**Andréia Delmaschio
Isabela Dantas
Wallysson Soares**
(ORGANIZADORES)

Primeiros ensaios de literatura:
das trovas ao testemunho

Edifes

Primeiros ensaios de literatura:
das trovas ao testemunho

DANTAS, DELMASCHIO, SOARES

(ORGANIZADORES)

Primeiros ensaios de literatura:
das trovas ao testemunho

Edifes

Vitória, 2021

Editora do Instituto Federal de Educação,
Ciência e Tecnologia do Espírito Santo
R. Barão de Mauá, nº 30 – Jucutuquara
29040-689 – Vitória – ES
www.edifes.ifes.edu.br | editora@ifes.edu.br

Reitor: Jadir José Pela

Pró-Reitor de Administração e Orçamento: Lezi José Ferreira

Pró-Reitor de Desenvolvimento Institucional: Luciano de Oliveira Toledo

Pró-Reitora de Ensino: Adriana Pionttkovsky Barcellos

Pró-Reitor de Extensão: Renato Tannure Rotta de Almeida

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação: André Romero da Silva

Coordenador da Edifes: Adonai José Lacruz

Conselho Editorial

Aldo Rezende • Ediu Carlos Lopes Lemos • Felipe Zamborlini Saiter • Francisco de Assis Boldt
• Glória Maria de F. Viegas Aquije • Karine Silveira • Maria das Graças Ferreira Lobino
• Marize Lyra Silva Passos • Nelson Martinelli Filho • Pedro Vitor Morbach Dixini
• Rossanna dos Santos Santana Rubim • Viviane Bessa Lopes Alvarenga

Produção editorial

Projeto Gráfico: Assessoria de Comunicação Social do Ifes

Revisão de texto: Roberta Patrocínio de Amorim

Diagramação e epub: Know-How Desenvolvimento Editorial

Capa e ilustração: Isabella Mariano

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

P953 Primeiros ensaios de literatura : das trovas ao testemunho [recurso eletrônico] / organizado por Isabela de Souza Dantas, Andréia Penha Delmaschio e Wallysson Francis Soares. – Vitória, ES : Edifes, 2021.
1 recurso on-line : ePub ; il.

Vários autores.

ISBN: 978-65-86361-92-6 (e-book).

1. Ensaios brasileiros – Espírito Santo. 2. Literatura – Crítica e interpretação. I. Dantas, Isabela Souza. II. Delmaschio, Andréia Penha. III. Soares, Wallysson Francis. IV. Título.

CDD 22 – 869.4

Bibliotecária Rossanna dos Santos Santana Rubim – CRB6- ES 403

© 2021 Instituto Federal do Espírito Santo

Todos os direitos reservados.

É permitida a reprodução parcial desta obra, desde que citada a fonte.

O conteúdo dos textos é de inteira responsabilidade do autor.

DOI: 10.36524/9786586361926

Sumário

Prefácio.....	7
Apresentação	11
Capítulo 1 – Amor e desejo	15
Camões, do amor ao amor	16
<i>Elaine Cristina Borges de Souza</i>	
O amor platônico e o amor cortês na lírica camoniana	23
<i>Willian Liphaut Almeida</i>	
O desejo em A farsa de Inês Pereira	27
<i>Cynthia Nunes Milanezi</i>	
O poema “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade: jogos intertextuais	33
<i>Reijane Pandolfi</i>	
Capítulo 2 – O eu e o duplo	43
Herói partido: o duplo em “I-Juca-Pirama”, de Gonçalves Dias	44
<i>Wallysson Francis Soares</i>	
Dois terços de tigre e um terço de mulher: o duplo no conto “Tigrela”, de Lygia Fagundes Telles.....	51
<i>Isis Cristina Marins Pereira</i>	

O reflexo do eu em “Narciso”, de José Régio.....	57
<i>Thayná Vieira Constantino</i>	
Sentimento do mundo: considerações sobre o eu individual e o eu coletivo na obra drummondiana	60
<i>Maria Eduarda Scarpas</i>	
Capítulo 3 – Morte	71
Erotismo, deus e morte: a Santíssima Trindade em A obscena senhora D, de Hilda Hilst.....	72
<i>Isabela de Souza Dantas</i>	
A morte em Cruz e Sousa	83
<i>Arthur Kalke Sant’anna</i>	
Galardão de D. Inês nas “Trovas à morte de Inês de Castro”, de Garcia de Resende	89
<i>Carolina Finamore de Figueiredo</i>	
Capítulo 4 – Sociedade	97
Pombinha: a busca pela liberdade em O cortiço, de Aluísio Azevedo.....	98
<i>Michelly Cristina Alves Lopes</i>	
A vida entre parênteses: o testemunho na obra de Alex Polari	110
<i>Talita Amaral dos Santos</i>	
A perspectiva revolucionária e a metapoética em “A flor e a náusea”, de Carlos Drummond de Andrade	121
<i>Bárbara Duarte Baioco</i>	
Capitães da areia e a representação do marginal brasileiro.....	126
<i>Naira de Aquino Santos</i>	
Gil Vicente à frente do seu tempo.....	131
<i>Karla Renata Assis De Aquino</i>	
Capítulo 5 – Sons & ritmos.....	139
Sonata do despertar	140
<i>Yuri Paris Fonseca</i>	

Prefácio

Os ensaios que formam este livro foram escritos nos últimos cinco anos por estudantes da Graduação em Letras Português Presencial do Instituto Federal do Espírito Santo, campus Vitória. Foram apresentados primeiramente como trabalhos acadêmicos que compuseram parte dos créditos necessários para aprovação na disciplina de Literatura em Língua Portuguesa, ministrada por mim. Resultaram das reflexões feitas ao longo de cada um dos períodos em que foram estudadas as obras dos autores entre os quais os alunos escolheram aquelas com as quais sentiram mais afinidade para, acerca delas, desenvolverem os textos que aqui se encontram. Alguns dos ensaios também foram ampliados e posteriormente apresentados como trabalhos de conclusão de curso; ou, ao contrário, foram extraídos dos trabalhos de conclusão de curso e vertidos para o novo formato, de modo a figurarem nesta publicação.

O ensaio, por ser a um só tempo um dos tipos de trabalho acadêmico mais simples, tecnicamente falando, e um gênero textual que permite grande liberdade expressiva, sem deixar de demandar reflexão pessoal e uma argumentação fundamentada, sempre me pareceu, nas aulas de literatura, um bom instrumento para fazer perceber ao aluno, futuro professor, um outro universo de possibilidades de atuação, o de uma escrita crítica que não abre mão de certa criatividade.

Dessa conclusão (e da memória das experiências obtidas com esse tipo de prática na minha própria graduação) me veio a ideia de propor a produção de ensaios em quase todos os períodos do curso nos quais se estuda literatura. Parecia a mim um tanto injusto que esse modo de expressão não fosse ensinado nos novos professores de Literatura e Língua Portuguesa, os quais muitas vezes são preparados apenas para o

exercício direto e exclusivo do magistério, praticamente não exercitando a escrita crítica que, afinal, auxiliará na própria lida com os textos literários em sala de aula.

Na apresentação deste livro, que pretendemos chegue aos novos estudantes de literatura do IFES e de outras instituições como estímulo à produção ensaística, a professora Keila Mara Araújo Maciel, especialista na matéria “ensaio”, já disse bastante acerca da importância desse gênero, da sua história e das peculiaridades do ensaio que se dedica à análise de textos literários. Assim sendo, posso me centrar aqui nas “matérias” às quais, de fato, mais me afeiçoo: o aluno, a literatura, a aula de literatura.

Como o leitor notará, é variado o leque de assuntos tratados pelos jovens ensaístas. Nesta mostra, são temas centrais: o amor, o desejo, a memória, a morte, a honra, o eu, o narcisismo, o duplo, a mulher, o negro, a liberdade, a sociedade, a metapoética, a intertextualidade e a musicalidade. Foram escolhidas livremente, como objetos de estudo, as obras de poetas, contistas, romancistas e dramaturgos. Escritores brasileiros e portugueses; medievais, modernos e contemporâneos. De modo geral, estão representadas aqui legítimas inquietações dos estudantes acerca de metapoética, ética e estética.

Quanto aos métodos críticos, entre os dezessete ensaios, o leitor irá se deparar com mais de uma abordagem de fundo psicanalítico, em que os autores ensaiam as suas primeiras leituras do universo freudiano para aplicá-las de modo extremamente harmonioso à leitura do trabalho de poetas como o indianista Gonçalves Dias e o presencista José Régio.

Numa boa mostra do entendimento de que é o texto literário que convida para o diálogo o texto teórico, e não o oposto, aqui estão também belas leituras filosóficas de temas universais como o amor e a morte, em que os ensaístas conseguem, por um lado, um aproveitamento surpreendentemente maduro de suas leituras de Platão para iluminar os versos de Camões, e, por outro, um elegante registro de algumas influências do amor cortês sobre a lírica amorosa camonianiana.

Em outro viés foi buscada a obra do filósofo franco-argelino Jacques Derrida como auxílio para tentar compreender os desdobramentos do desejo, a presença de uma certa teologia apofática e a complexa figuração da morte na escrita ficcional de Hilda Hilst. A morte também será estudada de forma breve, porém fecunda, como parte da figuração metapoética de Cruz e Sousa, num ensaio que amarra biografia e obra, levando em conta a influência da condição social sobre a produção, tanto quanto sobre a recepção, na época, sem que o ensaísta despreze contudo o microcosmo do verso.

Pode acontecer que alguns dos nossos jovens críticos surpreendam o leitor do século XXI no tocante ao desafio que se impuseram de enfrentar, por exemplo, a poética de Garcia de Resende e o teatro de Gil Vicente, *a priori* tão distantes de nós, mas, como provam aqui, tão próximos, de algum modo, da nossa realidade. Numa leitura atualizante, definiu-se a obra de Gil Vicente como a de um homem à frente do seu tempo. Numa visada comparatista, ousou-se corajosamente entrelaçar, a partir do tema comum do desejo, obras de diferentes matizes, como o são os autos vicentinos e o teatro moderno de Tennessee Williams, este último lido e referido no original, devidamente traduzido pela ensaísta.

Alguns preferiram incursionar pelo século XIX. Graças a uma nova visão, de leitores engajados em causas como a da mulher e a do negro, com destaque para a problemática que cerca a situação da mulher negra, ainda hoje pendente num país que dá mostras crescentes de seu racismo e misoginia, foi obtido um ótimo rendimento da releitura do já bastante explorado romance naturalista de Aluísio Azevedo.

O leitor irá se deparar ainda com leituras particulares, e por isso mesmo novas, da poética e da metapoética drummondianas: aquela, observada em suas relações intertextuais com as produções de outros poetas e com certa canção da atualidade; esta, em sua relação intrínseca com a perspectiva revolucionária do poeta na década de 1940, sua crítica do regime político e, ao mesmo tempo, do consumismo capitalista. Também poderá apreciar uma delicada leitura semântico-sonora do sentimento do mundo nos poemas de entre-guerras do poeta itabirano. Encontrará aqui ainda uma arguta releitura da poesia de testemunho do ex-militante político Alex Polari, hoje mestre do Santo Daime. Seus textos foram escritos e publicados ao longo da década que passou na prisão, durante a ditadura militar brasileira, vigente entre as décadas de 1960 e 1980. No caso de ambos os poetas, as autoras mostram uma grande capacidade de articular elementos do microcosmo dos poemas com questões mais abrangentes, que lhes formaram os diferentes contextos de produção, e, hoje, o da recepção.

O conto de Lygia Fagundes Telles também é iluminado aqui numa leitura sensível do duplo, importante tema recorrente na fabulação e na literatura de todos os tempos e povos. Não escapou ainda às antenas desses novos pesquisadores a importância, para uma maior compreensão de aspectos da vida no Brasil, hoje, do resgate da obra de Jorge Amado, devidamente contemplado numa leitura da problemática de classes presente em *Capitães da areia*.

Por fim, mas não menos importante, o leitor poderá se deliciar com um ensaio dedicado à exploração minuciosa de sons e ritmos marcantes em alguns sonetos do grande “poeta do desterro”, Cruz e Sousa.

Como apoio crítico e teórico a esse amplo espectro de assuntos, de autores, de gêneros, de métodos e de pontos de vista, destacam-se ainda, ao longo dos textos que compõem os quatro capítulos deste livro de ensaios sobre a literatura de língua portuguesa, os nomes de escritores de outros idiomas e de pensadores de diversas épocas e áreas do pensamento, assim como os dos necessários historiadores, teóricos e críticos da nossa literatura. Essas articulações, insistimos, são sempre alinhadas com a temática em estudo; nunca aparecem como mero adorno ou fingimento de erudição. Entre esses nomes, sobressaem: Platão, Petrarca, Freud, Jakobson, Bakhtín, Todorov, Tolstoi, Tennessee Williams, Poe, Borges, Derrida, Agamben, Bauman, Bergson, Jean Marie Gagnebin, André Capelão, Oscar Lopes e Antonio José Saraiva, Antônio Sérgio, José Mattoso, Bóris Fausto, Antônio Cândido, Alfredo Bosi, Anatol Rosenfeld, Massaud Moisés, Nelson Werneck Sodré, Domício Proença Filho, Affonso Romano de Sant'anna, Gilberto Mendonça Telles, Alcir Pécora, Márcio Selligman-Silva, Roberto Schwartz, Carlos Faraco, José de Nicola, Jaime Guinzburg, Angélica Soares, Eduardo Sterzi, Juan Marcello Capobianco, Heloísa Buarque de Hollanda, Antonio Carlos Secchin, Michel Laub, Wilberth Salgueiro, Cirlot, Gheerbrant e Chevallier, Houaiss, Aurélio Buarque de Hollanda e Dinah Callou.

Importa ainda destacar que a organização do livro foi realizada em partilha com dois dos graduandos cujos ensaios fazem parte do livro. Para além do desafio do exercício da escrita, aceitaram com rara disposição a tarefa de, juntamente comigo, selecionar, organizar e revisar os textos, trabalho a que se acresce a responsabilidade de tornar públicos seus próprios textos e parte inaugural da produção dos seus colegas de curso.

Nesses tempos em que diversos grupos defensores de ideologias reacionárias pregam o retorno a etapas em que imperaram hierarquias rígidas e práticas violentas, esvaziadas de todo sentido humanitário, fomos aprendendo juntos que aqueles que prezam pela vivência democrática e pelo saber livre devem se unir, cada vez mais, em torno da possibilidade de realizar trabalhos em conjunto. Em momentos difíceis, cada nova oportunidade enlace com base no desejo de conhecimento e na necessidade de torná-lo público deve ser aproveitada, posta em prática e mesmo exaltada.

Desejando a todos uma boa leitura, celebro assim mais esse encontro, fruto e semente de um trabalho de resistência.

Vitória, agosto de 2018.

Andréia Penha Delmaschio

Doutora em Semiologia pela UFRJ,
professora titular do Instituto Federal do Espírito Santo.

Apresentação

É bastante animador ter ao nosso alcance textos que atendam tão bem ao papel do exercício crítico durante o curso de letras. Diante deste livro, nos lembramos do que não pode deixar de pulsar num texto de crítica, a vitalidade da leitura do texto literário como gesto, na composição de linhas de aproximação entre o leitor, a obra e seus desdobramentos nas reflexões sobre o humano, a cultura e a construção social. Os ensaios que compõem este livro trazem consigo esse frescor. O gosto pela leitura está no compromisso do olhar atento de quem se dedicou a encontrar palavras para reorganizar os pensamentos após a leitura. Fica nítido que, na escrita, cada autor pôde compreender o espaço em branco da página diante de si, apresentando argumentos seguros e familiaridade com os caminhos da leitura realizada.

Este livro se destina a leitores de todas as etapas de formação, desde alunos do ensino básico – que podem encontrar aprofundamento dos livros clássicos da literatura –, a pesquisadores do ensino de literatura e da crítica literária. A reunião desses ensaios é prova de que o exercício de escrita de crítica literária é necessário e fecundo ainda na primeira metade da graduação em Letras, em que é possível explorar a potência do texto literário e sua capacidade de impulsionar desdobramentos que resultem em perspectivas singulares, antes que os programas de sistematização se solidifiquem na rotina de trabalhos. A experiência com a reflexão ensaística torna-se mais que um contrapeso diante das demais formações acadêmicas, uma referência de leitura como fundamento de todo o percurso que virá junto à literatura.

Em nosso momento histórico, a crítica literária desenvolvida na universidade procura se recriar, ser meio de encontro com todos os

leitores, não apenas entre os especializados, aproximando-se da sociedade, numa crescente busca pela democratização da cultura e do conhecimento. Por serem textos que pretendem reiniciar a reflexão crítica, os ensaios recorrem prioritariamente à obra literária a que se dedica. É quando a escrita de análise sai tão significativa quanto a escrita de criação literária, confirmando a conclusão de Theodor Adorno, ao dizer que seria incoerente e ineficiente “falar do estético de modo não estético”. O filósofo identifica no texto ensaístico valores estéticos que não são tomados de empréstimos da obra, mas que se aproximam de uma autonomia estética, própria do ensaio, ao preservar seu propósito específico, os conceitos.

Assim, o ensaio é, essencialmente, um texto de crítica, a começar por ser uma reflexão sobre o próprio pensar, sobre a ordenação das ideias no texto, e, ainda, sobre os efeitos do pensamento nas forças que movem o mundo. O texto ensaístico circunda o tema, enquanto discute também a forma como a análise se forma, criando uma dobra sobre si. Não é apenas uma estrutura textual, mas uma direção para o caminho da reflexão crítica, uma problematização da própria escrita. Enquanto texto de crítica, dentro ou fora do ambiente acadêmico, o ensaio busca desprendimento das estruturas textuais repetidas como moldes, o que não significa deixar de contar com a fortuna crítica e teoria precedentes. Como bem demonstram os textos deste livro, a reflexão ensaística procura extrair as possibilidades que a obra literária pode permitir, como ampliação da potencialidade estética da palavra, de forma a estender as significações da capacidade de criação do humano.

A escrita ensaística torna-se um ambiente de fluxo entre os espaços tradicionais da crítica literária, a universidade, o setor editorial e os suportes de difusão da informação e cultura. Movimentação de retomada dos círculos de ações que envolvem o meio literário, que passou a se concentrar nas universidades desde a ditadura militar, visto que as publicações de grande alcance sofreram limitações de conteúdo e de espaço, reduzindo-se a notas breves, mais voltadas à divulgação que à reflexão. Em consequência desse processo, os estudos sobre literatura se tornaram distantes da população leitora, havendo assim um vazio a ser resgatado. No cerne dessa consciência, a escrita ensaística ganha força como um discurso possível, com função formadora, que busca por um diálogo a pesquisa especializada e as apreensões do leitor comum.

Dada a sua relevância para o futuro dos estudos literários, o espaço acadêmico em sua primeira etapa, a graduação, é bastante fecundo para a reflexão ensaística, pois o ensaio torna-se uma orientação para a escrita que visa desenvolver efetivamente a análise crítica. Trata-se de uma escrita que acolhe como fundamento primordial a própria experiência

de leitura, partindo do texto literário e expandindo-se para outras áreas do conhecimento e da cultura.

Criar ambiente para o pensamento ensaístico desde a graduação é uma iniciativa que contribui para a renovação das funções da crítica literária, pois tal prática se naturaliza no processo de leitura e análise antes que os moldes sistemáticos se cristalizem e se revertam em apenas mais um protocolo a ser cumprido, dentro da estrutura institucional do ensino superior.

Sem distanciar-se do rigor argumentativo e do zelo pelo texto literário, os ensaios reunidos neste livro fazem confluír várias direções da estética literária desde as cantigas trovadorescas, entrecruzando as marcações de tempo, de gêneros e de linguagens até chegar à literatura contemporânea. Um percurso que faz florescer um círculo de troca de experiências crítico-criativas com as obras ficcionais, integrando um repertório grandioso para o estudo da literatura de língua portuguesa. Essa prática desenvolvida pelos alunos da graduação em Letras-português do Instituto Federal do Espírito Santo, sob orientação da professora Andréia Delmaschio, ao longo de 5 anos de trabalho abriu espaço para as potencialidades criativas do exercício da crítica, como forma de trazer evidência para a importância da crítica como desdobramento do texto literário.

O leitor, portanto, irá encontrar neste livro, um elogio à leitura do texto literário como ação elementar da crítica e não, essencialmente, a teoria. Sinalizando que é na própria obra literária que o profissional de letras irá encontrar as coordenadas para compreender os novos percursos da escrita literária de criação e da crítica. Essa disposição de olhar para si não poderia encontrar vazão mais propícia que o ensaio, porque o ensaio é o lugar das múltiplas visões. Nele há espaço para a afirmação de percepções e para a dúvida, em seu jogo que reinicia incessantemente. É nessa harmonia do contraste entre assinar o que se pensa e perseguir uma dúvida que se equilibra a forma do ensaio. É este seu único parâmetro estrutural, o olhar diante do texto, a reflexão que se movimenta do texto para o mundo e do mundo para o texto. Ver e fazer ver. Um ensaio é sempre um convite à continuidade.

Vitória, agosto de 2018.

Keila Mara de Souza Araújo Maciel

Pesquisadora e professora da área de linguagens e literatura.

Capítulo 1

Amor e desejo

Camões, do amor ao amor

Elaine Cristina Borges de Souza

Amor es un divino arquitecto que bajó al mundo, según Platón,
– “a fin de que todo en el universo viva en conexión.”

Ortega y Gasset

1. Desde seu surgimento, a filosofia parece ter encontrado um cúmplice para se constituir como forma de expressão do pensamento humano: a literatura. Embora com campos bem delimitados, filosofia e literatura se enlearam e se influenciaram mutuamente, sem que uma tenha dominado a outra. Por um lado, a filosofia algumas vezes se ocupou de analisar e definir formas e conteúdos da literatura; por outro, a literatura foi capaz de expressar de modo singular o saber filosófico.

Não causa estranheza que Camões, um dos maiores poetas, tenha buscado em Platão, um dos mais importantes filósofos, sua fonte para falar daquilo que inquieta invariavelmente as duas formas de conhecimento e o pensamento ocidental desde que começou a se expressar: o amor. Este ensaio procura mostrar a presença do amor platônico nos sonetos de Camões.

2. No diálogo *O Banquete*, Platão discute a natureza do Amor¹ e dá a palavra a diversos personagens, mas é por meio de Sócrates que

1 Embora seja oportuno ter ciência da distinção do Amor que Platão faz entre *Eros* e *Philia*, nesse diálogo essa distinção é sinuosa e, por sua complexidade, não parece fundamental para os fins deste ensaio. Ainda é preciso levar em conta que a presença de Alcebiades funda esses dois conceitos e torna ainda mais obscura a distinção.

apresenta sua concepção. Sócrates diz ter sido iniciado na filosofia do Amor pela sacerdotisa Diotima de Mantinéia². Segundo a sacerdotisa, o Amor (*Eros*) foi gerado no dia em que Afrodite nasceu, sendo fruto de uma trama em que a Pobreza (*Penia*) aproveitou a noite de embriaguez e seduziu Recurso (*Poros*), filho da Prudência (*Métis*).

Por ter sido gerado no dia em que Afrodite nasceu, o Amor se torna seu companheiro e servo. Como é filho da Pobreza com o Recurso, não é um deus nem um homem, mas se encontra entre o mortal e o imortal, e, por se colocar entre os dois, preenche o intervalo entre o humano e o divino, “[...] de modo que o todo fica ligado todo ele a si mesmo” (PLATÃO, 1972, p. 40). É o amor que estabelece o diálogo entre os deuses e os homens. Embora de mãe seja pobre e sem lar, do pai herda a coragem e a sensibilidade pelo que é belo e bom. Está sempre em busca de algo, deseja o que não tem, sendo contudo, paradoxalmente, pleno e completo.

O Amor é a própria síntese de uma dialética que relaciona pobreza e recurso, mortal e imortal, humano e divino, ignorância e sabedoria. É, então, uma busca, um movimento em direção àquilo que falta para alcançar a plenitude. Por ter essa relação intrínseca com o Belo e o Bom enquanto essências, o próprio Amor está sempre em função do desejo racional de conhecer o bem verdadeiro.

O homem tomado pelo Amor passa gradualmente a desejar a sabedoria, o que levaria a conhecer, do ponto de vista platônico, as essências imutáveis. Primeiro, o homem deseja a beleza mais aparente, a beleza de um corpo, mas logo deverá descobrir que esse amor é violento e mesquinho e deve considerar o belo na forma, que é a beleza de todos os corpos. Em seguida deve contemplar a beleza mais preciosa que a do corpo: a beleza da alma, das ações morais. Imediatamente será levado a apreciar a beleza da ciência e da verdade, e depois nada restará a não ser conhecer o Belo em si.

O Amor, segundo Platão, é o meio que faz o homem transitar da ignorância à sabedoria mais plena, de sua natureza mortal ao conhecimento das essências eternas, daquilo que lhe falta e causa sua pobreza, àquilo que é absoluto. O amor impulsiona a alma em direção à verdade. Servindo de medianeiro entre o sensível e o inteligível, leva o homem a sair de sua condição e apreender as ideias.

Essa concepção do amor é coerente com a teoria de Platão, segundo a qual o mundo sensível é apenas uma cópia ou sombra do mundo

2 Os personagens presentes no diálogo se referem a pessoas que, de fato, viviam naquela época, no entanto, não há outros registros sobre Diotima, além do registro feito pelo próprio Platão. É importante notar que Diotima não participa do banquete, mas tem um papel central no diálogo, pois é a partir dela que Platão vai assinalar a sua própria concepção do Amor.

inteligível. Para alcançar o conhecimento verdadeiro, é necessário voltar-se ao mundo das ideias, em que habitam as essências. O amor à beleza do corpo, de que nos fala Platão, é um primeiro nível, o do mundo sensível, e só quando chegamos ao Belo enquanto essência somos capazes de compreender a natureza verdadeira do amor, o Amor em si. O Amor é, ao mesmo tempo, meio e fim em si mesmo.

3. A influência de Platão sobre Camões pode ser considerada por vários meios diferentes. Primeiro pelo estilo literário ao qual pertenceu o poeta português, o Classicismo, que tinha como característica a *mimese* da cultura greco-latina. Não só a mitologia grega foi resgatada, mas também alguns princípios da filosofia, entre eles o racionalismo e a *catarse*. Daí que a influência platônica é inevitável e a busca pelo Belo, o Bem e a Verdade era o objetivo ético dos classicistas (MOISÉS, 2008, p. 68). Em última instância podemos citar o neoplatonismo amoroso, que por vezes é elencado como um dos traços do Classicismo.

Há, também, a influência de Petrarca na lírica camonianiana. Petrarca foi um famoso poeta italiano do século XIV e é considerado o pai do Humanismo. Foi o responsável por consolidar o soneto enquanto forma fixa. O poeta era cristão convicto, mas considerava que os grandes poetas e filósofos gregos, ainda que pagãos, haviam sido iluminados pela luz divina. Tal era o entusiasmo de Petrarca pela filosofia grega que seus biógrafos chegam a afirmar que o poeta aprendeu grego para ler os textos originais de Platão (CAMPBELL, 2006, p. 51).

No soneto de Petrarca que segue podemos examinar vários aspectos da teoria platônica:

Soneto XIII

Contente por elevá-lo o amor de Laura ao sumo Bem
Quando, entre outras mulheres, qualquer hora,
O Amor desponta pela face delas,
Quanto ela é mais que as outras todas bela,
Tanto cresce o querer que me enamora.
Eu bendigo o lugar e o tempo e a hora
Em que meus olhos se cravaram nela.
E digo: “Alma, te agradece a ela
Por esta honra que te eleva agora.”
Dela te vem a idéia apaixonada
Que, por segui-la, ao sumo Bem te envia,
Pouco prezando o que um qualquer quera.
Dela é que te provém esta euforia
Que ao Céu te ergue pela justa estrada
Pela qual vou com uma esperança alada
(PETRARCA, 2006, p. 223).

Na epígrafe, e depois no primeiro terceto, já podemos observar a concepção de que o amor, nesse caso o amor por Laura, eleva o poeta ao sumo Bem, ao Bem em si. Essa é claramente a concepção platônica do amor como aquele pelo qual o homem conhece a essência do bem. No primeiro quarteto, a beleza é o meio que leva ao Amor. No segundo terceto, a relação entre o Belo e o Amor conduz ao Céu.

É importante notar que o poeta utiliza Amor, com “a” maiúsculo, referindo-se, portanto, à essência, e não ao simples sentimento. No segundo quarteto há a elevação da Alma, e no segundo terceto o próprio poeta busca alcançar o Céu, que, em outros sonetos do mesmo poeta, é relacionado ao mundo das ideias, lugar em que residem as essências, segundo Platão. A teoria platônica é tão influente nas obras de Petrarca que ele chega a ser considerado um neoplatonista.

Camões não foi só leitor de Petrarca, mas traduziu alguns de seus poemas do italiano para o português. O poeta italiano ainda está presente na forma usada por Camões, o soneto. Mas a evidência maior da influência está na intertextualidade que Camões estabeleceu com os poemas de Petrarca, algumas vezes tão forte que constitui uma releitura. Podemos observar essa intertextualidade, por exemplo, entre as estrofes do soneto de Petrarca:

Esta alma gentil, que se deposite,
Chamada antes da hora à outra vida,
Se é lá no além, como era aqui, querida,
Terá do céu a mais bendita parte
(PETRARCA, 2006, p. 229).

E no soneto “Alma minha gentil, que te partiste”, de Camões:

Alma minha gentil, que te partiste
Tão cedo desta vida descontente,
Repousa lá no Céu eternamente,
E viva eu cá na terra sempre triste
(CAMÕES, 1843, p. 10).

4. Seja por seguir a estética clássica, pela influência de Petrarca ou até mesmo pela leitura direta dos textos de Platão, o amor platônico se mostra presente na lírica camoniana. No soneto “Transforma-se o amador na cousa amada,” um dos mais conhecidos de Camões, o poeta busca representar o amor em sua manifestação plena:

Transforma-se o amador na cousa amada,
Por virtude do muito imaginar:
Não tenho logo mais que desejar,

Pois em mim tenho a parte desejada.
 Se nella está minha alma transformada,
 Que mais deseja o corpo alcançar?
 Em si somente póde descansar,
 Pois com ele tal alma está liada.
 Mas esta linda e pura semideia,
 Que como acidente em seu sojeito,
 Assi com a alma minha se confórma,
 Está no pensamento como idea;
 E o vivo e puro amor de que sou feito,
 Como a matéria simples busca a fórma
 (CAMÕES, 1843, p. 6).

Na primeira estrofe o amor é evidenciado como intersecção entre o sujeito que ama e o sujeito amado. O amor conecta as duas partes da relação amorosa. Na quinta e na sexta estrofes, a alma transcendida e, transformada, torna o corpo secundário, ou seja, o corpo é subserviente ao processo de ascensão da alma. Do mesmo modo, para Platão o sensível é subordinado ao inteligível e é o Amor que faz a intermediação entre o mundo corpóreo e o ideal. Nas duas últimas estrofes, essa máxima platônica é reafirmada: vivendo o puro amor, o sujeito sai de sua condição de simples matéria e busca a forma, a essência³.

É preciso destacar que Camões não rejeita completamente o corpóreo, e que Platão também não o faz. O corpo é a morada da alma e é por meio dele que se consuma⁴ o amor. Além disso, o corpo é um reflexo da beleza pura, o primeiro estágio para se chegar ao Belo. A concretização do amor, portanto, só é possível a partir do amor carnal.

No soneto “Pede o desejo, Dama, que vos veja”, essa relação entre o físico e o ideal aparece como conflito:

Pede o desejo, Dama, que vos veja:
 Não entende o que pede; está enganado.
 He este amor tão fino e tão delgado,
 Que quem o tem, não sabe o que deseja.
 Não há cousa, a qual natural seja,
 Que não queira perpétuo seu estado;
 Não quer, logo, o desejo o desejado,
 Porque não falte nunca onde sobeja.
 Mas este puro affecto em mim se dana:

3 Forma, aqui, tem um sentido aristotélico e é compatível com a nossa interpretação, se compreendemos que forma é a atualidade ou alma, em contraposição à potencialidade, que está relacionada à matéria ou corpo. A alma é a forma ativa do corpo.

4 Essa consumação não tem sentido sexual, mas afetivo.

Que, como a grave pedra tem por arte
 O centro desejar da natureza;
 Assi meu pensamento por a parte,
 Que vai tomar de mi, terrestre e humana,
 Foi, Senhora, pedir esta baixeza
 (CAMÕES, 1843, p. 16).

O poeta é provocado, por um desejo personificado, a ter, com sua amada, um encontro, mas ao mesmo tempo compreende esse amor como sublime e fino. Ao longo do poema ocorre uma tensão entre o desejo carnal e a pureza do amor. Essa tensão se estende aos polos corpo e alma, sensível e inteligível, sensual e ideal. No terceiro e no quarto versos do primeiro quarteto, um amor ideal é incompatível com o desejo carnal.

No segundo quarteto e no primeiro terceto, o poeta procura justificar seu anseio como algo natural, mas ainda compreende que a razão está acima de tudo, como recurso para superar e suprimir tais emoções. No último terceto o poeta se reconhece como um humano, portanto, naturalmente portador de desejo. Mas o pedido desse desejo é vil, baixo, e o amor, mais elevado, é ideal e virtuoso.

Se no soneto acima o amor aparece como tensão causadora de contradição, naquele que talvez seja o mais famoso soneto de Camões, o amor aparece como contradição em si mesmo:

Amor he hum fogo que arde sem se ver;
 He ferida que doe, e não se sente;
 He hum contentamento descontente;
 He dor que desatina sem doer;
 He um não querer mais que bem querer;
 He solitário andar por entre a gente;
 He hum não contentar-se de contente;
 He cuidar que se ganha em se perder;
 He hum estar-se preso por vontade;
 He servir a quem vence o vencedor;
 He hum ter com quem nos mata lealdade.
 Mas como causar pôde o seu favor
 Nos mortaes corações conformidade,
 Sendo a si tão contrário o mesmo Amor?
 (CAMÕES, 1843, p. 41).

Se para Platão o Amor nasce como síntese de uma dialética entre oposições, aqui é o Amor mesmo a oposição. Mais que uma dualidade, o amor aqui é representado como contradição que gera paradoxos. Esses paradoxos não anulam seus termos, mas os termos têm sentido um pelo outro. Camões não só absorve a concepção platônica do Amor, mas vai

além. O Amor não é só fruto da contradição, mas é ele mesmo causa e consequência das contradições, chegando a ser, como se nota na última estrofe, contradição de si mesmo.

Amor é tão forte e tão presente que está nos dois extremos do soneto, é a palavra que inicia e finaliza, a primeira e a última a ser dita, a que nos impulsiona e a que nós alcançamos. O amor que é tratado nesse poema não é um amor direcionado a alguém, vivenciado, mas é o Amor em si. Como ideia, ele é o próprio sujeito do soneto. O mesmo que conecta o todo ao todo, é uma união entre opostos. O soneto não termina com uma definição, mas com uma pergunta, e é a busca por uma resposta que move parte da filosofia e da literatura, e que Camões tão genialmente harmoniza em sua obra poética.

Referências

- CAMÕES, Luís Vaz de. *Obras Completas*. Lisboa: Barreto Feio e José Victorino, 1843. Coleção Clássicos Portuguezes.
- CAMPBELL, Thomas. The Life of Petrarch. In: PETRARCH, F. *The Sonnets, Triumphs, and Other Poems*. Project Gutenberg, 2006.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 2008.
- PETRARCA. Vinte sonetos de amor e uma canção de despedida. Trad. Pedro Lyra. *Revista Brasileira*. Fase VII, Julho-Agosto-Setembro de 2006, ano 12, n. 48, p. 213-261.
- PLATÃO. *Diálogos*. Trad. José Cavalcante de Sousa, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Nova Cultural, 1972.

O amor platônico e o amor cortês na lírica camoniana

Willian Liphaut Almeida

O amor é um sentimento que se manifesta na solidariedade, no cuidado dos pais pelos filhos, no bem querer entre amigos, no encantamento dos amantes. Intrinsecamente ligado à natureza humana, era de se esperar que sobre ele existissem uma ou mais teorias que o explicassem cabalmente. No entanto, assim não sucedeu. Apesar da máxima complexidade, foram os poetas que mais se aproximaram da essência do amor. Dentre eles, destaca-se o mais ilustre poeta português do Classicismo – Camões, sendo considerado por muitos o maior poeta português de todos os tempos.

Camões viveu num tempo histórico muito próximo do final da Idade Média e era natural que sofresse a influência desse período, que foi marcado na literatura pelo Trovadorismo, sendo o amor cortês uma de suas manifestações. Esse período literário fez uso da medida velha: verso com cinco sílabas poéticas, chamado também de redondilha menor, e verso com sete sílabas poéticas, denominado redondilha maior.

Por outro lado, Camões vivenciou intensamente o seu tempo, que na literatura portuguesa é denominado Classicismo (1527-1580), época de grande valorização da antiguidade clássica, como as obras de Homero, na Grécia, e de Virgílio, em Roma, sem falar na forte influência dos filósofos da época antiga, em especial de Platão.

Um acontecimento importante que marcou o início do Classicismo em Portugal foi o regresso ao país, em 1527, do poeta Sá de Miranda, que trouxe da Itália, dentre outras contribuições, a medida nova, caracterizada pelos versos decassílabos, e também uma nova forma de fazer poesia: o soneto – poema com quatorze versos, divididos em dois quartetos e dois tercetos.

Camões, por sua genialidade e por ter vivido em período histórico tão particular, foi um poeta forjado entre o medievalismo e a modernidade, entre o teocentrismo e o antropocentrismo, entre a medida velha e a medida nova, entre o amor cortês e o amor platônico.

Este ensaio se propõe identificar, na lírica camoniana, traços do amor cortês, que foi criado e codificado na Idade Média, e, mais remotamente, do amor idealizado segundo a visão do filósofo Platão.

Das formas de amor segundo Platão

Na Grécia antiga, Platão escreveu a obra chamada *O Banquete*, na qual o amor foi reverenciado em discursos proferidos por Fedro, Pausânias, Erixímaco, Aristófanes, Agáton e, por fim, Sócrates, que reproduziu um diálogo que supostamente teve com Diotima, uma estrangeira natural de Mantinéia.

Nesse diálogo, Diotima ensina a Sócrates que há mais de uma espécie ou estágio de amor: num primeiro estágio, o amante experimenta um sentimento violento direcionado a um único corpo; numa evolução do estágio anterior, o amante enxerga a beleza como um atributo presente em todos os corpos belos; no estágio mais profundo, tem-se por consideração a contemplação da beleza das almas como mais louvável do que a dos corpos. O amor platônico está relacionado a esse último estágio, fundado na virtude, na Suprema Beleza.

Do amor criado na Idade Média

A Idade Média, período histórico caracterizado por forte influência da Igreja Católica, do poder descentralizado e organizado em feudos, das relações de dependência pessoal entre os senhores feudais e camponeses livres, cavaleiros e servos, relações essas conhecidas como de vassalagem, produziu uma nova maneira de expressão de sentimento, conhecido como amor cortês.

O amor cortês possuía regras rígidas, sendo inclusive codificado no final do século XII por André Capelão (2000), na obra denominada *Tratado do amor cortês*. Dentre as regras, exemplifica-se: o amor sempre abandona o domicílio da avareza; a conquista fácil torna o amor sem valor e a conquista difícil dá-lhe apreço; todo amante deve empalidecer em presença da amante; somente a virtude torna alguém digno de ser amado.

A divulgação do amor cortês se dava de forma oral por recitadores, cantores e músicos ambulantes que eram contratados pelo senhor para divertir a corte. As cantigas eram compostas, na maioria das vezes, por

nobres que eram chamados trovadores, e que seguiam princípios baseados na subordinação a Deus e às damas.

Das marcas do amor cortês e platônico na lírica camoniana

No soneto “A chaga que, Senhora, me fizestes” há a presença de características do amor cortês. O eu lírico sofre coita de amor por sua Senhora – “A chaga que, Senhora, me fizestes, / não foi para curar-se em um só dia;” (CAMÕES, 2006, p. 58). O termo reverencial Senhora (escrito com inicial maiúscula), característica da poesia trovadoresca, é utilizado para realçar a posição superior em que se encontra a dama. Outra marca de amor cortês é a rejeição por parte da dama, sua indiferença ao sentimento do eu lírico: “Os olhos com que todo me roubastes / foram causa do mal que vou passando; / e vós estais fingindo o não causastes” (CAMÕES, 2006, p. 58). No último terceto tem-se mais uma característica do amor cortês: o amor impossível, uma espécie de devaneio diante da impossibilidade de sua concretização: “Mas eu me vingarei. E sabeis quando? / quando vos vir queixar porque deixastes / ir-se a minha alma neles abrasando” (CAMÕES, 2006, p. 58).

No soneto “Transforma-se o amador na cousa amada”, o eu lírico expressa pela amada um sentimento em nada identificado com o seu corpo, com a sua beleza exterior. Ao contrário, no primeiro quarteto do soneto parece haver uma fusão espiritual entre o amador e a coisa amada, ocorrida a partir da imaginação do eu lírico. Essa espécie de amor ultrapassou, em muito, as raias do desejo corporal e o sentimento proporciona ao eu lírico uma purificação espiritual, como pode ser observado no excerto “Se nela está minh’ alma transformada, / que mais deseja o corpo de alcançar?” (CAMÕES, 2006, p. 43).

No primeiro terceto, o eu lírico idealiza a amada, comparando-a, em beleza e pureza, a uma semideusa. No segundo terceto, o eu lírico sintetiza o seu amor pela amada como sendo fruto de uma ideia, e não como desejo pela forma, pelo corpo, pela matéria. A manifestação do eu lírico nesse soneto possui marcas indeléveis do que se convencionou chamar amor platônico, que é caracterizado como um sentimento que tem relação com o mundo das ideias, da contemplação da Beleza Suprema.

Em vários outros poemas de Camões, a temática do amor possui características espirituais, tanto sob a influência da ética cristã medieval como do amor segundo a ótica platônica. Os sonetos “Tanto do meu estado me acho incerto” e a canção “Manda-me amor que cante docemente” também são exemplos de amor cortês e platônico, respectivamente.

O amor é um dos temas mais recorrentes na lírica camonianiana. Esse sentimento, de tão difícil expressão em palavras, foi plasmado de forma lapidar em seus versos com o emprego de metáforas, antíteses e paradoxos. A riqueza de conteúdo do mestre lusitano pode estar relacionada, além de sua genialidade, com as múltiplas experiências de vida do poeta, que conheceu várias culturas, e com suas influências literárias, que vão desde a Antiguidade Clássica, passando pela Idade Média e chegando à Idade Moderna.

Parece haver uma relação essencial entre o amor platônico e o amor cortês. Características do amor cortês, como o excesso de reverência em relação à figura feminina, a impossibilidade de concretização do amor no plano corporal e a valorização da virtude masculina como requisito para merecimento do amor da dama têm semelhanças com o amor platônico: o qual se identifica com a ideia, em vez da forma; com o espírito, ao invés da carne; com o Ser, ao invés do não Ser. Nesse sentido, Saraiva e Lopes assim se expressaram sobre a relação entre o amor cortês e o platônico:

Já a concepção do amor provençal está informada de platonismo, aliás por via cristã: a Mulher aparece ali, não como uma companheira humana, mas como um ser angélico que sublima e apura a alma dos amantes. Beatriz conduz Dante pelas alturas do Paraíso; e das mesmas alturas, depois de morta, é que Laura serve de inspiração à parte mais importante da lírica amorosa de Petrarca (SARAIVA; LOPES, 2010, p. 319).

Não somente o amor platônico e o cortês fizeram parte da lírica camonianiana. O amor sensual também se fez presente em vários de seus poemas, como no episódio da Ilha dos Amores, de *Os Lusíadas*. Essa dualidade entre o Ser e o não Ser é que confere tanta humanidade e tensão à obra de Camões. Mas isso é assunto para um próximo ensaio.

Referências

- ABAURRE, Maria Luíza M. et al. *Português: contexto, interlocução e sentido*. São Paulo: Moderna, 2008.
- CAPELÃO, André. *Tratado do amor cortês*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2000.
- CAMÕES, Luís de. *Versos de amor e morte*. São Paulo: Peirópolis, 2006.
- PLATÃO. *Banquete*. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2007. Coleção a obra-prima de cada autor.
- SARAIVA, A. J.; LOPES, Oscar. *Histórias da Literatura Portuguesa*. 17. ed. Porto: Porto Editora, 2010.

O desejo em *A farsa de Inês Pereira*

Cynthia Nunes Milanezi

Stella: Mas existem coisas que acontecem entre um homem e uma mulher no escuro – que meio que fazem qualquer outra coisa parecer – sem importância. (Pausa)

Blanche: Você está falando sobre desejo brutal – somente – desejo! O nome daquele maldito bonde que anda pelo bairro, subindo e descendo as ruas estreitas...

Stella: Você não pegou aquele bonde?

Blanche: Sim, ele me trouxe até aqui [...]

(WILLIAMS, 1947, p. 70, tradução nossa)¹.

1. “Oh Jesus! que enfadamento, / e que raiva, e que tormento, / que cegueira e que canseira! / Eu hei de buscar maneira / de algum outro aviamento...” (VICENTE, 2012, p. 17). Com o lamento de Inês por realizar serviços domésticos se inicia *A farsa de Inês Pereira*, do teatrólogo Gil Vicente. Com raiva, entediada e cansada, a moça precisa seguir os seus desejos, buscar outra forma de viver, pois aquilo representa a morte para ela.

As personagens femininas da peça são Inês Pereira, a sua mãe e Lianor Vaz. A primeira, como já adiantamos, não segue os padrões da mulher de sua época, moldada para as tarefas do lar e para o casamento.

1 Stella: But there are things that happen between a man and a woman in the dark – that sort of make anything else seem unimportant. (Pause) Blanche: What you are talking about is desire – just brutal Desire. The name of that rattle-trap streetcar that bangs through the Quarter, up one old narrow street and down another. Stella: Haven’t you ever ridden on that streetcar? Blanche: It brought me here [...].

Já a mãe de Inês, cujo nome sequer é mencionado na peça, parece representar as mães daquele período, que desejavam à filha prendada um bom casamento. Lianor Vaz, por sua vez, aparece como a casamenteira, aquela que serve de ponte, uma espécie de cupido entre Inês e Pero Marquez. Segundo Saraiva (2010, p. 210), nas peças de Gil Vicente “[...] os tipos agem segundo a sua lógica e ritmo próprios, sem notas falsas. Notaremos também que a caricatura não é gratuita nem artificialmente conseguida: resulta da acentuação dos traços típicos”. Veremos como esses tipos executam o seu papel na trama.

Faremos uma análise das personagens com base no desenrolar da farsa, nas próprias falas, nos diálogos com outros personagens e nas pistas ali encontradas. Não intencionamos delinear um perfil psicológico, físico ou fazer retrato histórico das mulheres da época, mas sim destacar os traços principais dessas personagens, quais eram seus desejos, suas aspirações.

Segundo Prado (1988) os manuais de dramaturgia pontuam que há três vias primordiais pelas quais se caracteriza, em teatro, a personagem: pelo que ela revela sobre si mesma, pelo que ela faz, pelo que os outros falam a seu respeito. Dessa forma, pretendemos utilizar todos esses recursos para retirar dessa farsa os traços fundamentais das personagens. Reforçamos que vamos nos ater às personagens femininas em *A Farsa de Inês Pereira* (1523), enfatizando a principal, que dá nome à peça e representa uma mulher ousada, à frente de seu tempo, marcado pela transição entre a época medieval e a Renascença.

2. “Mais quero asno que me leve que cavalo que me derrube”. A partir desse dito popular e de um desafio proposto a Gil Vicente, foi elaborada essa farsa. Conta-se que, à época, pairavam dúvidas acerca da capacidade do teatrólogo e contestava-se a autoria de suas peças. A que ora analisamos é um exemplo do que chamamos de teatro de atualidade, que se caracteriza por trazer um retrato satírico da sociedade com seus estratos (fidalguia, burguesia, clero e plebe). Partindo desse tema, o autor trabalha os diversos desejos de suas personagens, aproveitando para fazer crítica social, especialmente a membros da igreja católica.

Muitos são os autores que trabalharam o tema “desejo”. Alguns de forma mais explícita. Em *Um bonde chamado desejo* (1947), por exemplo, Tennessee Williams explora os destinos a que o desejo pode levar, principalmente as consequências que pode ter para as mulheres. Nessa peça, as irmãs Blanche e Stella são guiadas por diferentes vontades: enquanto Stella é movida pelo desejo carnal e espiritual e acaba casada com um homem machista que a expõe a diversos tipos de violência (física e

psicológica), Blanche tenta suprimir seus desejos de mulher viúva, mas como não consegue, de tempos em tempos, cede às tentações e se relaciona com homens mais novos. Vítima da cultura de seu tempo, que demoniza e considera o sexo como tabu, Blanche acaba pagando por seus atos com o alcoolismo e com a insanidade. Eis para onde o bonde do desejo a conduz. E Inês, para onde seu desejo e o asno irão levá-la?

3. Próxima cena: a mãe, carola, chega da missa e reclama do serviço de Inês, mal feito e incompleto. Inês enfrenta a mãe e a pede ajuda para sair do que considera um “cativeiro”. A mãe alerta que Inês não se casará se mantiver a fama de preguiçosa.

Nessas duas primeiras cenas, vemos que a mãe deseja que a filha faça as tarefas domésticas para que seja preparada para o casamento, provavelmente a única forma moralmente correta, naquela época, de sair da “prisão” em que Inês se encontrava. Apesar de desejar casar-se, porém, Inês renega as tarefas do lar.

“Aqui vem Leonor Vaz” (VICENTE, 2002, p. 19), anuncia a mãe. Lianor chega se benzendo e conta que foi atacada por um clérigo no caminho. Como ela mesma se descreve, era fraca e coxa, por isso, não tinha como se defender. Será que foi mesmo um ataque? Por que, então, não apresentava marcas? Disse Lianor que iria se queixar com o Cardeal, que não estava com nenhum arranhão porque o homem a soltou quando viu um cavaleiro passar. Lianor representa a alcoviteira, um tipo presente em várias peças de Gil Vicente, aquela que media relacionamentos e arranja casamentos para as moças. Aqui também serve, a personagem, para delatar o mau comportamento de um dos membros da igreja que, em vez de cumprir suas obrigações religiosas, como o celibato, ocupa-se de atacar senhoras aparentemente indefesas.

Arranjar um casamento para Inês Pereira, eis o propósito da alcoviteira! Lianor diz que esse matrimônio lhe trará avivamento. Era tudo o que Inês desejava: livrar-se do que considerava “morte em vida”! Apesar de todo o seu desespero para se casar e começar uma nova vida, ela faz uma série de exigências quanto ao seu pretendente. Pode ser pobre, porém deve ser “discreto ao falar”, ou seja, bem-educado. Lianor afirma que o pretendente é “rico, honrado e conhecido” e que trouxera uma carta que dará a descrição que Inês espera.

Inês lê a carta, mas inicialmente diz não à proposta de casamento de Pero. Lianor a questiona e afirma que ela não está em tempo de escolher, que é melhor “agarrar” esse pretendente, ainda que não seja o homem que ela considera perfeito. “Ou seja sapo ou sapinho, / ou marido ou maridinho, / tenha o que houver mister’. / Este é o certo caminho”

(VICENTE, 2002, p. 26). Dizer não, quanta ousadia para uma personagem da época! Era loucura recusar um casamento, ainda mais de um homem rico. Contraditória, tihosa, mas paciente, Inês espera passar o próximo bonde (ou asno), de preferência o que ela decidir tomar.

A mãe chama Pero à casa e deixa os dois a sós. O rapaz se incomoda. Muitos sentimentos populares vêm à tona nas peças de Gil Vicente, no entanto também é nítido que esses sentimentos se cristalizam em torno dos valores tradicionais (SARAIVA, 2010). Não é certo para a época ficar sozinho com uma dama solteira. Mesmo ele contando ter herdado cabeças de gado, Inês não se anima e recusa o casamento. Pero então diz que não irá importuná-la mais, apesar de demonstrar ter esperança de que sua amada um dia mude de ideia.

Inês foi bem corajosa para uma mulher de sua época, pois queria escolher, e não ser escolhida. Ela insistia em se casar com um homem “discreto” e que soubesse “tanger viola”, mesmo que passasse fome a seu lado. Queria ser feliz por suas próprias escolhas.

Outra cena: aparecem os judeus casamenteiros, Latão e Vidal, trazendo o Escudeiro Brás da Mata – que, galante, elogia os atributos físicos e o caráter da moça – por não fazer questão de casar-se com moço rico. Sua mãe acha que é loucura casar-se com o Escudeiro, mas Inês a desafia: “Inês – Que tendes de ver com isso? / Todo o mal há de ser meu! / Mãe – Quanta doidice! [...] / Inês – casar a vossa vontade; / eu quero casar à minha” (VICENTE, 2002, p. 42-44). Inês então toma o bonde chamado desejo e casa-se com o Escudeiro. Enfim, a sós com a liberdade?

Logo no início do casamento, Inês percebe que não seria tão livre como imaginara. Brás da Mata impõe sua vontade e proíbe-a de sair de casa e falar com outras pessoas. No máximo, poderia ir à igreja. Segundo ele, estava apenas fazendo a vontade de Inês, que desejara discrição. Dizia querer resguardá-la. Era a opinião do homem que valia naquela casa, e ela deveria obedecer-lhe: “Se eu disser: ‘isto é novelo’ / havei-lo de confirmar” (VICENTE, 2002, p. 49).

O Escudeiro sai para a guerra e deixa Inês presa, sendo vigiada pelo Moço, um ajudante de Brás. Triste, solitária e novamente entregue às tarefas do lar, Inês se lamenta e jura vingança. Inês sofre, porém não se deixa abater. Apesar da má escolha, promete que, se lhe for dada outra chance de escolher um novo marido, dessa vez irá procurar alguém de paz, de boa fé e que lhe seja obediente. Dessa vez, quer pegar o bonde certo. Ou seria o asno certo?

Algum tempo depois, Inês recebe uma carta que relata a morte de seu marido. Enquanto o Moço demonstra tristeza, ela comemora: “Dai-me vós cá essa chave, / e ide buscar vossa vida” (VICENTE, 2002, p. 54). Para

ela, é hora de recomeçar a vida com alguém que seja gentil e ceda a seus caprichos, conforme trecho que segue: “Agora quero tomar, / para boa vida gozar, / um muito manso marido; / não o quero já sabido, / pois tão caro há de custar” (VICENTE, 2002, p. 54). Inês desce do bonde errado.

Lianor retorna à cena e Inês finge estar chorando. A casamenteira consola-a e, mais uma vez, lhe oferece Pero Marquez. A alcoviteira cumpre o seu papel. Inês agora aceita sem titubear e afirma: “[...] asno que me leve quero, / e não cavalo folão. / Antes lebre que leão; / antes lavrador que Nero” (VICENTE, 2002, p. 56). Inês cumpre o dito popular, mas não o papel de boa moça.

4. Para Saraiva, Inês representa, no conjunto da tipologia vicentina, a “moça da vila”, cujo pai está ausente e cuja condição social não nos é informada claramente:

[...] trata-se certamente da filha de um oficial mecânico, que vive na “vila”, isto é, fora da corte, num aglomerado urbano. Ela pretende subir de condição e por isso tem ouvidos atentos ao Escudeiro, que blasona de fidalgo. Reage contra o trabalho em casa, a que a quer sujeitar a mãe. Inês Pereira, depois de ter querido libertar-se da condição vilosa casando com o Escudeiro, ilude a fidelidade conjugal em segundas núpcias com um rústico que se guia pela cabeça dela (SARAIVA, 2010, p. 202).

Seria então Inês vítima da sociedade de seu tempo? Sem pai, sem outra possibilidade de ascensão (ou apenas de mudança) social, via no casamento a única maneira de viver de uma forma diferente daquela a que estava fadada, caso continuasse a morar com a mãe. Seria Inês vítima de seus próprios caprichos e desejos? Como não conseguia controlar seus sentimentos, “pagava” caro por suas escolhas, mas agora seria diferente.

As expectativas de Inês se confirmam. O novo marido não se opõe às suas vontades; pelo contrário, diz que ela está livre para “folgar” quando desejar. Eis que entra em cena um ermitão pedindo esmola, outro personagem que representa uma crítica de Gil Vicente aos falsos religiosos. Trata-se de um rapaz que desejara se casar com Inês quando ela era mais moça. Após um tempo, Inês o reconhece e diz que quer encontrá-lo. Então, chama Pero para levá-la até o local onde o moço ermita, que é distante. Inês novamente toma o bonde do desejo. Para onde ele a levará dessa vez? Pero a leva nas costas por parte do percurso em que atravessavam um rio. Durante a travessia, ironicamente, Inês pede ao marido que cantem uma canção cujo refrão, repetido por Pero, é: “Pois assim se fazem as cousas” (VICENTE, 2002, p. 63). A farsa termina.

Como a peça finaliza com essa cena, não podemos afirmar categoricamente que Inês foi adúltera. Suas intenções e seus desejos eram conhecidos, todavia não sabemos se ela e Pero chegaram ao destino final ou sequer à outra margem do rio. Se ela encontrou o ermitão, a sós ou com o marido, o que conversaram e o que fizeram, não está posto no auto, mas sim a cargo de nossa imaginação.

É possível afirmar que a mãe de Inês e Lianor Vaz são personagens típicas, características do teatro vicentino. Já Inês Pereira é aquela personagem que não se enquadra totalmente, seja nos padrões morais da sociedade da época, seja nos padrões tipológicos das obras de Gil Vicente. Guiada por suas vontades, não abriu mão de ser e de ter o que queria.

Não existia um só bonde, não existia um só desejo. Inês desejava ser livre. A mãe desejava um bom casamento para a filha. Inês desejava escolher, decidir, tomar as rédeas do seu destino. Lianor desejava arranjar casamento. Inês desejava ser obedecida, desejava um asno. Inês desejava o ermitão. Inês queria chegar à outra margem do rio. Chegou? Conhecemos o ponto de partida, o bonde que tomou, o asno que a levou. Nunca sabemos o ponto de parada.

Referências

- PRADO, D. A. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 83-111.
- SARAIVA, A. J.; LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. 17. ed. Porto, Portugal: Porto Editora. 2010.
- VICENTE, Gil. *Farsa de Inês Pereira*. 3. ed. São Paulo: Martin Claret, 2012.
- WILLIAMS, Tennessee. *A streetcar named desire*. Middlesex, England: Penguin Books. 1947.

O poema “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade: jogos intertextuais

Reijane Pandolfi

E são essas as histórias de amor
que acontecem todo dia sim senhor.

Abujamra

Carlos Drummond de Andrade deu vida nova ao Modernismo e seu poema “Quadrilha”, que serve de mote para diversas recriações e referências intertextuais do passado, do presente e do futuro, me inspirou a escrever meu primeiro ensaio.

Na “Quadrilha”, Drummond aborda um tema estimado pela tradição poética: o amor e o relacionamento amoroso. Composto por uma *única* estrofe com sete versos (redondilha maior), sem rimas ou métrica fixa, o poema ressalta os descompassos do amor e fala sobre os desejos não realizados e sobre o destino que frustra as expectativas de seus personagens – João, Teresa, Raimundo, Maria, Joaquim e Lili. Há que se destacar a originalidade e a ludicidade na forma como o tema é tratado.

Sendo o amor e seus descompassos os temas centrais, “Quadrilha” mostra sua imprevisibilidade e as relações humanas na quadrilha da vida, na qual ninguém *é* de ninguém. Por isso o autor, talvez como forma de driblar a sua própria frustração com o assunto, remete-nos à simplicidade e à leveza da dança chamada quadrilha, dando um exemplo de que *é* possível dançar esse jogo da vida e ser feliz; ou não. Vejamos:

João amava Teresa que amava Raimundo
 que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili,
 que não amava ninguém.
 João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento,
 Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,
 Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes
 que não tinha entrado na história
 (ANDRADE, 1995, p. 146).

A dança denominada quadrilha é uma contradança de origem holandesa que teve o seu apogeu no séc. XVIII, na França. Era muito popular nos salões aristocráticos e burgueses do séc. XIX em todo o mundo ocidental. No Brasil, é típica das festas juninas e se caracteriza pela evolução de diversos pares, sendo aberta pelo casal de noivos. Nela se vê representado o grande baile do casamento que supostamente se realiza (ou não), e os casais formam pares que dançam, havendo também a troca de parceiros. No poema de Drummond, homens e mulheres desencadeiam desencontros amorosos, e somente quem não amava ninguém e simbolicamente era ninguém, pois não tinha nome e sobrenome, consegue encontrar seu par – o *único* alguém com nome e sobrenome: “[...] Lili casou com J. Pinto Fernandes”.

Em meio aos jogos de desencontros, percebemos que a dança da quadrilha determina os destinos dos personagens. Drummond brinca com as palavras do poema como se fosse uma cantiga, produzindo assim certa musicalidade: “João amava Teresa que amava Raimundo / que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili, / que não amava ninguém”.

O autor demonstra a sua descrença na felicidade que poderia vir de um grande amor ou de um casamento, este *último* uma mera convenção social retratada na aristocracia do sobrenome de J. Pinto Fernandes – “[...] Lili casou com J. Pinto Fernandes”, e na ausência de nome e sobrenome de sua esposa, que não ama e nem é amada por ninguém. Isso é tão claro que Lili, que não amava ninguém, foi a *única* que se casou – definindo-se assim o casamento como uma mera instituição ligada ao *status* e aos interesses financeiros, familiares e pessoais.

Drummond trata o amor como algo não correspondido entre diferentes personagens identificáveis e assim representativos da vida cotidiana, que vão vivendo a sua tragédia e seus dilemas pessoais, os quais representam os acontecimentos imprevisíveis e incontroláveis da vida: a) o amor não correspondido – “João amava Teresa que amava Raimundo / que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili, / que não amava ninguém”; b) o exílio – “João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento”; c) o infortúnio – “Raimundo morreu de desastre [...]” e

“Joaquim suicidou-se [...]”; d) a família – “[...] Maria ficou para tia” e “[...] Lili casou com J. Pinto Fernandes”.

A busca pela essência do relacionamento amoroso acabado, cheio de sentimentos, às vezes é feita por contradições e frustrações, a luta entre o definitivo e o passageiro não destitui o amor, pois ele é o sentimento *único* que pode fazer com que o homem atinja o absoluto. A contradição é que às vezes o amor é a frustração da própria vida, como é o caso desses personagens.

“Quadrilha” nos permite estabelecer conexões com o passado, o presente e o futuro e, nesse vai e vem do tempo, nos deparamos com textos que dialogam entre si. Sabe-se que o fenômeno da intertextualidade – prefixo *inter*, de origem latina, que traz a noção de relação (entre) – está ligado ao conhecimento de mundo de cada um, que deve ser compartilhado, ou seja, comum ao produtor e ao receptor de textos.

A princípio fui remetida à campanha de esclarecimento sobre o Vírus da Imunodeficiência Humana (HIV) e à canção de Chico Buarque de Holanda chamada “Flor da Idade” (1975). Em meio às reflexões, descobria que mais havia a ser pensado e pesquisado quanto à utilização do poema de Drummond para criação de jogos intertextuais, bem como nos sentimentos que podem surgir daí.

Assim podemos ver que a consideração de Drummond sobre a efemeridade das relações humanas, as escolhas, o amor e o casamento é tão relevante que, quando do lançamento da Brasília, carro da empresa automobilística Volkswagen, produzido no Brasil na década de 1970, os promotores exploraram o poema de forma a rechaçar outras marcas. A propaganda é considerada histórica, assim como o carro que “todos amam”.

Versos livres, linguagem direta, poemas relacionados a gestos do cotidiano, fatos corriqueiros, às vezes com uso de tom irônico e de bom humor, podem também ser observados na adaptação pós-moderna de uma agência publicitária. O publicitário Caio Costa criou para seu *blog* a “Quadrilha publicitária”, que começa: “João prospectou Teresa que brifou para Raimundo / que pensou em Maria [...] / João foi para a África, Teresa para o telemarketing, / Raimundo morreu de stress [...]” (COSTA, 2012). Mais uma vez, os dramas e fatos do cotidiano contemporâneo são aproveitados para, de forma cômica e sarcástica, expressar ansiedades e expectativas não só em relação ao casamento, mas também em relação à vida diária, o que se assemelha à “Quadrilha” de Drummond.

Ainda na “Quadrilha”, observamos que os personagens, além de não se darem bem nos compassos, sofreram algum tipo de frustração em suas vidas. Por exemplo, João e seu desamor por Teresa, que possivelmente o leva a se mudar para os Estados Unidos. Teresa, por sua vez,

desapontada com a não correspondência de Raimundo, enclausurou-se no convento para nunca mais ser de homem algum, entregando sua vida somente a Deus. Já Raimundo, que amava Maria e que também não obteve correspondência, numa tentativa de fugir da vida e talvez de si mesmo, morre de desastre; Maria, desconsolada com seu destino, decidiu por não se envolver com mais nenhum homem além de seu amado Joaquim, que por sua vez decidiu pela fatalidade de se suicidar, possivelmente por causa de Lili, que não amava nem a ele, nem a mais ninguém.

Também na Educação em Saúde evidenciaram-se os desencontros da “Quadrilha”, ao ser abordada a questão do Vírus da Imunodeficiência Humana (HIV) – uma epidemia silenciosa que por muito tempo foi associada à sexualidade. A campanha educativa mostra que, na *época*, ter relações sexuais com vários parceiros era um comportamento comum e reforçado socialmente, pois se deve considerar que a década de 1980 incluía possivelmente a primeira geração de jovens nascidos sob influência do sexo livre e do movimento hippie dos anos 1970. No que se refere ao comportamento sexual, ter parceiros diferentes representaria o *ápice* da liberdade. Explora-se então a ideia de “Quadrilha” como situação em que ninguém foi ou *é* de ninguém, retratando de forma precisa o dilema das pessoas em relação ao amor, aos relacionamentos e ao HIV, e ao mesmo tempo enfatizando a necessidade de informação para prevenção da maior doença enfrentada pela humanidade nos *últimos* tempos.

A construção poética do poema de Drummond faz com que o leitor tire suas próprias conclusões, pois todos os personagens que demonstravam sentimentos amorosos pelo outro acabaram tendo um destino frustrante, exceto Lili, “que não amava ninguém”. A personagem que não demonstra sentimento por ninguém *é* o principal ponto de divergência, pois, como podemos verificar, ao mesmo tempo em que está ligada à tragicidade dos outros amantes, *é* a *única* que não amava ninguém, ou seja, não estabelece vínculo afetivo com nenhum deles, apesar de ter se casado com J. Pinto Fernandes.

O uso de nomes e sobrenomes dos personagens também se torna questão relevante a ser abordada na “Quadrilha”, como também nos intertextos. No caso do poema de Drummond, a falta de sobrenome para os personagens, com exceção de J. Pinto Fernandes, simboliza a ausência de origem definida, a perda da individualidade e a luta para se fazer conhecer, sair do isolamento e da solidão. Assim, a vida parece uma experiência angustiante na qual o convencionalismo e as aparências têm mais valor do que a essência, o que se agrava pelos desencontros amorosos dos personagens. O J. Pinto Fernandes *é* uma representação da nobreza,

da alta sociedade, o que se expressa em seu sobrenome. Seu primeiro nome não é citado como o dos demais personagens, e está abreviado, o que indica que seu sobrenome é o mais importante para identificá-lo.

Ressalta-se que Lili, que é reconhecida apenas pelo apelido, pois é a *única* personagem com determinada característica, acaba se casando. Ela representa o anonimato de qualquer um que poderia ter entrado na dança e ter se dado bem, pois, além de ter se casado, foi a *única* a envolver-se com um homem possuidor de sobrenome, dando a ideia de um nobre, originário de uma classe alta. Se ela não amava ninguém, nem mesmo J. Pinto Fernandes, podemos dizer que ela teria se casado simplesmente para não ter os mesmos destinos das demais mulheres do poema, ou ainda por ter ambições mais elevadas, querendo sair do anonimato, ao adquirir um sobrenome de nobreza.

O poema que seguia uma sequência de desencontros foi modificado com a introdução do personagem J. Pinto Fernandes, que ainda “[...] não tinha entrado na história”, e se refere ao desconhecimento pleno do moço que entrou na quadrilha sem “saber” dançar, ou seja, ignorante de tudo o que houve anteriormente na vida dos pares e, principalmente, na vida de Lili. Ele a recebe como companheira, independentemente de seus sentimentos.

Finalmente, quando o casal desconhecido se enlaça – ou se “enrola” –, percebemos como se não só a música ou a dança, mas a própria vida tivesse parado quando Lili e J. Pinto Fernandes cruzaram o caminho um do outro. Podemos relacionar o poema de Drummond com a típica dança da quadrilha, pois as modificações e as evoluções acabaram por alterar os compassos da dança, da música e do amor.

Chico Buarque de Holanda também faz uma recriação de “Quadrilha”, na canção “Flor da idade” (1975), escrita para a peça “Gota d’água” (1975) em parceria de Buarque com Paulo Pontes. A música brinca com as palavras ao falar ao mesmo tempo de sensualidade, sexo, amor e juventude, e descreve o desabrochar da sexualidade na adolescência, reproduzindo a estrutura de composição do poema de Drummond:

Carlos amava Dora que amava Léa que amava Lia que amava Paulo
que amava Juca que amava Dora que amava...
Carlos amava Dora que amava Rita que amava Dito que amava Rita
que amava Dito que amava Rita que amava...
Carlos amava Dora que amava tanto que amava Pedro que amava a
filha que amava Carlos
que amava Dora que
amava toda a quadrilha...
(BUARQUE; PONTES, 1975, p. 84)

A temática amorosa de Drummond, os encontros e desencontros em Buarque de Holanda, num rearranjo dos eixos de seleção e combinação, e os nomes e acontecimentos comuns se entrelaçam, criando intertextualidade. Entretanto, vemos pontos de vistas contrastivos. O verbo amar é utilizado pelos dois poetas: Buarque de Holanda descreve os desencontros e as decepções amorosas de forma singela, enquanto Drummond os descreve de maneiras amargas e frustradas. Lili e Dora exercem papéis opostos, pois Lili não pratica o verbo amar, enquanto Dora ama toda a quadrilha. Drummond preserva relações heterogêneas e pontua a completude amorosa entre João, Teresa, Raimundo, Maria, Joaquim e Lili, e adiciona uma outra, J. Pinto Fernandes, fora da história. Para Buarque de Holanda, as relações de amor são vividas por vínculos não só hetero (Lia e Paulo), mas também homossexuais (Dora/Léa/Lia ou Paulo/Juca). Pode-se dizer também que Buarque de Holanda buscou a reciprocidade amorosa com Rita e Dito e Dito e Rita, ausentes no de Drummond.

Outro exemplo de intertextualidade pode ser observado na “Quadrilha da Sujeira” (1999), de Ricardo Azevedo. Enquanto no texto de Drummond, inspirado pela dança da quadrilha, os casais trocam de pares a cada passo e, conseqüentemente, desorganizam as emoções dos amantes, o de Ricardo Azevedo critica o mau hábito de jogar lixo na rua e mostra como as pessoas também prejudicam outras, desorganizando a vida cotidiana:

João joga um palitinho de sorvete na
 rua de Teresa que joga uma latinha de
 refrigerante na rua de Raimundo que
 joga um saquinho plástico na rua de
 Joaquim que joga uma garrafinha
 velha na rua de Lili.
 Lili joga um pedacinho de isopor na
 rua de João que joga uma embalagenzinha
 de não sei o que na rua de Teresa que
 joga um lencinho de papel na rua de
 Raimundo que joga uma tampinha de
 refrigerante na rua de Joaquim que joga
 um papelzinho de bala na rua de J. Pinto
 Fernandes que ainda nem tinha
 entrado na história
 (AZEVEDO, 2004)

João Cabral de Melo Neto também foi inspirado pelo poema de Drummond na composição de seu poema dramático “Os três mal-amados” (1943). Esse é um poema sobre o amor, mas regado pela incomunicabilidade.

João: Olho Teresa. [...]

Raimundo: Maria era a praia que eu frequentava certas manhãs. [...]

Joaquim: O amor comeu meu nome, minha identidade, meu retrato. [...]
O amor veio e comeu todos os papéis onde eu escrevera meu nome..

(MELO NETO, 1994, p. 59).

No poema de Melo Neto se reproduz a situação de cada um dos personagens masculinos de Drummond: João, que amava Teresa, foi para os Estados Unidos, afastou-se. Raimundo, que amava Maria, morreu de desastre. Joaquim, que amava Lili, suicidou-se. João Cabral reproduz nos *últimos* versos o discurso do suicida que foi corroído pelo amor. Raimundo, João e, mais intensamente, Joaquim, personagens extraídos do poema de Drummond, confessam suas falências amorosas. Diz Joaquim:

O amor comeu na estante todos os meus livros de poesia. Comeu em meus livros de prosa as citações em verso. Comeu no dicionário as palavras que poderiam se juntar em versos. [...]

O amor comeu meu estado e minha cidade. Drenou a água morta dos mangues, aboliu a maré. Comeu os mangues crespos e de folhas duras [...] Comeu o cheiro de cana cortada e o cheiro de maresia [...]

(MELO NETO, 1994, p. 60)

André Abujamra, líder da irreverente banda Karnak, também dialoga com o poema “Quadrilha” por meio da música “Espinho na roseira (Drumonda)” (1995), que surge como uma paródia cheia de humor, colocando o próprio Drummond nos versos e o levando ao sertão.

Pedro Alcântara do Nascimento
Amava Rosa Albuquerque Damião
Pedro Alcântara amava Rosa
Mas a Rosa não amava ele não
Rosa Albuquerque amava Jorge
Amava Jorge Benedito de Jesus
E o Benedito, Bendito Jorge
Amava Lina que é casada com João
E o João, João sem dente
Amava Carla, Carla da cintura fina
E a Carla, linda menina
Amava Antônio Violeiro do Sertão
E o sertão vai virar mar
E o mar vai virar sertão [...]
E o Antônio, Cabra da Peste,
Amava Júlia que era filha de Odete
E a Odete amava Pedro

Que amava Rosa que era prima de Drummond
 E o Drummond era casado
 Com Maria, que era filha de Sofia,
 Mãe de Onofre e de José
 E o José era casado com Nazira,
 Que era filha de Jandira,
 Concubina de Mané [...]
 E o Rodolfo, que já era desquitado
 Era homem mal amado
 Não queria mais viver
 E encontrou Maria Paula de Arruda
 Que lhe deu muita ajuda,
 Fez seu coração nascer
 E são essas histórias de amor
 Que acontecem todo dia, sim senhor.
 (ABUJAMRA, 1995)

Por fim, há que se destacar a potencialidade do poema “Quadrilha”, de Drummond: o jogo de sentidos, a liberdade com que poeta trabalha sua poesia, e seu universo mágico construído por palavras, simbolismos e representações; e a habilidade poética, sobretudo satírica, observada nas situações corriqueiras do dia-a-dia e retratada com suas doses humorísticas. Naquele, vê-se o elemento lúdico, em que o amor é relatado de forma que o leitor seja testemunha dos desencontros, sendo observador dos (des)compassos das desilusões e contradições da vida.

Porém o Amor não imperou e não se concretizou em nenhuma relação, apesar da presença teimosa do verbo “amar” nos três primeiros versos – “João amava Teresa que amava Raimundo que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili que não amava ninguém”. Restaram somente desencontros para Drummond; entretanto, para outros autores é possível encontrar a felicidade na quadrilha da vida, pois nem tudo é desencontro.

No vai e vem dançante de Drummond, vê-se o dialogar de alguns gêneros textuais, pois em meio às convenções culturais, valores, dogmas e crenças, o amor é inerente ao homem, assim como a liberdade. Isso demonstra o quão contemporâneos são esse autor e seu poema. Assim, “são as histórias de amor que acontecem todo dia sim senhor”.

Referências

ABUJAMRA, Andre. Espinho na roseira. In: *A intertextualidade em Drummond, Buarque e Abujamra*. 21 jun. 1995. Disponível em: <<http://tagarelicesoblog.blogspot.com.br/2008/06/intertextualidade-em-drummond-buarque-e.html>>. Acesso em: 15 jun. 2017.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia poética*. 30. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

BARBALHO, Aparecida Mendes. *Os (dês) compassos do amor na Quadrilha de Drummond*. 24 nov. 2009. Disponível em: <<http://www.webartigos.com/artigos/os-des-compassos-do-amor-na-quadrilha-de-drummond/28679#ixzz4rjHOYLuO>>. Acesso em: 15 jun. 2017.

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota d'água*. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

COSTA, Caio. *Quadrilha publicitária*. 2011. Disponível em: <<http://www.blogcitario.blog.br/2012/05/24/quadrilha-publicitaria/>>. Acesso em: 16 jun. 2017.

KERSCHE, Tais. *A intertextualidade em Drummond, Buarque e Abujamra*. 2008. Disponível em: <<http://tagarelicesoblog.blogspot.com.br/2008/06/intertextualidade-em-drummond-buarque-e.html>>. Acesso em: 15 jun. 2017.

LUNA, J. *Como ler um poema modernista? (análise estrutural formalista de alguns poemas do modernismo brasileiro)*. Disponível em <http://www.jayrus.art.br/Apostilas/Academica/Como_ler_um_poema_modernista.pdf>. Acesso em: 05 jun. 2017.

MELO NETO, João Cabral de. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A, 1994.

NOVA ESCOLA. *Quadrilha da sujeira*. 2004. Disponível em: <<https://novaescola.org.br/conteudo/4277/quadrilha-da-sujeira>>. Acesso em: 15 jun. 2017.

PASSOS, Cleuza Rios Pinheiro. *De quadrilha em Quadrilha: De Drummond a Chico Buarque de Holanda*. In: BOSI, Viviana et al. *O Poema: leitores e leitura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

VALENTE, André. *Intertextualidade e interdiscursividade nas linguagens midiática e literária: um encontro luso-brasileiro*. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6694.pdf>>. Acesso em: 17 jun. 2017.

Capítulo 2

O eu e o duplo

Herói partido: o duplo em “I-Juca-Pirama”, de Gonçalves Dias

Wallysson Francis Soares

O que diz ela? O que diz a lúgubre *CONSCIÊNCIA*,
Aquele espectro em meu caminho?
*Chamberlayne – Pharronida*¹

“Meninos, eu vi”, diz um velho índio da tribo dos Timbiras ao final do poema “I-Juca-Pirama”. No décimo e último canto da lírica de Gonçalves Dias, a narrativa desvela traços de memória, ao passo que é revelada a origem da épica estória que ali se desenvolveu: são lembranças de um senhor que passa adiante o canto de morte de um guerreiro Tupi. A reminiscência, naturalmente animada pela capacidade criativa do contador de histórias, anuvia as fronteiras entre fato e ficção.

Os nove cantos que precedem o devaneio do veterano descrevem uma história, em sua superfície, simples: o retrato de um herói frente a morte e sua coragem ao enfrentá-la. No entanto, é na ambivalência que está a potência provocativa do poema, em sua dualidade paradoxal, onírica. É essa duplicidade, exposta e oculta nas diversas camadas de “I-Juca-Pirama”, que este breve trabalho se propõe analisar.

O poema indianista foi publicado nos *Últimos Cantos*, de Gonçalves Dias – “o primeiro poeta autêntico a emergir em nosso Romantismo”

1 Tradução livre da epígrafe encontrada em “William Wilson” (1839), conto de Edgar Allan Poe centrado na temática d’o duplo.

(BOSI, 2013, p. 109). O título, “I-Juca-Pirama”, é um termo com origem na língua dos índios tupis e pode ser traduzido como “o que há de ser morto e que é digno de ser morto” (DIAS, 1980, p. 179)². A expressão-titular já prenuncia a morte como temática do poema – mas deixa em aberto: *o que há de ser morto? Ou quem é digno de morrer?* Já no primeiro canto somos apresentados ao personagem principal, herói à espera do exílio. Não fica claro, contudo, qual a sua identidade e nem se ele é aquele de quem a morte está à espreita.

Os velhos sentados praticam d’outrora,
E os moços inquietos, que a festa enamora,
Derramam-se em torno d’um índio infeliz.

Quem é? – ninguém sabe: seu nome é ignoto
(DIAS, 1969, p. 1-2).

Desconhecido, o herói sem nome é uma representação do índio brasileiro, fazendo jus ao veio indianista de Dias e dos seus colegas de geração. No entanto, no desenrolar da trajetória do índio, de sua prisão a sua morte, o discurso épico de exaltação do nativo – e, por extensão, da identidade brasileira –, é apenas a superfície de uma lírica polissêmica e polifônica. Como no próprio índio ignoto que, como veremos, guarda em si outra *persona*, há ainda outro(s) eu(s) em “I-Juca-Pirama”.

Quando o selvagem surge, no Canto I, está prisioneiro de outros índios – os Timbiras – à espera do desenlace. A tribo inimiga prepara o festim, uma cerimônia em que pretendem celebrar a morte do cativo. Na descrição pitoresca de Dias, o quadro pintado faz contrastar uma festividade cheia de vida com a morte, matéria da celebração – em um primeiro indício do caráter dualista do poema. A reação do índio diante do evento também é descrita por meio de contrastes:

O prisioneiro, cuja morte anseiam,
Sentado está,
O prisioneiro, que outro sol no ocaso
Jamais verá!

A dura corda, que lhe enlaça o colo,
Mostra-lhe o fim
Da vida escura, que será mais breve
Do que o festim!

Contudo os olhos d’ignóbil pranto
Secos estão;

2 Segundo as notas explicativas localizadas na coletânea de poemas de Gonçalves Dias.

Mudos os lábios descerram queixas
Do coração.
Mas um martírio, que encobrir não pode,

Em rugas faz
A mentirosa placidez do rosto
Na fronte audaz!
(DIAS, 1969, p. 2-3)

O estado do índio perante a ameaça iminente do fim é desenhado em antíteses: o sol no ocidente e a vida escura; os olhos secos e o indecoroso pranto; os lábios mudos e as queixas a desabrocharem: tudo culmina em uma “mentirosa placidez do rosto / na fronte audaz”. O conflito do herói começa aqui, preso em uma espécie de purgatório entre a vida e a morte, e lutando contra suas emoções diante do destino selado. O que está à vista, na superfície, é a fronte de um guerreiro corajoso. No fundo, o índio está em contenda consigo. Nesse embate interno, as antíteses coexistem e se tornam paradoxos, abscônditos no índio. A força dessa convergência, num movimento oposto, divide-o em dois e ele então se reverte em Outro – como será ilustrado adiante.

A dualidade volta a ser ressaltada ao fim do Canto II, nas imagens evocativas daquele que contrapõe “os medos da fria morte”:

Folga morrendo; porque além dos Andes
Revive o forte,
Que soube ufano contrastar os medos
Da fria morte.

Rasteira grama, exposta ao sol, à chuva,
Lá murcha e pende:
Somente ao tronco, que devassa os ares,
O raio ofende!
(DIAS, 1969, p. 3)

No Canto III, o selvagem ganha novas nuances, quando uma possível anti-heroicidade vem à tona no momento em que, prestes a ser sacrificado, o índio ouve, de um Timbira, a acusação de ser um invasor. Uma vez revelado o crime do prisioneiro, a imagem de herói se desfaz diante da culpa. Ao declamar seu canto de despedida, o índio reluta frente ao fim que o aguarda, expressando a existência de um conflito interno, dividido entre a honra de partir e o medo de morrer; entre herói e humano.

A partir daí, o nativo conta sua história, introduzindo-se como filho das selvas e do Norte e, por último, revelando seu pai, “[...] cego e quebrado, / de penas ralado” (DIAS, 1969, p. 5). A figura do pai surge como representação de uma fraqueza do herói. Primeiro porque é patente a

dependência do velho, fraco e cego, que precisa do filho como guia e a ele se sujeita. Segundo porque essa submissão termina por ser mútua. O pai, ao lado do filho, exerce um poder esmagador. “Me quero valer”, o herói clama. O filho anseia por provar sua força ao pai, de quem também acaba sendo prisioneiro – seja por meio do papel que assume de cuidador, seja por viver à sombra do pai, reflexo da tradição, que exige do índio a heroidade e a força. O filho precisa provar seu valor:

O velho no entanto
Sofrendo já tanto
De fome e quebranto,
Só qu'ria morrer!
Não mais me contenho,
Nas matas me embrenho,
Das frechas que tenho
Me quero valer.
(DIAS, 1969, p. 5)

Essa sujeição acaba por despertar outro olhar. Tendo o pai ao seu lado, o índio sofre consigo mesmo. O genitor firma-se no filho, quase como se representassem dois eus em um só corpo:

O acerbo desgosto
Comigo sofri.

Meu pai a meu lado
Já cego e quebrado,
De penas ralado,
Firmava-se em mi:

Nós ambos, mesquinhos,
Por ínvios caminhos,
Cobertos d'espinhos
Chegamos aqui! [...]

Em mim se apoiava,
Em mim se firmava,
Em mim descansava,
Que filho lhe sou.
(DIAS, 1969, p. 5, grifos meus)

Na subordinação entre pai e filho, a codependência se transfigura em coexistência. Ao fim do Canto III, o índio Tupi aceita a morte, mas pede para viver – assim continuaria guiando a quem ele nomeia “velho coitado”. A qualidade tradicional de guerreiro, destemido, que enfrenta a morte, opõe-se à fraqueza do filho que anseia por viver para cuidar do pai. A

devoção está no cerne da luta emocional do protagonista. O medo de morrer – para a imagem clássica de herói, um sentimento vil e covarde – é a resposta emocional do índio à figura paterna, a quem está irremediavelmente submisso, ainda que, paradoxalmente, seja o filho quem o sustente. O índio precisaria, para viver ou para morrer, desprender-se da silhueta do pai. A devoção de filho torna-se o mecanismo de fuga da morte – mas, ao mesmo tempo, manterá ele em outro tipo de cativeiro. Ao tornar-se patrono do seu pai, ocorre uma inversão dos papéis (de pai/filho, protetor/protegido, cuidador/cuidado) que coloca o índio numa divisa.

Quando o chefe dos Timbiras ouve o clamor do Tupi, ordena que o preso seja solto. O verso “Solto apenas dos nós que o seguravam” (DIAS, 1969, p. 6) deixa claro, no entanto, que o índio é solto *apenas* dos nós físicos que o seguravam, permanecendo, de certa maneira, unido ao pai. Essa unidade pai-filho ganha corpo no diálogo entre os dois, que tem início no Canto VI. O progenitor, que surge tão somente para o filho e é referido como “Espectro d’homem” (DIAS, 1969, p. 7), no Canto V, pode ser uma representação psíquica do embate interno do personagem – a voz do seu inconsciente. Dessa forma, o diálogo se converge num monólogo, com os dois eus do índio, pai e filho, em conflito. O personagem aqui se divide em dois, e o duplo sutilmente toma conta da narrativa:

Curto instante depois prossegue o velho:
 – Tu és valente, bem o sei; confessa,
 Fizeste-o, certo, ou já não foras vivo!
 – Nada fiz; mas souberam da existência
 De um pobre velho, que em mim só vivia...
 (DIAS, 1969, p. 9, grifo meu).

O duplo, para Sigmund Freud, é um tema ligado ao âmbito da estética do *unheimlich* – em português, “estranho” ou “inquietante”. Em sua análise desse conceito, o psicanalista afirma: “é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é muito conhecido, ao bastante familiar [...] do que é familiar, aconchegado, e do que é escondido, mantido oculto” (FREUD, 2010, p. 331). Conclui, portanto, que *unheimlich* seria “tudo que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu” (FREUD, 2010 p. 338). O estranho, em “I-Juca-Pirama”, fonte da angústia do personagem principal (e do leitor), pode ser o próprio pai do índio, representando aquilo que, familiar, reprimido, veio a se tornar inquietante. O estranho materializa-se no inconsciente do protagonista.

Ao conceituar duplo, Freud busca os estudos de Otto Rank, psicanalista que investigou a duplicidade do eu na literatura e em outras artes. Para Rank, segundo Freud, o duplo se relaciona “com o espírito protetor,

a crença na alma e o temor da morte” (FREUD, 2010, p. 351), temáticas que atravessam “I-Juca-Pirama”, respectivamente: a) no espectro do pai, figura tradicionalmente ligada à proteção, e no instinto afetuosos do índio, que anseia cuidar do pai deficiente; b) na notória característica da cultura dos índios que é a crença na alma; c) e no conflito do herói partido, que teme a morte.

O duplo, para Rank, seria “uma garantia contra o desaparecimento do eu, ‘um enérgico desmentido ao poder da morte’ (Rank), e a alma imortal” (FREUD, 2010, p. 351), uma definição que remete ao conflito do guerreiro que, diante da morte, reluta, contrariando sua mortalidade e seu iminente desaparecimento. A constituição do duplo, por meio da figura paterna, seria uma última tentativa de permanecer vivo; o “fantasma” do pai um apego à vida.

Ironicamente, no entanto, o índio acaba garantindo sua sobrevivência – como espectro – quando, tragicamente, se entrega à morte de guerreiro e passa a viver nos contos que serão narrados sobre aquele que é “digno de ser morto”, numa sobrevivência lendária. Freud escreve que o duplo pode ter uma inversão: “de garantia de sobrevivência passa a inquietante mensageiro da morte” (FREUD, 2010, p. 352). Nesse sentido, o estranho espectro do pai que surgiu no caminho (da consciência), inicialmente adiando o exílio do filho, seria o presságio do destino inevitável da morte.

A cegueira do pai é outro símbolo importante no estudo psicanalítico do personagem principal. Freud diz que “o medo de ferir ou perder os olhos é uma terrível angústia infantil” (FREUD, 2010, p. 346) e que “o medo de ficar cego é frequentemente um substituto para o medo da castração” (FREUD, 2010, p. 346). O filho-índio sustenta essa angústia, e seu pai, cego, permanece representando o lado fraco do herói: castrado, despedido de masculinidade.

Há ainda uma questão simbólica na cegueira paterna, que depende do filho para enxergar (e para viver). Uma dependência que evidencia a possibilidade de pai e filho habitarem um só corpo. Não é por outra razão que, antes de começar seu canto de despedida, momento em que se despe de toda a vulnerabilidade, o índio “[...] derrama os olhos, / com triste voz que os ânimos comove” (DIAS, 1969, p. 04), num movimento que pode simbolizar não só o choro, mas a transição entre os eus, simbolizada no ato de derramar, de tirar os olhos – e se tornar cego, tornar-se o pai.

Ao entender que o duplo é um importante rastro em “I-Juca-Pirama”, a leitura do poema sob a ótica do nacionalismo romântico nos leva a considerar outros níveis de análise. É compreensível que o índio e seu pai simbolizem, na narrativa, a relação colônia/colonizador, entre Brasil e

Portugal. O país europeu exerceria o papel de espectro no caminho da colônia, um fantasma de heranças e de tradições enquanto o Brasil luta por autonomia e identidade – similar ao duelo do índio guerreiro, no poema de Dias, que está acorrentado às influências de seu passado (pai), que nele habita.

Nesse sentido, seria possível estender o pensamento à relação entre o Romantismo brasileiro e o europeu. O herói da história – um brasileiro nativo – precisa seguir modelos e valores herdados, preso a intervenções genealógicas enquanto visa inventar uma identidade própria, autônoma. A duplicidade ilustra o paradoxo do Romantismo na história da literatura brasileira: um período no qual a transplantação em terreno brasileiro de uma cultura europeia culminou em conflitos e em ambiguidades. Ao mesmo tempo em que se tentava, pela primeira vez no Brasil, estabelecer uma literatura verdadeiramente brasileira, esse ímpeto vinha embebido dos espectros culturais colonizadores, impossibilitando a constituição de uma identidade própria.

No canto de despedida, o índio entoia: “Então, forasteiro / Caí prisioneiro” (DIAS, 1969, p. 05). Sua condição de estrangeiro aprisionado reflete a posição do nosso Romantismo e do brasileiro que, em meio às contradições de um nativismo em conflito com a transplantação do legado europeu, torna-se um exilado em sua própria terra. Com “I Juca-Pirama”, Gonçalves Dias cria uma representação lírica das principais características do Romantismo brasileiro, ao mesmo tempo em que constrói um inquietante estudo psicanalítico das relações pai-filho e, na superfície, uma trágica história de heroísmo.

Referências

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 49. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.
- DIAS, Gonçalves. I-Juca-Pirama. In: _____. *Poemas de Gonçalves Dias*. Ed. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1980.
- DIAS, Gonçalves. I-Juca-Pirama. In: *Antologia Poética*. 5. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1969.
- FREUD, Sigmund. O inquietante (1919). In: _____. *Freud (1917-1920): Obras Completas*. Vol. 14. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- POE, Edgar Allan. William Wilson. In: _____. *Essential Tales and Poems*. Serling Publishing Co., 2012.

Dois terços de tigre e um terço de mulher: o duplo no conto “Tigrela”, de Lygia Fagundes Telles

Isis Cristina Marins Pereira

O conto “Tigrela”, escrito pela autora Lygia Fagundes Telles e publicado originalmente no ano de 1977, em seu livro *Seminário dos Ratos*, nos conta a história de Romana, uma mulher insegura, sem sucesso em seus relacionamentos amorosos e que apresenta um quadro de instabilidade emocional. Ela desenvolve um relacionamento curioso com uma tigresa chamada Tigrela, e as duas passam a dividir o mesmo espaço.

Em uma relação confusa e marcada pelo ciúme de Tigrela e pela submissão de Romana, entendo que Tigrela é como a segunda faceta de Romana, um duplo, como se as duas fossem a mesma pessoa em corpos diferentes. No entanto, a Tigrela é uma versão humanizada, e Romana uma versão “animalizada”.

Escritora e jurista, Lygia Fagundes Telles nasceu em São Paulo no dia 19 de abril de 1923. É membro da Academia Paulista de Letras e da Academia Brasileira de Letras e tem seus livros publicados em diversos países. Ganhadora de prêmios importantes, por suas obras *Verão no Aquário* (1965), *As Horas Nuas* (1989) e *As Meninas* (1974), Telles considera sua obra de natureza engajada, ou seja, busca relatar a difícil condição do ser humano. A autora destaca-se por sua exploração do imaginário e da fantasia.

O presente ensaio tem por objetivo tratar da questão do duplo no conto “Tigrela”, por meio de análises dos estudos realizados por Sigmund Freud (1919) e pensamentos de Jorge Luis Borges (1957), de forma a entender como ocorre a relação entre as personagens femininas e o surgimento do duplo na narrativa.

Segundo Jorge Luis Borges, em *O livro dos seres imaginários* (1989), que retrata a presença do duplo nas literaturas desde muito tempo, diz:

Sugerido ou estimulado pelos espelhos, as águas e os irmãos gêmeos, o conceito de duplo é comum a muitas nações. É plausível supor que expressões como Um amigo é um outro eu de Pitágoras ou o conheces-te a ti mesmo platônico se inspiraram nele. Na Alemanha chamam-no Döppelgänger; na Escócia Fetch, porque vem buscar (fetch) os homens para levá-los à morte. [...] Para os judeus, pelo contrário, a aparição do duplo não era presságio de morte próxima. Era a certeza de haver alcançado o estado profético. Assim o explica Gershom Scholem. Uma lenda recolhida pelo Talmude narra o caso de um homem em busca de Deus, que se encontrou consigo mesmo. No conto Willian Wilson, de Poe, o duplo é a consciência do herói. Ele o mata e morre. Na poesia de Yeats, o duplo é nosso anverso, nosso contrário, o que nos complementa, o que não somos nem seremos. Plutarco escreve que os gregos deram o nome de outro eu ao embaixador de um rei (BORGES, 1989, p. 153, grifos meus).

O tema, tratado por Borges em seus contos, poemas e, também, em seu livro teórico, *O livro dos seres imaginários*, está presente em outros autores da literatura ocidental: no conto de Edgar Allan Poe, “o duplo é a consciência do herói”, na poesia de Yeats, “o duplo é nosso anverso, nosso contrário, o que nos complementa, o que não somos nem seremos”.

Tratado por Freud em “O Estranho”, o fenômeno do duplo é dividido em dois: o do Mesmo e o do Duplo. Resumidamente, o Mesmo é uma impossibilidade instantânea de reconhecer a si mesmo. Já o Duplo, um pouco mais complexo, é um outro de si mesmo, reconhecido pela sensação de estranhamento que é capaz de causar.

O conto de Lygia Fagundes Telles é narrado na voz de uma antiga colega de classe que não é identificada. Essa colega relata, em discurso indireto, a conversa que teve com Romana nesse encontro. Inicia-se com as duas amigas em um café. As duas sentam para uma conversa e Romana começa a contar sobre sua vida para ela. Separada do quinto marido, Romana conta que agora vive com um animal de estimação, uma tigresa, que o próprio ex-marido havia dado a ela, “[...] na bagagem trouxera Tigrela dentro de um cestinho, era pequenina assim, precisou criá-la com mamadeira” (TELLES, 1998, p. 31). De início, Romana revela um comportamento estranho:

Estava meio bêbada mas lá no fundo da sua transparente bebedeira senti um depósito espesso subindo rápido quando ficava séria. Então a boca descia, pesada, fugidio o olhar que se transformava de caçador em caça. Duas vezes apertou minha mão, eu preciso de você, disse.

Mas logo em seguida já não precisava mais, e esse medo virava indiferença, quase desprezo, com um certo traço torpe engrossando o lábio (TELLES, 1998, p. 31).

Romana apresenta-se muito mudada desde a época do colégio, “Fora belíssima e ainda continuava mas sua beleza corrompida agora era triste até na alegria” (TELLES, 1998, p. 31). De uma bela jovem alegre para uma adulta triste e angustiada do começo ao fim da narrativa. Sofre com o fracasso dos relacionamentos, a solidão e o insucesso de uma vida a dois. Agora, melancólica, confusa, triste e ansiosa.

Ainda no início da narrativa, no momento em que Romana diz viver com uma tigresa em seu apartamento de cobertura, estilo mediterrâneo, caracteriza a personalidade de Tigrela por possuir:

Dois terços de tigre e um terço de mulher, foi se humanizando e agora. No começo me imitava tanto, era divertido, comecei também a imitá-la e acabamos nos embrulhando de tal jeito que já não sei se foi com ela que aprendi a me olhar no espelho com esse olho de fenda. Ou se foi comigo que aprendeu a se estirar no chão e deitara cabeça no braço para ouvir música, é tão harmoniosa (TELLES, 1998, p. 31).

Nesse trecho, pela descrição de sua dona, podemos notar que Tigrela apresenta um aspecto humanizado. A começar pelo próprio nome, que é constituído pelo substantivo “tigre” e pelo pronome pessoal “ela”, deixando em evidência o quanto Tigrela tem de mulher em sua personalidade. O nome ressalta, também, que a ligação entre Tigrela e Romana é muito mais íntima e peculiar do que o normal entre um animal de estimação e seu dono (a). Tigrela tem gostos e preferências e muitas vezes age como um ser humano comum: “Tigrela gostava de jóias e de Bach, sim, Bach, insistia sempre nas mesmas músicas, particularmente na *Paixão Segundo São Mateus*” (TELLES, 1998, p. 33). Importante notar também que, além desses gostos e preferências, muitas das predileções de Tigrela são as mesmas de sua dona, como se ambas se fundissem numa mesma personalidade. “Somos vegetarianas, sempre fui vegetariana, você sabe. Eu não sabia. Tigrela só come legumes, ervas frescas e leite com mel, não entra carne em casa, que carne dá mau hálito” (TELLES, 1998, p. 34).

Contudo, mesmo com esse envolvimento das duas personagens, há um lado de Romana incomodado com a aproximação exagerada de Tigrela. Ao longo da narrativa, fica explícito que Romana quer se ver livre de sua tigresa:

Só eu sei que cresceu, só eu notei que está ocupando mais lugar embora continue do mesmo tamanho, ultimamente mal cabemos as

duas, uma de nós teria mesmo que... Interrompeu para acender a cigarrilha, a chama vacilante na mão trêmula (TELLES, 1998, p. 33).

O tema do duplo aplica-se em uma variedade de significações pela ampla simbologia e pelos seus diversos campos de atuação. Para Freud, “o ‘duplo’ converteu-se num objeto de terror, tal como após o colapso da religião, os deuses se transformam em demônios” (FREUD, 1996, p. 149). Como na maioria dos casos de duplicação do eu na literatura, o duplo, em “Tigrela”, exerce uma espécie de dominação sobre a personalidade original, que é a de Romana. Em diversas situações na narrativa, Romana deixa evidente que tem medo de continuar na mesma casa que a fêmea de tigre, medo dessa relação que as duas possuem, do domínio que Tigrela exerce sobre sua vida e do seu ciúme imperante. Deixa claro que, em algum momento, uma das duas precisará sair do apartamento, pois já não se acomodam no mesmo ambiente.

Entretanto, ao mesmo tempo em que Romana quer se desvencilhar de Tigrela, sente-se presa e escrava de sua presença. Quando sua amiga diz, “Mas Romana, não seria mais humano se a mandasse para o zoológico? [...] Você a escravizou. E acabou se escravizando, tinha que ser” (TELLES, 1998, p. 36), Romana sente-se impaciente com a pergunta; diz que “liberdade é conforto” e, em seguida, muda de assunto. Uma reação própria da teoria do duplo, pois, ao mesmo tempo em que a personagem se vê sufocada com a presença de sua outra face, ainda assim percebe o quão difícil é ficar sem ela, o que gera um paradoxo.

Em decorrência do ciúme que Tigrela sente de sua dona, Romana relata que a tigresa já tentou se suicidar: “[...] quis se atirar do parapeito do terraço, que nem gente, igual” (TELLES, 1998, p. 32). Porém, sabe muito bem que Tigrela só tenta o suicídio quando está embriagada, de modo que basta a dona fechar a porta que dá para o terraço para evitar tal ato. Contudo, no decorrer do conto, podemos perceber o quanto a relação das duas passa a ser cada vez mais conturbada, ao ponto de Romana desejar o suicídio de Tigrela:

Ainda não aconteceu mas vai acontecer, disse com certa dificuldade porque o gelo lhe queimava a língua. [...] Uma noite dessas, quando eu voltar para a casa o porteiro pode vir correndo me dizer, A senhora sabe? De algum desses terraços... Mas pode também não dizer nada e terei que subir e continuar bem natural para que ela não perceba, ganhar mais um dia (TELLES, 1998, p. 35, grifo meu).

Um outro ponto importante é quando Romana relata que estava se arrumando para jantar fora e Tigrela teve uma atitude surpreendente:

Uma noite, enquanto eu me vestia para o jantar, ela veio me ver, detesta que eu saia mas nessa noite estava contente, aprovou meu vestido, prefere vestidos mais clássicos e esse era um longo de seda cor de palha, as mangas compridas, a cintura baixa. Gosta, Tigrela?, perguntei, e ela veio, pousou as patas no meu colo, lambeu de leve meu queixo, para não estragar a maquilagem, e começou a puxar com os dentes meu colar de âmbar. Quer para você? perguntei, e ela grunhiu, delicada mas firme. Tirei o colar e enfiei no pescoço dela. Viu-se no espelho, o olhar úmido de prazer. Depois lambeu minha mão e lá se foi com o colar dependurado no pescoço, as contas maiores roçando o chão (TELLES, 1998, p. 34, grifo meu).

Essa passagem do conto é de crucial importância para a compreensão do desfecho. No último parágrafo do texto, Romana, que durante a narrativa não parava de olhar no relógio, como se tivesse algum compromisso no horário de meia noite, diz “Volto tremendo para o apartamento porque nunca sei se o porteiro vem ou não me avisar que de algum terraço se atirou uma jovem nua, com um **colar de âmbar** enrolado no pescoço” (TELLES, 1998, p. 37, grifo meu).

Nesse momento, o leitor sente-se confuso e provocado por uma incerteza, próprio da literatura fantástica. Como Todorov diz em *Introdução à literatura fantástica* (1975) “O fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso” (TODOROV, 1975, p. 15). Não se sabe ao certo se Tigrela era realmente uma fêmea de tigre com características peculiares ou se era uma mulher jovem. Romana ainda relata que “Ao invés de leite, enchi sua tigela de uísque e apaguei as luzes, no desespero enxerga melhor no escuro e hoje estava desesperada. [...]” (TELLES, 1998, p. 37). Pois afirmara antes que “Mas já sei que só tenta o suicídio na bebedeira e então basta fechar a porta que dá para o terraço” (TELLES, 1998, p. 32). Deixando o leitor ainda mais confuso quanto à morte, pois não fica claro quem verdadeiramente comete o suicídio.

O conto “Tigrela” apresenta-nos um conflito existencial do gênero feminino, vivido tanto por Romana, personalidade original, quanto por Tigrela, sua dupla personalidade. Levando em consideração também que Romana, no café com sua amiga, tomava a mesma bebida que Tigrela tinha em sua tigela, reforça-se a ideia de fusão de personalidade entre as duas. O forte vínculo entre a tigresa e sua dona também nos dá margem para interpretar a tigresa como um duplo de Romana.

Referências

- BORGES, Jorge Luís; GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. São Paulo: Globo, 1989.
- FREUD, Sigmund. O estranho, 1919. In: _____. *História de uma neurose infantil*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- SAMPAIO, Rebecca Demicheli. O duplo em “Tigrela”, de Lygia Fagundes Telles. In: *Miquilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 4, n. 1, p. 46-55, jan./abr. 2015.
- TELLES, Lygia Fagundes. Tigrela. In: _____. *Seminário dos Ratos*. 8. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 31-37.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

O reflexo do eu em “Narciso”, de José Régio

Thayná Vieira Constantino

O poema “Narciso”, cujo autor, José Régio, é o principal nome da fase presencista do Modernismo português, publicado a primeira vez no ano de 1925, no livro *Poemas de Deus e do Diabo*, tem múltiplas interpretações, mas, para mim, a questão mais evidente é a do autoconhecimento. O título desse poema remete ao mito grego que narra a história de Narciso, filho da ninfa Liríope e do deus-río Cefiso, muito belo, que rejeitava o amor de todos que o desejavam e se apaixonou por sua própria imagem ao vê-la refletida em um límpido lago.

Dentro de mim me quis eu ver. Tremia,
Dobrado em dois sobre o meu próprio poço...
Ah, que terrível face e que arcabouço
Este meu corpo lânguido escondia!
Ó boca tumular, cerrada e fria,
Cujo silêncio esfíngico bem ouço!
Ó lindos olhos sôfregos, de moço,
Numa frente a suar melancolia!
Assim me desejei nestas imagens.
Meus poemas requintados e selvagens,
O meu Desejo os sulca de vermelho:
Que eu vivo à espera dessa noite estranha,
Noite de amor em que me goze e tenha,
...Lá no fundo do poço em que me espelho!
(RÉGIO, 1972).

No segundo verso da primeira estrofe, há uma clara referência à narrativa mitológica, quando é narrado o encontro de Narciso com sua

imagem – “Dobrado em dois sobre meu próprio poço...”. Diferentemente do mito, o sujeito poético deseja conhecer a si de maneira mais profunda, assim o encontro com sua imagem se dá por uma escolha consciente, de forma que não acontece por acaso, por meio de um agente externo (no mito, por meio do lago), mas como resultado de um movimento de auto-análise. Também, sua reação frente ao encontrado difere da narrativa mitológica, julgando ver de si uma “terrível face”.

A leitura desse verso também permite estabelecer relação com a constituição do ego, pois diz que o sujeito se encontrou “dobrado em dois”, e, segundo Freud, o ego (eu) é construído em dois momentos: narcisismo primário e secundário. Aqueles que cuidam do ser que está iniciando a vida vão fornecer-lhe uma primeira imagem unificada de si mesmo, o que acontece no narcisismo primário. Essa primeira representação vai formar a base para todas as demais, que virão agregar-se à representação do eu ao longo da vida, processo que acontece no chamado narcisismo secundário, à medida que se investe em si e se investe no outro. O organismo passa de um estado inicial desorganizado, chamado autoerotismo, para algo que começa a organizar-se a partir dessa primeira representação, que é derivada da identificação com aqueles que lhe cuidam. Pode-se também associar ao trecho “dobrado em dois” a distância entre o ego e o conceito freudiano, que se forma depois da identificação primária, de ideal do ego – identificações que o sujeito assume como sendo ideais para si, para recuperar ou para conseguir o desejo do outro.

No último verso da primeira quadra do soneto – “Este meu corpo lânguido escondia!” –, o adjetivo que caracteriza corpo é ambivalente: pode significar doente, fraco ou sensual, delicado. Assim, pode-se pensar que o corpo estava fraco devido a um processo psicossomático desencadeado pela angústia de não conseguir lidar consigo, de não se conhecer; ou que a beleza externa escondia uma realidade interna muito distante da imagem que o indivíduo tem como parâmetro de realização.

Na segunda estrofe, são descritas as impressões que o sujeito está tendo de si no processo de autoconhecimento. O “silêncio esfíngico” ser escutado – remetendo à esfinge, criatura mitológica que guardava a cidade de Tebas e devorava aqueles que não conseguiam responder ao enigma por ela proposto, entendida como símbolo de sabedoria – aponta para o movimento interno de autoconhecimento. O segundo verso dessa estrofe – “Cujo silêncio esfíngico bem ouço!” – constitui um paradoxo, mostrando que se conhecer deveria ser algo natural, no entanto, antes não é; complexo a ponto de silenciar a boca e tornar o silêncio esfíngico significativo. Os dois últimos versos dessa quadra indicam que o processo está sendo doloroso por meio da caracterização feita em “olhos sôfregos” e da descrição feita do rosto, este transparecendo dor de alma,

melancolia. Em “Ó lindos olhos sôfregos, de moço”, o substantivo “moço” relaciona-se com a beleza da juventude, mas também com a in experiência, sendo esta um elemento que contribui para que o processo seja doloroso.

Na terceira estrofe do poema, as representações que o sujeito poético fez de si nas estrofes anteriores são colocadas como imagens, remetendo ao fazer poético. A maneira como são caracterizados os poemas produzidos – “requintados e selvagens” – aponta para as diferenças entre as esferas constituintes da psique – o id, onde estão localizadas as pulsões; o ego, que é o núcleo da personalidade, e o superego, que é constituído pelos valores morais, pelas forças inibidoras. Os poemas, então, podem ser compreendidos como espaços em que a subjetividade do sujeito poético influencia e, de alguma maneira, é representada; isso condiz com o caráter intimista, introspectivo do movimento presencista. No último verso dessa estrofe – “O meu Desejo os sulca de vermelho:” –, a palavra desejo está grafada com letra maiúscula, sendo muito pertinente dar ênfase a ela dentro do contexto do poema, visto que é tratada a questão do autoconhecimento e que o ser humano é essencialmente um ser de desejo. O ser poético investe energia, libido nos poemas, no anseio por conhecer e por expressar sua dimensão mais profunda; isso fica evidente nesse verso, ao ser utilizada a cor vermelha. Não se perca de vista que é a partir da formação do ego que as pulsões começam a ser ordenadas e que pode haver investimento pulsional.

A última estrofe está diretamente ligada ao último verso que a antecede, pois este termina com dois pontos. O sujeito do verso “O meu Desejo os sulca de vermelho:” tem como núcleo sintático a palavra desejo, e, durante todo o poema, o anseio é por um conhecimento mais profundo de si. É manifesto o desejo de conhecer-se melhor, mas que o encontro com o mais profundo seja prazeroso – “Noite de amor em que me goze e tenha”, diferente do descrito na segunda estrofe. Esse novo encontro aconteceria nos poemas, compreendidos como espaços em que as representações da subjetividade encontram espelho – “...Lá no fundo do poço em que me espelho”.

Referências

RÉGIO, José. *Poemas de Deus e do Diabo*. Brasília: Porto, 1972.

MOURA, Joviane. *O Conceito de Narcisismo Na Construção Teórica da Psicanálise*. Disponível em: <<https://psicologado.com/abordagens/psicanalise/o-conceito-de-narcisismo-na-construcao-teorica-da-psicanalise>>. Acesso em: 06 jun. 2017

Sentimento do mundo: considerações sobre o eu individual e o eu coletivo na obra drummondiana

Maria Eduarda Scarpato

1. A obra e seu momento histórico

As questões políticas e ideológicas do Brasil sempre estiveram presentes nos discursos de Drummond, que, no entanto, não declarava uma posição precisa sobre qual lado apoiava ou qual era a ideologia por ele adotada. No livro escolhido para esta análise, segundo as palavras do próprio autor, elas se manifestaram de forma mais evidente: “Penso ter resolvido as contradições elementares da minha poesia num terceiro volume, *Sentimento do Mundo*” (ANDRADE apud LAUB, 2012). Essas contradições elementares foram determinadas, entre outras razões, devido ao período histórico por que passavam o Brasil e o mundo.

Em um cenário de Segunda Guerra Mundial, em nível internacional, e de regime político autoritário, em nível nacional, foi-se criando a necessidade de formação crítica sobre a realidade na poesia drummondiana, que teve seus primeiros passos em *Alguma poesia* e *Brejo das almas*, e que ganhou forma com *Sentimento do mundo*. Assim, um dos primeiros pontos trazidos à baila pelo escritor, essencial para compreender sua realidade, foi o tempo, inserido com frequência em seus versos e vinculado a algum sujeito poético, sentimento, local ou qualquer outra característica que possa estar presente em sua poesia: “O tempo é a minha matéria: o tempo presente, os homens presentes, / a vida presente” (ANDRADE, 2012, p. 34).

Assim, a partir da terceira obra do escritor mineiro nos defrontamos com uma poesia carregada de envolvimento entre o ser e o mundo, e com as percepções de Drummond a partir dessa relação. Em seu texto para a

revista *Ipotesi*, o professor Wilberth Salgueiro (2003, p. 105) destaca esse ponto de partida da poesia social de Drummond, afirmando que

Entre as obras que vão de 1935 a 1959, percebe-se uma desconfiança aguda do ser e do mundo. Pode-se então dizer que sua obra se polariza em problemas sociais e individuais, permeados pela questão do problema da expressão. Dessa tríade (sujeito, mundo, expressão) surgem as inquietudes [...].

Dessa forma, a primeira imagem que se encontra no livro é a de que o sujeito está em constante relação com seu mundo, e que, fazendo parte dele, tem a capacidade de observar e inscrever-se nesse contexto. Assim, *Sentimento do mundo* apresenta-se como uma interpretação poética da primeira metade do século, com a ressalva de que essa construção é abordada por um “eu” que se entende “menor que o mundo”, como analisa Affonso Romano de Sant’Anna (2008)¹ e como está evidente no decorrer da obra.

2. O eu individual: sob o prisma de “Sentimento do mundo”

“Sentimento do mundo”, além de ter o mesmo título que a obra, é também o poema que dá início a ela. É a partir dele que se constituirá a relação entre “eu” e “mundo”, em que predominam a inquietude e o estranhamento do eu lírico diante do cenário em que acabara de se situar:

Tenho apenas duas mãos
e o sentimento do mundo,
mas estou cheio de escravos,
minhas lembranças escorrem
e o corpo transige
na confluência do amor.
Quando me levantar, o céu
estará morto e saqueado,
eu mesmo estarei morto,
morto meu desejo, morto
o pântano sem acordes.
Os camaradas não disseram
que havia uma guerra
e era necessário
trazer fogo e alimento.
Sinto-me disperso,

1 A noção de “eu menor que o mundo” faz parte dos três pontos de vista da dialética “eu versus mundo”, presentes na obra drummondiana e exploradas no livro *Drummond: o gauche no tempo*, de Affonso Romano de Sant’Anna. Tal noção refere-se à poesia de cunho social do escritor mineiro.

anterior a fronteiras,
 humildemente vos peço
 que me perdoeis.
 Quando os corpos passarem,
 eu ficarei sozinho
 desafiando a recordação
 do sineiro, da viúva e do microscopista
 que habitavam a barraca
 e não foram encontrados
 ao amanhecer
 esse amanhecer
 mais noite que a noite.
 (ANDRADE, 2012, p. 9)

Os primeiros versos de “Sentimento do mundo” já nos revelam a condição de isolamento e impotência do eu lírico diante de seu compromisso (“Tenho apenas duas mãos / e o sentimento do mundo”). Essa solidão é trazida ao longo do poema, desde o uso da primeira pessoa do singular até as asserções dadas pelo próprio sujeito (“sinto-me disperso”, “eu ficarei sozinho”, entre outros). Presente harmoniosamente na obra, a solidão caracteriza de forma compreensível o momento no qual as pessoas viviam diante do cenário nacional e internacional. Afirmar esse isolamento em uma sociedade formada por bilhões parece incoerente; contudo, ao longo da própria obra, percebemos que se trata de um sentimento coletivo, já que nenhum indivíduo se sente confortável na presença do outro; há entre eles uma desconfiança, própria do efeito causado pela guerra.

Em relação à impotência do eu lírico, observamos que, ao estabelecer uma relação entre suas mãos e o sentimento do mundo, ele afirma que as primeiras não são capazes de suportar o segundo, pressupondo que este exigiria maior esforço do que ele é capaz. Ainda, o uso do advérbio “apenas” também remete a essa incapacidade. Em seguida, o sujeito nos mostra que a debilidade em suportar o peso do sentimento do mundo é simbolicamente representada por algo que o aprisiona (“mas estou cheio de escravos”).

Quanto ao aspecto formal do texto, verificamos na primeira estrofe algumas ligações estabelecidas entre certas palavras. Nos dois primeiros versos, existe uma relação semântico-sonora entre os termos “mãos” e “mundo”. Maurice de Grammont, linguista francês, desenvolve uma teoria – Teoria de Grammont – sob o aspecto de que o som transmitido pela palavra pode apresentar, dentro de um contexto, uma ideia que auxilia no entendimento dessa relação. Em *O estudo analítico do poema*, Antonio Candido (2006) comenta sobre essa teoria, afirmando que o som oferecido pela consoante nasal *m*, presente nas palavras “mãos” e “mundo”, confere noção de brandura, flexibilidade, próprias do sentido

que essas palavras oferecem. Somando-se a isso, “mundo” e “mãos” nos oferecem a imagem de que servem para comportar algo, seja coisa ou ser. Contudo, estão dispostas, pelo tamanho que cada uma ideologicamente representa, em uma relação invertida, já que são as mãos que suportam o mundo (mais uma vez evidenciando o uso do advérbio “apenas”).

Nos dois versos seguintes, ainda na primeira estrofe, observemos os vocábulos “escravos” e “escorrem”. Há entre elas uma relação mormente sonora e sutilmente ligada a sua forma visual. Para fundamentar essa associação, vamos nos utilizar dos resultados obtidos pela experiência do *takete* e *maluma*², proposta pelo psicólogo Wolfgang Köhler e exposta no livro de Alfredo Bosi, *O ser e o tempo da poesia* (1977). Percebemos que o ruído provocado pelo início de ambas as palavras, “esc”, realçado pelo fonema surdo /c/, dá um tom de rispidez a elas. Assim, “escravos” e “escorrem” se relacionariam de forma que a segunda reforça a noção de dureza que a primeira manifesta.

Ao final da primeira estrofe, é estabelecida ainda uma relação semântico-sonora entre as palavras “escorrem”, “corpo” e “confluência”, presentes nos três últimos versos. Em todas elas, temos a reiteração da consoante c e também o uso das consoantes nasais m e n em duas delas. Além de “escorrem” e “confluência” terem sentidos correlatos, o som provocado por essas palavras sugere aqui, somado à ideia que a palavra “corpo” traz, uma aflição entre os três termos e os elementos a eles interligados: as lembranças que escorrem (o quê) e o corpo (onde) que transige na confluência do amor (como).

Na segunda estrofe, a reiteração do termo “morto” é utilizada para justamente gerar a noção cética de prenúncio do rumo que o mundo tomaria, na percepção da voz poética. A ideia de fazer uso dessa palavra direcionada a “céu” inicialmente (“o céu / estará morto e saqueado”) intercala-se ao contexto desenvolvimentista – com suas armas nucleares e mísseis –, isto é, à dimensão de mundo, para depois direcionar-se ao indivíduo e, por conseguinte, a seus anseios (“eu mesmo estarei morto, / morto meu desejo, morto / o pântano sem acordes”). Também há, na quarta estrofe, a reiteração, ainda que implícita, da ideia de morte, quando o eu lírico diz que, após os corpos passarem, desfiará a recordação do sineiro, da viúva e do microscopista. Apesar de não dar a certeza

2 Conhecida como *takete* e *maluma*, a experiência tinha como intuito associar essas duas palavras, inventadas pelo autor, a duas imagens opostas – uma de formato angular e outra arredondada. Ao final, o autor percebeu que havia certa tendência de as pessoas associarem o termo *takete* ao objeto angular e *maluma* ao arredondado, evidenciando que fonemas tensos e surdos se associam mais à ideia de algo seco, ríspido, enquanto fonemas frouxos e sonoros se vinculam mais à imagem de algo maleável.

sobre os corpos mencionados no primeiro verso (se são das pessoas que ele menciona ou não), e se estão mortos, o trecho nos permite essa leitura.

Por fim, em relação à análise formal da segunda estrofe, há uma dependência sonora entre os vocábulos “céu”, no final do primeiro verso, e “eu”, no início do terceiro. A vogal *e* dessas respectivas palavras também nos permite uma leitura tênue de sentido entre elas e a relação entre sujeito e o mundo que procuramos abordar neste trabalho. Em “céu”, temos a vogal *e* aberta, e, por ser assim chamada, dá-nos a ideia de uma dimensão exterior, portanto ligada a mundo, enquanto em “eu”, que apresenta a vogal *e* fechada, refere-se mais ao introspectivo, ao ser.

A terceira estrofe funciona, semântica e estruturalmente, como ponto central do poema. É nela que o eu lírico nos apresenta a causa principal de seu sentimento de impotência no mundo: a guerra (“Os camaradas não disseram / que havia uma guerra”). A notícia dela, por ser imprevista, desnorteia o sujeito, que mais uma vez lamenta não conseguir suportar o peso do mundo, ou melhor, de sua responsabilidade como um indivíduo dentro dessa sociedade e pede, no final, perdão por não conseguir ajudar. O uso do termo “camaradas” também possui uma carga ideológica, referente ao comunismo e presente no contexto de guerras do século XX.

Na relação entre sujeito e mundo, observamos que é primeiramente utilizada a terceira pessoa do plural (“Os camaradas”) para depois se falar do “eu” (“Sinto-me”), de maneira que houvesse também a relação entre os vocábulos “guerra” e “disperso”. No sexto verso, o eu lírico afirma estar “anterior a fronteiras”. “Fronteira” nos remete a limites, a divisões impostas, na maioria das vezes, pelo homem. Por sentir-se anterior a elas, simultaneamente revela o seu distanciamento ante a guerra supramencionada. Ao relacionarmos com o momento histórico, notamos as divisões ideológicas e geográficas que marcavam o Brasil e o mundo.

Quanto ao efeito sonoro que o texto traz, constatamos que há uma certa proximidade entre “disperso”, no quinto verso, e “vos peço”, no sétimo verso. Há também um anagrama entre as palavras “anterior” e “fronteiras”, no sexto verso, uma vez que é possível ler toda a primeira palavra na segunda. Essas alusões fazem parte de uma estratégia de escrita própria da obra drummondiana, que Gilberto Mendonça Teles (1997, p. 109) aborda:

Efeitos de ritmo, de onomatopeia, de concisão, de ludismo, de alusão, de coloquialismo e de certa coloração humorística do conteúdo constituem alguns resultados obtidos através da repetição, os quais ocorrem para a libertação do poema, o poema independente de seu autor, o poema-objeto, capaz de reter em si um teor de angústia pessoal e contagiante.

Por se tratar do contexto entreguerras, o medo constante da morte – particularmente da perda do outro – também provocava esse sentimento de angústia pessoal, como explicitado na quarta estrofe do poema. Nela, o eu lírico se mostra isolado devido à tragédia provocada pela guerra – responsável, no contexto histórico em que a obra foi escrita, por dezenas de milhões de mortes ao redor do mundo, de indivíduos de diferentes etnias, sexo ou profissão – exemplificados pelo verso “do sineiro, da viúva e do microscopista”.

Nos dois últimos versos dessa estrofe (“e não foram encontrados / ao amanhecer”), a ideia de amanhecer seria a primeira perspectiva otimista a se manifestar no poema, se analisada separadamente (isto é, pelos vocábulos que foram utilizados ao longo do texto), já que, em seu sentido, propõe esperança ao contexto pessimista relatado. Contudo, nos dois últimos versos do poema (“esse amanhecer / mais noite que a noite), há uma quebra de expectativa quanto ao amanhecer, que aparece com característica pessimista, reiterando o clima niilista expresso desde o início do poema.

3. O eu coletivo: sob o prisma de “A noite dissolve os homens”

Em “A noite dissolve os homens”, vigésimo terceiro poema de *Sentimento do mundo* e um dos últimos da obra, temos um contraste interessante entre as visões sobre o mundo do sujeito poético: a primeira de cunho pessimista (representada metaforicamente pela figura da noite) e a segunda, otimista (representada pela aurora). No próprio título do poema, é possível observar a presença dessas duas concepções: na palavra seguinte à “noite”, temos inscrita a vogal “sol” em “dissolve”.

A noite desceu. Que noite!
Já não enxergo meus irmãos.
E nem tampouco os rumores
que outrora me perturbavam.
A noite desceu. Nas casas,
nas ruas onde se combate,
nos campos desfalecidos,
a noite espalhou o medo
e a total incompreensão.
A noite caiu. Tremenda,
sem esperança... Os suspiros
acusam a presença negra
que paralisa os guerreiros.
E o amor não abre caminho
na noite. A noite é mortal,
completa, sem reticências,
a noite dissolve os homens,

diz que é inútil sofrer,
 a noite dissolve as pátrias,
 apagou os almirantes
 cintilantes! nas suas fardas.
 A noite anoiteceu tudo...
 O mundo não tem remédio...
 Os suicidas tinham razão.
 Aurora,
 entretanto eu te diviso, ainda tímida,
 inexperiente das luzes que vais acender
 e dos bens que repartirás com todos os homens.
 Sob o úmido véu de raivas, queixas e humilhações,
 adivinho-te que sobes, vapor róseo, expulsando a treva noturna.
 O triste mundo fascista se decompõe ao contato de teus dedos,
 teus dedos frios, que ainda se não modelaram
 mas que avançam na escuridão como um sinal verde e peremptório.
 Minha fadiga encontrará em ti o seu termo,
 minha carne estremece na certeza de tua vinda.
 O suor é um óleo suave, as mãos dos sobreviventes se enlaçam,
 os corpos hirtos adquirem uma fluidez,
 uma inocência, um perdão simples e macio...
 Havemos de amanhecer. O mundo
 se tinge com as tintas da antemanhã
 e o sangue que escorre é doce, de tão necessário
 para colorir tuas pálidas faces, aurora.
 (ANDRADE, 2012, p. 39-40)

O poema ilustra bem o conflito que pairava sobre a sociedade ocidental na primeira metade do século XX. É um texto relevante, até mesmo para conhecimento sociológico e político, em razão de indicar os primeiros sintomas da Segunda Guerra Mundial. Além do contexto internacional, Drummond também destacou sua importância no cenário brasileiro, dedicando o poema propositadamente ao pintor Cândido Portinari, que foi também um artista empenhado com as causas sociais e políticas de seu país, confirmando seu ativismo social inclusive em suas pinturas.

É em torno da dialética entre dia e noite que “A noite dissolve os homens” é construído. O primeiro movimento do texto ocorre em função da noite, quando o eu lírico anuncia a sua chegada. Podemos enxergar na noite diversas outras alegorias, de proporção externa ou interna: quanto a esta, percebe-se a sensação de desesperança e de solidão que se abate sobre o eu lírico e os outros indivíduos; quanto àquela, vários conflitos de âmbito nacional e internacional poderiam ser mencionados, como a repressão causada pelo Estado Novo, os conflitos armados que ocorriam nesse ínterim, a polarização entre a extrema direita e a extrema esquerda (e a discórdia refletida na sociedade), entre outros.

Assim, o termo “noite”, repetido ao longo de toda a primeira estrofe, adquire diferentes significados e relações, sendo na maioria das vezes personificada (“A noite é mortal”, “A noite [...] diz que é inútil sofrer”). A sua constância nos versos tem como intuito avivar a sua existência e dar ritmo ao texto. Sobre esse movimento da palavra durante toda a estrutura do poema, em artigo para a revista *Miscelânea*, o pesquisador Sandro Adriano da Silva (2011, p. 124) explica que

A formatação rítmica, a predileção por determinados modelos de rima e mesmo o problema do verso livre desnudam um formalismo drummondiano a serviço dos efeitos de sentido relacionados a um campo maior da poética, como o sentimento de instabilidade, de despertencimento, de não-lugar, em suma, um ritmo “todo retorcido”, sintomático da dicção imaginário, um inconsciente individual, de imagens arquetípicas – sobretudo se considerarmos o implicitamente dado na repetição de determinadas palavras.

Ao final da primeira estrofe, temos a última menção ao termo noite: “a noite anoiteceu tudo... / O mundo não tem remédio... / Os suicidas tinham razão”. O uso dos vocábulos congêneres “noite” e “anoitece” foi empregado intencionalmente para, além de provocar a redundância, tornar mais amplo e intenso o sentido que “noite” traz, renovando a noção que se cria sobre a palavra. Depois disso, o pronome “tudo”, que acompanha a expressão, produz o ápice da consequência da palavra “noite”. A saída para esse sujeito, habitante de um mundo sem remédio, é apenas o suicídio.

Apesar da aura pessimista, o poema parece dar indícios de sua transição da escuridão para a claridade, ou da noite para o dia. Assim, na segunda estrofe do poema, temos a aparição efetiva do claro. Não exatamente descrito com esse nome, mas, como nos lembra Sant’Anna (2008, p. 194), “Várias vezes, principalmente nos livros intermediários, surge ‘um terceiro tom a que chamamos aurora’”. É com esse termo que o eu lírico nos revela o amanhecer, não só do dia, mas de um sentimento de possível realização, de uma nova visão do mundo (“Aurora, / entretanto eu te diviso, ainda tímida, / inexperiente das luzes que vais acender / e dos bens que repartirás com todos os homens”).

Nesses versos, enxergamos na “aurora” os primeiros sinais da esperança que o eu lírico tem sobre a situação em que vive. Contudo, mesmo sendo tímida, o sujeito confia na capacidade que ela terá sobre o “triste mundo fascista” e sobre os homens. A aurora, assim, é determinante para o futuro desses indivíduos, é o “sinal verde e peremptório” para a superação dos problemas existentes.

Nos quatro últimos versos do poema, como desfecho da passagem da noite para o dia, o eu lírico nos mostra, agora por meio da primeira

pessoa do plural – como um eu coletivo –, a consciência e expectativa sobre a reorganização do “mundo caduco”. Para isso, então, ele precisa abandonar a solidão (provocada pela noite) e ir com seus companheiros para o amanhã (a aurora), convicto de um futuro melhor. A respeito desse tempo futuro, Sant’Anna (2008, p. 109) afirma que

Tal como as raízes do passado, as radiações para o futuro se estabelecem quando ocorre a descoberta do presente em Sentimento do mundo. Com a “prospectiva do futuro” mais a “retrospectiva do passado”, a consciência temporal se transforma numa equação cujo equilíbrio é a somatória da intuição (presente), mais a memória (passado) e a expectativa (futuro).

Dessa maneira, é somente com a tomada de consciência dos problemas do presente, ciente do que provocou essa realidade – isto é, o que ocorreu no passado –, que o indivíduo pode transformar seu futuro da maneira que almeja. Em “A noite dissolve os homens”, mesmo a aurora sendo uma representação simbólica, ela se faz tão importante quanto a própria luta dos seres para acabar com os problemas do presente, que os assola e, por vezes, parece até fazer parte dessa luta (“O triste mundo fascista se decompõe ao contato de teus dedos, / teus dedos frios, que ainda se não modelaram”). Possivelmente essa é a razão de não ter figurado no título, para surgir inesperadamente perante os olhos do leitor.

A respeito dos aspectos formais do poema, notamos que no segundo momento do texto, sobre a aurora, marcado pela segunda estrofe do poema. Há uma repetição incessante das consoantes *t* e *s*, que, ao mesmo tempo em que dão um tom forte ao poema (representado pela consoante *t*), desenvolvem uma fluidez nele (marcada pela consoante *s*). Ademais, outra observação relevante sobre as duas estrofes do poema, e seus respectivos significados, é o que observa Antonio Carlos Secchin (2012, p. 187):

Em Sentimento do mundo (1940), destaquemos “A noite dissolve os homens”. [...] nesse poema, a opção pelo verso regular ou pelo livre estará isomorficamente associada à produção de sentido. Senão, vejamos: os 24 versos iniciais da primeira estrofe são, na totalidade, isométricos (em redondilha maior). Os 18 da segunda, livres. Ora, a primeira estância relata o “aprisionamento” do homem na angústia, na desesperança da escuridão, e seus versos também estão “repre-sados” ou contidos na forma estreita do heptassílabo. A metrificação se altera paralelamente à chegada da luz, tornando-se tão livre quanto o mundo que passa a abarcar.

Assim, é a partir do movimento entre sentido, metrificação e sonoridade que o poema se elabora, e o eu lírico, confiante na aurora que

nascerá graças aos esforços dos homens que se sacrificaram, acredita que a luta (“o sangue que escorre”) não será em vão.

A percepção de Drummond sobre o indivíduo e o mundo, especialmente no cenário de guerra mundial em que vivia, foi crucial para que o autor construísse a relação entre os “eus” em *Sentimento do mundo*. O mineiro de Itabira quis provar que, mesmo diante das injustiças sociais e do cenário de ódio e rancor entre as grandes potências do mundo, seria possível provocar a mudança.

A mudança, no entanto, só é possível a partir da própria consciência de que algo precisa ser modificado. É necessário enxergar a situação, aceitá-la (ao invés de ignorá-la) e propor, com a ajuda de outros indivíduos que também tenham lucidez sobre ela, uma nova realidade. Para entendê-la, é inevitável que tenhamos essa visão crítica sobre o mundo em que vivemos.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BOSI, Alfredo. O som no signo. In: _____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977. p. 37-62.
- CANDIDO, Antonio. Os fundamentos do poema. In: _____. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006. p. 37-101.
- LAUB, Michel. Drummond por ele mesmo. *Cadernos de Literatura Brasileira*: Carlos Drummond de Andrade, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 27, p. 33-53, out. 2012.
- SALGUEIRO, Wilberth. Aos que me dão lugar no bonde: breve guia para Drummond. *Revista de estudos literários Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 7, n. 1, p. 99-109, 2003.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Drummond: o gauche no tempo*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- SECCHIN, Antonio Carlos. Alguma polimetria. *Cadernos de Literatura Brasileira*: Carlos Drummond de Andrade, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 27, p. 181-190, out. 2012.
- SILVA, Sandro Adriano. Drummond: a crítica gauche. *Revista Miscelânea*, Assis, v. 10, p. 119-131, jul.-dez. 2011.
- STERZI, Eduardo. Guia. *Cadernos de Literatura Brasileira*: Carlos Drummond de Andrade, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 27, p. 191-256, out. 2012.
- TELES, Gilberto Mendonça. Os materiais da vida. *Drummond: a estilística da repetição*. São Paulo: Experimento, 1997. p. 105-182.

Capítulo 3

Morte

Erotismo, deus e morte: a Santíssima Trindade em *A obscena senhora D*, de Hilda Hilst

Isabela de Souza Dantas

Em abril de 1930, nasceu em Jaú, interior paulista, Hilda de Almeida Prado Hilst, que ao longo de cinquenta dos seus setenta e três anos de vida escreveu poesia, ficção e teatro de alta qualidade, firmando-se assim como uma das maiores escritoras contemporâneas em língua portuguesa. De acordo com o crítico literário Anatol Rosenfeld:

É raro encontrar no Brasil e no mundo escritores, ainda mais neste tempo de especializações, que experimentam cultivar os três gêneros fundamentais da literatura – a poesia lírica, a dramaturgia e a prosa narrativa – alcançando resultados notáveis nos três campos. A este grupo pequeno pertence Hilda Hilst (1970).

No entanto, apesar do reconhecimento por parte da crítica especializada, em vida Hilst foi tida como escritora hermética, de escrita difícil. Sua obra girava em círculos concêntricos, em espaços específicos como os ambientes universitários e nunca foi amplamente aceita. Alguns consideravam Hilda Hilst uma “tábua etrusca”.

As explicações para isso podem ter origens diversas. Seja pelo modo de a autora mesclar os gêneros literários, pelo jeito como trabalhava a linguagem ou, um dos motivos que parecem mais gritantes: pela a maneira visceral como tratava de assuntos como sexo, Deus, loucura, vida e morte.

Este último ponto é que apontamos como estrutural na sua ficção. Às vezes nas sombras, às vezes decomposta em plena luz do dia, a morte circula entre os espaços, auxiliando na construção da narrativa, no fluxo de consciência dos personagens, nas entrevozes do discurso. Costura intertextos,

traveste-se de escatológica, metafísica, centelha divina, poesia e, assim, ressalta a mitologia do aspecto “intragável” que circunda o universo hilstiano.

Assumindo essas facetas, a morte se apresenta ao longo de toda a história que perfaz a personagem Hillé. A narradora, também chamada de senhora D, “D de Derrelição, ouviu? Desamparo, Abandono, desde sempre a alma em vaziez” (HILST, 2016, p. 11), flerta com questões metafísicas e com a ideia de (in)finitude da vida, ao construir, numa linha de tempo descontínua entre passado, presente e futuro – misturando, desse modo, memórias, vivências e previsões, a ponto de nem sempre ser possível ao leitor distinguir os tempos narrados –, sua relação consigo mesma, com o mundo, bem como sua relação erótico-amorosa com Ehud, agora apenas *in memoriam*. Assim, é a partir desses relatos que se descorrinam as percepções da personagem sobre a vida e, principalmente, sobre a morte, única condição que lhe parece verdadeiramente tangível.

Embora seja identificado na ficha catalográfica como romance, *A obscena senhora D* exige cuidado, uma vez que não se enquadra inteiramente nessa classificação. Como afirma Angélica Soares (2007, p. 42), “o romance vem a ser a forma narrativa que, embora sem nenhuma relação genética com a epopéia (como nos demonstram as teses mais avançadas), a ela equivale nos tempos modernos”. Para Soares, o enredo, os personagens, o espaço, o tempo e o ponto de vista da narrativa configuram-se como aspectos basais desse gênero literário, ainda que desestruturados e/ou camuflados. Efetivamente, é possível observar na obra analisada alguns dos traços supracitados. No entanto, nas palavras de Alcir Pécora:

Um dos aspectos mais recorrentes dos textos em prosa de Hilda Hilst é a anarquia dos gêneros que produz, como se fizesse deles exercício de estilo. Melhor dizendo, os textos se constroem com base no emprego de matrizes canônicas de diferentes gêneros da tradição, como, por exemplo, os cantares bíblicos, a cantiga galaico-portuguesa, a canção petrarquista, a poesia mística espanhola, o idílio árcade, a novela epistolar libertina etc. Esta imitação à antiga jamais se pratica com purismo arqueológico, mas bem ao contrário, se submete à mediação de fenômenos literários decisivos do século XX: a imagética sublime de Rilke, o fluxo de consciência de Joyce, a cena minimalista de Beckett, o sensacionismo de Pessoa, como faz, por exemplo, n’*A obscena senhora D* (2010, p. 10).

Nesse sentido, em *A obscena senhora D* observa-se, a partir do rompimento com moldes fixos literários e, ainda, com a fusão de recursos estéticos, “um momento de perfeito equilíbrio de desempenho, no qual se cruzam todos os grandes temas e registros da prosa de ficção que Hilda Hilst vinha praticando desde o início dos anos 70” (PÉCORA, 2010, p. 11).

Tal desempenho elogiado por Pécora começa com a apresentação em primeira pessoa da personagem Hillé¹, uma mulher de sessenta anos que se viu “afastada do centro de alguma coisa” (HILST, 2016, p. 11) a que não soube dar nome. Assim, já de início temos acesso a um traço da narradora: o de excêntrica. Aqui, tomamos o vocábulo no mesmo sentido em que o toma Linda Hutcheon (1991), citada por Nathália Lima (2015), isto é, em diálogo direto com a etimologia da palavra, que denomina algo ou alguém fora do centro. Para a autora canadense, o(a) ex-cêntrico(a) é inevitavelmente identificado com o centro ao qual aspira, mas que, de alguma forma, lhe é negado.

Essa primeira impressão norteia e prediz o desenrolar da narrativa, pois Hillé, apelidada por seu falecido marido, Ehud, de senhora D², parece afastar-se cada vez mais desse lugar-primeiro ou lugar-comum sintetizado na palavra “centro”³, e o luto que vive lhe serve como força motivadora para isso. Ela é assim empurrada a uma secundariedade que, paradoxalmente, lhe permite escapar ao senso comum.

No entanto, a leitura nos permite observar que, antes mesmo da perda de Ehud, a ideia de deslocamento e de morte já pairava sobre Hillé, o que prenuncia que a morte física de um dos personagens não é o ponto central da história, e sim um dos modos de ressaltar a morte como anti-conceito. Hillé, consternada com as próprias “obsessões metafísicas”

- 1 Como demonstra o organizador do acervo da obra de HH, Alcir Pécora (2010), é comum encontrar nos escritos de Hilst personagens com nomes peculiares. Alguns deles começam com a consoante do nome da autora e possuem a mesma quantidade de letras de seu nome (e sobrenome), como Hamat, Hiram, Hakan, e, no caso do texto que aqui estudamos, Hillé. Para o professor e crítico literário, isso revela nos personagens flexões da própria autora. Tal ideia encontra consonância em uma entrevista concedida em 1986 a Sônia Mascaro, em que Hilst afirma: “A ficção também aparece como uma das imagens de mim mesma. Eu imagino que posso ser várias pessoas, vários homens, várias mulheres, e, dependendo de como estou comigo mesma e com o mundo, surge uma personagem. Surgiu assim a Hillé, num momento em que eu sentia uma necessidade enorme de falar do desamparo [...]. Então surge uma personagem dentro de mim e o nome Hillé vem de repente. Talvez seja de lembranças de leituras, do meu nome, Hilda Hilst... Depois uma amiga me contou que Hillé quer também dizer doença” (DINIZ, 2013, p. 71).
- 2 É interessante notar que no trecho em que é dada ao leitor tal informação (“eu Hillé também chamada por Ehud A Senhora D”) há um aspecto que gera ambiguidade e, por essa razão, pode sugerir que Hillé também é chamada pelo nome de Ehud. Esse traço dubio presente já na primeira página do livro nos permite um vislumbre de quão paradoxal e elusivo é esse outro personagem que, como mencionou Cavalcanti (2008, p. 137), é, ao mesmo tempo, um interlocutor para Hillé e mais uma voz dela. Sua presença é um fio estruturante da narradora, o qual, uma vez rompido, deixa a Hillé ainda mais desamparada.
- 3 Para o centro do qual Hillé se vê afastada, há múltiplas interpretações. Pode ser um centro de ordem psicológica, como se ela tivesse perdido o que a norteia como pessoa. Também pode se referir ao meio social, do qual Hillé está voluntariamente afastada, ou, ainda, um centro que se relaciona com a questão espiritual, considerando que, simbolicamente, o “criador” sempre figura nessa posição.

(HILST, 2016, p. 16), passa a viver no vão da escada por não conseguir encontrar respostas satisfatórias para “isso de vida e morte, esses porquês” (HILST, 2016, p. 11) antes de o marido vir a óbito. É possível afirmar isso com base na sua declaração:

Agora que Ehud morreu vai ser mais difícil viver no vão da escada, há um ano atrás quando ele ainda vivia, quando tomei este lugar da casa, algumas palavras ainda, ele subindo as escadas
Senhora D, é definitivo isso de morar no vão da escada? você está me ouvindo Hillé? Olhe, não quero te aborrecer, mas a resposta não está aí, ouviu? (HILST, 2016, p. 12, grifos meus).

A decisão de mudar-se para o vão da escada soa como um estamento da condição psicológica da personagem, o que não passa despercebido ao marido, que parece incomodar-se a ponto de tentar dissuadi-la da ideia, embora sem sucesso.

Apesar da tentativa fracassada de Ehud, o trecho “algumas palavras ainda” pode sugerir que, no ano anterior, enquanto ele estava vivo, ainda havia em Hillé o resquício de algo que posteriormente se perdeu. Se considerarmos “palavras” não apenas como unidades de sentido, mas como manifestações de ideias e conceitos, é possível inferir que Hillé, em posse de algumas delas, ainda se apegava a noções. Passado esse período, no entanto, observamos seu rápido declínio para o desamparo absoluto, consequência direta da sua inabilidade em se manter na superfície, do fato de querer descobrir radicalmente o sentido das coisas, o que a leva a um sentimento de absoluta incompreensão:

Também não compreendo o corpo, essa armadilha, nem a sangrenta lógica dos dias, nem os rostos que me olham nesta vila onde moro, o que é casa, conceito, o que são as pernas, o que é ir e vir, para onde Ehud, o que são essas senhoras velhas, os ganidos da infância, os homens curvos, o que é pensar, o que é nítido, sonoro, o que é som, trinado, urro, grito, o que é asa hen? Lixo as unhas no escuro, escuto, estou encostada à parede no vão da escada, escuto-me a mim mesma, há uns vivos lá dentro além da palavra, expressam-se, mas não compreendo [...] há um código no centro (HILST, 2016, p. 13, grifos meus).

Em seu âmago, ela intui que há um sentido oculto, uma chave de resposta para as suas perguntas, mas se trata de um material ao qual ela não tem acesso, e isso alimenta a sua angústia. A respeito desse sentimento:

Sem dúvida, a angústia é sempre angústia diante de..., mas não angustia diante disto ou daquilo. A angústia diante... é sempre angústia por..., mas não por isto ou aquilo. O caráter de indeterminação daquilo diante de e por que nos angustiamos, contudo, não é

apenas uma simples falta de determinação, mas a essencial impossibilidade de determinação (HEIDEGGER, 1969 apud CAVALCANTI, 2008).

Fazendo coro à pesquisadora Alva Martínez Teixeira (2015, p. 77), percebe-se que o que provoca abalo, no discurso hilstiano, tanto na ficção quanto na poesia, “é a ideia de que seu conhecimento resulta insuficiente para alcançar uma resposta satisfatória à pergunta sobre a existência de uma intencionalidade última para a vida humana”. Em síntese, o problema da senhora D, que ecoa e encontra vozes similares em tantas outras personagens de HH, está em não conseguir lidar com a consciência da incongruência que é a existência humana.

Outro aspecto basilar da personagem é o que vem inscrito no título da obra: obscena. De acordo com o Dicionário Michaelis⁴, o adjetivo se refere a algo contrário ao pudor, que revela obscenidade, que denota vulgaridade e, ainda, que agride ou ofende; algo “indecente, sujo”.

No entanto, em uma acepção menos eivada do senso comum, é possível considerar a sonoridade de *obs-cena* e, relacionando-a ao conceito de “excêntrico” já discutido aqui, pensar na palavra como a sugestão de alguém “fora de cena”. Para isso, recorreremos à ideia de Baudrillard (2001) presente no texto de Menezes (2009, p. 13):

É óbvio que cena e obsceno não têm a mesma etimologia, mas é grande a tentação de aproximá-los. Pois, a partir do momento em que há cena, há olhar e distância, jogo e alteridade. O espetáculo tem ligação com a cena. Em compensação, quando se está na obscenidade, não há mais cena, jogo, o distanciamento do olhar se extingue.

O que Baudrillard indica é o obsceno como sendo justamente aquilo que obstaculiza a cena, tornando excessivamente real alguma coisa que antes tinha dimensão metafórica; seria o “escancaramento do mundo”, sem véus que cobrissem a realidade (MENEZES, 2009, p. 124).

Nesse sentido, o que estaria sugerido no texto, na construção de Hillé, é a ideia de fazer cena da cena impossível de ser feita, como também afirma Menezes (2009, p. 94). Hillé, fora do centro e fora da cena, é a transcrição do flerte com o impossível. Assim, o que Hilda Hilst se propôs fazer na obra foi tecer uma personagem que, pensando a vida tão a fundo, tornou-se incapaz de vivê-la.

Em *Contos d'escárnio: textos grotescos* (HILST, 1990), o personagem Crasso, em determinado momento, alerta: “Hans era sábio, Clódia. Sabia que não era pra gente se perguntar muito, que a vida é viável enquanto se fica na superfície, nos matizes” (p. 85).

4 Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/obsceno/>>. Acesso em: 25 mar. 2018.

É válido dizer que, acompanhando o monólogo da senhora D, percebemos, pelos seus resgates de memória, que a sua dificuldade de se manter no que Crasso consideraria “viável” a acompanha desde a mais tenra idade, como observamos nessa passagem em que Hillé e Ehud ainda são crianças:

Dedos dos pés. Se a gente mastigasse a carne um do outro, que gosto? e uma sopa de tornozelo? E uma sopa de pés? Na comida não se põe pé de porco? Por que tudo deve morrer Ehud? [...] Ehud, escuta: você já viu Deus? Eu não, Deus me livre. Por quê? Ah, sei lá, a gente não conhece. Ehud, escuta: você também vai morrer? (HILST, 2016, p. 25).

E ainda:

Engasgo neste abismo, cresci procurando, olhava o olho dos bichos frente ao sol, degraus da velha escada, olhava encostada, meu olho naquele olho, e via perguntas boiando naquelas aguaduras, outras desde há muito mortas sedimentando aquele olho, e entrava no corpo do cavalo, do porco, do cachorro, segurava então minha própria cara e chorava (HILST, 2016, p. 18, grifos meus).

Sentimentos de inadequação, de dúvida e, por conseguinte, de busca por respostas, parecem ter escoltado a personagem ao longo de toda a sua vida (“sessenta anos à procura do sentido das coisas”). Contudo, é apenas no presente da enunciação que a senhora D, de tanto pensar, sente não compreender mais nada, adentrando um estágio agonizante de crise existencial.

Hillé se recorda de quando a sua própria identidade ainda não havia sido comprometida pela procura desenfreada: “há uma desastrada lembrança de mim mesma, alguém-mulher querendo compreender a penumbra, a crueldade” (HILST, 2016, p. 13), mas agora a falta de compreensão se sobrepõe à vontade de compreender.

Como é a partir do fluxo de consciência da personagem que o leitor se ambienta à história e conhece os desdobramentos (mesmo que por vezes vagos) do percurso mental e temporal da senhora D, a impressão que se tem é a de que o destino de Hillé era inevitável.

Em um diálogo que parece ter se dado quando Ehud ainda estava vivo, por exemplo, Hillé cita *A Morte de Ivan Ilitch*, obra de Tolstói: “[...] queria te falar, te falar da morte de Ivan Ilitch, da solidão desse homem, desses nada do dia a dia que vão consumindo a melhor parte de nós [...] dessa coisa que não existe mas é crua, é viva, o Tempo” (HILST, 2016, p. 11-12). Nessa novela, publicada originalmente em 1886 e considerada uma das grandes obras da literatura russa, Tolstói escreve sobre vida e

morte na história do personagem principal, Ivan Ilitch, que começa a padecer tempos depois de sofrer um pequeno acidente com uma escada, definindo lentamente até a morte.

De certo modo, em *A obscena senhora D* temos um paralelo com o enredo de Tolstói: é a partir da relação personagem-escada (no caso, a mudança da senhora D para o vão da escada) que se desencadeiam os eventos que levam Hillé a padecer no âmbito emocional. Pode-se inferir que a mudança da narradora para o vão da escada é a manifestação física da mudança psicológica de Hillé.

A fim de apresentar uma análise minuciosa da escada – elemento importante na trama –, recorremos a Cirlot (1984), bem como a Chevalier e Gheerbrant (1982), que, em seus respectivos dicionários de símbolos, afirmam que a escada é o símbolo da ascensão, devido a sua relação com a verticalidade.

Este símbolo aparece com muita frequência na iconografia universal. [...] No sistema hieroglífico egípcio, a escada se encontra como signo determinativo para o ato de subir e entra na composição de um dos epítetos de Osíris, a quem se invoca como “o que está no alto da escada”. Subir, pois, bifurca-se num sentido material e em outro espiritual e evolutivo. [...] Em geral, durante toda a Idade Média predomina quase inteiramente o sentido afirmativo (ascendente) da escada, que se manifesta pelos signos e símbolos agregados a ela, em alegorias e emblemas [...] Na arte românica e no pensamento do período, a escada é o símbolo da “relação entre os mundos” [...] Eliade, com sentido ao mesmo tempo psicológico, diz que na escada figura plasticamente a ruptura de nível que faz possível a passagem de um a outro e a comunicação entre céu, terra e inferno (ou entre virtude, passividade e pecado) (CIRIOT, 1984, p. 227-229).

Mantendo-se no vão da escada, sem acesso ao pavimento superior, Hillé reafirma corporeamente sua impossibilidade de ascensão (psicológica e/ou espiritual). Ela está ciente de que há algo além do espaço que ela ocupa, mas isso não torna esse algo disponível.

Se, no plano mental, ela se vê no entre-lugar lucidez e loucura, à margem do senso comum, no plano físico, habitar um lugar da casa impróprio para isso apenas reforça a ideia de não-lugar em que se encontra a personagem, sempre na tentativa de compreender o incompreensível, até o momento em que a narrativa rompe de maneira brusca e de uma vez por todas com a narração feita predominantemente em primeira pessoa e vemos o desfecho através de outras vozes do discurso, o que indica a morte da narradora.

Desse modo, é possível afirmar que a morte está presente desde o início da narrativa (primeiro como uma abstração envolta nas dúvidas

da personagem principal) até o final (onde se concretiza como destino da própria Hillé). No interlúdio entre um ponto e outro, a morte – ou a percepção dela – se mistura e se confunde com a figura do próprio Ehud, que, por sua vez, se mistura e se confunde com a figura de Deus.

Para além disso, de acordo com Starling (2016), a letra D no título *A obscena senhora D* acentua uma manifestação de mistério, sendo uma indeterminação que sugere não apenas dúvida (há 394 perguntas em *A Obscena senhora D*), desamparo, desaparecimento, desabrigo e derrelição, mas também Deus, entidade cuja presença, assim como acontece com a morte (e, talvez, justo por conta dela), é reiterada durante todo o percurso narrativo, ganhando, inclusive, diversas alcunhas ao longo da história. Deus é: Este, O Luminoso, O Vívido, O Nome, Menino Louco, Porco-Menino Construtor do Mundo, Menino Precioso, Luzidia Divinoide Cabeça, entre outros.

Todas essas denominações mostram a relevância da nomeação para Hillé (e, também, da recusa de nomenclaturas, como visto na ausência do próprio nome em função da incógnita letra D), conforme salienta Franca (2012, p. 87-88) ao dizer que, nomeando ou recusando as nomenclaturas possíveis, Hillé busca encontrar a essência das coisas: “Hillé tenta (re) criar a si mesma através da palavra e daí cria a possibilidade de reorganizar o mundo – *no princípio era o verbo*, declara o apóstolo João – e a organização a partir do verbo gera a possibilidade de chegar à compreensão”.

A figura divina simbolizaria o Incompreensível e, por essa razão, é alvo da obsessão de Hillé⁵. Deus, no entanto, não aparece na história de modo ortodoxo, e sim de modo apofático, como “Deus que é sem ser ou Deus que (está) além do ser” (DERRIDA, 1995, p. 8).

Nesse sentido, as alcunhas e referências:

Nomeiam Deus, falam dele, falam-no, falam-lhe, deixam-no falar em si, deixam-se levar por ele, (se) fazem referência àquilo mesmo que o nome supõe nomear para além dele mesmo, o nomeável além do nome, o nomeável inomeável. Como se fosse preciso ao mesmo tempo salvar o nome e tudo salvar, exceto o nome, salvo o nome, como se fosse preciso perder o nome para salvar aquilo que porta o nome, ou aquilo na direção do qual se dirige por meio do nome. Mas perder o nome não é incriminá-lo, destruí-lo ou feri-lo. Pelo contrário, é simplesmente respeitá-lo: como nome. Isso quer dizer pronunciá-lo, o que equivale a atravessá-lo na direção do outro, que ele nomeia e que o porta. Pronunciá-lo sem pronunciá-lo. Esquecê-lo, chamando-o, (se) lembrando-o (DERRIDA, 1995, p. 40-41).

5 A sonoridade da palavra Hillé se assemelha curiosamente à do termo *ilê*, palavra que em iorubá significa “casa” e nomeia o local onde são cultuadas as divindades.

Assim, a tríade que se desenvolve na relação com o divino, e a junção do divino com o humano e o animal, se constrói ao longo de todo o texto e não são raras as vezes em que Hillé lhes computa uma conotação sexual:

Engolia o corpo de Deus a cada mês [...] engolia o corpo de Deus como quem sabe que o engole o Mais, o Todo, o Incomensurável, por não acreditar na finitude me perdia no absoluto infinito [...] Engolia porque acreditava, mas nem por isso compreendia, olhava o porco-mundo e pensava: Aquele nada tem a ver com isso, Este aqui dentro nada tem a ver com isso, Este, O Vívido, O nome, engolia fundo, salivosa lambendo e pedia: que eu possa compreender, só isso (HILST, 2016, p. 12).

Mas mesmo o teor sexual e erótico (por vezes escatológico e bestializado) se volta para o cerne da história, para a dicotomia entre vida e morte, uma vez que:

Para revelar a percepção agônica e mortal dessas personagens, [Hilda Hilst] aproveita o “férreo nexo que el pecado edénico establece entre la sensualidad, el tiempo y la muerte” (Argullol, 2007, p. 72). Trata-se de um erotismo apocalítico, desesperado, onde o sexo, como defendem Sade, Bataille ou Quignard, é vizinho da morte, procurando perturbar o leitor e promover sentimentos contraditórios de compaixão e repulsão (TEIXEIRO, 2015, p. 82).

Em *A obscena senhora D*, Hillé utiliza propositalmente elementos que podem se passar como vulgares ou obscenos na tentativa desesperada de realçar o que é divino e/ou chamar à atenção o Divino: nota-se que mesmo quando Hillé zomba da impossibilidade de um criador, ela o faz *dirigindo-se a ele*, colocando-se na posição de criatura.

Portanto, é através da (re)leitura do corpo, do que há de mais repulsivo e mais belo na carne e nos desejos da carne, que a narradora tenta encontrar um modo de transcender a sua própria condição. A busca pela transcendência vem impregnada de pequenos fragmentos de um deus esquivo, composto de ausência e silêncio, vislumbrado brevemente durante o sexo, mais especificamente durante o orgasmo, onde Hillé transcende temporariamente o próprio corpo. Aqui, vemos o orgasmo como alegoria para a morte, como na expressão francesa *la petite mort*.

No entanto, a transcendência só é passível de *realização plena* através da morte em seu conceito mais concreto: ela seria a *escada*, a passagem para esse plano inacessível pelo qual Hillé é obcecada: “morta sim é que estarei inteira, acabada, pronta como fui pensada pelo inominável tão desrosteado, morta serei fiel a um pensado que eu não soube ser, morta talvez tenha a cor que sempre quis” (HILST, 2016, p. 46). Mas mesmo a ideia da morte só é possível porque ela está viva. Daí o impasse, o fascínio e o horror: a senhora D se vê diante de mais uma aporia.

Concluimos assim que é possível constatar três eixos temáticos de destaque dentro do livro, sendo estes: a morte, Deus (vocabulo escolhido para sintetizar a noção de sagrado, divino e espiritual presentes no texto) e erotismo.

A hipótese deste ensaio, no entanto, consiste em afirmar que os dois últimos aspectos citados deságuam, seja em forma de causa, seja em forma de consequência, no primeiro elemento. É na morte (em forma de negação, contemplação, aspiração ou concretização) que Hillé percebe sua redenção: uma possibilidade de resposta.

E é em silêncio que a morte se constrói ao longo das cinquenta e duas páginas que formam *A obscena senhora D*, corporificando-se por fim no desfecho físico da própria narradora, quando o *fardo existencial* parece tornar-se demasiadamente insuportável. Mas, se há algo na morte que Hillé tenha encontrado, para os leitores, permanece o mistério. O que se pode afirmar, por outro lado, é que na morte se concebe uma definição do que Hillé foi em vida:

Hillé era turva, não?
um susto que adquiriu compreensão.
que cê disse, menino?
o que você ouviu: um susto que adquiriu compreensão. isso era Hillé.
Ahn. cê é daqui, menino?
eu moro longe. mas conheci Hillé muito bem.
como cê chama?
me chamam de Porco-Menino.
Por quê?
Porque eu gosto de porcos. Gosto de gente também.
Ahn (HILST, 2016, p. 51-52, grifos meus).

E quem a caracteriza é o próprio Porco-Menino (uma das alcunhas utilizadas para se referir a Deus), o elemento final, vindo de longe apenas para dar o desfecho da história de um ser-mulher, obsceno, de tão lúcido.

Referências

- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Editora Moraes, 1984.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT Alain. *Dicionário de símbolos*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1982.
- DERRIDA, Jacques. *Salvo o nome*. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- DINIZ, Cristiano (Org.). *Fico besta quando me entendem – Entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Biblioteca Azul, 1. ed., 2013.
- FRANCA, Tatiana Rodrigues. A compreensão é uma grande porca acinzentada – uma leitura sobre a busca da linguagem em *A obscena senhora D*, de Hilda Hilst. *Brasiliiana – Journal for Brazilian Studies*, v. 1, n. 1, set. 2012.

HILST, Hilda. *A Obscena Senhora D*. São Paulo: Coleção Folha. Grandes nomes da literatura, 1. ed., v. 12, 2016.

_____. *Contos D'escárnio: textos grotescos*. 2. ed. São Paulo: Editora Siciliano, 1990.

LIMA, Nathália Ananda Silva de. *Uma excêntrica senhora: figurações do não-humano em A obscena senhora D*, de Hilda Hilst. 2015. Dissertação de Mestrado. Departamento de Letras, Universidade Federal de Viçosa. Viçosa-MG.

MENEZES, Luciana P. V. L. *O obsceno que faz cena: a tragédia revelada em Hilda Hilst*. 2009. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória-ES.

PÉCORA, Alcir (Org.). *Por que ler Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2010.

_____. Nota do Organizador. In: HILST, Hilda. *Da morte. Odes mínimas*. São Paulo: Editora Globo, 2003.

ROSENFELD, Anatol. *Hilda Hilst: Poeta, Narradora, Dramaturga*. São Paulo, 1970. Disponível em: <<http://www.angelfire.com/ri/casadosol/criticaar.html>>. Acesso em: 03 de fev. 2018.

SOARES, Angélica. *Gêneros Literários*. Série Princípios. São Paulo: Editora Ática, 7. ed. 2007.

TEIXEIRO, Alva Martínez. Refugência, dor e maravilha. In: REGUERA, Nilze Maria de Azeredo; BUSATO, Susanna (Org.). *Em torno de Hilda Hilst*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

TOLSTÓI, Leon. *A morte de Ivan Ilitch*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2013.

A morte em Cruz e Sousa

Arthur Kalke Sant'anna

Dotado da mais pura veia subjetiva que caracteriza seu movimento, é conferido ao brasileiro filho de ex-escravos, João da Cruz e Sousa, o título de ícone maior do Simbolismo no país. Nascido em Santa Catarina no ano de 1861, o poeta, mesmo com o estigma social que um negro filho de escravos alforriados invariavelmente sofria numa nação ainda sangrando as chagas de um sistema escravocrata, teve uma educação formal de alto nível, aprendendo, entre outras coisas, francês, latim e grego, graças ao ex-senhor de seus pais, o marechal Guilherme Xavier de Sousa, de quem inclusive adotou o sobrenome.

Em 1885 lança seu primeiro livro, em parceria com Virgílio Várzea, *Tropos e Fantasias*. Em fevereiro de 1893 publica *Missal* e, em agosto do mesmo ano, *Broquéis*, este último uma coletânea de poemas que tomaremos como base de análise.

Cruz e Sousa levou uma vida extremamente conturbada e sofrida, e não apenas por sua condição racial. Casado com Gavita Gonçalves, mulher também negra, teve quatro filhos, que morreram prematuramente em decorrência de tuberculose, fato que levou sua mulher à perda da sanidade. Também acometido pela doença, Cruz e Sousa morreu em março de 1898. Morto, seu corpo foi transportado de onde estava, em Minas Gerais, para o Rio de Janeiro em um vagão destinado ao transporte de animais, fato curioso que retrata bem sua condição miserável ao final da vida, além de endossar, de forma póstuma, as suas motivações para as temáticas que desenvolvia nas obras.

Isso tudo acrescido a uma vida privada nada tranquila, e, vale apontar também, antes que se proponha qualquer tipo de análise poética,

às condições de publicação de suas obras e à recepção da crítica da época, que seguiu as regras para contribuir com uma experiência terrena trágica para o autor.

Cruz e Sousa apresentava uma nova poética, dava os primeiros passos do Simbolismo no Brasil e sofreu as consequências de uma incompreensão que o cobrou com firmeza. Ao comentar sobre *Missal*, na edição de março de 1893 da revista *O Álbum*, o escritor Artur Azevedo, sob o pseudônimo de Amarante, foi de uma extrema sinceridade negativa:

Falta-lhe tudo: falta-lhe alma, que é a ideia, falta-lhe destreza, falta-lhe graça, falta-lhe movimento, o que só se obtém com imaginação e propriedade de estilo, falta-lhe, enfim, o dom de convencer o leitor e conquistar-lhe a simpatia, o que em literatura é sempre o resultado da sinceridade com que pintamos as nossas paixões e as nossas impressões.

O que não lhe falta são adjetivos de algibeira e frases torturadas a canivete e retorcidas ao fogo; tão torturadas e tão retorcidas, que deixam de ser arte para ser unicamente caprichos de paciência (AMARANTE, 1893, p. 93).

Em relação a *Broquéis* houve, na primeira página da edição do dia 3 de setembro de 1893 do periódico *Gazeta de Notícias*, a publicação de um soneto satírico assinado pelo pseudônimo Sousa e Cruz. Tal soneto faz referência ao poema “Dança do ventre”, da coletânea, e assume o nome de “Na Costa d’África”, no qual se adota uma postura pejorativa e agressiva tanto em relação à produção poética, quanto as suas raízes africanas, reafirmadas como um ponto de divergência do poeta perante aquela elite intelectual. A agressividade do texto mostra, ilustrada pela questão racial, o incômodo que estava sendo gerado ao redor da figura de Cruz e Souza; estava ali havendo uma ruptura com determinada forma de se fazer poesia:

NA COSTA D’ÁFRICA

Flava, bizarra, álares e cintilante,
Na Epopeia de rufos de tambores,
Surge a manhã dos místicos vapores
Do Levante irial, purpurejante...
Gargalha o sol; – o Deus enamorado,
Cristais brunindo os rútilos fulgores
Na comunhão dos rubros esplendores:
N’África rude, bárbara, distante.
E vinha, então, torcicolosamente,
Numa dança macabra a turba ardente
De pretinhos a rir, trajando tangas...
Festa convulsa, exata d’Alegría.

Candongas, Bonzos, tudo enfim havia,
Missais, Broquéis, Pipocas, Bugigangas.
(Gazeta de Notícias, 1893)

Fatidicamente o mesmo periódico veio a tratar do autor anos depois, em decorrência do findar de sua vida, porém agora de maneira oposta, como que reconhecendo, se não o equívoco, mas certa honra:

Não são assim as nossas letras tão ricas em homens trabalhadores e conscienciosos, que seja um luto somenos a morte de um artista das letras, como aquele cujo nome damos entre duas tarjas negras. Cruz e Sousa, nós todos o conhecemos muito; nós todos o víamos, diariamente, sempre entregue à faina diária de prestigiar a literatura nacional, cujo tesouro enriqueceu com o seu Missal, um delicioso trabalho que incontestavelmente tem o seu lugar de honra. Era muito modesto o simpático rapaz, tão cedo roubado ao nosso labutar incomensurado pela criação de uma vida literária no Brasil. [...] (Gazeta de Notícias, 1898)

Atendo-se, enfim, à sua poética e seguindo a coerência trágica do curso de sua vida pessoal e profissional, uma temática muito recorrente em seus poemas, mais especificamente naqueles presentes no *Broquéis*, é a morte e o aspecto fúnebre que envolve a passagem da vida para o “outro mundo”, como ele mesmo nomeia algumas vezes. Podemos atribuir isso a toda a sua problemática social, já citada, que o impede de se firmar como um artista reconhecido ainda em vida e que o leva a êxtases artísticos, campo fértil para suas obras, ricas em delírios poéticos, elevando seu fazer literário ao limiar entre o real e o fantástico, no qual a morte é muitas vezes a protagonista, ou antagonista.

Tomaremos como base de análise temática dois poemas presentes em seu livro *Broquéis*. O primeiro é “Visão da morte”, e o segundo, “Post Mortem”. Apesar de ser uma temática arraigada a grande parte de seus poemas, às vezes mais prioritária, outras vezes trabalhando como acessório, nesses dois especificamente, o tema da morte é primordial, como podemos apontar inicialmente nos próprios títulos, que a contêm como palavra-chave, o que se justifica no corpo dos poemas.

No poema “Visão da morte”, observamos, já no título, uma ambiguidade na ideia de visão, que é desenvolvida explicitando tanto uma visão sepulcral do eu-lírico (ele está vendo a morte), quanto a morte como personagem (a morte é uma entidade que vê), mesmo que a palavra esteja conservada com letra minúscula, diferenciando do artifício do uso da maiúscula, muito utilizada pelo autor quando o intuito é dar relevo a uma figura. No primeiro quarteto temos então a morte ainda como

personagem animado, com olhos e braços, o que a faz surgir para o eu-lírico como figura muito próxima, como se estivesse literalmente vindo buscá-lo nos braços.

Olhos voltados para mim e abertos
Os braços brancos, os nervosos braços,
Vens d'espacos estranhos, dos espacos
Infinitos, interminos, desertos...

Já na última estrofe a morte passa a ser a descrição sensorial da agonia do fim da vida, feita pelo enfermo, agora, como figura feminina, marca também recorrente nos poemas do autor.

E causas febre e horror, frio, delírios,
Ó Noiva do Sepulcro, solitária,
Branca e sinistra no clarão dos círios!

Podemos observar, neste ainda menos que em outros poemas do autor, mas ainda bem marcada, a dualidade também na relação do eu-lírico com a morte, explicitando assim toda a tortura de um findar penoso da vida, mas elevando a morte a uma aura mística e de certa forma glamorosa. Cruz e Sousa foi um poeta fortemente ligado a temas cristãos, o que pode contar como justificativa para um significado sagrado da morte, ainda mais quando observamos um detalhamento cuidadoso de tradições católicas, que pode ser visto de forma clara em poemas como “Luz dolorosa...”

Fulgem da Luz os Viáticos serenos,
Brancas Extrema-Unções dos hostiários:
As Estrelas dos límpidos Sacrários
A nívea Lua sobre a paz dos fenos.

O segundo poema a ser analisado, “Post Mortem”, possui um sentido ainda mais amplo, o uso da morte como artifício para explicar a arte, no sentido de aquela ser uma catalisadora para que esta se eternize, apesar da finitude da vida humana. Nas três primeiras estrofes do soneto são descritas as fatalidades que o findar da vida de um poeta traz, como o fim da inspiração, da fama, e a face cadavérica de “Pés e faces e mãos e olhos gelados...” a que está sujeito um poeta, que, apesar de beber da arte, não se eterniza junto a ela, como é descrito na estrofe final:

Mas os teus Sonhos e Visões e Poemas
Pelo alto ficarão de eras supremas
Nos relevos do Sol eternizados!

Assim sendo, podemos conceber em Cruz e Sousa uma imagem da morte com várias facetas, sempre paradoxal, trágica, dolorida, triste, ao mesmo tempo que divina, bela e fantástica. Podemos observar de forma clara esse paradoxo novamente no poema “Luz dolorosa...”, no qual a passagem da vida para a morte é tratada como “Estranhas sensações maravilhosas”, tratamento que poderíamos ainda comparar ao fazer poético do ultrarromantismo de Álvares de Azevedo, uma morte gozada sedutora, um sofrimento dotado de prazer mórbido.

Como um expoente do Simbolismo, Cruz e Sousa se utiliza de uma abordagem poética de alto teor subjetivo, que abre espaço para uma maior liberdade interpretativa de seus versos. Mas, de qualquer maneira, essa subjetividade não faz lançar mão de um sentido estrutural básico, tanto para manter o sentido das ideias quanto para atribuir ao poema um ritmo e musicalidade tão marcados nos poemas desse período. Para tal, o autor não negligencia a forma, seus poemas seguem uma estética. Os dois poemas em questão, bem como a maior parte dos outros poemas presentes em *Broquéis*, são trabalhados em forma de soneto decassílabo.

Um ponto crucial do qual depende o entendimento e a interpretação, não só de Cruz e Sousa ou do Simbolismo, mas de qualquer análise poética mais comprometida, é a forma como é trabalhada a sintaxe, encadeando-se cada verso com seu subsequente. É necessária muita atenção para não analisar cada verso independentemente, mas conceber que a ideia pode ser trabalhada seguindo inclusive uma lógica de pontuação. Tomando como exemplo novamente o primeiro poema, “Visão da morte”, temos duas estrofes que servem como explicitação desse ponto de análise, uma de sintaxe simples, verso a verso, apesar da clara necessidade de compreensão do restante do poema, e outra que exige uma atenção quanto ao conteúdo dos versos vizinhos, bem como à pontuação. Se atentarmos à terceira estrofe, podemos ver claramente a presença de um só verbo para os três versos, que continua a desenvolver a mesma ideia da estrofe anterior e que sugere que toda a estrofe trabalha em função de um mesmo sujeito, que no caso é a morte, apenas conferindo a ele outras especificações.

Deixam nos céus uma outra luz mortuária,
Uma outra luz de lívidos martírios,
De agonias, de mágoa funerária...

Porém, quando tomamos como exemplo a primeira estrofe do mesmo poema, observamos uma sintaxe pautada em hipérbatos, que exige uma leitura mais atenta. No primeiro verso temos a presença de um sujeito, “olhos”, que diz respeito à primeira característica: “voltados

para mim”. Contudo, aparece logo na sequência, ainda no primeiro verso, outro adjetivo, “abertos”, que em uma leitura primeira poderia ser atribuído também ao sujeito “olhos”. Podemos observar que o verso seguinte começa com outro sujeito, “braços”, ao qual da mesma forma pode ser atribuído o adjetivo anterior, o que talvez crie uma maior carga dramática, se assim for. Na sequência, o terceiro verso se inicia com um verbo na segunda pessoa, que faz referência ao tema do poema, a morte, e não diretamente às formas que aparecem anteriormente, como naturalmente poderia ser interpretado em leitura despretensiosa.

Olhos voltados para mim e abertos
Os braços brancos, os nervosos braços,
Vens d’espacos estranhos, dos espacos
Infinitos, interminos, desertos...

Por fim poderíamos concluir então que o fazer literário do poeta simbolista Cruz e Sousa vai muito além tanto da simples sintaxe quanto de uma pura escrita significativa. O poema é lapidado nos mínimos detalhes em todos os âmbitos: estrutural, significativo e poético.

Referências

- AMARANTE. Missal. *O Álbum*. Rio de Janeiro, v. 12, mar. 1893.
- CRUZ E SOUSA. Na costa D’África. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 1893.
- _____. *Obra Completa: Poesia*. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 49. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2013.
- CAPOBIANCO, Juan Marcello. Cruz e Sousa em 1893: a incompreensão crítica de Missal e Broquéis. *Revista Philologus*, ano 20, n. 58. *Anais do VI SINEFIL*. Rio de Janeiro: CIFEFiL, jan./abr. 2014a, p. 308-318.
- GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 20 mar. p. 1-4. 1898. In: LÓPEZ, Camila Soares. A publicação de poesia lírica na *Gazeta de Notícias* (1890-1900). *Anais do SILEL*. vol. 3. n. 1. Uberlândia: EDUFU, 2013.

Galardão de D. Inês nas “Trovas à morte de Inês de Castro”, de Garcia de Resende

Carolina Finamore de Figueiredo

Introdução

Poderíamos tão somente dizer, de uma forma muito simplista, que a História e a Literatura se distinguem pelo intuito da primeira em informar, esclarecer fatos ocorridos que nos levem ao passado para uma análise mais crítica do presente, e a segunda, de apenas entreter. No entanto, de acordo com Candido (2004, p. 174), a Literatura, como “manifestação universal de todos os homens em todos os tempos”, se apresenta com finalidades diversas que incluem não só o entretenimento, mas a humanização, transformação e apreensão do conhecimento, aspectos que, em um movimento conjunto, comunicam ao espírito do leitor, edificando-o. Essa visão a respeito dessas duas áreas de conhecimento das chamadas Ciências Humanas, embora pareça contraditória, não o é, principalmente no que se refere à era Medieval, em que há uma linha tênue entre ambas.

De uma forma híbrida, encontramos nas crônicas de Fernão Lopes traços que podem nos levar à história concreta de D. Pedro I, filho de D. Afonso IV, rei de Portugal, ou mesmo traços de ficção, ambos sob o ponto de vista do cronista. As narrações foram tão bem retratadas por esse historiador que, por meio dele, deu-se início ao Humanismo em Portugal, em 1418, quando de sua nomeação por D. Duarte como Guarda-Mor da Torre do Tombo.

Com efeito, poderíamos nos basear na personagem que trataremos neste trabalho, D. Inês de Castro, apresentada pela primeira vez por Fernão Lopes, apenas sob o aspecto psicológico que Garcia de Resende

nos revela em seus versos, e que por ser uma obra literária não nos obrigaria à busca de explicação histórica. Todavia, pela importância da obra, cabe-nos trazer à baila o ponto que nos intrigou no poema *Trovas à Morte de D. Inês de Castro*, de Resende: o galardão recebido por D. Inês.

A predileção é justificada pela riqueza que essa personagem nos traz, por meio da História e da Literatura, intrigando-nos até o dia de hoje e causando-nos a catarse diante dos sentimentos que se revelam na leitura das crônicas e dos poemas, não somente os versos que citaremos neste trabalho, mas também, conforme menciona Massaud Moisés (s.d), outras obras, como as de Camões e Antônio Ferreira, respectivamente *Os Lusíadas* e *A Castro*.

D. Inês de Castro

Dama de companhia ou ainda aia de D. Constança, sendo esta esposa do herdeiro do trono, D. Pedro, filho do sétimo rei de Portugal, Inês era filha de um fidalgo galego (de Galiza, Espanha) chamado Pedro Fernandes de Castro, conforme nos descreve Fernão Lopes em sua crônica. As aias ou damas de companhia¹ acompanhavam as damas nobres e ricas e eram responsáveis pela educação doméstica das crianças, uma tarefa que somente a filha de um fidalgo, que tem foros de nobreza, poderia realizar com excelência. A proximidade da serviçal com a família não causaria surpresa se tal relação não tivesse permitido que brotasse no coração de D. Pedro uma paixão que, ainda que evitada por D. Constança ao convidar sua rival como madrinha para um de seus filhos, nos daria a fama de D. Inês até os dias de hoje, por meio da História e da Literatura. Uma fama tal que nem mesmo D. Constança teve, sendo esposa legítima e filha do infante e regente de Castela, João Manoel (SÉRGIO, 1983).

Com a morte de D. Constança, em 1345, os amores entre o infante e Inês se tornaram um incômodo para o rei D. Afonso IV, que temia as repressões de Castela e a pressão política do Conselho Português, que desejava garantir a independência nacional. Por tais motivos, o rei permitiu o assassinato da amante de seu filho em 1355, cena que é recriada na poesia de Resende.

Poesia de Garcia de Resende

Organizado por Garcia de Resende em 1516, o Cancioneiro Geral reúne as poesias palacianas de Portugal dos séculos XV e XVI. Nesse conjunto, o poema mais significativo é, sem dúvida, as *Trovas à Morte de D.*

1 Conforme Houaiss (2009).

Inês de Castro. Lembrando o gênero dramático, por se assemelhar aos textos escritos para uma peça teatral, a lírica de Garcia de Resende traz em um primeiro momento o sujeito que narra a história, endereçando as trovas às damas.

Trovas à Morte de D. Inês de Castro
 Senhoras, s' algum senhor
 vos quiser bem ou servir
 quem tomar tal servidor
 eu lhe quero descobrir
 o galardão do amor.
 Por sua Mercê saber
 o que deve de fazer,
 vej' o que fez esta dama,
 que de si vos dará fama,
 s' estas trovas quereis ler.
 Fala D. Inês
 Qual será o coração
 tão cru e sem piedade
 que lhe não cause paixão
 uma tam grã crueldade
 e morte tão sem razão?
 Triste de mim, inocente,
 que por ter muito fervente
 lealdade, fé, amor
 ao príncipe, meu senhor,
 me mataram cruamente!
 A minha desventura,
 não contente d' acabar-me,
 por me dar maior tristura
 me foi pôr em tant' altura
 para d'alto derribar-me;
 Que, se me matara alguém
 antes de ter tanto bem,
 em tais chamadas não ardera,
 pai, filhos não conhecera,
 nem me chorara ninguém.
 Eu era moça, menina,
 por nome Dona Inês
 de Castro, e de tal doutrina
 e virtudes, que era dina
 de meu mal ser ò' revés.
 Vivia sem me lembrar
 que paixão podia dar
 nem dá'la ninguém a mim.
 Foi-m' o príncipe olhar,
 por seu nojo e minha fim!
 Começou-m' a desejar,

trabalhou por me servir,
 fortuna foi ordenar
 dous corações conformar
 a uma vontade vir.
 Conheceu-me, conheci-o,
 quis-me bem e eu a ele,
 perdeu-me, também perdi-o,
 nunca até a morte foi frio
 o bem que, triste, pus nele.
 Dei-lhe minha liberdade,
 não senti perda de fama;
 pus nele minha verdade
 quis fazer sua vontade,
 sendo mui fremosa dama.
 Por m' estas obras pagar
 nunca jamais quis casar;
 polo qual, aconselhado
 foi el-Rei qu' era forçado,
 polo seu, de me matar.
 Estava mui acatada,
 como princesa servida,
 em meus paços mui honrada,
 de tudo mui abastada,
 de meu senhor mui querida.
 Estando mui de vagar,
 bem fora de tal cuidar,
 em Coimbra, d'assossego,
 polos campos de Mondego
 cavaleiros vi somar.
 Como as cousas que hão de ser
 logo dão no coração,
 comecei entristecer
 e comigo só dizer:
 – Estes homens d'onde irão?
 E tanto que que perguntei,
 soube logo que era el-Rei.
 Quando o vi tão apressado,
 meu coração trespassado
 foi que nunca mais falei.
 E quando vi que descia,
 saí à porta da sala;
 devinhando o que queria,
 com grã choro e cortesia

lhe fiz uma triste fala.
 Meus filhos pus derredor
 de mim com grã humildade,
 mui cortada de temor,
 lhe disse – Havei, Senhor,
 desta triste piedade!
 Não possa mais a paixão
 que o que deveis fazer;
 meteis nisso bem a mão,
 que é de fraco coração
 sem porquê matar mulher.
 Quanto mais a mim, que dão
 culpa não sendo razão,
 por ser mãe dos inocentes
 que ante vós estão presentes,
 os quais vossos netos são
 e têm tão pouca idade
 que, se não forem criados
 de mim, só com saudade
 e sua grã orfandade,
 morreram desemparados.
 Olhe bem quanta crueza
 fará nisto Vossa Alteza,
 e também, Senhor, olhai,
 pois do príncipe sois pai,
 não lhe deis tanta tristeza.
 Lembre-vos o grand' amor
 que me vosso filho tem,
 e que sentirá grã dor
 morrer-lhe tal servidor,
 por lhe querer grande bem.
 Que, s' algum erro fizera,
 fora bem que padecera
 e qu' estes filhos ficaram
 órfãos tristes, e buscaram
 quem deles paixão houvera.
 Mas, pois eu nunca errei
 e sempre mereci mais,
 deveis, poderoso rei,
 não quebrantar vossa lei
 que, se moiro, quebrantais.
 Usai mais de piedade
 que de rigor nem vontade;
 havei dó, Senhor, de mim,
 não me deis tão triste fim
 pois que nunca fiz maldade!
 El-Rei, vendo como estava,
 houve de mim compaixão
 e viu o que não olhava:

que eu a ele não errava
 nem fizera traição.
 E vendo quão de verdade
 tive amor e lealdade
 ao príncipe, cuja são,
 pôde mais a piedade
 que a determinação.
 Que, se m'ele defendera
 qu'a seu filho não amasse,
 e lh'eu não obedecera,
 então com razão pudera
 dar-m' a morte que ordenasse.
 Mas, vendo que nenhu' hora,
 dêis que nasci até'gora
 nunca nisso me falou,
 quando se disto lembrou,
 foi-se pola porta fora,
 com seu rosto lagrimoso,
 co propósito mudado,
 muito triste, mui cuidadoso,
 como rei mui piedoso,
 mui cristão e esforçado.
 Um daqueles que trazia
 consigo na companhia,
 cavaleiro desalmado,
 detrás dele, mui irado,
 estas palavras dizia:
 – Senhor, vossa piedade
 é dina de reprender,
 pois que, sem necessidade,
 mudaram vossa vontade
 lágrimas d'uma mulher!
 E quereis que abarregado,
 com filhos, como casado,
 estê, Senhor, vosso filho?
 De vós mais me maravilho
 que dele, qu' é namorado!
 Se a logo não matais,
 não sereis nunca temido
 nem farão o qu' mandais,
 pois tão cedo vos mudais
 do conselho qu' era havido.
 Olhai quão justa querela
 tendes, pois por amor dela
 vosso filho quer estar
 sem casar e nos quer dar
 muita guerra com Castela.
 Com sua morte escusareis
 muitas mortes, muitos danos,

vós, Senhor, descansareis,
 e a vós e a nós dareis
 paz para duzentos anos.
 O príncipe casará,
 filhos de benção terá,
 será fora de pecado;
 qu'agora seja anojado
 amanhã lh'esquecerá!
 E ouvindo seu dizer,
 el-Rei ficou mui torvado,
 por se em tais extremos ver
 e que havia de fazer
 ou um ou outro, forçado.
 Desejava dar-me vida,
 por lhe não ter merecida
 a morte nem nenhum mal:
 sentia pena mortal
 por ter feito tal partida.
 E vendo que se lhe dava
 a ele tod' esta culpa,
 e que tanto o apertava,

disse àquele que bradava:
 – “Minha tenção me desculpa
 Se o vós quereis fazer,
 fazei-o sem mo dizer,
 qu' eu nisso não mando nada,
 nem vejo essa coitada
 por que deva de morrer.
 Fim
 Dous cavaleiros irosos,
 que tais palavras lh'ouviram,
 mui crus e não piedosos,
 perversos, desamorosos,
 contra mim rijo se viram.
 Com as espadas na mão,
 m' atravessam o coração,
 a confissão me tolheram:
 Este é o galardão
 que meus amores me deram!

(RESENDE, 1990-1993, p. 301-307
 apud MOISÉS, 1998, p. 61-66)

Na obra destacada, vemos pela primeira vez, após o período do Trovadorismo, a partir da segunda estrofe, a voz sendo dada a uma mulher “pecadora” que, embora colocada à margem, na época, por sua condição de “abarrastada”, amasiada, teve, como descreve Massaud Moisés (s.d.), seu “retrato apologético pintado” pelo autor que, a partir do aspecto psicológico da personagem, relata o drama de Inês momentos antes de sua morte. Moça donzela, que nunca se casou, tendo deixado a família para servir o infante D. Pedro, referindo-se a si mesma como aquela que serve (verso 4 da 12ª estrofe), colocou-se humildemente diante do rei D. Afonso IV, implorando-lhe piedade, e em vão.

Embora a estrofe final descreva seus momentos de terror com “Dous cavaleiros irosos”, ou seja, dois conselheiros cheios de ira, assassinando-a diante de seus filhos pequenos (versos 8 e 9 da 10ª estrofe), podemos inferir que seu assassinato, por atravessar-lhe o coração, não está relacionado à forma como morreu de fato, pois, a partir das considerações de Nicola (1991), sabemos que Inês foi degolada. Dessa forma, sua morte é uma representação metafórica que está ligada ao coração, aos sentimentos da personagem; conforme descrito nos versos 6 a 10 da segunda estrofe, maior era a dor que sentia na alma por ser morta como inocente e por tamanho amor e lealdade que ofereceu ao príncipe D. Pedro.

Outrossim, quando recorremos ao aspecto histórico, como relata Sérgio (1983), salientando que o poema foi escrito mais de um século depois da tragédia, não se conformando com a morte de Inês, D. Pedro

manda trazer seus assassinos de Castela, onde estavam foragidos, e, como descreveu Fernão Lopes, ordenou que morressem de tal sadismo que o príncipe acabou merecendo os epítetos de “O Cruel” e “O Justiceiro”.

Ainda de acordo com Sérgio (1983), tal morte dos “dous cavaleiros” se deu na presença do então rei D. Pedro, que assumiu o trono em lugar de seu pai, sendo retirado o coração de um dos assassinos pela frente e o do outro pelas costas. O desenrolar dessa história nos leva a inferir que Resende retratou o fato de o coração de Inês ser transpassado, assim como o de Pedro, por sua perda inestimável, lembrando a vingança do rei.

Todo esse enredo, que poderia ser contado em prosa, comparece numa poesia repleta de verbos em sua estrutura, o que justifica o aspecto narrativo, bem encadeada e caracterizada pela separação entre letra e música, com tema polêmico, por ser uma amante a voz principal da peça lírica. O ritmo se dá por meio das rimas ricas e pobres do poema e das rimas emparelhadas, alternadas e consoantes. É um tema que registra a intensidade e simpatia do autor pelos sentimentos existentes entre D. Pedro e a dama de companhia de D. Constança.

Repleta de paradoxos graças à própria característica do romance entre Pedro e Inês, que alternou entre paixão e tragédia, assim como um romance shakespeariano, já na segunda estrofe, quando se inicia a fala de D. Inês como o sujeito que narra, encontramos nos versos 6, 7 e 10 uma rima rica, no que se refere à categoria gramatical, pobre pelo critério fônico, e consoante -ENTE: inocente x fervente x cruamente (cruelmente). Essa construção mostra o uso da figura de linguagem com significado intenso: ela, inocente, ofereceu amor, lealdade e fé (conf. verso 8), fervente, ou seja, intenso, e em troca foi morta cruelmente. No verso 10 da estrofe, o uso do sinal de exclamação em cruamente, na versão do poema que extraímos de Moisés (1998), enfatiza a emoção, podendo representar raiva, dor ou indignação. Nesse momento, poderíamos imaginar facilmente que o galardão de que estamos tratando seria uma sátira ou ironia. Saraiva e Lopes (2010) descrevem-no como “o patético ‘galardão do amor’”, por resultar de um jogo fatal por conta das circunstâncias, pela irresponsabilidade do par amoroso e o dever político do rei D. Afonso IV. Entretanto, o sujeito que narra a primeira estrofe apresenta um conselho, convidando as senhoras leitoras a seguirem o exemplo para receberem o galardão de um amor, o que descartaria a hipótese de ironia, não fosse o verso final da fala de Inês após seu assassinato “Este é o galardão / que meus amores me deram!”.

Então, que galardão é esse, recebido por D. Inês de Castro, que o sujeito que narra as trovas na primeira estrofe apresenta como lição de moral às senhoras que querem se servir do amor? Segundo o Dicionário Aurélio, galardão é um prêmio, é um bem material ou moral que se recebe, é um mérito especial, uma recompensa por um serviço prestado e, ainda,

honra e glória. Se, para Saraiva e Lopes (2010), trata-se de patética irresponsabilidade amorosa, na revista *História Viva*, é uma vitória póstuma de Inês, muito embora a tensão e o drama vividos pela personagem nos conduzam ao sentido oposto da palavra, como descrito no dicionário Houaiss Conciso: castigo e punição, e é essa a sensação que temos dessa cena, à primeira vista. E de qual serviço prestado o sujeito que narra a primeira estrofe está tratando de fato?

Para compreender os versos 4 e 5 da primeira estrofe – “eu lhe quero descobrir / o galardão do amor” –, precisamos trazer à baila os versos 9 e 10, na 22ª estrofe – “Este é o galardão / que meus amores me deram!”. Analisando sob o aspecto religioso, a bíblia trata a respeito de um galardão nos céus que só é recebido após a morte, como uma recompensa por todos os serviços prestados. No livro de Lucas, capítulo 6, versículos 22 e 23, o Cristo discursa apresentando o sermão das bem-aventuranças, em que benditos são aqueles que sofrem perseguições e são mortos por causa do cristianismo, e incentiva a alegria nesses sofrimentos, pois eles levarão às recompensas no céu. Embora não estivéssemos falando do período do Trovadorismo, em que se justificaria a visão teocêntrica de mundo, e sim do Humanismo de Portugal, a visão de galardão continua sendo a de recompensa futura, ou seja, uma vitória póstuma. Essa relação com o cristianismo aparece no poema quando da escolha do adjetivo do rei como “cristão”, quando ele apresenta laivos de piedade antes da morte de Inês, muito embora apresente um tom sádico ao “lavar suas mãos” diante da tragédia da companheira de seu filho.

Para Sérgio (1983), a importância do episódio se dá por seu lugar na arte, na literatura e na tradição de Portugal, pois desde o século XV até os dias atuais vários poetas, com suas obras, homenagearam D. Inês.

Desse amor, de acordo com o pesquisador Jorge de Sena, gerou-se uma descendência coroada nas casas reais europeias. Em 1360, D. Pedro declarou ter se casado em segredo com Inês, a fim de legitimar seus quatro filhos, transportando o corpo da “rainha morta” para o mosteiro Real de Alcobaça. Em 1361, de acordo com Mattoso (1993), transforma seus filhos, D. João e D. Dinis, em senhores de Porto e de Prado, e anos depois, em 1366, declara seu cunhado, irmão de Inês, senhor de Unhão. Ainda segundo Jorge de Sena, na virada do séc. XV para o séc. XVI, a “maior parte da Europa coroada descendia de Inês”.

Justificar a importância da descendência parece pouco diante da trágica cena retratada na poesia de Resende, contudo, o filósofo grego Aristóteles observou a necessidade do homem de alcançar a completude, por sua imperfeição e carência, o que o leva a ser naturalmente político, e o período do Humanismo, através da visão regiocêntrica, não é diferente. As conquistas estavam relacionadas ao poder e ao fato de manter as futuras gerações no reinado. A fama descrita por Resende na primeira estrofe servia de conselho às damas que desejassem esse amor, que levou

um príncipe, depois rei de Portugal, a declarar publicamente sua paixão e a quase enlouquecer por ela.

Considerações finais

A grandeza trágica desse sentimento amoroso, segundo relata Massaud Moisés (s.d.), estava no desejo de Inês de sacrificar tudo pela plenitude de um amor, e este é o seu galardão: enfrentou a morte, mas viveu seus amores com D. Pedro, mesmo que amores irresponsáveis. Embora soubéssemos que, além de Inês, D. Pedro teve outra amante e outro filho, como descreve Sérgio, “e de uma Teresa Lourenço, um outro D. João, que foi mestre da Ordem de Avis”, em razão da necessidade de “amainar as saudades de Inês”, como nos descreveu Fernão Lopes, a poesia de Garcia de Resende nos mostra que toda a tragédia de Inês deu a ela posição que nem mesmo D. Constança teve na História e na Literatura.

O galardão de D. Inês aparece de forma cíclica na primeira e última estrofes para demonstrar isso. Assim como na música, esse movimento de início e fim é a unificação, a aliança de D. Inês e D. Pedro, que não pôde ter fim e que se perpetua até os dias de hoje.

Referências

- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 169-191.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 3. ed. Curitiba: Positivo, 2004.
- SENA, Jorge de. Inês de Castro: A rainha morta. *Revista História Viva*. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/ines_de_castro_-_a_rainha_morta.html>. Acesso em: 21 mar. 2015.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- _____. *Dicionário Houaiss Conciso*. São Paulo: Moderna, 2011.
- MATTOSO, José (Dir.). *História de Portugal*, vol. II: a monarquia feudal (1096-1480). Lisboa: Círculo de leitores, 1993.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, s.d.
- NICOLA, José de. *Literatura Portuguesa: da Idade Média a Fernando Pessoa*. 2. ed. São Paulo: Ed. Scipione, 1991.
- RESENDE, Garcia de. O Cancioneiro Geral, 1990-1993, p. 301-307. In: MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos*. 29. ed. São Paulo: Cultrix, 1998. p. 61-66.
- SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 17. ed. Porto: Porto Editora, 2010.
- SÉRGIO, António. *Breve Interpretação da História de Portugal*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1983.

Capítulo 4

Sociedade

Pombinha: a busca pela liberdade em *O cortiço*, de Aluísio Azevedo

Michelly Cristina Alves Lopes

Aluísio Azevedo¹, em *O cortiço*, trata de diversos assuntos tornados tabu pela sociedade, sendo um deles a prostituição. Nesse caso em especial, a prostituição como acesso à liberdade. Com a trajetória da personagem Pombinha, percebemos uma das mais fortes características do Naturalismo²: a teoria de que o ser humano é fruto do seu meio.

Pombinha nasce em uma família com posses, mas por má administração dos bens eles perdem tudo, o chefe da família entra em depressão e por fim comete suicídio. O suicídio, no enredo, aparece como uma

1 No romance *O cortiço*, o escritor passa a pensar os agrupamentos de pessoas, como cortiços e casa de pensão, com um olhar mais crítico, o que dará a sua obra um brilho diferenciador. De acordo com Sodré (1976, p. 392), “Aluísio Azevedo, sendo um iniciador, foi também o maior dos naturalistas brasileiros, e *O Cortiço* é o grande livro que essa escola nos deixou”. Para formar *O cortiço* o escritor mistura os mais diversos retratos existentes em seu país, que vão desde o meio como influenciador das ações humanas, até a mistura, nesses agrupamentos, dos brasileiros pobres, dos escravos e dos imigrantes recém-chegados. Sodré também afirma, em seu livro *História da Literatura Brasileira*, que, com *O cortiço*, Azevedo eleva o Naturalismo no Brasil a um patamar a que antes não se havia chegado. Esse romance se torna o mais importante das criações de Aluísio Azevedo e, principalmente, o mais reconhecido, sendo o primeiro autor brasileiro a ter o povo como personagem (FARACO, 1978).

2 O Naturalismo proporcionou à literatura brasileira uma visão em que se procurou retratar a realidade da sociedade que vivia no século XIX. Ele se desenvolve no mesmo período em que ocorrem várias descobertas científicas e invenções importantes. Nessa época fervilhavam diversas teorias como o darwinismo, a eugenia, o positivismo e o determinismo, conceitos que foram largamente utilizados nas áreas científicas e também nas áreas de humanas, inclusive na literatura, tornando-se pensamentos fundamentais para a época.

solução rápida para dar fim a sofrimentos insuportáveis, uma forma que os desesperados encontram para “resolver” os problemas. Restam Pombinha e sua mãe, dona Isabel. As duas são obrigadas a viver no cortiço e dona Isabel passa a lavar roupas para garantir uma boa educação para a menina, não deixando que ela fizesse qualquer tipo de serviço que não julgasse ser para uma moça fina: “A mãe não lhe permitia lavar, nem engomar, mesmo porque o médico a proibira expressamente” (AZEVEDO, 2015, p. 42). A moça tinha aulas particulares em casa. Era uma menina pobre, mas muito bem instruída e que nunca conheceu o serviço pesado.

Pombinha vive certa escravidão, assim como os negros escravizados até o século XIX viviam, mas essa é diferente, pois é uma escravidão dos costumes da sociedade patriarcal a que pertence. A estrutura familiar patriarcal existe desde o início da colonização do Brasil e passa forte pela Independência e pela República, até chegar à sociedade moderna brasileira, como nos mostra Maria Cecília Ribeiro Moncorvo em sua dissertação de mestrado *Criando os filhos sozinha: a perspectiva feminina da família monoparental*, apresentada em 2008. Pombinha representa a mulher branca que é obrigada a obedecer, ser honesta e se casar com um pretendente escolhido pela família visando à ascensão social. Era prometida a João da Costa, que a conhecia desde muito cedo, como era o costume da época, para garantir os bons casamentos que atendessem aos interesses das famílias. João tinha uma condição financeira razoável e com perspectiva de crescimento. O problema é que, mesmo Pombinha tendo alcançado os seus dezoito anos, ainda não havia menstruado. Esse fato, pela importância dada na trama, procura mostrar o quanto o fisiológico do ser humano superava o psicológico, uma tendência no Naturalismo. Sendo assim, era apenas uma menina e, Dona Isabel, mesmo sendo a maior interessada, não permitiria que o casamento acontecesse enquanto ela não se tornasse uma moça. Esse fato era conhecido por todos na estalagem: a ausência da menarca considerada uma má sorte, carregada por mãe e filha. Sofriam todos em conjunto com Dona Isabel e João da Costa. Outro fator interessante é que desde pequena Pombinha foi acostumada a receber presentes em troca de pequenos favores que fazia, como escrever cartas e ler jornal para vizinhos analfabetos.

Pombinha era muito querida por toda aquela gente. Era quem lhe escrevia as cartas; quem em geral fazia o rol para as lavadeiras; quem tirava as contas; quem lia o jornal para os que quisessem ouvir. Prezavam-na com muito respeito e davam-lhe presentes, o que lhe permitia certo luxo relativo. Andava sempre de botinhas ou sapatinhos com meias de cor, seu vestido de chita engomado; tinha as suas joiazinhas para sair à rua, e, aos domingos, quem a encontrasse à missa na igreja de São João Batista, não seria capaz de desconfiar que ela morava em cortiço (AZEVEDO, 2015, p. 44).

Ela também trabalhava duas vezes na semana como acompanhante de dança numa sociedade que atendia aos caixeiros do comércio (AZEVEDO, 2015). Pombinha, até esse momento, representa a moça pura e ingênua que afinal era o ideal romântico de mulher.

Além de toda a gente humilde que vivia no cortiço, havia também uma pessoa que a admirava ao extremo. Léonie, que sempre visitava o cortiço, era prostituta de luxo. João Batista Mazzeiro escreveu, em 1998, o artigo *Sexualidade criminalizada: prostituição, lenocínio e outros delitos*, analisando a cidade de São Paulo no período de 1870 até 1920. Para ele, a prostituição no século XIX era um fator coletivo inevitável e indispensável. Considerava-se que, devido às excitações intensas, o homem não poderia repelir sua origem animal. Caso não existissem as prostitutas, não seriam capazes de respeitar o seu casamento, as crianças e nem mesmo os animais, dando início a uma proliferação do vício sexual. As prostitutas eram, assim, consideradas “um mal necessário”. Eram mulheres independentes que possuíam uma condição de trabalho diversificada, pois, por terem casa própria, eram livres para determinar com quem fariam programas. Visto isso, poderiam escolher os homens que pagassem melhor por seus serviços e ficava a seu critério definir a quantidade de trabalho que fariam, ao contrário das prostibuladas e das reclusas que dependiam de cafetões. O corpo era visto unicamente como mercadoria (MAZZIEIRO, 1998).

Ninguém no cortiço julgava Léonie por seu ofício; pelo contrário: alguns, sabendo como ganhava a vida e outros desconhecendo o fato, admiravam-na talvez por possuir tudo o que eles nunca poderiam ter, ou seja, a moral tinha um preço e o capital definia a ética.

Léonie possuía uma forte paixão e admiração por Pombinha, que por sua vez também gostava dela. Sabendo que Pombinha estava noiva e ainda não havia menstruado, convida a menina e a mãe para jantarem em sua casa. Embebedando d. Isabel com vinhos caros, faz com que ela durma profundamente e por fim leva Pombinha para o quarto e tranca a porta.

Sabes? Eu te quero cada vez mais!... Estou louca por ti! E devorava-a de beijos violentos, repetidos, quentes, que sufocavam a menina, enchendo-a de espanto e de um instintivo temor, cuja origem a pobrezinha, na sua simplicidade, não podia saber qual era (AZEVEDO, 2015, p. 149).

Na ocasião, Léonie abusa³ sexualmente de Pombinha, que tenta escapar, mas “[...] apesar dos protestos, precipitou-se contra ela, a beijar-lhe

3 Configura-se estupro todo ato praticado por um agente que força uma segunda pessoa a manter relações sexuais sem o consentimento prévio (HOUAISS, 2011).

todo o corpo, a empolgar-lhe com os lábios o róseo bico do peito” (AZEVEDO, 2015, p. 150). Pombinha luta tentando escapar das garras de Léonie,

[...] mas o atrito daquelas duas grossas pomas irrequietas sobre seu mesquinho peito de donzela impúbere e o rogar vertiginoso daqueles cabelos ásperos e crespos nas estações mais sensíveis da sua feminilidade, acabaram por foguear-lhe a pólvora do sangue, desertando-lhe a razão ao rebato dos sentidos (AZEVEDO, 2015, p. 150).

Em um dado momento, Pombinha para de resistir e cede, permitindo-se sentir os prazeres daquela experiência. Após a ocasião, com os instintos despertados, Pombinha menstrua, deixando de ser a “pomba pura” para dar lugar à mulher que estava adormecida dentro dela. O autor mostra que o feminino nasceu com instintos sexuais aguçados e que precisa disso para estar completo, como bem prega o estereótipo naturalista.

[...] sentiu o grito da puberdade sair-lhe afinal das entranhas, em uma onda vermelha e quente. [...] O sol, vitorioso, estava a pino e, por entre a copagem negra da mangueira, um dos seus raios descia em fio de ouro sobre o ventre da rapariga, abençoando a nova mulher que se formava para o mundo (AZEVEDO, 2015, p. 156).

Pombinha tem o seu ventre tocado pelo sol, que faz brotar o sangue menstrual, símbolo da fertilidade feminina. O autor identifica a menarca como “uma onda vermelha e quente” metaforizando esse momento tão esperado no enredo. Pombinha nunca mais foi a mesma e a partir daquele dia veria o mundo com outros olhos. Começou a se lembrar de situações que presenciou e as quais, na época, por sua inocência infantil, não deu importância.

No Brasil, o Realismo, principalmente o machadiano, começa por fazer uma crítica ao Romantismo. Não à liberdade, mas à incapacidade que o romântico tem de realizá-la. O Naturalismo, por outro lado, busca ser científico usando e fazendo ciência, mas o tempo todo resvala, invariavelmente, no Romantismo.

Antonio Candido (1981) em seu livro *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, considera que os naturalistas, em especial Aluísio Azevedo, caíram nos mesmos enganos dos românticos, sem lhes aproveitar o ensinamento.

Também Nelson Werneck Sodré, em seu livro *História da literatura Brasileira*, afirma que o Naturalismo não conseguiu abandonar totalmente o Romantismo. Segundo Sodré:

O naturalismo, aqui e fora daqui, representava, no fim de contas, uma dupla falsificação, da arte e da vida. Falsificação que, entre nós,

teve atenuantes, a principal delas sendo a tendência em reconstituir o quadro dos costumes, tendência que comprova de vez que era uma herança romântica, o estreito enlace que existia entre a nova escola e aquela que pretendia substituir (SODRÉ, 1976, p. 386).

Mas há quem discorde da visão de Sodré – João Pacheco, por exemplo, afirma que o Naturalismo, sendo uma escola posterior ao Romantismo, como de costume, procura negar⁴ toda e qualquer influência romântica. Para ele,

A concepção despira-se de meiguice romântica, a dar um toque de sentimentalidade e brandura a tudo e a todos, para assumir uma dramaticidade rude, através da qual o autor procurava descobrir a face crua dos homens e das coisas, não mais bafejados pela aura do espírito, mas arrastados pelas paixões vis e dominados pela força da sensualidade (PACHECO, 1971, p. 134).

Porém, com Pombinha, mais uma vez, o autor constrói uma personagem romântica para depois deixá-la com aspectos naturalistas. Azevedo, sendo um homem nascido e criado no Romantismo, tendo escrito de fato obras românticas⁵, apresenta um tom romântico em seus enredos, mesmo que depois o desconstrua. Como é o caso de *O Mulato*, uma das suas mais importantes criações. É o melhor exemplo para esse fato: no momento em que Mariana, a mãe de Ana Rosa, aconselha-a sobre qual seria o pretendente ideal para com ela se casar, percebe-se bem latente um ideal romântico. Diz a mãe a ela: “A gente deve se casar porque ama, e não ter de amar porque casou. Se fizeres o que te digo, serás feliz” (AZEVEDO, 2010, p. 25).

No entanto, apesar desse laivo de idealismo romântico presente nos conselhos da mãe, Ana Rosa luta pelo amor durante todo o enredo, mas, mesmo completamente apaixonada por Raimundo, após ele ser assassinado e ela sofrer um aborto, em vez de se matar, como seria possível em um bom romance romântico, casa-se com o caixeiro que lhe causava repugnância, cumprindo assim os desígnios deterministas⁶. “O par festejado eram o Dias e Ana Rosa, casados havia quatro anos. Ele deixara crescer o bigode e aprumara-se todo; [...] a mulher engordara um pouco em demasia [...]” (AZEVEDO, 2010, p. 187). Azevedo, dessa forma, apresenta traços românticos que nega ao final, quando afirma que o que

4 Essa é uma visão do senso comum e que costuma aparecer nos livros didáticos.

5 Como, por exemplo, *Uma Lágrima de Mulher*, livro publicado em 1879.

6 O determinismo, tendo sido criado por Hippolyte Taine, dirá que o homem é influenciado por três elementos: o espaço, a etnia e o momento histórico.

prevalece são as ideias científicas, causando no leitor surpresa e estranheza, ao final da trama determinista. Ou seja, uma visão naturalista mesmo Ana Rosa prometendo amor eterno a Raimundo, ela não conseguiria viver sozinha, pois era mulher e sentia necessidade de procriar e ter um homem ao seu lado.

Ao contrário de Ana Rosa, de *O Mulato*, Pombinha é colocada com aspectos de consciência da mudança. Lembrou como viu “[...] o Firmo e o Jerônimo atassalharem-se, como dois cães que disputam uma cadela da rua; e viu o Miranda, li defronte, subalterno ao lado da esposa infiel, que se divertia a fazê-lo dançar a seus pés seguro pelos chifres [...]” (AZEVEDO, 2015, p. 163). Começou a entender toda a teoria que passou a conhecer escutando, redigindo e vendo os problemas do povo do cortiço, que até então não havia entendido o porquê de tudo.

Que estranho poder era esse, que a mulher exercia sobre eles, a tal ponto, que os infelizes, carregados de desonra e de ludíbrio, ainda vinham covardes e suplicantes mendigar-lhe o perdão pelo mal que ela lhes fizera? [...] E surgiu-lhe então uma ideia bem clara da sua própria força e do seu próprio valor. Sorriu. E no seu sorriso já havia garras (AZEVEDO, 2015, p. 162).

Nesse momento, Pombinha deixa de ser a menina ingênua que exigiam os moldes românticos para assumir uma face fria perante a vida, tornando-se uma mulher forte, determinada e que entendia bem o que precisava fazer para ter tudo o que quisesse, para de alguma forma alcançar sua liberdade, que aqui significava a felicidade. O autor apresenta uma personagem que inicialmente possui traços românticos, desconstruindo essa visão no meio da trama, no momento em que ela é abusada. No entanto, ainda estava presa aos costumes sociais. É importante entender que para que ela e sua mãe fossem bem vistas socialmente, ela precisava instituir família com João da Costa, tirando assim a família da pobreza. O vínculo familiar significava o prestígio social por que dona Isabel tanto ansiava.

É notável que nas obras de Azevedo fica latente a análise social a partir de grupos humanos marginalizados, em que destaca o coletivo apresentando as correntes científicas que regem a época (PROENÇA FILHO, 2002). Nesse período, o artista só poderia intervir e usar sua intuição caso o fenômeno observado não fosse contemplado por explicações deterministas. João Pacheco, crítico literário, em seu livro *A literatura brasileira vol. III: O Realismo (1870 - 1900)*, dirá que “o psíquico subordinava-se ao fisiológico, de modo que somente este se levava em conta e era regido por rigoroso determinismo. Assim, o indivíduo não

passava, afinal, de um produto da hereditariedade” (1971, p. 129). Esses deveriam ser os princípios utilizados pelo romancista, que iria retratar, como em um relatório científico, os fenômenos que observava, como podemos notar claramente em *O cortiço*. Além da hereditariedade:

Se o predomínio do fisiológico se patenteava no homem, muito mais besta do que anjo, e incapaz, por isso, de resistir à coerção da hereditariedade e da sensualidade, mais visível se fazia na mulher, de cujo temperamento o histerismo constituía a própria essência (PACHECO, 1971, p. 129).

Em *O cortiço*, a mulher possui um papel fundamental. A sua demonização está presente em todo o enredo. Léonie, a prostituta, na cena em que se relaciona sexualmente com Pombinha, é descrita com características animalescas no momento do sexo “[...] doida de luxúria, irracional, feroz, revolteava, em corcovos de égua, bufando e relinchando” (AZEVEDO, 2015, p. 150). O desejo sexual e o gozo, no século XIX, eram descritos no seu aspecto irracional, o que invariavelmente leva os escritores naturalistas a descrever as personagens desejantes como animais. As mulheres, também, são colocadas sempre como motivo da danação do homem, que não consegue escapar da sedução exercida por elas. Rita Baiana, uma personagem mulata, que tipifica a mulher brasileira na narrativa, seduz o português, considerado forte, bravo e trabalhador, para transformá-lo, de acordo com o que se pensava dos costumes brasileiros, em um homem preguiçoso e perdulário:

O português abrandou-se para sempre; fez-se preguiçoso, amigo das extravagâncias e dos abusos, luxurioso e ciumento; fora-se-lhe de vez o espírito da economia e da ordem; perdeu a esperança de enriquecer, e deu-se todo, todo inteiro, à felicidade de possuir a mulata e ser possuído só por ela, só ela, e mais ninguém (AZEVEDO, 2015, p. 224).

O narrador, dessa forma, põe em pauta o pensamento patriarcal da sociedade do século XIX, que vigora até os dias de hoje, em que a mulher é sempre a culpada das ações dos homens. Rita Baiana, Léonie, Pombinha e outras personagens expõem uma visão deturpada da mulher, colocando-a como um ser ainda mais incapaz de fugir do determinismo.

Pombinha enfim se casa, mas não aguenta viver ao lado de um homem tão simples como João da Costa. A moça considera os assuntos e até mesmo os gostos do seu marido insignificantes e simplórios. Ela, tendo experimentando o prazer antes do casamento, não se contenta com o sexo matrimonial que deveria ter limites, respeitando sempre os padrões tradicionais sadios, esquivando-se de qualquer tipo de desvio (MAZZIEIRO, 1998).

Porém, seu espírito e seu corpo pediam mais. Tinha sede de vida. Como as pessoas não podiam se realizar sexualmente, na época, a prostituição para alguns acabava sendo uma possibilidade desta realização. Sua mãe até tenta evitar a separação, mas não consegue. Pombinha já estava “perdida”. Só na prostituição encontraria o prazer procurado, o que Azevedo descreve como a um caso patológico. Entregando-se à prostituição pela necessidade de prazer que seu organismo cobra, Pombinha realmente estaria doente? Ou seria enferma a sociedade em que ela vivia? Se pensarmos que a casa de prostituição é o contraponto da casa de família, veremos que só se perpetua a ideia de moral familiar e da moça com ideais românticos por existir a prostituição como fuga, levando em conta que para o homem essa prática é permitida sem maiores problemas. Já a mulher, ao assumir esses atos, acaba por ser mal vista pela sociedade, demonstrando um domínio da cultura machista hegemônica.

O caso não é de se considerar a prostituição como a solução de todos os problemas, mas, nessa situação, que opções a mulher teria? Essa seria a única forma de alcançar a libertação dos costumes sociais? Para o sociólogo polonês Zygmunt Bauman (1989, p. 81), “O desejo de liberdade nasce da experiência da opressão, isto é, [...] da sensação de não se poder fazer o que se desejaria fazer”. A liberdade só será desejada quando houver opressão. Isso motiva o indivíduo a procurar eliminar todas as amarras que o prendem, tornando a liberdade uma correção da opressão. Alcançando a liberdade ele terá a privacidade que “[...] é o direito de recusar a intromissão de outras pessoas (como indivíduos ou como agentes de alguma autoridade supra-individual) em lugares específicos, em momentos específicos ou durante atividades específicas” (BAUMAN, 1989, p. 84). Pombinha se liberta do casamento para obter o prazer da forma que desejasse. No entanto, passa da subcondição de mulher escrava dos princípios patriarcais para a subcondição de prostituta, que também não gera a liberdade e, muito menos, a felicidade. Permanece presa pelos costumes sociais, já que o patriarcalismo previa a prostituição como forma de fuga.

Após a separação, Pombinha vai morar com Léonie. Dona Isabel, com o tempo, morre de desgosto. Pombinha e Léonie se tornam uma só, dominando todo o alto e baixo Rio de Janeiro.

Pombinha, só com três meses de cama franca, fizera-se tão perita no ofício como a outra; a sua infeliz inteligência, nascida e criada no modesto lodo da estalagem, medrou logo admiravelmente na lama forte dos vícios de largo fôlego; fez maravilhas na arte; parecia adivinhar todos os segredos daquela vida; seus lábios não tocavam em ninguém sem tirar sangue; sabia beber, gota a gota, pela boca do homem mais avarento, todo o dinheiro que a vítima pudesse dar de si (AZEVEDO, 2015, p. 258).

É interessante destacar alguns elementos utilizados pelo autor nesse fragmento, Pombinha é tida como “perita no ofício” fazendo “maravilhas na arte” e os seus clientes são considerados “vítimas” que irão sucumbir aos encantos do feminino. A mulher, na trama, simboliza a perdição do homem, que não teria forças para repeli-la. Confirmando que o determinismo está latente na obra. Azevedo também contrapõe “o modesto lodo da estalagem” com “a lama forte dos vícios”, equiparando os dois. Coloca tanto o cortiço como a prostituição no mesmo patamar, como se um dependesse do outro.

A prostituição, no século XIX, também era vista como um resultado do meio (MAZZIEIRO, 1998). Pombinha, por ter crescido na estalagem e ter internalizado todas as experiências alheias, não poderia fugir a seu destino, segundo o princípio determinista. Estava pronta para produzir frutos que alimentariam aqueles homens que, famintos por prazer, não se importavam em manter relações extraconjugais, posando de pessoas honestas e de caráter. Com a necessidade de dar continuidade ao ciclo, precisava de um solo fértil que fornecesse todos os nutrientes necessários. Pombinha conhecia bem esse local. Nada melhor que a lama do cortiço. Posteriormente Pombinha influencia, da mesma forma que Léonie fizera com ela, a filha de Jerônimo e Piedade, que era chamada por todos no cortiço de Senhorinha⁷. Esta, por sua vez, também não tinha uma vida confortável, dada a separação dos pais e sua consequência: o alcoolismo da mãe.

Pombinha abria muito a bolsa, principalmente com a mulher de Jerônimo, a cuja filha, sua protegida predileta, votava agora, por sua vez, uma simpatia toda especial, idêntica à que noutro tempo inspirara ela própria à Léonie. A cadeia continuava e continuaria interminavelmente; o cortiço estava preparando uma nova prostituta naquela pobre menina desamparada, que se fazia mulher ao lado de uma infeliz mãe ébria (AZEVEDO, 2015, p. 259).

No século XIX, os agrupamentos de pessoas, nos espaços urbanos, seria um fator que agravaria a prostituição precoce. Outro elemento que levaria a isso seria o alcoolismo do membro responsável pela família (MAZZIEIRO, 1998) que, no romance em estudo, era Piedade. Ela cria a filha sozinha após ter sido deixada pelo marido Jerônimo, que passa a

7 Ainda nos dias de hoje existe a exploração sexual infantil no Brasil. A UNICEF estimou que em 2010 existiam aproximadamente 250 mil crianças no mercado da prostituição, a maioria na região nordeste do país (PIAZA, 2013).

viver com Rita Baiana. Senhorinha⁸ tem acesso a muita coisa que acontece ao seu redor, da mesma forma que Pombinha teve – mas ela tem um fator novo, a mãe alcoólatra.

É importante notar a forma como Pombinha é denominada na trama. “A filha era a flor do cortiço. Chamavam-lhe Pombinha. Bonita, posto que enfermiça e nervosa ao último ponto; loura, muito pálida, com uns modos de menina de boa família” (AZEVEDO, 2015, p. 42). Afinal, flor e pomba têm uma forte significação no mundo naturalista.

A pomba, segundo o dicionário Houaiss (2011, p. 739), é uma ave usada como correio. Pombinha cumpre seu papel de pomba, no enredo, sendo correio de todos no momento que escrevia as cartas para quem precisasse. Ela também é a imagem da paz, símbolo bíblico inclusive atrelado ao mito de Noé, vetor de sacrifício judaico sendo sempre branca para representar a pureza, a fidelidade representada pela imagem dos dois pombinhos. Pomba ainda pode simbolizar a purificação do instinto animal e a mansidão de menina ingênua que a personagem é em boa parte da trama.

Já a flor tem várias significações. Ela está presente em diferentes momentos da vida do homem, desde o momento da conquista, em que, normalmente, são oferecidas flores às mulheres; também no casamento, em que as mulheres carregam um buquê formado por flores; e por fim na morte, quando oferecemos flores aos mortos. Também pode ser vista como símbolo romântico, mas Azevedo usa esse atributo com outra visão, a científica. Na biologia vegetal, a flor é parte fundamental da planta, pois é o órgão reprodutor desse organismo. Pombinha é a flor que nasce da “lama” (o cortiço). A flor de lótus, por exemplo, como Pombinha, representa a beleza e o distanciamento, pois cresce sem se sujar nas águas que a envolvem porque a sua raiz está na lama, o caule na água e a flor no sol. Como os apelidos recebidos, ela também carrega essa contradição, já que na maior parte do enredo é doce e pura como uma pomba, mas, ao ser abusada por Léonie, perde toda pureza e se torna a flor que irá desabrochar e que dará continuidade ao ciclo. No enredo, no momento em que flerta com o sol, ela sente seu útero se transformar em uma rosa, que também é uma flor, esperando ser tocada pelo sol flamejante que “precipitou-se lá de cima agitando as asas, e veio, enorme borboleta de fogo, adejar luxuosamente em torno da imensa rosa, em cujo regaço a virgem permanecia com os peitos franqueados” (AZEVEDO, 2011, p. 155).

8 O nome dado a ela carrega os traços da perspectiva que busca justificar a prostituição infantil – é uma “pequena senhora”, uma “pequena adulta”.

O autor utiliza esse elemento diversas vezes, estabelecendo a comparação de Pombinha com a flor.

Azevedo põe em evidência o corpo de Pombinha. Começa ao apresentar a moça, destacando sua feição loira e pálida, que só muda no momento em que ela menstrua, como se ascendesse para a vida sexual. Aluísio Azevedo procura assim colocar em evidência as teorias científicas que pregam a sexualidade afluída da mulher, sendo por esse motivo que ela só se completa no momento em que essa chama é acesa.

Léonie, por sua vez, desempenha um importante papel na trajetória de Pombinha, pois é ela que irá avivar todos os instintos animais da moça, numa cena bem naturalista. O nome Léonie é a variante francesa e feminina para Leon, que quer dizer leão. Leão simboliza o astro solar que aparece na fantasia de Pombinha e que estimula sua menstruação. Portanto, Léonie é o sol de Pombinha.

Pombinha, para garantir sua libertação, irá escravizar o outro através da sedução. Ou seja, mesmo não tendo nascido no cortiço, ela, ao crescer naquele local, ao conviver com as pessoas que ali viviam e presenciar suas infelicidades – afinal, ela escreve as cartas e ouve relatos –, amadurece com as marcas que aos poucos vão sendo feitas em seu subconsciente e, ao final, o autor prova que ela não poderia ser diferente do que era. Bem de acordo com o ideário naturalista, Aluísio Azevedo tenta provar, mais uma vez, que o ser humano é condicionado socialmente, ou seja: Pombinha não poderia ter se saído diferente.

Pombinha desde o início teve acesso a professores particulares e, mesmo vivendo toda a sua vida em prol dos interesses dos outros, no final do enredo pensa que, por meio da prostituição, poderia tomar o controle de sua vida e assim alcançar a liberdade, mas para isso ela usa o outro como degrau – ou seja, ela passa de explorada a exploradora. Consequentemente percebemos que o maior opressor em questão é o patriarcalismo, pois Pombinha é uma mulher que sofre por ser mulher. Ela, mesmo sendo branca e tendo estudado, precisa de dinheiro e homens importantes para conseguir viver “livre” no meio social da época.

Pombinha, para garantir sua liberdade, escraviza o outro e arranca cada centavo da vítima, conseguindo sua “liberdade” por meio do dinheiro ganho a partir da venda do próprio corpo. O maior bem que o Naturalismo nos legou, com toda a certeza, foi o reconhecimento da importância da materialidade, do corpo como centro dos conflitos. É válido ressaltar, também, que a sociedade patriarcal já prevê a prostituição como fuga, por isso Pombinha não se liberta do patriarcalismo, apenas muda de posição social.

Concluímos, dessa forma, que a personagem não alcança a liberdade em nenhum âmbito. Fato já esperado em uma sociedade capitalista e extremamente machista que desde o nascimento do indivíduo, em especial da mulher, já determina os padrões sociais que terá de seguir por toda a vida.

Referências

- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. Porto Alegre: L&PM, 2015.
- _____. *O Mulato*. São Paulo: Ciranda Cultural, 2010.
- BAUMAN, Zygmund. *A Liberdade*. Editorial Estampa: Lisboa, 1989.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. Ed. Belo Horizonte: Itatiaia. p. 97-105, v. II, 1981.
- FARACO, Carlos. O povo como personagem. In: AZEVEDO, Aluísio. *Casa de Pensão*. São Paulo: Editora Ática, 1979.
- HOUAISS, Instituto Antonio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. São Paulo: Moderna, 2011.
- MAZZIEIRO, João Batista. Sexualidade Criminalizada: Prostituição, Lenocínio e Outros Delitos: São Paulo 1870/1920. *Rev. bras. Hist.* São Paulo, v. 18, n. 35, p. 247-285, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100012&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 12 abr. 2017.
- MONCORVO, Maria Cecília Ribeiro. Família brasileira: do patriarcalismo colonial ao crescente poder feminino na contemporaneidade. In: _____. *Criando os filhos sozinha: a perspectiva feminina da família monoparental*. 2008. p. 13-24. 102 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2008. Disponível em <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/12054/12054_3.PDF>. Acesso em: 13 abr. 2017.
- PACHECO, João. *A Literatura Brasileira vol. III: O Realismo (1870 – 1900)*. 4. ed. São Paulo: Editora Ciltrix, 1971.
- PIAZA, Ângelo Antônio Fedrigo et al. Prostituição: uma violência contra crianças e adolescentes. *Revista Científica FacMais*, Volume. III, Número 1. Ano 2013/1º Semestre. ISSN 2238-8427. Disponível em: <<http://revistacientifica.facmais.com.br/wp-content/uploads/2013/05/2>>. Acesso em: 15 abr. 2017.
- PROENÇA FILHO, Domício. *Estilos de época na literatura*. 15. ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.
- SODRÉ, Werneck Nelson. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira, 1976.

A vida entre parênteses: o testemunho na obra de Alex Polari

Talita Amaral dos Santos

1. Ato I – Estreia

Cena I: Do descortinar da história¹

O anarquista
que há em mim
se junta com o ingênuo
que há em você
e propõe:
– Vamos fazer uma república utópica?
O princípio da realidade,
que passava com a sirene aberta,
pára
e nos autua em flagrante (POLARI, 1980, p. 112).

O dia 1º de abril de 1964 é marcado no Brasil por um golpe cujo objetivo era, aparentemente, proteger o capital e o continente contra o comunismo e deixar o país livre da corrupção: é o início dos 21 anos de ditadura militar². Têm início, a partir daí, várias intervenções nas instituições

1 A ideia de nomear os títulos em atos, como num texto dramático, vem do livro *Camarim de prisioneiro*, de Alex Polari, que é dividido em cinco e tomado como parte do corpus ficcional deste trabalho.

2 Alguns estudiosos optam pelo termo “civil-militar”, dada à participação de alguns setores da sociedade civil no golpe de 64, apontada por estudos históricos.

políticas do país, por meio dos conhecidos Atos Institucionais (Ais)³, que tinham como justificativa, segundo Bóris Fausto, o “exercício do Poder Constituinte inerente a todas as revoluções” (FAUSTO, 2002, p. 257).

No traçado que Roberto Schwarz, em seu ensaio *Cultura e Política, 1964-1969*, faz do panorama mundial da época, o golpe de 1964 é apontado como “um dos momentos cruciais da guerra fria”, firmando-se pela derrota das posições políticas e das propostas de João Goulart para o Brasil, como a reforma agrária e o aumento dos direitos dos trabalhadores. O movimento golpista recrudesce e vence por meio “da mobilização e da confirmação, entre outras, das formas tradicionais e localistas de poder”, características das oligarquias brasileiras (SCHWARZ, 2001, p. 86-87).

Apesar da repressão, da cassação de mandatos de diversos parlamentares, da invasão e do incêndio da sede da UNE no Rio de Janeiro, das perseguições, prisões e torturas de líderes das Ligas Camponesas e de quaisquer pessoas que se posicionassem contra o regime, o governo militar “nunca assumiu expressamente sua afeição autoritária” (FAUSTO, 2002, p. 257).

Roberto Schwarz analisa o cenário político, social e cultural do Brasil logo após o golpe de 64: a produção cultural e artística desse período também sofreu dura coerção, bem como professores, encenadores, músicos, editores, escritores. Livros, canções e peças de teatro foram proibidos de circular (SCHWARZ, 2001)⁴.

Frente ao integralismo imperialista que, segundo o autor, “revive e tonifica a parte do arcaísmo ideológico e político de que necessita para sua estabilidade”, surge um grupo de escritores, poetas e artistas – como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, Tom Zé, Os Mutantes, Rogério Duprat –, que refletirão “variadamente a seu respeito, explorando e demarcando uma nova situação intelectual, artística e de classe” (SCHWARZ, 2001, p. 9): o *Tropicalismo*⁵. Outro grupo é o dos *marginais*,

3 Os Atos Institucionais (Ais) foram decretos criados por comandantes do Exército, da Marinha e da Aeronáutica, juntamente com o Presidente da República e o apoio do Conselho de Segurança Nacional, e estavam acima da constituição, legitimando e legalizando as ações dos militares, ou seja, dando-lhes poderes extra-constitucionais. Ao todo foram 17 atos regulamentados por 104 atos complementares, entre 1964 a 1969.

4 Para melhor compreender o que se passou nos palcos dos teatros antes e durante a ditadura, conferir o trabalho de Yan Michalski (MICHALSKI, Yan. *Um palco brasileiro: o Arena de São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984) e o artigo de Lucas dos Passos (PASSOS, Lucas dos. “Feira Brasileira de Opinião: o teatro sob as cortinas da ditadura”. In: MELO, Carlos Augusto de et al. *Prêmio Ufes de teoria e crítica literária*. Vitória: Edufes, 2011, p. 215-250).

5 A respeito da poesia produzida na década de 70, Heloisa Buarque de Hollanda escreve: “Recusando o discurso populista, desconfiando dos projetos de tomada do poder, valorizando a ocupação dos canais de massa, a construção literária das letras, a técnica, o

como são mais comumente conhecidos os artistas que eram barrados pelas editoras e decidiram publicar e distribuir com os próprios recursos obras de contracultura. Há ainda outro grupo, de que trata este trabalho, que se dedicou a escrever o testemunho pessoal-coletivo, uma escrita contrarrepessora, que apresentasse não a história oficial, mas que (re) conta a história do ponto de vista das testemunhas dos sangrentos anos de 1964 a 1985.

2. Ato II: Literatura de testemunho

Cena I: Do indizível

Relações são templos inúteis

onde fantasmas exangues com seus mantos de nuvens]
espreitam as fantasias dos amantes
ávidos de nenhum sangue e antes do pôr do sol.
Não é preciso nenhuma carnificina
para corroer tais alicerces
oficina de carne, arte de espera.
É só deixar que o vírus do futuro
se infiltre no cotidiano de cartas marcadas
Espessas ondas de silêncio cercam meus muros]
um imenso roedor ronda
as colunas do meu tempo (POLARI, 1980, p. 68).

A escrita de testemunho é uma “representação cultural” da barbárie e está imbuída de “valores, idéias, sentimentos e estruturas de pensamento, que interferem diretamente na vida social” (ALÓS, 2008, p. 7).

Assim, nota-se que, no poema acima, o poeta é tomado de perplexidade e cingido pelo silêncio e pelo medo – *ondas de silêncio* –, que *cercam* os *muros* de uma memória que está entre o lembrar e o esquecer. O esquecimento, como *um imenso roedor*, *ronda* e tenta carcomer as *colunas* das lembranças das experiências traumáticas ou “experiências-limite”, para citar o professor e pesquisador Márcio Seligmann-Silva.

Se, por um lado, há o desejo de esquecer momentos horrendos vividos, por outro há uma necessidade do sobrevivente à catástrofe de

fragmento, o alegórico, o moderno e a crítica de comportamento, o Tropicalismo é a expressão de uma crise. Ao contrário do discurso das esquerdas, para ele 'não há proposta, nem promessa, nem profeta, nem procela'. A preocupação com a atualização de uma linguagem 'do nosso tempo', já presente no concretismo, passa, a partir do Tropicalismo, a ser aprofundada e relacionada a uma opção existencial” (2007, p. XX). Conferir: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *26 poetas hoje*. 6. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007.

buscar a atenção, a escuta do outro, na aspiração a um certo renascimento. É dessa aspiração que emergem a necessidade e, ao mesmo tempo, a impossibilidade de narrar o trauma⁶.

À passagem por experiências funestas segue-se a “carência absoluta de narrar”, sendo que esta última é entendida como “uma atividade *elementar*”, ao que se denomina *testemunho* (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 2). Surgiram, após a *Shoah*⁷, vários escritos de sobreviventes relatando suas experiências desumanas nos campos de concentração – ou *Läger*⁸. E, a partir desses relatos, surgiram também várias pesquisas em torno do trabalho de memória. O termo “*Zeugnis*” é usado pela teoria literária alemã para designar a escrita dos sobreviventes dos campos de concentração nazistas. Quanto à produção literária vinculada às “experiências da ditadura, da exploração econômica, da repressão às minorias étnicas e às mulheres” e à perseguição aos homossexuais, na América Latina, tem sido utilizado o termo *testimonio* (SELIGMANN-SILVA, 2001, p. 68).

Márcio Seligmann-Silva, em “Testemunho da Shoah e literatura”, indica diversas modalidades de relação metonímica entre o “real” e a “escritura”, sendo que este real “não deve ser confundido com a ‘realidade’ tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista”, mas antes como o real do trauma, cujo evento “resiste à representação”, em uma concepção de base freudiana (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 1).

O médico neurologista e psicanalista Sigmund Freud, em seus *Estudos sobre a histeria*, estudando os problemas da histeria e os fenômenos hipnóticos, chega ao que chama de *trauma psíquico*, *afeto do susto* ou *lembrança do trauma*, que é a causa agente da *doença histérica*. Segundo Freud,

Qualquer experiência que possa evocar afetos aflitivos – tais como os de susto, angústia, vergonha ou dor física – pode atuar como um trauma dessa natureza [...]. Mas a relação causal entre o trauma psíquico determinante e o fenômeno histérico não é de natureza a

6 GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. H34, 2006.

7 O filósofo Giorgio Agamben usa o termo *Shoah* para se referir ao genocídio dos judeus no século XX, promovido por Adolf Hitler durante a Segunda Guerra Mundial. A preferência por esse termo ao mais conhecido – Holocausto – se deve à sensação ilusória que este último causa: “de que o problema já estivesse superado”. Conferir: AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha* (Homo Sacer III). Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

8 *Läger* em alemão significa depósito, armazém, almoxarifado, estoque. Jazida, campo. Acampamento. Cama. Esse conceito é usado para nomear campos de concentração nazistas durante a Segunda Guerra Mundial.

implicar que o trauma atue como mero agent provocateur na liberação do sintoma, que passa então a levar uma existência independente. Devemos antes presumir que o trauma psíquico – ou, mais precisamente, a lembrança do trauma – age como um corpo estranho que, muito depois de sua entrada, deve continuar a ser considerado como um agente que ainda está em ação (1996, p. 20).

Ainda que haja na escrita de testemunho a tentativa de registrar a experiência traumática por desumana e hedionda, ela é indizível e intraduzível. Além disso, segundo Seligmann-Silva afirma em “Apresentação da Questão”, no livro *História, memória e literatura: o testemunho na era das catástrofes*, é um traço de distinção de uma lacuna, de uma ausência, embora a linguagem seja o único recurso de resistência das vítimas de flagelos. É a paradoxal relação entre lembrar e esquecer.

3. Ato III – A poesia de testemunho de Alex Polari

Cena I: Da metapoética, da ética e da estética, da linguagem

A linguagem é um sarcófago
onde as expectativas milenares
transitam livres
renascem constantemente
nas cicatrizes de cada geração
É onde, envoltos em ataduras,
os sonhos mais generosos
são feitos reféns da plenitude
onde cada sensação é embalsamada
e cada emoção impedida de vingar no homem].
Os poetas são os ladrões dos túmulos
a eles cabem violar as tumbas
saquear os templos
Inverter o uso da palavra
a fim de que ela reconduza à vida
em vez de aprisionar o corpo (POLARI, 1980, p. 68).

No Antigo Egito, quando não se queria incinerar um cadáver, ele era colocado no sarcófago. Esse tipo de túmulo tinha a função de preservar e proteger o corpo, mesmo que decomposto, para um futuro regresso do defunto à vida. Pela crença num futuro retorno, os bens materiais também eram postos junto ao morto.

No poema de Polari, a palavra “sarcófago” guarda o sentido de repositório, de inventário de recordações em que as feridas da experiência são cicatrizadas por meio das palavras. Na segunda e na terceira estrofe, os sonhos e as

emoções calcados pelos repressores formam um corpo mumificado. Através das palavras, os rechaçados serão conduzidos a um renascimento.

Para Seligmann-Silva, em “O local do testemunho”, aqueles que sofreram com a repressão são vítimas que, através do testemunho, caminham rumo à construção de uma nova identidade pós-catástrofe. O registro escrito é a passagem pelo testemunho, “fundamental tanto para indivíduos que vivenciaram experiências-limite, como para sociedades pós-ditadura” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 11).

Polari declara, em seu segundo livro, *Camarim de Prisioneiro*, que, mesmo de forma clandestina e nas condições subumanas a que fora submetido, escrever poemas era:

[...] um direito readquirido nos intervalos da luta pela sobrevivência nos cárceres [...], uma luta para continuar se expressando de alguma forma, sem nenhuma pretensão a mais que travar batalhas silenciosas e anônimas contra os carrascos. Cada poema que seguiu destino, foi contrabandeado ou burlou as revistas e transferências de prisão, era uma pequena vitória. Uma vitória pequenina, desconhecida de todos, mas que assumia uma importância muito particular para mim: o direito de sentir, lembrar, ter ódio e seguir adiante (POLARI, 1980, p. 46-47).

Outro exemplo de metapoesia é o poema “Ourivesaria de Revezes”, no qual Polari alude à estética parnasiana que, centrada na “arte pela arte”, assume a herança clássica, em que se defendia não só o culto à forma, mas também a impassibilidade frente aos sentimentos, algo difícil de se imaginar no contexto em que Polari escreve. Porém, é flagrante o diálogo paródico com a poesia clássica. Surpreende ao mesmo tempo o ímpeto revolucionário dessa poesia contra o *lugar comum* das belas letras. Polari trava conhecimento com esses cânones da nossa literatura, pondo em diálogo sua poesia, que é testemunha dos desmandos do regime, com aquela outra, a dos nefelibatas.

Poesia e testemunho não se excluem. O linguista russo Roman Jakobson, em seu livro *Linguística e comunicação*, no capítulo “Linguística e Poética”, afirma que a função poética “projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação” (p. 128-129). Seleção e combinação são os modos básicos de organização dos códigos. A primeira é a equivalência, a sinonímia ou a antonímia do signo. A segunda é a construção da sequência do signo (JAKOBSON, 2007,). A superposição da seleção sobre a combinação, da função poética sobre as demais funções – o que não as anula –, outorga à poesia sua essência múltipla, polissêmica, simbólica e ambivalente. O que é possível notar na escrita do militante.

A poesia de Polari é simples, direta, descritiva, informal, irreverente, escancarada e, por vezes, erótica. Ele se utiliza de gírias e de palavras consideradas obscenas. É uma linguagem que foge ao compromisso com formalismos e com esquemas rítmicos.

Aí eu virei para mamãe
naquele fatídico outubro de 1969
e com dezenove anos na cara
uma mala na mão e um 38 no sovaco,
disse: Velha,
a barra pesou, saiba que te gosto
mas que estás por fora
da situação. Não estou mais nessa
de passeata, grupo de estudo e panfletinho
tou assaltando banco, sacumé?
Esses trecos da pesada
que sai nos jornais todos os dias (POLARI, 1978, p. 16).

Salgueiro, no capítulo “Da boca pra fora (coloquial, gíria & pornô)”, de *Forças & Formas*, considera que “o exagerado descompromisso com a linguagem culta e, além, a sem-cerimônia nos modos de dizer” tornaram-se “uma das mais poderosas marcas da poesia 70” (2002, p. 49). Heloisa Buarque de Hollanda escreve, em *26 poetas hoje*, que houve, na poesia dita marginal, uma “subversão dos padrões literários”, em que fica “clara a recusa tanto da literatura classicizante quanto das correntes experimentais de vanguarda que, ortodoxamente, se impuseram de forma controladora e repressiva no nosso panorama literário” (2007, p. 10-11). A autora ainda afirma que o coloquialismo é a contribuição mais rica do movimento modernista de 1922 e que ele aparece envolto de ironia, ambiguidade e “com um sentido crítico alegórico mais circunstancial e independente de comprometimentos com um programa preestabelecido” (HOLLANDA, 2007, p. 11).

Ainda que por vezes se utilize de termos rebuscados e mesmo de certa formalidade, Polari o faz com ironia e humor, como em “Requerimento celeste com digressões jurídicas (Por ocasião do pouso da Viking I em Marte)”¹⁰, haja vista que o poeta apela sarcasticamente aos seres extraterrestres como crítica ao sistema jurídico brasileiro, que o condenou duas vezes à prisão perpétua e, simultaneamente, a setenta e quatro anos de reclusão, devido a sua militância contra o regime militar. Ele permaneceu nove anos preso.

10 POLARI, 1978.

Em seus versos, Polari também imprime recordações que indicam a posição de *testemunha* da voz que fala, da voz de um sobrevivente que dará seu *testemunho* – ou, melhor, a tentativa de simbolizar experiências que deixaram marcas e que, por forças e motivos que serão discutidos aqui, são parte fundamental da formação de uma memória coletiva.

Algumas marcas desaparecem
outras ficam por uns tempos
aquele gosto
aquele cheiro
aqueles gritos
estes permanecem
calados lá dentro
colados numa memória essencial
sem intervalos possíveis,
vale dizer, definitivos (POLARI, 1978, p. 13).

Essa é a sétima estrofe do poema, irônica e sugestivamente intitulado “Recordações do paraíso”, que introduz o primeiro livro de Polari, *Inventário de cicatrizes*, de 1978. Ainda dentro da prisão, por meio de versos, o poeta também testemunha os flagelos sofridos por seus companheiros. A Stuart Edgar Angel Jones, Polari dedica um poema no qual revela, inclusive para a história “oficial” dos tempos da ditadura, aspectos de sua morte. A morte de Stuart, além de coberta de mistérios, é um dos comoventes casos no que tange à história da tortura no Brasil. É o caso de “Canção para ‘Paulo’ (à Stuart Angel)”¹¹.

Polari constrói com sua poesia a sua “memória da barbárie”, a fim de preservar “as imagens de sangue do passado” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 9) contra os que tenta(va)m *encobrir os gritos de suas vítimas* e os rastros deixados por elas. Ele escreve também para *evitar reincidências* e a favor de uma cultura da memória.

Mas passado esse momento de pensar naqueles que não estão mais do nosso lado, pense principalmente nos vivos. Porque é com eles que a procura segue (POLARI, 1980, p. 157).

Jaime Ginzburg e Sabrina Sedlemayer (2012) afirma que em terras brasileiras há lacunas descomuns na memória social e que a política do conhecimento desafia, então, o apagamento de rastros¹².

11 POLARI, 1978, p. 36.

12 Cf. GINZBURG, Jaime; SEDLEMAYER, Sabrina. (Org.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

4. Ato IV: O fechar das cortinas

Cena I: Por uma cultura e uma política da memória

A escrita com alto teor testemunhal tem como peculiaridade a “incomensurabilidade das palavras e a experiência de morte”, e a própria dificuldade dessa escrita pode abrir espaço para o negacionismo (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 3). Ter sobrevivido perturba o relato da vítima no que diz respeito ao “sentimento paradoxal da culpa pela sobrevivência” e ao sentimento comum dos negacionistas, tratando-se da “percepção da memória do trauma”. Devido ao fato de a “irrealidade” da testemunha desconstruir a realidade dos que não foram submetidos ao mesmo horror, os negacionistas tendem a declarar que o testemunho é impossível por ser absurdo (SELIGMANN-SILVA, 2010).

No Brasil há uma triste e preocupante letargia na geração pós-ditadura, totalmente amordaçada pelo esquecimento ou, pior, pelo não conhecimento do período trágico da História do Brasil entre os anos de 1964 e 1985, que ameaça nossa *memória social*, como afirma Ginzburg, ou a *memória essencial*, de que fala Polari em seu poema “Recordações do Paraíso”.

Comitês foram criados, a lei de n. 6.683, conhecida como Lei da Anistia também e, após 36 anos de criação, está mais do que evidente que isso não passou de uma manobra dos torturadores para lhes assegurar impunidade. Alguns atos de resistência e denúncia podem ser citados, como o “Seminário Internacional 30 anos da Anistia no Brasil: o direito à memória, à verdade e à justiça”¹³ e o “Dossiê Ditadura: Mortos e Desaparecidos Políticos no Brasil (1964-1985)”¹⁴. No ano de 2012, em 16 de maio, durante o governo da presidente Dilma Rousseff¹⁵, do Partido dos Trabalhadores (PT), vale ressaltar, foi criada e instituída a Comissão da Verdade, pela lei 12.528/2011, com o objetivo de apurar as graves

13 O Seminário foi realizado do dia 25 a 28 de agosto de 2009, no salão nobre da faculdade de Direito da USP, no Largo São Francisco, Centro, São Paulo. Disponível em: <<http://www.fundodireitoshumanos.org.br/v2/pt/news/view/30-anos-da-anistia-no-brasil>>. Acesso em: 16 jul. 2015.

14 Para mais informações sobre ampliação e revisão do *Dossiê*, ver <<http://www.desaparecidospoliticos.org.br/pagina.php?id=221>>. Acesso em: 15 jul. 2015.

15 A Presidente Dilma Vana Rousseff iniciou sua militância política aos 17 anos, quando ainda estava no colegial. Em 1964 filiou-se à organização de esquerda Política Operária (Polop) e, mais tarde, ao Comando de Libertação Nacional (Colina). No início de 1970, integrando a Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares), de base marxista-leninista, foi presa em São Paulo e torturada por participar ativamente da luta contra a ditadura militar, sendo liberta, três anos depois, do presídio Presidente Tiradentes, localizado na capital paulista.

violações aos Direitos Humanos no período de 18 de setembro de 1964 a 5 de outubro de 1988¹⁶.

Na América Latina, em países que também vivenciaram a ditadura, como Argentina, Chile e Uruguai, verifica-se que há uma quantidade grande de obras de cunho testemunhal, além de muitos testemunhos ganhando espaço nos tribunais. Porém, no Brasil, não há uma cultura de memória, pois, mesmo com as comissões, investigações e pesquisas,

até hoje se cerceiam as tentativas de apresentação das provas. Os arquivos estão fechados e os cadáveres, desaparecidos. No caso dos que procuram testemunhar, eles não encontram eco na sociedade. Mesmo ocorrendo a publicação, estes testemunhos não se tornam públicos, no sentido de que não entram na esfera pública (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 14).

Um dos mais perversos resultados da ausência de uma política da memória se verifica em atos como o do movimento do dia 15 de março de 2015, em que milhares de brasileiros foram às ruas pedir o *impeachment* da presidente Dilma Rousseff e o retorno da ditadura militar ao país¹⁷.

Vale ressaltar, ainda, que nas páginas finais de *Camarim de Prisioneiro*, Polari já anuncia seus planos para a vida fora dos “parênteses”. Um dos poemas que chamam à atenção é o “Forma para Fantasia”¹⁸. O substantivo “forma” pode ser entendido tanto como um formato, um modelo, quanto como um modo, maneira ou método. O título “Forma para Fantasia” explica, ao mesmo tempo, o título do livro e sua elaboração.

A linguagem, a poesia de testemunho e os poemas de Polari atuam na categoria do rastro “contra os discursos totalizantes do autoritarismo [...], que permitem realizar saltos no processo de conhecimento” (GINZBURG, 2012, p. 115). Assim como outras obras destinadas à memória e ao testemunho das experiências vividas sob a ditadura militar, *Inventário de Cicatrizes* e *Camarim de Prisioneiro* têm a postura eminentemente ética de perpetuar a memória e a crítica da repressão.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha* (Homo Sacer III). Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

16 Essas informações, bem como os arquivos para *download*, estão disponibilizadas no site oficial da Comissão Nacional da Verdade. Disponível em: <<http://www.cnv.gov.br/index.php>>. Acesso em: 17 mar. 2015.

17 Para saber mais, ver <<http://www.cartacapital.com.br/os-protestos-de-15-de-marco-pelo-brasil>>. Acesso em: 16 jun. 2015.

18 POLARI, 1980, p. 160-161.

E-Dicionário de termos literários (EDTL), Coord. de Carlos Ceia. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&link_id=150:bildungsroman&task=viewlink>. Acesso em: 21 mar. 2015.

FAUSTO, Bóris. “O regime militar e a transição para a democracia”.

In: _____. *História concisa do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.

FREUD, Sigmund. *Estudos sobre a histeria*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud).

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. H34, 2006.

GINZBURG, Jaime. “Linguagem e trauma na escrita do testemunho”.

In: SALGUEIRO, Wilberth (Org.). *O testemunho na literatura: representações de genocídios, ditaduras e outras violências*. Vitória: Edufes, 2011.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *26 poetas hoje*. 6. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007.

JAKOBSON, Roman. “Linguística e poética”. In: _____. *Linguística e comunicação*.

Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007.

POLARI, Alex. *Inventário de cicatrizes*. Rio de Janeiro: Global, 1978.

_____. *Camarim de prisioneiro*. São Paulo: Global, 1980.

SALGUEIRO, Wilberth. *Forças & formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*. Vitória: EDUFES, 2002.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2003.

_____. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*. Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, 2008.

_____. Testemunho da Shoah e literatura. In: X JORNADA INTERDISCIPLINAR SOBRE O ENSINO DA HISTÓRIA DO HOLOCAUSTO, 2009, São Paulo. *Palestra*, Diversitas. Disponível em: <http://diversitas.fflch.usp.br/files/active/0/aula_8.pdf> Acesso em: 15 jan. 2014.

_____. “Zeugnis” e “Testimonio”: um caso de intraduzibilidade de conceitos. *Letras*. n. 22. jan/ jun 2001.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. Ideias fora do Lugar. In: _____. *Ao vencedor, as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

A perspectiva revolucionária e a metapoética em “A flor e a náusea”, de Carlos Drummond de Andrade

Bárbara Duarte Baioco

1. “A flor e a náusea”, de Carlos Drummond de Andrade

Preso à minha classe e a algumas roupas,
vou de branco pela rua cinzenta.
Melancolias, mercadorias espreitam-me.
Devo seguir até o enjoo?
Posso, sem armas, revoltar-me?
Olhos sujos no relógio da torre:
Não, o tempo não chegou de completa justiça.
O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera.
O tempo pobre, o poema pobre
fundem-se no mesmo impasse.
Em vão me tento explicar, os muros são surdos.
Sob a pele das palavras há cifras e códigos.
O sol consola os doentes e não os renova.
As coisas. Que tristes são as coisas consideradas sem ênfase.
Vomitam esse tédio sobre a cidade.
Quarenta anos e nenhum problema
resolvido, sequer colocado.
Nenhuma carta escrita nem recebida.
Todos os homens voltam para casa.
Estão menos livres mas levam jornais
e soletram o mundo, sabendo que o perdem.
Crimes da terra, como perdoá-los?
Tomei parte em alguns, outros escondi.
Alguns achei belos, foram publicados.

Crimes suaves, que ajudam a viver.
 Ração diária de erro distribuída em casa.
 Os ferozes padeiros do mal.
 Os ferozes leiteiros do mal.
 Pôr fogo em tudo, inclusive em mim.
 Ao menino de 1918 chamavam anarquista.
 Porém meu ódio é o melhor de mim.
 Com ele me salvo
 e dou a poucos uma esperança mínima.
 Um flor nasceu na rua!
 Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
 Uma flor ainda desbotada
 ilude a polícia, rompe o asfalto.
 Façam completo silêncio, paralistem os negócios,
 garanto que uma flor nasceu.
 Sua cor não se percebe.
 Suas pétalas não se abrem.
 Seu nome não está nos livros.
 É feia. Mas é realmente uma flor.
 Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde
 e lentamente passo a mão nessa forma insegura.
 Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.
 Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico
 É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.
 (ANDRADE, 1996, p. 15-17).

2. A perspectiva revolucionária e a metapoética

Em *A rosa do povo*, livro de poemas de 1945, Carlos Drummond de Andrade – autor nascido em 1902, na cidade de Itabira, Minas Gerais – apresenta, de maneira bastante aguçada, duas vertentes temáticas principais que se fazem presente nos textos que compõem a coletânea: o engajamento social e a adoção de uma visão exacerbadamente metapoética, a partir das quais o autor reflete sobre a natureza da poesia, bem como sobre sua forma. Assim, sob o prisma de tais traços, Drummond permite uma rica variedade temática à obra, além de conceder poemas em que se podem perceber traços formais múltiplos.

Levando tais aspectos em consideração – sobretudo o que se refere à perspectiva revolucionária adotada pelo autor –, percebe-se nos poemas a presença de um forte lirismo – cujo surgimento deu-se num momento do século XX em que o mundo passou por radicais transformações culturais, históricas e sociais, impulsionadas pela Segunda Guerra Mundial – responsável por provocar no público a reflexão proposta por Drummond, que convida seu leitor a se questionar sobre o mundo e, principalmente, sobre estar no mundo.

Exemplo disso é o poema “A flor e a náusea”, cuja natureza formal – responsável pela força expressiva do poema – é estruturada a partir de versos livres, que se destacam pelo fato de serem compostos de frases curtas e diretas, com predomínio de uma frase por verso.

No que diz respeito à temática de “A flor e a náusea”, o poema apresenta a revolta do sujeito poético perante o mundo em que vive. Essa inquietação pode ser percebida, por exemplo, no mal-estar sentido por esse indivíduo quando ele reconhece tal contexto e percebe, em si, o desejo de vomitar sobre tudo o que lhe incomoda e perturba – daí a presença do vocábulo “náusea” no título da poesia em questão, o qual apresenta um oximoro: é dessa revolta que brota uma flor que, apesar de feia, é capaz de furar o asfalto.

Logo, a partir de tais considerações, pode-se constatar que Drummond causa um grande impacto em seu leitor ao aproximar, no pontapé inicial do poema, duas palavras semanticamente distintas: “flor” e “náusea”, ou seja, o nascer e a perfeição unidos ao nojo e à destruição.

Partindo para a leitura do poema, percebe-se que, no início da primeira estrofe, já é possível notar uma construção bastante rica de sentido, a partir da qual são enumerados aspectos abstratos e concretos, gerais e particulares. Exemplo disso, o fato de serem a classe social e as roupas os fatores responsáveis por prender o sujeito poético ao mundo em que vive e, simultaneamente, o caracterizar de maneira econômica e abrangente.

Também é percebida, nessa altura do texto, a relação do indivíduo com sua classe profissional. Ou seja, o poeta, enquanto profissional, possui o dever de restaurar seu vínculo com a sociedade sem abstrair-se de sua identidade de poeta, uma vez que sua participação social se dá por meio da própria poesia, da linguagem poética.

Há nessa estrofe, ainda, a presença de uma antítese formada na relação das cores – branco e cinzento – escolhidas pelo autor para descrever o contraste entre o sujeito poético e o lugar em que se encontra e, assim, ressaltar a indiferença e o isolamento desse indivíduo no sombrio mundo que o cerca. Por meio de outra figura estilística, a paranomásia, o poeta aproxima as palavras “mercadorias” – representação do concreto – e “melancolias” – representação do abstrato, do psicológico –, de modo a ressaltar, por meio desse jogo de palavras, o desgosto que o sujeito poético sente pelo mundo capitalista e consumista em que vive.

No primeiro verso da segunda estrofe, por sua vez, o poeta diz que os olhos que contemplam o relógio da torre encontram-se sujos e, partir de tal afirmação, sugere o deslocamento de uma característica dos objetos “torre” e “relógio” para os olhos, que parecem contaminados diante da sujeira do ambiente. Vale ressaltar, ainda, que tal como a rua é poluída e cinzenta, também são sujos a torre e o relógio que nela se

encontram. O autor utiliza adjetivos de cunho negativo para caracterizar, nessa estrofe, o tempo que se estava vivendo, o qual, para esse indivíduo desolado, é um tempo “de fezes”, um tempo “pobre”.

Na terceira estrofe do poema, vê-se que, para os habitantes desse mundo perturbado, que se encontram doentes, há pouca esperança – há apenas o sol como consolo, e como consolo apenas. As pessoas, metaforizadas na imagem dos muros, são surdas e, na tentativa descontente de comunicar-se, o poeta ressalta o profundo sentimento de solidão que toma conta do sujeito poético e faz emergir, ainda, a indiferença das pessoas para com ele.

No segundo verso dessa estrofe, por sua vez, há uma referência ao momento histórico vivido no Brasil, em que, sob um regime de ditadura, as pessoas viam-se em um momento de proibições e, por isso, escondiam, na linguagem, múltiplos sentidos e significações.

Na quarta estrofe, o sujeito faz uma série de considerações, tais como a reflexão feita por esse indivíduo acerca de si próprio e das relações que trava no âmbito social. Nesse processo de reavaliar sua existência, é tomado por uma forte sensação de perda, inutilidade e frustração ao notar que a incomunicabilidade faz com que as relações entre os homens se revelem dilaceradas.

Faz-se presente na quarta estrofe, ainda, uma forte e importante crítica à falta de liberdade com a qual esses indivíduos precisam lidar nesse período. Esse registro pode ser notado no fim dessa estrofe, quando o fato é agravado pela conformação construída através da metonímia do sétimo verso: “e soletram o mundo, sabendo que o perdem”.

No verso de abertura da quinta estrofe, por sua vez, o poeta nota que, independentemente da época ou do lugar, a desordem é um traço ordinário das relações sociais. Além disso, pode-se notar que, nessa estrofe, é revelada a consciência de culpa do sujeito poético quanto aos “crimes” que cometera, tanto em relação a si mesmo quanto em relação aos outros indivíduos, seus semelhantes, seja por meio de atitudes, ou, ainda, por meio da omissão, uma vez que esse sujeito considera-se, dada a sua condição de artista, responsável pela edificação do cotidiano. Além disso, o poeta se incrimina por nutrir-se de uma “ração diária de erro” (quinto verso) nas esferas individual e coletiva e, assim, pecar quanto à falta de consciência perante a injustiça social que assola seu país.

No que diz respeito ao plano sintático dos dois últimos versos dessa estrofe, nota-se o paralelismo, que, no contexto dessa construção, remete às notícias falsas trazidas pelos jornais, responsáveis, entre outras coisas, pela alienação da população.

A sétima estrofe do poema inicia-se com o verso “Uma flor nasceu na rua!”, que pode ser considerado o ápice do poema, ou seja, seu clímax.

O fato de esse mesmo verso ser pontuado com uma exclamação dá aos leitores a sensação de que o sujeito poético, sempre com a emoção controlada, mesmo diante da revolta e do inconformismo, nessa passagem exclama sua exaltação, enchendo a “rua cinzenta” com seu grito.

A imagem dessa flor contrasta com os “[...] bondes, ônibus, rio de aço do tráfego” (segundo verso), elementos que representam o progresso, a tecnologia e, em certa instância, os responsáveis pela perda da sensibilidade e do lirismo bastante observada nos tempos modernos.

Essa flor, além disso, é capaz de iludir a opressão, representada, no poema, pela polícia, utilizada pelos opressores para manter o *status quo*; logo, a flor, ao romper o asfalto, possui a força de uma revolução. Assim, ela simboliza a esperança que, ainda tímida, se ergue contra a alienação e a desumanização oriundas do sistema capitalista, da guerra e da ditadura.

Na oitava estrofe, em que é reforçado o caráter simbólico desse elemento, o sujeito poético garante que se trata, de fato, de uma flor, mesmo que essa não possa ser percebida por sua cor, tampouco por suas pétalas, que não se abrem.

Pode-se notar, ainda, a ênfase que é dada, nas estrofes finais do poema, à feiura da flor, característica que aparece tanto na oitava quanto na nona estrofe do texto. A necessidade de enfatizar esse aspecto explica-se graças ao fato de a flor representar uma revolução que não ocorre de maneira pacífica e bela. Pelo contrário, a revolução simbolizada na figura da flor ocorre de maneira dura e requer muita luta e muitos confrontos.

Na última estrofe do poema, portanto, vê-se o êxito do sujeito poético em superar a náusea com a ajuda da flor, que, mesmo sendo uma forma insegura, possui uma força incontornável: a força da revolução.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 17. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 49. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

Capitães da areia e a representação do marginal brasileiro

Naira de Aquino Santos

Marginal, do latim *marginalis*, que se encontra ou vive às margens. Pejorativamente, diz-se da pessoa que vive à margem da sociedade, que não aceita leis ou que se opõe à moral: o delinquente. Valendo-me da etimologia da palavra marginal, recordo-me de 2016, um ano de muita discussão a respeito do futuro dos menores infratores no Brasil, ditos marginais. Os debates surgiram por todo o país, discutindo o perfil de adolescentes que cometiam infrações: roubos, furtos ou mesmo latrocínios. A maioria dos jovens vinha de famílias desestruturadas. Eles não tiveram a chance de concluir o ensino básico, moravam em bairros periféricos e, por falta de oportunidades de crescimento e instruções adequadas, se inseriam no mundo das drogas e do crime desde cedo, vítimas de um sistema injusto e desigual que há séculos se perpetua em nosso país.

Nas discussões acerca da redução da maioridade penal de 18 para 16 anos, de um lado encontrávamos pessoas a favor – as quais enxergavam a cadeia como medida corretiva, numa ideia de repressão e punição que vai de encontro aos princípios constitucionais e também do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA). Estes desconsideravam opiniões divergentes. Por outro lado, encontrávamos pessoas que defendiam os direitos humanos, alguns já conquistados pelos cidadãos e definidos como cláusulas pétreas constitucionais. Argumentavam que a simples redução da maioridade penal, além de violar massivamente tais direitos, não resolveria a questão em pauta, mas sim um sistema que fortalecesse a política antidrogas no país e a tornasse mais eficaz. Desse modo, o sistema prisional falido que temos no Brasil, que fracassa na dimensão ressocializadora dos

indivíduos, apenas tornaria esses menores ainda mais violentos e revoltados, tendo em vista que, quando fossem liberados, continuariam passando por situações de miséria, fome e abandono, sem esperança.

Expor opiniões sobre o futuro dos indivíduos vítimas do processo de marginalização da infância e adolescência no Brasil, contudo, não é algo tão atual. Há cerca de 80 anos, um dos maiores escritores brasileiros do século XX, que foi bastante criticado por ter se tornado um autor *bestseller* – tendo vendido milhões de livros para todo o mundo – já mostrava em sua literatura o perfil de crianças sobreviventes. O baiano Jorge Amado conseguiu retratar muito bem o povo brasileiro, especificamente aqueles de sua terra. Era um autor de escrita fácil, simples e, para alguns leitores, repetitiva e com personagens sem a profundidade psicológica comum aos grandes literatos. Foi um escritor de grande relevância da Segunda Geração Modernista (1930-1945), regionalista, que falou do Brasil tal como era, denunciando os problemas do país que deveriam estar em discussão pela sociedade – como a grande miséria e a desigualdade social.

Nesse contexto, buscando traçar um retrato de algumas das mazelas que acometiam a sociedade, em 1937 Jorge Amado publicou *Capitães da Areia*, obra de denúncia. Era o ano em que nascia o governo liderado pela ditadura Vargas e o romance, de mensagem revolucionária, comunista, não agradou em nada aos líderes do Estado Novo. Seu autor sofreu represálias, pois naquela época as obras passavam por censura, visto que não se podia falar mal do governo. Destarte, numa atitude tirânica por parte do governo, *Capitães da Areia* teve 808 exemplares queimados em praça pública, na capital baiana, Salvador, por ser um livro considerado “coisa nociva à sociedade”, fruto de indignação ao tratar das injustiças sociais e da manipulação da mídia. Em 17 de dezembro de 1937 o *Jornal do Estado da Bahia* trouxe a manchete: “Incinerados vários livros considerados propagandistas do credo vermelho” e, como subtítulo, “Os livros de Jorge Amado e José Lins do Rego foram os mais atingidos”. Na matéria, como motivo para a apreensão e queima das obras, bastava ser simpatizante comunista. De fato, Jorge Amado era membro do PCB (Partido Comunista Brasileiro). Além do romance *Capitães da Areia*, foram queimados outros títulos seus, como *Mar Morto*, *Cacau*, *Suor*, *Jubiabá* e *País do Carnaval*, bem como *Menino de Engenho*, de José Lins do Rego, e mais alguns títulos de autores menos conhecidos. Segundo Amado, os livros não foram simplesmente queimados, mas a incineração foi também registrada em ata. Após quatro anos da queima, o autor foi preso e obrigado a se exilar em outro país.

O romance *Capitães da Areia* foi bastante censurado por ser de denúncia social, pois descreve situações de abandono e de marginalização das pessoas, principalmente de crianças e adolescentes. Apresenta

uma forte crítica ao sistema de reformatórios e à desassistência para com os menores abandonados. Narra a história de um grupo formado por mais de cem garotos de rua, que dormem juntos no mesmo trapiche (construção caindo aos pedaços no cais do porto de Salvador). Intitulam-se “os capitães da areia” por morarem próximo ao mar. São crianças que tiveram infâncias roubadas, destinadas a viverem como homens: deitando-se com mulheres, fumando e bebendo. A sociedade os persegue e os jornais os detonam – chamando-os de marginais e delinquentes, mas pouca gente tem coragem de ajudá-los, à exceção do padre José Pedro e da mãe-de-santo do terreno da Cruz de Opô Afonjá, Don’Aninha. Desde cedo os garotos têm de agir como homens, ainda que sejam crianças. Sem pai, mãe, governo, ninguém para ajudar, sobrevivem do roubo. São vítimas da ideia meritocrática de uma sociedade agressivamente competitiva, com grandes desigualdades de renda. A única família dos meninos é o próprio grupo. Os protagonistas desta obra, “capitães da areia”, trazem uma ideia contrária ao determinismo social encontrado no período literário conhecido por Realismo-Naturalismo, pois algumas crianças não estão fadadas a seguirem para sempre na criminalidade por terem sido destinadas a ela; muitas destas crianças conseguem sair da marginalidade e transformar suas histórias.

Nesta obra, o autor não buscou construir um narrador que tivesse visão elitista, que acreditasse na máxima do “ladrão bom é ladrão morto ou no reformatório”, mas sim um narrador que retratasse crianças heroicas, que roubam dos ricos para dar aos pobres. Jorge Amado lança crítica ao reformatório que nada reforma, uma vez que as crianças e adolescentes, ao serem levados pelos policiais, são tratados como escravos, sofrendo agressões físicas dia após dia e, quando conseguem por fim sair de lá, estão ainda mais revoltados. Voltam-se contra o governo e contra a sociedade, retornando à condição de criminosos. O narrador é onisciente, sabe de tudo e tudo descreve, sem imparcialidades, como forma de denúncia.

Todos os personagens, de traços muito humanos, têm a mesma importância na história, embora alguns tenham mais destaque. Pedro Bala, por exemplo, simboliza a luta, a liderança social; é quem coordena a convivência entre os meninos no trapiche, e no decorrer da história se torna um líder socialista que luta pelos direitos do povo. Há o menino chamado João José, apelidado de Professor, perito em furtar livros; lê todos os dias como um consolo para a sua vida miserável. Antônio, mais conhecido por Pirulito, simboliza a religião, buscando o afeto que nunca teve da família na religiosidade; é católico e se torna padre. Sem Pernas, por sua vez, é o personagem que representa o ódio, pois nunca recebeu

afeto de ninguém. Gato é o mais sedutor, torna-se cafetão da prostituta Dalva e encontra afeto nos braços dela. Dora, a única garota do grupo, perde os pais para uma doença chamada varíola e logo encontra companhia no grupo. Ela, por ter tido a estima dos pais quando criança, representa no grupo o afeto, dando amor e carinho aos meninos. Dora é presa, adoece e morre. E assim se dá início ao fim do grupo. O destino chocante de Dora demonstra que, para os autores da Geração de 30, como Jorge Amado, era preciso voltar as atenções para a realidade e utilizar a literatura como instrumento de denúncia social. Sendo assim, quase não há visão romântica dos fatos; as narrativas não têm que ter um final feliz, pois são instrumentos que ilustram e refletem problemas da sociedade.

Vê-se, portanto, que o romance *Capitães da Areia*, ainda hoje, oitenta anos após a sua primeira publicação, é um livro fundamental para promover reflexões sobre a realidade de muitas crianças que vivem em situação de abandono e marginalidade no Brasil. Ele lança outra perspectiva sobre um problema que a maioria da sociedade brasileira pensa não ter solução, de modo que não consiste somente em tentar resolver-se com o encarceramento de jovens. A obra narra momentos da época da ditadura Vargas, cujos reflexos persistem na atualidade e expõe uma temática que é contemporânea a nós, embora tenha sido escrita há quase um século. Na edição da Companhia das Letras, de 2008, encontramos, ao final do livro, o comentário de Zélia Gattai, viúva de Jorge Amado, que diz:

A temática das crianças que vivem nas ruas continua bastante atual, para escrever *Capitães da Areia* Jorge Amado foi dormir no trapeço com os meninos, isso ajuda a explicar a riqueza de detalhes, o olhar de dentro e a empatia que estão presentes na história (GATTANI, 2008).

O livro cede espaço à reflexão de que o fim da miséria só será alcançado por meio da luta e da revolução. Encontramos, nos personagens, a luta diária pela sobrevivência; a melhoria das classes que vivem à margem na sociedade; o ódio de viver na condição de miséria; e a esperança por dias melhores. Ainda hoje, comparando a história de Amado aos fatos dos noticiários e jornais atuais, vemos que a criminalidade infantil não melhorou em nada desde aquele tempo – o que nos faz acreditar que as crianças e os adolescentes infratores nunca necessitaram de prisões e de serem tratados como adultos. Sendo assim, como medidas corretivas, é preciso desviar o rumo dos reformatórios brasileiros desestruturados e desumanizados e olhar para a educação, para a cidadania e para as políticas sociais que funcionem, permitindo a esses indivíduos um futuro adequado e uma vida confortável, para que tenham condições de viver, não apenas sobreviver.

Referências

AMADO, Jorge. *Capitães da Areia*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2008.

FERNANDEZ, Jeosafá. Jorge Amado, o nosso capitão de areia. *Portal Vermelho*. 06 nov. 2012. Disponível em: <<http://vermelho.org.br/noticia/198252-1>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

MICHAELIS *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. 2017. Editora Melhoramentos Ltda. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/marginal/>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

RAMOS, Jorge. Ditadura Vargas incinerou em praça pública 1.640 livros de Jorge Amado. *Correio 24 Horas*. Bahia, 10 ago. 2012. Disponível em: <www.correio24horas.com.br/noticia/nid/ditadura-vargas-incinerou-em-praca-publica-1640-livros-de-jorge-amado/>. Acesso em: 10 ago. 2017.

Gil Vicente à frente do seu tempo

Karla Renata Assis De Aquino

Gil Vicente (1465-1536) foi um grande teatrólogo, comediógrafo e poeta – um dos maiores nomes do teatro português, consagrado por inúmeros críticos. É sobre esse célebre autor que o presente ensaio se debruça, ressaltando o quanto Gil Vicente pode ser considerado à frente do seu tempo. Para tal reflexão, tomaremos como base a obra *Auto da Lusitânia*, por meio de fragmentos da peça, nos quais é possível estabelecer um diálogo com o cenário contemporâneo.

Surgiu na Europa, ao final do século XV e início do século XVI, um movimento intelectual denominado Humanismo. Nesse período, o teocentrismo, embora continuasse vigente, começou a perder espaço para o antropocentrismo, que por sua vez trazia ideias que colocavam o homem no centro dos acontecimentos, humanizando a cultura e buscando a laicidade. Foi nesse cenário que nasceu Gil Vicente. De acordo com a pesquisadora Ana Carolina de Souza Ferreira, falar sobre Gil Vicente é muito difícil por não se encontrar livros focados na vida do autor:

O motivo é óbvio: tudo sobre a vida do autor é muito incerto, principalmente pela falta de documentos da época que certifiquem dados biográficos como o local e a data de seu nascimento e/ou morte. [...] mas não é difícil encontrar centenas de livros que se proponham a analisar sua obra e a (tentar) falar um pouco sobre o que se sabe da vida de Gil Vicente (2012, p. 682).

O autor é apontado como sendo o primeiro grande dramaturgo português. Vicente era um devotado católico, mas também observador

e crítico da sociedade europeia teocêntrica. Suas obras retratavam os vícios dos homens e da época, denunciando, por meio da sátira, os costumes dentro e fora da corte.

A obra do escritor esteve no limiar entre a Idade Média e a Renascença e foi de grande importância na criação do teatro ibérico. Suas sátiras apontavam questões sociais da época que iam muito além do pensamento cristão vigente. Suas peças, que ao mesmo tempo continham inspiração medieval e caráter satírico, revelavam uma ambivalência, apontada pelos estudiosos como uma das melhores características do autor. Foi nesse contexto que surgiu o teatro que deu vida à chamada Escola Vicentina.

O recurso *personagens-tipo*, utilizado por Gil Vicente, também se tornou uma das principais características de suas obras. Os personagens representavam grupos, classes sociais ou até mesmo profissões. O autor denunciava defeitos e virtudes desses grupos, satirizando de um modo geral a sociedade, sem atacar diretamente as pessoas em particular e provocando o riso no público. Conforme Bergson (1987), o riso deve ter uma significação social e pode estar relacionado à incapacidade de uma pessoa de se manifestar em determinadas situações. A aparente rigidez da pessoa surge devido a fatores do âmbito moral e psicológico. Diante disso, o risível e o cômico seriam mecanismos que desfazem essa rigidez. Dessa forma, por meio do cômico concretizam-se fortes críticas aos vícios na sociedade portuguesa.

O teatro vicentino foi muito significativo e exerceu uma forte influência no modo de se fazer drama. Mesmo utilizando recursos simples, produziu e encenou belíssimas obras. Ainda hoje, Gil Vicente é considerado, em Portugal, o pai do Teatro. Ele explorava as situações de forma a causar uma desordem nos padrões socialmente estabelecidos, mostrando o que realmente acontecia por trás das cortinas da sociedade hipócrita. A Igreja era representada, nas peças, por religiosos que não cumpriam seus votos, enquanto os juízes eram corruptos, os corregedores subornados, entre outros exemplos de desvirtuamento. Gil Vicente trouxe, para dentro de suas peças, a cultura popular, o que lhe garantiu fama pela região. Como o teocentrismo estava perdendo espaço, começaram a surgir obras sem caráter religioso e as apresentações que antes eram feitas dentro das igrejas passaram a acontecer em frente às igrejas, nas praças ou nos mercados. Por isso, as obras do autor são consideradas um espelho, pois refletem as manchas da sociedade do século XVI.

Gil Vicente pratica três modalidades estilísticas diferentes em seus autos: o gótico, o realista e o poético. O autor inovou ao mostrar a

vivacidade da linguagem coloquial e a proximidade com a língua falada, utilizando-se de vários dialetos conforme personagem e status social.

Apesar de já ter passado mais de 500 anos desde o seu primeiro ato, Gil Vicente permanece atual, grande parte devido aos personagens que explorou. Para ilustrar tal afirmação, vem à baila a farsa *Auto da Lusitânia*, escrita em 1531 e representada pela primeira vez em 1532, quando nasceu D. Manuel, filho de D. João III. A peça é considerada uma tragicomédia e uma fantasia alegórica.

Composta por duas partes, a peça inicia-se com a ilustração do cotidiano de uma família judaica de Lisboa. Os personagens são pessoas simples, donos de uma alfaiataria, onde Lediça, filha do alfaiate Jacó, passa boa parte do tempo trabalhando. Em um dos seus dias de trabalho, é surpreendida pela visita de um cortesão que lhe dirige inúmeros galanteios. A moça se faz de desentendida e não cede aos elogios do rapaz, o que o deixa inconformado e faz com que ele vá embora. Em seguida, chega o pai de Lediça, retornando dos seus afazeres na cidade. Todos se voltam para os trabalhos rotineiros da alfaiataria, quando são interrompidos por Jacob, um amigo da família. Ele fala da necessidade de criar um auto, tendo em vista a chegada da família real. Essa parte da peça estabelece um diálogo com o contexto em que o *Auto da Lusitânia* foi criado, já que o objetivo principal da encenação era o divertimento da realeza. Sendo assim, numa sequência metalinguística, não só no texto teatral era necessária a criação de um auto, mas na vida real também.

Muitos dos que se debruçaram sobre o auto notaram os inúmeros paralelismos existentes entre a cena da família judia e os namoros e casamento de Lusitânia, em que o aspecto religioso é mais que evidente, já que a moça está acompanhada por um grande grupo de deidades pagãs e pelos capelães destas, os diabos Berzabu e Dinato. O par diabólico entra em cena a recitar uma paródia do ofício divino, vv. 713-87, indicação clara de que há um significado religioso a tirar das suas palavras, um sentido óbvio, na verdade, o de que os diabos, tal como as deusas, não acreditam na religião verdadeira (EARLE, 2015, p. 150).

A segunda parte da peça, como o próprio Gil Vicente afirmou em dado momento, “gira em torno da origem mitológica de Portugal” (MOISÉS, 2008, p. 58). Trata-se da união entre a ninfa Lisibea (Lisboa) e o Sol, que resulta no nascimento da bela Lusitânia. Portugal, um caçador grego, sente um profundo interesse por Lusitânia e logo passa a cortejá-la. Com ciúmes de Portugal, Lisibea morre e é enterrada em uma montanha, onde mais tarde é construída a cidade de Lisboa.

Diante da morte da mãe, a princesa Lusitânia se casou com Portugal. A cerimônia do casamento contou com a presença de Berzebu e Dinato, dois demônios que acompanharam o casório e escutaram o diálogo entre “Todo o Mundo” e “Ninguém”. “Todo o mundo” era um rico mercador e “Ninguém” era um homem pobre. Ao escutar o diálogo entre os dois convidados, os demônios tecem comentários espirituosos. Por meio de trocadilhos, estabelecem críticas sociais aos valores humanos corrompidos. As falas estão organizadas em estrofes rimadas e Gil Vicente conciliou a língua corrente com uma linguagem poética, concedendo um ritmo para a farsa.

No enredo, o autor mistura outros temas, personagens e cenas que se constituem como “diversões”, à margem do tema maior. Presentes no matrimônio de Lusitânia com Portugal, Dinato e Berzebu tomam nota (para relatar a Lúcifer o que está ocorrendo no mundo) da conversa entre os personagens “Todo o Mundo” e “Ninguém”, como se pode ler abaixo:

“Entra Todo o Mundo, rico mercador, e faz que anda buscando alguma cousa que perdeu; e logo após, um homem, vestido como pobre. Este se chama Ninguém e diz:

Ninguém: Que andas tu aí buscando?

Todo o Mundo: Mil cousas ando a buscar:

delas não posso achar,

porém ando perficiando

por quão bom é perficiar.

Ninguém: Como hás nome, cavaleiro?

Todo o Mundo: Eu hei nome Todo o Mundo

e meu tempo todo inteiro

sempre é buscar dinheiro

e sempre nisto me fundo.

Ninguém: Eu hei nome Ninguém,

e busco a consciência.

Belzebu: Esta é boa experiência:

Dinato, escreve isto bem.

Dinato: Que escreverei, companheiro?

Belzebu: Que ninguém busca consciência.

e todo o mundo dinheiro.

Ninguém: E agora que buscas lá?

Todo o Mundo: Busco honra muito grande.

Ninguém: E eu virtude, que Deus mande que tope com ela já.

Belzebu: Outra adição nos acude:

escreve logo aí, a fundo, que busca honra todo o mundo e ninguém busca virtude.

Ninguém: Buscas outro mor bem qu'esse?

Todo o Mundo: Busco mais quem me louvasse

tudo quanto eu fizesse.

Ninguém: E eu quem me repreendesse
em cada cousa que errasse.

Belzebu: Escreve mais.

Dinato: Que tens sabido?

Belzebu: Que quer em extremo grado
todo o mundo ser louvado,
e ninguém ser repreendido.

Ninguém: Buscas mais, amigo meu?

Todo o Mundo: Busco a vida a quem ma dê.

Ninguém: A vida não sei que é,
a morte conheço eu.

Belzebu: Escreve lá outra sorte.

Dinato: Que sorte?

Belzebu: Muito garrida:

Todo o mundo busca a vida
e ninguém conhece a morte.

Todo o Mundo: E mais queria o paraíso,
sem mo ninguém estorvar.

Ninguém: E eu ponho-me a pagar
quanto devo para isso.

Belzebu: Escreve com muito aviso.

Dinato: Que escreverei?

Belzebu: Escreve
que todo o mundo quer paraíso
e ninguém paga o que deve.

Todo o Mundo: Folgo muito d'enganar,

e mentir nasceu comigo.

Ninguém: Eu sempre verdade digo
sem nunca me desviar.

Belzebu: Ora escreve lá, compadre,
não sejas tu preguiçoso.

Dinato: Quê?

Belzebu: Que todo o mundo é mentiroso,
E ninguém diz a verdade.

Ninguém: Que mais buscas?

Todo o Mundo: Lisonjear.

Ninguém: Eu sou todo desengano.

Belzebu: Escreve, ande lá, mano.

Dinato: Que me mandas assentar?

Belzebu: Põe aí mui declarado,
não te fique no tinteiro:

Todo o mundo é lisonjeiro,
e ninguém desenganado.

Nesse trecho da peça, “Todo o Mundo” e “Ninguém” se questionam sobre os seus desejos. Os personagens não são pessoas, nem seres concretos, mas representam castas sociais e tipos comportamentais. As falas metafóricas contribuem para tornar os personagens alegóricos.

Além da beleza, da genialidade e da comicidade, Gil Vicente consegue dar autonomia às cenas. A cena destacada é bem humorada e pode ser compreendida independente da peça. Os erros dos personagens se perpetuam, fazendo com que sua crítica seja perfeitamente aplicável a nossa sociedade, provando que Gil Vicente está mesmo à frente da sua época. Ao nomear esses personagens como “Todo o Mundo” e “Ninguém”, o autor satiriza e compara o rico mercador – petulante, ganancioso e vaidoso – com a maioria das pessoas da Terra. Enquanto isso, a virtude e a modéstia, atribuídas ao pobre “Ninguém”, leva o leitor a crer que praticamente ninguém é assim no mundo. Há um paradoxo no palco, já que o indivíduo Ninguém é alguém: um ser humilde e cheio de virtudes em seu diálogo com Todo o mundo.

É possível estabelecer ainda alguns paralelos entre o *Auto da Lusitânia* e o contexto atual do Brasil, no qual o interesse pelo capital supera o valor da consciência. Na sociedade atual, o valor exacerbado do dinheiro, ao contrário do encontrado no *Auto da Lusitânia*, não é uma farsa.

Dinato e Belzebu fazem trocadilhos em que procuram sintetizar e destacar características da humanidade ligadas, por exemplo, à mentira, como no trecho em que Berzebu diz: “Todo o mundo é mentiroso, e ninguém diz a verdade”. Interessante ressaltar que os diabos aparecem como seres éticos. São humanizados enquanto apontam e tomam nota da conversa dos demais personagens. É recorrente, nas propostas de anotações de Belzebu, a presença da antítese, salientando a oposição entre “Todo o Mundo” e “Ninguém”. Uma das leituras possíveis é que o jogo de palavras atribui aos referidos personagens, “Todo o Mundo” e “Ninguém”, comportamentos humanos como a ganância, a vaidade, a mentira, a preguiça, a honra etc.

Trata-se de uma cena pequena, mas na qual Gil Vicente consegue retratar a personalidade humana com muita eficácia. O autor utiliza o artifício do riso como ferramenta para humanizar. É uma peça moralista que põe em prática o antigo lema de que rindo se corrigem os costumes. A obra “[...] realiza o princípio de que a graça e o riso, provocados pelo cômico baseado no ridículo e na caricatura, exercem uma forte ação purificadora, educativa e purgadora de vícios e defeitos” (MOISÉS, 2008, p. 56).

Com um olhar reflexivo e crítico, o autor conseguiu trazer à tona um tema polêmico sob uma perspectiva poética. Massaud Moisés destaca essa função artística de Gil Vicente, ao dizer que:

[...] o grande mérito de Gil Vicente reside no fato de ser, antes de tudo, um poeta, e poeta dramático. Seu talento cênico vem-lhe a seguir, pois naquela fase da história do teatro não se poderiam entender as coisas de modo diverso. Enquanto poeta, seu valor manifesta-se numa influência e elasticidade expressivas que abarcam todos os matizes, líricos, satíricos, mitológicos, alegóricos, religiosos, sem perder sua específica fisionomia (MOISÉS, 2008, p. 54).

A busca do homem por riqueza e ascensão material estão diretamente ligadas à cobiça pelo prestígio perante a sociedade, mesmo que para isso algumas regras possam ser quebradas – o que se percebe no trecho em que “Ninguém busca consciência, e Todo o Mundo dinheiro”. A consciência se desfaz diante da facilidade de se enriquecer e a prepotência do dinheiro torna-se o esconderijo da ética e da moral. Poucos erros da sociedade passaram despercebidos por Gil Vicente, “todos estavam submetidos ao seu olhar crítico e à manifestação desconcertante de sua sátira” (MOISÉS, 1973, p. 395).

A discussão presente na obra é atemporal, não se restringe ao contexto ou à época que retrata. Os valores questionados na peça são os mesmos discutidos no cenário atual, uma vez que o egoísmo, a ganância, a arrogância, entre tantos outros, se fazem presente no âmbito social atual.

A maioria das pessoas anda buscando mil coisas pelo mundo e, em meio a essa busca, permanece perdida. É uma geração que idealiza, mas não realiza. São pessoas que buscam o dinheiro e desprezam a consciência, buscam honra e não virtude, buscam ser louvadas e não repreendidas, buscam a vida e desconhecem a morte, querem paraíso e não pagam o que devem, vivem na mentira e desconhecem a verdade. Os mesmos termos expressos na peça de Gil Vicente retratam a contemporaneidade. Ao pensarmos no contexto político, o discurso acima parece fazer ainda mais sentido, já que a cada dia a corrupção se expande em nosso país. O autor conseguiu sintetizar a personalidade humana em uma cena curtíssima. Diante das reflexões feitas acerca do *Auto da Lusitânia* e do contexto atual, pode-se ter uma compreensão da genialidade e da atemporalidade do autor, o que nos leva a reconhecer todo o mérito a ele destinado, consagrando-o como o pai do teatro português.

Referências

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 2008.

_____. *Pequeno Dicionário de Literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1973.

FERRAZ, Salama. *Literatura portuguesa I*, 3ª período. Florianópolis, 2011.

FERREIRA, Ana Carolina de Souza. Gil Vicente, Trovador, Mestre das Palavras. Cadernos do CNLF, vol. XVI, nº 04, *Anais do XVI CNLF*, p. 682-690. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/xvi_cnlf/tomo_1/062.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2018.

EARLE, Thomas F. Desafios e novos caminhos nos estudos vicentinos: O Auto da Lusitânia. In: *VEREDAS 23*. Santiago de Compostela, 2015. p. 145-161. Disponível em: <<http://www.revistaveredas.org/index.php/ver/article/download/11/11/>>. Acesso em: 20 fev. 2018.

Capítulo 5

Sons & ritmos

Sonata do despertar¹

Yuri Paris Fonseca

A fusão das clássicas imagens do mar e da lua me são muito caras, e inicialmente atraíram a este poema com nome de música e jeito de bem pensado. O jeito e o nome acabaram se mostrando muito próximos, pois o poema se espelha na estrutura do gênero musical homônimo: os quatro quartetos bem divididos representam os movimentos da sonata, uma forma mais ou menos fixa da música. Ela conhece em Beethoven um de seus maiores expoentes, e foi no corpo de sua música que essa forma cresceu em Cruz e Sousa. Composta para um ou dois instrumentos (especialmente para instrumentos de teclado), constitui-se geralmente por três ou quatro movimentos contrastantes. No poema, entenderemos que cada estrofe (romanicamente numeradas pelo autor) representa um movimento sonático. E, se quisermos, poderemos imaginar que cada consoante é uma tecla de piano, e as vogais serão os sons, as ressonâncias da música no ar. Embarcar na viagem fica a cargo do leitor.

Sobre o desenho estrutural, temos de dizer que a divisão da sonata não é em vão. Ao escrevê-la, o autor escolhe um paradigma de sons, uma tonalidade, e cria diferentes arranjos. Ao decorrer da obra, esses arranjos são inseridos e retomados a cada novo movimento. Mas cada um deles mantém uma essência própria, dada por suas imagens, por suas consoantes e por suas cadências. A temática do mar liga as estrofes, e o tom de cada movimento é resgatado no movimento seguinte por diferentes

1 Referência ao jogo *The Legend of Zelda: Majora's Mask*, cuja jornada principal é gerada pelo choque iminente da Lua com a terra de Hyrule. Esta “sonata” original, tocada no momento e local apropriados, faz emergir das águas o templo da floresta.

estratégias, que poderemos explorar em breve. As formas brutas das ideias, inseridas nos três primeiros movimentos, são continuamente sublimadas à abstração. O quarto movimento, que sintetiza a obra, evoca as ideias por suas formas já abstraídas, que representam a transmutação do universo poético ao contato com o luar.

Esta análise será feita também ao modo de uma sonata, só que de três movimentos. Os dois iniciais representarão as figuras e as consoantes do poema. Cada um deles será dividido em quatro, de modo a procedermos estrofe por estrofe, verso por verso. Trabalharemos com a hipótese de que esta propriedade de fusão permeará todo o poema. A partir da leitura, buscaremos reconhecer uma estrutura fixa interna às três primeiras estrofes: a 1ª e 2ª partes introduzem os paradigmas imagético e consonantal; a 3ª musicaliza imagética e consoantemente o movimento, indicando a transformação operada na troca de meio da água para o ar; e a 4ª apresenta as formas sublimadas da ideia e do som, que evoluirão ininterruptamente até a última palavra do poema.

Sonata

I

Do imenso Mar maravilhoso, amargos,
Marulhosos murmurem compungentes
Cânticos virgens de emoções latentes,
Do sol nos mornos, mórbidos letargos...

II

Canções, leves canções de gondoleiros,
Canções do Amor, nostálgicas baladas,
Cantai com o Mar, com as ondas esverdeadas,
De lânguidos e trêmulos nevoeiros!

III

Tritões marinhos, belos deuses rudes,
Divindades dos tártaros abismos,
Vibrai, com os verdes e acres eletrismos
Das vagas, flautas e harpas e alaúdes!

IV

O Mar supremo, de flagrância crua,
De pomposas e de ásperas realezas,
Cantai, cantai os tédios e as tristezas
Que erram nas frias solidões da Lua...
(CRUZ E SOUSA, 2011, p. 80)

I. Imagens em movimento

i

O *imenso Mar maravilhoso* que inicia o poema já nos situa em meio às ondas. Hipnotizantes, instáveis mas perenes, seu *amargor* fecha este verso de cadência marcada e espaçada; a leveza de suas consoantes introduz a primeira demanda marinha: *marulhosamente murmurar*, desvelando a paisagem (acústica) que nos acompanhará. E tais murmúrios deverão ser *compungentes*, despertando-nos para uma dor piedosa. Sim, serão como límpidos *cânticos virgens* de pretensões, de cortejos; livres de *emoções latentes*, que se mostrem claramente, límpidos em meio aos *mornos, mórbidos letargos solares*. Ao final deste movimento, míngua um sentimento amargo e vivo, tocado pela pureza dos cânticos marinhos.

ii

Canções guiam o novo tom, agora serão *leves canções*, suaves e aéreas, ressoando as vozes que flutuam *sui canali*. *Canções do Amor* ecoarão de águas passadas; as jovialices nos embalam com seu *nostálgico* som. Elas deverão *cantar* junto ao *Mar*, evocado em maiúscula (BOSI, 2013), com suas incessantes *ondas esverdeadas*, enternecendo o ar dolente que nos circunda. Amortecendo por instantes nossa leitura, cabe aqui mencionar que a cor (BOSI, 2013) verde aparece em quatro outros poemas dos *Broquéis*. Dois se referem a plantas, mas uma breve leitura dos outros, que ora nos interessam, poderá indicar uma autorreferência ao ser poeta nas figuras-título. O verde coroa “Satã” e tinge a boca da “Majestade caída”. Já em nossa música, verde será o Mar do primeiro movimento, amargo, límpido e compungente. A este cenário serão trazidos os plenos amores das vozes venezianas, que veremos esmaecer em *lânguidos e trêmulos nevoeiros*, leve filtro que agora notaremos, presente e intocável, recheando o ar de amores latentes e murmúrios esverdeados. Fim do segundo movimento.

iii

Do mar virão já os *tritões, belos deuses rudes*, habitantes das escuridões de inquietos esquecimentos. De si não sairão cânticos ou canções: as *divindades dos tártaros abismos vibrarão no verde* e latente nevoeiro ondulante. Nossa paisagem se torna faiscante de *acres electrismos*, nascidos no choque aéreo das figuras atonadas pelo poeta. Com *as vagas sonarão flautas e harpas e alaúdes*, as deidades terrenas que emergem das profundezas, deixando sua vibrante harmonia na estática nivosa que encerra este terceiro movimento.

iv

Chegamos ao encerramento do poema. O poeta clama ao *Mar supremo*, aquele que reúne virginal amargura, gôndolas nostálgicas e tritânicos abismos. Neste fim de composição, o ar estará preenchido de *fragrância, crua*, cuja vera translucidez merece destaque entre vírgulas; teremos amortalhadas *pompas e asperezas elétricas*, coroas do mar, a nos envolver com um *cantante*, um *cantante tédio* e uma *tristeza*, errantes alavancados, avoados na *fria luz*, alvejados nas *solidões da Lua*.

II. Movimento consoante

Para visualizarmos a estrutura consonantal do poema, será adotado um diagrama ao início de cada estrofe, inspirado na análise vogal-a-vogal utilizada por Matte, Meireles e Fráguas (2006). As linhas do diagrama representarão cada verso, e as linhas numeradas que os cortam são equivalentes às vogais, centro sonoro das sílabas do português. Cada início de sílaba estará na forma de uma barra (/), exceto quando se iniciar em vogal. Um quadrado preto significará a ausência de consoante na posição, mas na composição eles não aparecem até a antepenúltima sílaba da penúltima estrofe. O consequente encontro vocálico (essencialmente aéreo) representará, para nós, a fusão das figuras emersas e anunciará sua sublimação.

Entendemos que a fala humana se dá pela modelação de sons egressos dos pulmões (raros são os casos de ingressivos) na boca. A modelação fundamental, vocálica, dá origem àqueles fonemas que foram daqui separados. O restante das possibilidades de modelação serão tratados como consoantes (a nasalização inclusa), divididas para nós em dois grupos: as de oclusão total da boca – OT (/P, B, T, D, K, G, M, N, NH/)² – e as de oclusão parcial – OP (/F, V, S, Z, J, L, LH, R, RR/). Um “n” (minúsculo) indicará que a vogal anterior foi nasal.

Aqui trataremos das consoantes também em função de sua posição na sílaba. Elas poderão estar em seu auge, impulsionando-a, ou no declive. Sobre esta posição, Mattoso Câmara (1982) indica que pode ser ocupada apenas pelos arquifonemas /R, S, L/ e /N/. Denomina as sílabas com consoante no declive “travadas” e destaca que este padrão é de menor frequência em nossa língua; mas veremos que, na Sonata, esta estrutura é abundante. Entenderemos que as OP modelam o fim da sílaba, evitando um fim abrupto ou uma fusão com a vogal seguinte.

Consideraremos à parte também os encontros consonantais intervocálicos, e reconheceremos dois tipos: suaves, iniciadas por OP, e

2 Em caso de dúvida de pronúnciação, consideraremos nossas letras como arquifonemas (CALLOU; LEITE, 2001).

intersilábicos; e fortes, iniciados em OT, e intrasilábicos. A segunda consoante destes será, obrigatoriamente, /L/ ou /R/.

Ainda cabe dizer que o som “D” será considerado o som primordial, que inicia o poema. Ele será aproveitado outras vezes em situações que representam um novo começo dentro do poema. De brincadeira, chamaremos isso de tropeço, como na soleira da porta ao entrarmos num novo universo. A presença de um “M” sozinho nos remeterá ao submerso, enquanto um “L” nos alçará aos ares lunares. E vamos à leitura.

i

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	
1	/D	/M	N/S	/M	R/M	/R	/V	/LH	/Z	/M	R/G	S
2	/M	/R	/LH	/Z	S/M	R/M	/R	M/C	M/P	N/J	N/T	S
3	/C	N/T	/C	S/V	R/J	NS/D	/M	/S	nS/L	/T	N/T	S
4	/D	/S	/N	S/M	R/N	S/M	R/B	/D	S/L	/T	R/G	S

A este movimento chamaremos mar límpido, que contém os sons primordiais. Tropeçamos poema adentro, sentindo a repetição do som nasal /M/ quatro vezes neste primeiro verso. O ar se mantém preenchido de harmônicos pela intercalação de nasais com OP sonoros³, /R, Z/ e /LH/. A OT sonora /G/ abre a amarga última sílaba, e na sequência notamos a sibilante surda final, presente em doze dos catorze versos deste poema; seu efeito suavizante, ao fim do verso, parece vaporizá-lo. A presença contínua do /M/ intercalado por consoantes sonoras se repete nos versos 1, 2 e 4. Exceções se fazem na palavra final do verso 2, /CoMPuNJeNTeS/⁴, cujos OT surdos enfatizam a dor expressa pela palavra.

O verso 3 apresenta apenas um /M/, e é aqui que começa a aparecer a música em nível metalinguístico: o som das palavras que representam a música talham o contínuo criado pela ininterrupção sonora, marcando fortemente o ritmo do verso. Nele temos /CâNTiCoS/, de três OT e uma OP surdas cercando a nasal sonora; e /LaTeNTes/, de cerco similar. Percebamos que apareceu o primeiro /L/, de introdução amena pela sibilante. Segundo nossa hipótese de estrutura da estrofe⁵, ele é parte do processo da primeira sublimação do poema, cujo alvo é a transcendência em Lua.

3 Observamos a distinção entre consoantes surdas e sonoras pela vibração das pregas vocais.

4 Por se tratar de uma análise da língua escrita, optou-se por transcrever os sons por seus grafemas. Acredita-se que este estudo não demanda o uso do alfabeto fonético internacional, por ser essencialmente literário.

5 Ver Introdução, no último parágrafo.

O verso 4, num novo tropeço, retoma o /M/ e demais consoantes de 1 e 2, mergulhando-nos em som até a sexta sílaba. Sutil, a sequência /M,R/ aparece duas vezes neste verso (e outras três em 1, mais três em 2). Ela simbolizará mais fortemente o Mar, por conter a concentração de harmônicos em /M/ e sua aerização em /R/. O produto da sublimação deste movimento, que transformou o marulhar murmurante numa morna calmaria, se tensiona em OTs ao fim do verso, que as retoma em mesma posição de 3 e 1, respectivamente. Aparece pela primeira vez /B/, como introduzindo os sons do próximo movimento.

Finalizemos com uma curiosidade, que todas as vezes a palavra “letargo” aparece nos *Broquéis*, ela está em rima com “amargo”. Sigamos.

ii

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	
5	/C	N/S	nZ/L	/V	S/C	N/S	nS/D	/G	N/D	/L	/R	S
6	/C	N/S	nS/D	/M	R/N	S/T	/J	/K	Z/B	/L	/D	S
7	/C	N/T	/C	/M	R/C	/Z	N/D	/Z	Z/V	R/D	/D	S
8	/D	/L	N/G	/D	/Z	/TR	/M	/L	Z/N	/V	/R	S

Este será chamado mar vaporoso, um pouco pela névoa, um pouco pela ilusão. De chofre encontramos a OT /C/ iniciando os versos 5, 6 e 7. Aproveitemos para tomar um instante e verificar a regularidade das posições no que diz respeito aos encontros suaves (intervocálicos) e consoantes isoladas. As posições 1, 4, 8 e 11 serão sempre isoladas por vogais; as nasais em declive de 2, 3 e 7; os /Z/ em declive de 8; a aproximação sistemática de consoantes ao início da frase vista com /Z/ em⁶ 6/9>7/8 e 7/6>8/5, ou com /L/ em 5/3>8/2 e 5/10>6/10>8/8. Este recurso rítmico, enfatizado pelos termos musicais da estrofe (gondoLeiros, baLadas), nos situa em novo movimento.

A palavra inicial, de ataque surdo seguido de nasal e sibilante, infla e vaporiza os harmônicos. Esta palavra /canções/ será repetida três vezes nestes versos 5 e 6, ressoando os cânticos do primeiro movimento. A primeira vez será pura, ela por si só, abrindo o movimento. 5 segue com o disparo lunar de /L/ e paira no ar em /V/, fluindo levemente; chega mais uma vez a aérea /canções/, e vem o elástico /gondoleiro/, com seu vai-e-vem entre oclusão de /G/, o encontro dental sonoro /ND/ e o lançamento de /L/. 6 é novamente aberto por /canções/, que explodem em /aMoR/, concentrando

6 Coordenadas dadas pelo número do verso/posição da consoante.

o som em /M/ e o liberando num recheado /o/, aerizado por /R/. O verso se fecha com /nostálgicas baladas/. A sensação de elasticidade consonantal, já vista em /gondoleiros/, vem do intercâmbio sequencial de consoantes sonoras /N, B, J, D/, encontros suaves /ST, SB/, a surda /C/ e a valorosa /L/.

O verso 7 (o terceiro) é mais uma vez aberto por música, conforme hipótese inicial, na forma de /cantai/. As sibilantes somem, e o encontro dental nasal-surdo enfatiza a secura da ordem. Os encontros suaves seguem neste verso em /ND, SV/ e /RD/, mas o /L/ não vem. A sublimação se prepara; a repetição da sibilante sonora zumbe em nossos ouvidos. O verso final do movimento impulsiona em /D/ e dispara em /Lânguidos/. O ar límpido transpassado de luz amarelada se adensa em nevoeiro. A sublimação reduz os encontros, o que contrasta com o aparecimento de um forte, /TRêmulos/, que apresenta o movimento seguinte. A força do tremor é abafada pelo retorno de /M/, seguido de um novo /L/ e do flutuante /V/, que vibra e sibila.

iii

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	
9	/TR	/T	Z/M	/R	/NH	Z/B	/L	S/D	/Z	S/R	/D	S
10	/D	/V	N/D	/D	S/D	S/T	R/T	/R	/Z	/B	Z/M	S
11	/V	/BR	/C	S/V	R/D	/Z	/CR	/Z	/L	C/TR	Z/M	S
12	/D	/V	/G	S/FL	/T	/Z	R/P	/Z	/L		/D	S

Aqui chamaremos o mar turbulento. Voltamos com a força do novo encontro consonantal /TR/, que chama uma profusão de sons para este movimento. A musicalidade dos terceiros nesta obra se mostra marcante. Observemos a alternância de /TR, BR/, /V/ e /T, D/ nas posições iniciais do verso. A repetição de /Z/, nosso familiar zumbido, reforça a tensão aérea em todos os versos; está puro na posição 9 na primeira metade (v. 9 e 10), alastrando-se para 6 e 8 nos versos finais.

A repetição do encontro forte no terceiro verso, o 11, nos chama atenção. Detenhamo-nos um instante neste verso. O suave fluir de /V/ abre o verso, logo travado pela força do encontro /BR/. Este é o começo do fim, e serão retomados os inícios dos três movimentos: /BR/, /C/ (que também representa o Canto) e /D/. Estranhemos o tropeço amenizado em R, mas o novo começo é de fato anunciado. O zumbido de /Z/ reproduz a estática do ar enevado, faíscas aparecem do atrito de /CR/; mais estática e um /L/ pleno rompe a gravidade. Depois do choque final num denso /CTR/, a eletricidade do ar é imersa na penumbra de /M/.

O último verso repete o esquema /D, V/, sonoriza a consoante acima em /G/; inSuFLa e Talha o som. A eletricidade volta a tensionar os ares; com seca chicotada de /RP/, o zumbido cresce e alça o plano de /L/. Aqui aparece a primeira fusão vocálica, o primeiro sinal de que a sublimação aconteceu. Do vazio consonantal, da plenitude vocálica, somos apresentados à síntese final.

iv

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	
13		/M	R/S	/PR	/M	/D	/FR	/GR	N/S	/CR		
14	/D	/P	M/P	/Z	/Z		S/P	/R	S/R	/L	/Z	S
15	/C	N/T	/C	N/T		S/T	/D	/Z	S/TR	S/T	/Z	S
16	/C	/RR	M/N	S/FR		/S	/L	/D	nS/D	/L		

Neste movimento, o mar límpido, o mar vaporoso e o mar turbulento serão retomados. Assim, optaremos por uma leitura menos pausada, visto que os recursos do poema foram explicitados nos movimentos anteriores.

Ao abrir a última estrofe, eis a marca da transformação, a pureza da expressão completa. O som iMerge, se aRRasta sobre as ondas e, Subindo ao ar em borbulhante PResão, Mergulha novamente, mas já Demonstrando intenção de sair, como no primeiro movimento. O som se FRanze, enGRossa, amaNSa, se enCrespa e se dissipa nas vogais plenas, sem /S/ final, com o tremeluzir do terceiro movimento. Despertos, por limPo iMPulso voltam ao ar os ZunidoS instáveis do segundo movimento. Em CaNTto, CaNTto pleno, a voz eStala aDentro da névoa eletrizante, num eXTremo de eStáticaS ondulações da névoa. O Canto deRRAMA um mar ao revés, inSuFLa para dentRo de si a grandeza da voz. Se diSSipa a névoa em Luz; chegamos à sublimação total, à sobriedade coNSTante Da plenitude Lunar.

III. Movimento final

i

Como pudemos perceber, a narrativa contada pelas palavras do poema pode ser reconstruída através da exploração dos sons escolhidos para a composição. Considerando a mundivisão bipartida expressa neste e em outros poemas de Cruz e Sousa, a palavra não poderia se apresentar de forma diferente. Os sons produtores das ideias preenchem o ar, afinal é nele que viajam as palavras; mas as palavras do poema também criam paisagens acústicas; assim, o ambiente criado na mente do leitor encontra um paralelo no ar que o cerca, fundindo interno e externo. A mescla dos

universos é que carregará a mensagem poética, de forma que os limites expressionalis citados por Bosi vão além dos significados das palavras.

ii

Uma proposta de leitura da obra do poeta negro parece dever sempre se ancorar no reconhecimento da indivisibilidade do mundo. Os segmentados sentidos humanos são convocados para uma percepção extrassensorial da realidade poética, que busca um nirvana frio e branco. A existência de plena luz interna emanada em meio a (aparentemente) caóticos estímulos representa não apenas a obra, como também a personagem que imaginamos para o autor. Desprezado por vários de seus contemporâneos, buscamos aqui reacender a obra para alumiar a diversidade, possível e desejável, de nossa língua humana.

iii

O tempo já é passado, quando se deveria revisitar as linhas que dividem o mundo e perceber que elas somem no momento em que as encontramos. A torre em que se punha o catarinense, cujo topo é a Lua deste poema, metaforiza o ponto de vista de quem busca superar uma situação presente, elevando-se a um plano onde se pode pensar e ver com tranquilidade. Imbricados que estamos na profusão de sons e dores mundanas, a poesia nos mostra que abertos devem se manter nossas mentes, e olhos, e ouvidos, e corações. É sempre possível que o Outro carregue em si mais do que sabemos reconhecer.

Luâ

fika ku mi más um kusinha

Dexâ-m lambuxa na bo

Limia nha korpu ku káima

(Calú Princezito)

Referências

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 49. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.
- CALLOU, Dinah; LEITE, Yonne. *Iniciação à Fonética e à Fonologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- CÂMARA JR, J. M. *Estrutura da Língua Portuguesa*. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 1982 [1ª ed.: 1970].
- CRUZ E SOUSA, João. Sonata. In: _____. *Broquéis*. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- MATTE, Ana Cristina F.; MEIRELES, Alexsandro; FRÁGUAS, Cecílio C. Silweb: analisador fonético silábico-acental de texto escrito. *Estudos da Linguagem*, v. 14, n. 1, p. 31-50, 2006.