

e-ISSN 2595-7295

LETRAS & IDEIAS

v. 1, n. 1
janeiro / junho 2016

Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes

Universidade Federal da Paraíba

Reitora: Margareth de Fátima Formiga Melo Diniz
Vice-Reitora: Eduardo Ramalho Rabenhorst

Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes

Diretora: Mônica Nóbrega
Vice-Diretor: Rodrigo Freire de Carvalho e Silva

**Coordenação do Curso de Letras Português
(Presencial)**

Coordenador: Hermano de França Rodrigues
Vice-Coordenadora: Fabiana Souza Silva Mendes
de Araújo

Editor-Geral

Hermano de França Rodrigues

Comissão editorial

Fabiana Souza Silva Mendes de Araújo – UFPB
Marinalva Freire da Silva – UEPB

Comitê editorial

Aristóteles de Almeida Lacerda Neto – IFMA
Vanalúcia Soares da Silveira – IFPB
Carlos Augusto de Melo – UFU

Equipe de assessoramento

Elisangela Marcos Sedlmaier
Jose Eider Madeiros
Maria Genecléide Dias de Souza
Rariela Valeska da Silva Salustino

Editoração, diagramação e revisão gráfica

Jose Eider Madeiros

Consultoria bibliotecário-documentalista

Elane Cristina Madeiros

Capa

Rafael Sanzio. (1509-11). *Escola de Atenas*.
Afresco (detalhe).

LETRAS & IDEIAS

eISSN 2595-7295

© UFPB CCHLA 2016

Qualquer parte desta publicação pode ser reproduzida, desde que citada a fonte.

LETRAS & IDEIAS é uma revista eletrônica de acesso livre da Universidade Federal da Paraíba.

eISSN 2595-7295

Let. & Idei. João Pessoa, PB, v. 1, n. 1, p. 1-156, jan./jun. 2016.

© UFPB CCHLA 2016

Qualquer parte desta publicação pode ser reproduzida, desde que citada a fonte.

Letras & Ideias / Universidade Federal da Paraíba, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes – v. 1, n. 1 (jan./jun. 2016). – João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2016. Semestral.

Publicação suspensa em seu primeiro número de jan./jun. 2016, sendo retomada em jan./jun. 2018.

1. Literatura – Periódicos. 2. Linguística – Periódicos. I. Universidade Federal da Paraíba.

CDU 8(05)
CDD 805

SUMÁRIO

TWITTERATURA: A NANOLITERATURA NAS REDES SOCIAIS Abinalio Ubiratan da Cruz Subrinho	1-13
ENTRE GRINALDAS E BUQUÊS: A MULHER NA FICÇÃO DE LIMA BARRETO Jurema da Silva Araújo.....	14-28
A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA NO CONTO “ILHADO”, DE RINALDO DE FERNANDES Silvanna Kelly Gomes de Oliveira, Olavo Barreto de Souza.....	29-48
POESIA E RESISTÊNCIA: O POSICIONAMENTO POLÍTICO DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE DURANTE O ESTADO NOVO Ygor Fernandes Leite	49-65
AS PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS E ATITUDES DO MOVIMENTO ROMÂNTICO Ana Rosa Gonçalves de Paula Guimarães.....	66-85
A SINTAXE DOS VERBOS MODAIS: UM PANORAMA DE ABORDAGENS Maurício Resende	86-100
TRADUÇÃO COMENTADA DO ARTIGO: PEDAGOGIA VISUAL / SINAL NA EDUCAÇÃO DE SURDOS DE ANA REGINA CAMPELLO Sandra Maria Diniz Oliveira Santos	101-115
O ENSINO DA LIBRAS NA EDUCAÇÃO INFANTIL, MINHAS VIVÊNCIAS DIÁRIAS Irakitan Bernardino Santos, Rosangela Ferreira Melo	116-132
A VISÃO ROMÂNTICA E O PATHOS DA EXISTÊNCIA EM GOETHE Edilson Vilaço de Lima	133-153

TWITTERATURA: A NANOLITERATURA NAS REDES SOCIAIS

Abinalio Ubiratan da Cruz Subrinhoⁱ

Elizabeth Gonzaga de Limaⁱⁱ

RESUMO: O trabalho pretende analisar um novo meio de construção e publicação literária na internet, a *Twitteratura*, estabelecendo a relação entre a literatura publicada em suporte impresso e a experiência estética proporcionada pelo uso da rede social *Twitter*. Busca-se examinar ainda a migração do suporte físico para o meio on-line, assim como o processo inverso, da plataforma de mídia para o livro impresso. Convencionou-se denominar *Twitteratura*, a literatura desenvolvida na rede social *Twitter*, cujo surgimento ocorreu no ano de 2006, consistindo em uma plataforma de microblogs, que agrega milhares de usuários on-line e promove a interação entre estes. A rede ficou conhecida pelo fluxo imediato de troca mensagens. Ao longo dos anos, a denominada “*Twittersfera*” passou a hospedar também produções literárias, como a hiperbreve *Twitteratura*, desenvolvida em formas reduzidas, aliando a atemporalidade e a universalidade da escrita literária, somadas à brevidade e a concisão propostas pela rede. Esta inovadora maneira de hospedar a literatura consiste na adaptação, migração, produção e recepção de obras e ainda de fragmentos literários, elaborados e/ou remodelados na forma concisa dos limítrofes 140 caracteres, configuração inerente a esta rede social.

Palavras-chave: Nanoliteratura. *Twitteratura*. Redes Sociais. Formas Breves.

TWITTERATURE: THE NANOLITERATURE IN SOCIAL MEDIA

ABSTRACT: The study aims to examine a new way of building and literary publication on the internet, the *Twitterature*, establishing the relationship between literature published in print and aesthetic experience afforded by the use of the social network *Twitter*. The aim is to further examine the migration from physical media to the online means as well as the reverse process, the media platform for the printed book. Conventionally be called *Twitterature*, literature developed in the social network *Twitter*, whose appearance occurred in 2006, consisting of a microblogs platform that aggregates thousands of online users and promotes interaction between them. The network was known by the immediate flow exchange messages. Over the years, the so-called “*Twittersphere*” also started to host literary productions such as *Twitterature* hiperbrief developed in reduced forms, combining the timelessness and universality of literary writing, together with the brevity and conciseness proposed by the network. This innovative way to host the literature is the adaptation, migration, production and reception of works and also of literary fragments, produced and / or refurbished in the neighboring concise 140 characters, setting inherent to this social network.

Keywords: Nanoliterature. *Twitterature*. Social networks. Brief forms.

ⁱ Graduando em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas (UNEB).

ⁱⁱ Professora Doutora no Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens (UNEB).

INTRODUÇÃO

Desde o surgimento dos blogs monomodais é perceptível a existência da literatura no ambiente on-line. Ao longo das últimas décadas do século XXI, as redes sociais incorporaram mais interfaces a sua minuciosa estrutura de códigos, imagens, símbolos e sons, e a literatura no âmbito on-line seguiu essa tendência, acompanhada pela multimodalidade encheu-se de bytes e hipertextos.

Arelada a uma forma inovadora de estabelecer a comunicação entre os indivíduos, as redes sociais trouxeram uma gama de possibilidades de construção e difusão de muitos conteúdos: publicidade, veiculação de informativos culturais, científicos, textos de utilidade pública dentre outros. Outro marco que se estabelece com o advento das redes sociais, é que, para abarcar maior público, portais oficiais de empresas, programas televisivos, governos e personalidades públicas vêm construindo perfis na rede para seduzir e informar aos internautas.

Contudo, o aspecto que vem chamando mais atenção da comunidade acadêmica, de estudiosos, pesquisadores e apreciadores da arte, é a projeção que as redes sociais estão propiciando aos objetos artísticos, destacando-se a arte Literária. A rede contribuiu para que escritores deixassem o anonimato e se tornassem conhecidos do grande público leitor.

Evidenciam-se também outros fatores que corroboram para democratização da construção e recepção da literatura em rede, como por exemplo, a migração de editoras para ambientes virtuais, com baixo ou nenhum custo para disponibilização de obras, uma vez que nestas redes são postados e divulgados conteúdos literários sem precisar passar pelo crivo das elites que selecionam o cânone.

Esse processo de mudança dos gêneros, autores e obras literárias, ocasionou também o surgimento de um novo perfil leitor. O leitor que participa da construção do texto, partilha das suas percepções com os demais leitores e divulga as suas inferências nas redes. Pode-se também afirmar que os mecanismos internos destas redes, modificaram a forma que os textos são construídos, como se observa nas produções literárias que são hospedadas no *Twitter*. Esta literatura presente no *Twitter* é conhecida por *Twitteratura* e consiste na produção literária em rede, ou na adaptação de textos literários já existentes, todos desenvolvidos em 140 caracteres.

Embora este fenômeno esteja em processo de movência, as redes sociais se reinventam constantemente e modificam suas interfaces para que os usuários utilizem cada vez mais o seu

tempo para estar conectado. Deste modo é necessário estudar as contribuições e implicações que o uso destas mídias exerce sobre a criação e difusão literária.

1 MÍDIA SOCIAL *TWITTER*: COMUNICAÇÃO EM 140 CARACTERES

O *Twitter* é uma rede social também reconhecida dentre os internautas por hospedar um serviço de microblogging. A plataforma on-line foi criada em 21 de março de 2006, em São Francisco, nos Estados Unidos, pelos empresários e desenvolvedores de softwares Jack Dorsey, Evan Williams, Biz Stone e Noah Glass (RECUERO, 2009, p. 187), porém adquiriu maior notoriedade mundial no ano de 2009, período a partir do qual, passou a receber maior número de usuários. Acerca do funcionamento do *Twitter*, Raquel Recuero elucidada:

O *Twitter* é estruturado com seguidores e pessoas a seguir, onde a cada *Twitter* pode se escolher quem deseja seguir e ser seguido por outros. Há também a possibilidade de enviar mensagens em modo privado para outros usuários. A janela particular de cada usuário contém, assim, todas as mensagens públicas emitidas por aqueles indivíduos a quem ele segue. Mensagens direcionadas também são possíveis, a partir do uso da “@” antes do nome do destinatário. Cada página particular pode ser personalizada pelo *Twitter* através da construção de um pequeno perfil. (RECUERO, 2009, p. 186)

O *Twitter* possui objetivos semelhantes às demais redes sociais de massa, ou seja, possibilitar a interação entre os usuários adeptos à rede por intermédio de espaços para conversação, publicação e compartilhamento de arquivos. Para o internauta participar desta rede social é necessário que o usuário crie um e-mail/login, senha e posteriormente construa um perfil pessoal, no qual ele irá fornecer algumas informações que ficarão disponíveis aos demais usuários.

Embora seja uma rede social em que os objetivos e procedimentos para acessar, alimentar e permanecer conectado não difira das demais (Facebook, Myspace, Orkut, MSN dentre outras), o *Twitter* apresenta particularidades e inovações na maneira que estabelece a interação entre usuário e a rede. Segundo Santaella (2010, p. 58), este processo ocorre em virtude de se tratar de uma rede que no processo evolutivo das mídias sociais se encontra no mais elevado estágio, o 3.0, o de aportar em seus mecanismos maior número de aplicativos e fornecer mais mobilidade se comparado às outras redes. De acordo com a estudiosa, o *Twitter* se difere das demais redes também por estabelecer uma ruptura com os padrões de interação social e temporalidades até então existentes nas plataformas on-line, em que a partir da junção

das tecnologias desenvolvidas para serem utilizadas nos dispositivos de mídias móveis e a volatilidade de informações permitem que o usuário esteja *always on* (SANTAELLA 2009, p. 94), exigindo assim um alto nível de atenção dos internautas, para compreenderem as complexidades da rede.

Para além do maior número de aplicativos presentes, e de conseguir mobilidade entre as demais redes, o *Twitter* também traz uma proposta mais prática e ousada no que tange à realização da comunicação, impõe aos comentários e publicações o limite de digitação de 140 caracteres. As publicações dispõem dos mesmos artifícios presentes no sistema de mensagens dos aparelhos celulares, o Short Message Service (SMS) ou serviço de mensagens curtas.

Ao dispor de espaços limítrofes, o *Twitter* desenvolveu outros mecanismos de concisão, microssistemas que formam contínuas comunidades on-line conforme observa Santaella (2009):

[...]dentro das ferramentas de uso do *Twitter*, existem possibilidades de inter-relacionamento de usuários e de monitoramento de fluxos pluridirecionados, através do entrelaçamento de fluxos diferenciados pela funcionalidade do RT (Retweet), de fluxos coletivos pela busca de um perfil (@usuário) e das hashtags #.

O uso das ‘tags’ antes das palavras e termos, a exemplo do, #Chateado, #OGiganteAcordou, #Esquenta, dentre outros, ocasionam a possibilidade de se agrupar conteúdos, uma indexação, podendo se quantificar as vezes em que o assunto foi mencionado, gerando assim as *Twitter* List e Trending Topics (TTs), listas de assuntos mais comentados na rede, quantificados a partir do número de vezes que fez-se uso daquele precedido por #.

Embora seja uma verdadeira febre entre os pré-adolescentes e de fazer sucesso enquanto diário de celebridades, o *Twitter* ainda não é uma rede muito popular no Brasil. Entretanto, assim como o Facebook, cada vez mais um número maior de empresas, programas de entretenimento ativam perfis nesta rede social para poder se inter-relacionar com os respectivos consumidores, telespectadores e curiosos. Especialistas em redes sociais afirmam que o *Twitter*, em função de desenvolver rápida filtragem de conteúdo, pela brevidade e instantaneidade na emissão de mensagens ainda ascenderá como a rede social de maior número de perfis ativos.

Desde o seu surgimento, a rede social vem passando por constantes modificações, bem como sendo utilizada para os mais distintos fins, a exemplo da medida tomada por governos de colocar Ministros e Secretários de Estado para divulgarem as ações das suas respectivas pastas e sanarem dúvidas dos internautas neste ambiente virtual, também por artistas que se

aproximam dos seus fãs por meio do contato on-line. Outra utilidade para a rede que vem ganhando forças entre os internautas e seguidores é a divulgação artística, em específico a construção, divulgação e leitura literária nesta plataforma.

Este movimento de veiculação literária no *Twitter* convencionou-se denominar de *Twitteratura*. A *Twitteratura* propôs significativas mudanças campo da literatura, tanto por se tratar da hospedagem literária num suporte em uma ferramenta digital, possibilitando assim novos mecanismos para a formação do leitor literário, quanto por expor gêneros e fragmentos literários à concisão que é inerente a rede. Embora muitos críticos tenham demonstrado resistência e até aversão a estas reinvenções literárias presentes na *Twitteratura*, outros as defendem, valendo-se do argumento da dinâmica da migração de suportes, uma vez que formas literárias concisas já existiam antes mesmo do surgimento das redes sociais na internet, como por exemplo, a poesia-pílula de Oswald de Andrade.

2 DOS GÊNEROS (BREVES) À HIPERBREVE LITERATURA NO TWITTER

Por meio dos estudos de gêneros textuais literários ou ao realizar um percurso histórico sobre as obras da literatura universal, é possível constatar as reinvenções e adaptações que esta arte vem sofrendo ao longo dos anos, de modo a contrapor-se ou legitimar a estética e os contextos sócio-histórico no qual está inserida.

Com advento das tecnologias da informação, a formação de grupos e comunidades por usuários com interesses afins nas redes sociais da internet, juntamente com a instantaneidade imposta pela sociedade pós-moderna é que surgem as narrativas, prosa e poesia hiperbreves no contexto digital. Essa brevidade atrelada às formas literárias contemporâneas produzem um efeito de estranhamento no leitor, este que pode manifestar-se de maneira positiva, contemplando o esforço artístico em atender a concisão e a estética ou ao contrário, apresentando repulsa ao objeto escrito em função dos paradigmas impostos pela compilação de sentidos. Para ilustrar essa situação, toma-se como exemplo a *Twitteratura*, esta que permite aos usuários do microblog *Twitter* expor suas produções literárias de modo instantâneo, sem gerar ônus, expondo-as aos 140 caracteres inerentes a rede.

Para além dos inúmeros perfis de usuários que produzem literatura no *Twitter*, a *Twitteratura* também coleciona vultuosas críticas as suas formas hiperbreves, no entanto, pode-se verificar que a dimensão e proporção de uma obra literária não se configura enquanto parâmetro único para definir se determinada obra configura-se ou não enquanto literária, a

literariedade está para além da forma. Pode-se, por exemplo, constatar na arte poética japonesa a origem das formas contraídas, o haikai (haicai), que de acordo ao pesquisador Paulo Franchetti (2008) “é definido enquanto poema breve do oriente, que chegou ao ocidente, e no Brasil se popularizou por intermédio da poética de Millôr Fernandes e Paulo Leminski”. Sobre os haikais, salienta Sousa (2007):

O haikai é uma modalidade poética de origem japonesa que prima pela simplicidade, concisão e plasticidade. Segundo o dicionário MICHAELIS, haikai é “uma pequena composição poética japonesa, em que se cantam as variações da natureza e a sua influência na alma do poeta. Consta de dezessete sílabas, divididas em grupos de cinco, sete e cinco”.

Assim como os haicais existe na literatura brasileira poesias tão concisas que metaforicamente são chamadas de pílulas, como é o caso dos textos vanguardistas de Oswald de Andrade, os poemas-comprimidos ou poesias pílulas, estas sintetizam a arte em “pouquíssimas” palavras.

O relógio

As coisas são
As coisas vêm
As coisas vão
As coisas
Vão e vêm
Não em vão
As horas
Vão e vêm
Não em vão

O escritor modernista vai além e consegue expressar sentimentos por meio da literatura em apenas dois versos:

Amor

Humor

Os reducionismos literários não se restringem apenas aos versos, na prosa é possível encontrar representações literárias de concisão. Por meio das poucas personagens, enredo simplificado e tempo pré-estabelecido, tendo por precursor desse estudo, Edgar Allan Poe, os Contos compõem essa miríade da literatura breve. Valendo-se das abordagens de Hemingway, Martins (2011, p. 281) analisa-os em seus reducionismos,

Para Hemingway, o verdadeiro valor do conto está na proeza econômica, revelando muito pouco e guardando os principais fatos, deixando-os subentendidos. (...) Cabe, então, ao leitor preencher as elipses, a partir de micropistas textuais. Por isso, a economia vocabular e a precisão de cada palavra na narrativa são essenciais para que o efeito tenha assegurada sua intensidade e o iceberg submerso brilhe a luz do sol.

Evidenciada a concisão deste gênero, por meio da sua estrutura, vai-se além, sendo reduzido a um formato mais minimalista, os minicontos, microcontos, que compõe a amálgama da microficção. É um tanto difícil imaginar uma prosa que apresente de forma mais simples ainda os desdobramentos dos contos, no entanto desde a segunda metade do século XIX é cada vez mais recorrente a construção e publicação dessas obras, a exemplo da obra literária, *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século*, organizado pelo escritor Marcelino Freire (2004), na antologia literária seguem obras semelhantes a esse microconto de Cíntia Moscovich:

Uma vida inteira pela frente.
O tiro veio por trás. (FREIRE, 2004, p. 16)

Na tentativa de reduzir os espaços e aumentar os seus efeitos de expressão, os microcontos ascendem como reflexo das multifaces da literatura e a constante (re)visitação de gênero textuais em tempos distintos. O contista Dalton Trevisan aparece na cena da literatura contemporânea brasileira como um dos principais autores da microficção no país:

O velho em agonia,
no último gemido para a filha:
– Lá no caixão... – Sim, paizinho.
– ... não deixe essa aí me beijar. (TREVISAN, 1994, p. 122)

Com a Literatura que é produzida e veiculada na rede social *Twitter*, são perceptíveis fragmentos e obras literárias tão sintéticas quanto as aqui apresentadas acima, bem como a partir dos desdobramentos destas é possível identificar o surgimento de novos estilos, sendo então as produções literárias mais recorrentes no *Twitter* e suas respectivas características os: Micro(nano)novelas: Narrativas construídas geralmente em prosa, nas quais, por intermédio dos tweets (Termo utilizado para designar os textos postados), o autor vai desenvolvendo a trama, ou em alguns casos, criam-se perfis fictícios, e através desses as personagens vão tecendo a história valendo-se do discurso direto. Essa forma de construção, pelo fato de ser

mais interativa, torna-se mais atrativa e, pelo número de seguidores dos perfis, constata-se esta preferência dos leitores; Micro(nano)contos: Lança mão tanto da prosa quanto do verso, não possui linearidades, em muitos aspectos se assemelha aos haicais. Concursos de nanocontos ocorrem entre alguns perfis, que por intermédio das hashtags (Indexadores e criadores de comunidades instantâneas unificadas pelo uso do símbolo #), enchem as timelines de pura poesia, configurando as manifestações literárias encontradas no *Twitter*. Adaptações: Como o próprio termo utilizado faz alusão, trata-se de textos em sua maioria canônicos que expostos aos 140 caracteres ganham nova modelagem. Não são simples transcrições, antes há um empenho por parte dos escritores para que não se perca a essência da estética literária.

Em se tratando de um novo meio para produção e hospedagem de literatura, ainda não existem parâmetros ou embasamentos teóricos consistentes para estabelecer e julgar critérios para definir se todos os textos literários presentes no *Twitter* podem ser atrelados ao perfil da emergente *Twitteratura*, entretanto sabe-se que existem na rede um crescente número de escritores que constroem e divulgam suas obras na condição de objeto literário. Portanto, é necessário lançar mão de estudos que evidencie quais os efeitos da *Twitteratura* sobre os seus leitores literários on-line.

3 TWITTERATURA: A CONCISÃO DE EMOÇÕES DIÁRIAS

Não se pode precisar se foi a migração dos escritores para o *Twitter* que fez com que os leitores debandassem para as redes sociais ou se foi o movimento contrário que consolidou a rede social enquanto um meio profícuo para a construção e recepção literária. O que se pode observar é que a partir do uso desta ferramenta, tanto pelos perfis de usuários sem status de escritores reconhecidos, quanto pelos que dispõem de carreira já consolidada na cena literária, a exemplo de Marcelino Freire e de Fabrício Carpinejar os leitores internautas estão tendo acesso a literatura.

Carpinejar principiou a sua escrita nos blogs monomodais, e desde 2011 por intermédio do seu perfil no *Twitter*, compartilha fragmentos literários com os seus seguidores.

Figura 1 – Post de Carpinejar: “Não se cala a boca com beijo, beijo bom dá mais vontade de falar.”



Fonte: <<https://twitter.com/CARPINEJAR/status/635175423828197376>>.

Figura 2 – Post de Carpinejar: “A independência estraga a paixão. A paixão só funciona no cativeiro.”



Fonte: <<https://Twitter.com/CARPINEJAR/status/16562813809>>.

Carpinejar apresenta também uma das facetas da atual conjuntura literária, a inversão do processo de migração, se até aqui foi tratado da transição do meio off-line para on-line, o escritor também apostou no processo inverso, transpassando a literatura das redes sociais ao suporte físico, aos livros. Esta consideração pode ser comprovada por meio da publicação do www.Twitter.com/carpinejar, livro do referido autor, que com a publicação evidencia a força da *Twitteratura*. A obra consiste nos tweets literários do autor compartilhados por mais vezes.

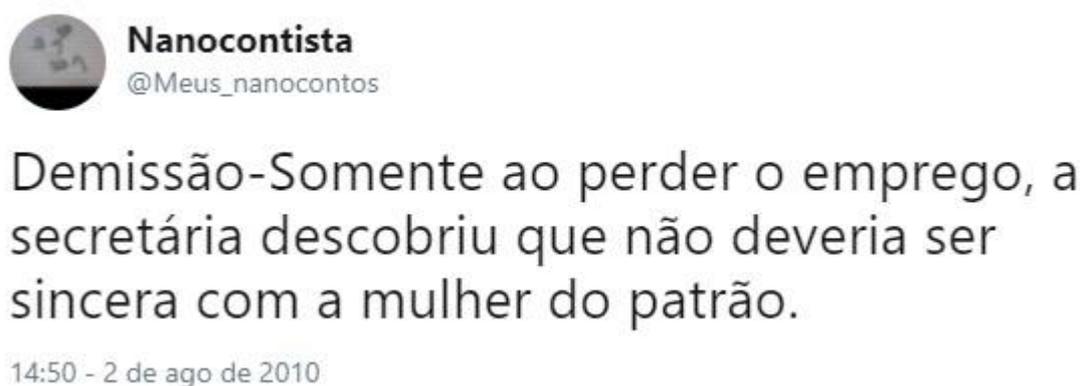
Figura 3 – Post de Carpinejar: “Sarcasmo do cemitério: o escritor morre mesmo numa gaveta.”



Fonte: <<https://twitter.com/CARPINEJAR/status/4029030267>>.

No tabuleiro das produções literárias no *Twitter*, as mais recorrentes são os micros, mini, mínimos e nanocontos, que estão na ordem do dia entre os escritores e leitores no *Twitter*, estes como o próprio nome sugere, trazem a concisão e a estética literária por meio dos tweets. Na ultracurta ficção há recorrência de humor, de ironia, do inusitado, enfim o factual cotidiano como se pode constatar na imagem abaixo, extraída do microblog.

Figura 4 – *Post* de Nanocontista: “Demissão-Somente ao perder o emprego, a secretária descobriu que não deveria ser sincera com a mulher do patrão.”



Fonte: <https://twitter.com/Meus_nanocontos/status/20156410873>.

O perfil representado pela imagem acima, é um exemplo da representação das máximas potencialidades dos nanocontos no *Twitter*, um perfil com exclusividade a produções e compartilhamento dos nanocontos. A preferência por narrar o cotidiano por meio dos contos se popularizou tanto na rede que são recorrentes perfis com intuito semelhantes aos do @Meus_nanocontos, havendo até competições e festivais promovidos por instituições da educação básica a fim de estimular, por meio da atratividade da rede o fazer literário pelos mais jovens. Essas manifestações ganharam tamanha notoriedade que existem concursos e festivais específicos, para construção e divulgação destes textos, a exemplo do *Twitter Fiction Festival* <http://www.Twitterfictionfestival.com>. Sobre o surgimento, emergência e resignificação deste gênero literário e a microficcão contemporânea Campos (2011, p. 318-319), fundamentada em Martins observa:

A unidade narrativa da microficcão representa uma fatia menor de vida, mas nela há síntese, tensão, surpresa e revelação. Isso resulta de um burilamento profundo, de um jogo preciso de palavras e sinais de pontuação, de uma técnica peculiar em que o autor aproxima leitura leitor de uma história que não finaliza no âmbito do narrado. Mas essa se completa e continua em uma terceira margem, no imaginário do leitor.

Quando Campos argumenta que para elaborar um microconto é necessário um burilamento, corrobora com o exposto aqui, de que os escritores da *Twitteratura* precisam esforçar-se para construir dentro das estruturas mínimas, pois de acordo a Martins,

Textos concisos que possuem intensa significação e narratividade, e que fogem do convencional, os microcontos apresentam diálogo ininterrupto com o contemporâneo e as inovações tecnológicas. O discurso é sucinto, um recorte cirúrgico no tumultuado cotidiano do final do século XX e deste início do XXI, o que provoca inquietação no leitor e o exige na coautoria (MARTINS, 2011, p. 275).

Em ambos os pensamentos temos uma máxima que demonstram o valor literário dos microcontos e as formas reduzidas, o leitor e o efeito de estranhamento. Cabe ao leitor significar ao texto, rompendo com as suas estruturas, se atentando para o preenchimento de sentidos de forma responsiva, a respeito desse movimento, de leitura multifacetada, Roland Barthes salienta a necessidade de abdicar das estruturas dos textos, a fim de efeito de sentidos:

Para estarmos atentos ao plural de um texto, é preciso renunciar e estruturar esse texto em grandes blocos (...); nada de construção do texto: tudo significa sem cessar e várias vezes, mas sem se submeter a um grande conjunto final, a uma estrutura última (1970, p. 17).

Pensamento que dialoga com as perspectivas de Chartier acerca das mudanças ocorridas no âmbito e nos modos de ler.

Os gestos mudam segundo os tempos e lugares, os objetos lidos e as razões de ler. Novas atitudes são inventadas, outras se extinguem. Do rolo antigo ao códex medieval, do livro impresso ao texto eletrônico, várias rupturas maiores dividem a longa história das maneiras de ler. Elas colocam em jogo a relação entre o corpo e o livro, os possíveis usos da escrita e as categorias intelectuais que asseguram sua compreensão (CHARTIER, 1998, p. 77).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebe-se que os movimentos da literatura no âmbito da 'Twittesfera', bem como os estudos das produções oriundas destas não tem a pretensão de desconstruir o universo da literatura impressa, em suporte físico, ou até mesmo questionar os meios privilegiados de

acesso à literatura, antes quer se ir de encontro a esse pensamento, mostrando o modo camaleônico e resistente que o fazer literário encontra para subsistir em meios distintos, logo críticas precipitadas conclamando o embate da literatura digital ao livro são infundadas. Provocações semelhantes a essas ocorreram no século passado com o advento do Cinema e da TV, entretanto, por meio das adaptações de obras literárias para filmes, novelas e séries fica perceptível o liame bem-sucedido destes suportes, o que também busca-se com a *Twitteratura*.

Quanto à concisão da escrita, está evidenciado por meio de autores, gêneros e obras literárias, canônicas inclusive, que esta não traz prejuízo algum para o estético, evidencia-se o oposto, os autores concentram mais esforços para trazer a atemporalidade, universalidade e o efeito estético por meio de uma escrita hiperbreve. Ainda sobre a escrita em um campo reduzido específicos, podemos recorrer as origens das novelas e romances, não ocupavam os folhetins espaço reduzidos nos noticiários antes de converterem-se em gêneros consolidados dentro do escopo literário.

Conforme afirma Santaella (2010, p. 106), “Entre todas as outras plataformas sociais de uso generalizado e globalizado como o Orkut e Facebook, o *Twitter* é aquela que permite a multiplicação mais acelerada de modos de conexão vinculadas a temáticas específicas”. Pode-se observar com nitidez que por intermédio dessa difusão de conteúdos específicos, nesse caso a literatura na rede, os leitores dispõem de mais uma ferramenta para exercício da prática leitora, bem como esta pode ser feita de forma mais dinâmica e interativa de modo a seduzir cada vez mais leitores.

Para além de contribuir com o surgimento de novos escritores e de acessar a obras de escritores famosos a partir da literatura on-line, a *Twitteratura* visita gêneros já consolidados, assim como cria novas possibilidades para surgimento de outros. É um fenômeno recente, contudo, os impactos produzidos pela sua emergência, de se ter uma ferramenta on-line enquanto meio de acesso literário, é que essa manifestação se consolida como objeto de estudos, e, é claro, de contemplação.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald. *Trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Agir, 1967.

CARPINEJAR, Fabrício. *www.Twitter.com/carpinejar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

FRANCHETTI, Paulo. O Haicai no Brasil. *Alea: estudos neolatinos*, Rio de Janeiro, v.10, n. 2, p. 256-269, 2008. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2008000200007>>. Acesso em 30 set. 2015.

FREIRE, Marcelino (Org.). *Os cem menores contos brasileiros do século*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

MARTINS, Waleska Rodrigues de Matos Oliveira. Intensidade, brevidade e coalescência: das vertentes do conto, o microconto. *Carandá*, Corumbá-MS, n. 4, p. 274-298, nov. 2011. (Dossiê: O microconto).

RECUERO, Raquel. *Redes sociais na internet*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2009.

SANTAELLA, Lúcia; LEMOS, Renata. *Redes sociais digitais: a cognição conectiva do Twitter*. São Paulo: Paulus, 2010.

SOUSA, Tatiane de Aguiar. *Haikais de Bashô: o oriente traduzido no ocidente*. 2007. 136p. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Linguística Aplicada) – Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2007.

TREVISAN, Dalton. *Ah, é?* 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.

ENTRE GRINALDAS E BUQUÊS: A MULHER NA FICÇÃO DE LIMA BARRETO

Jurema da Silva Araújoⁱ

RESUMO: *Triste Fim de Policarpo Quaresma* é um romance escrito em terceira pessoa que discute principalmente as questões do nacionalismo, personificadas na figura do Major Quaresma. Se os historiadores oficiais retratavam as lutas pela consolidação da República, Lima Barreto documentou o povo oprimido, suburbano, adotando a linguagem mais próxima do coloquial como escolha estética para alcançar o grande público – constituindo também uma crítica irônica à caricatura do Brasil da *Belle Époque*. Analisamos neste trabalho as imagens da mulher na obra *Triste Fim de Policarpo de Quaresma*, de Lima Barreto (2007). Para tanto, utilizamos como aporte teórico as indicações de Lúcia Osana Zolin (2009), Toril Moi (2006) e Michelle Perrot (2007) acerca das representações da mulher na sociedade e suas ressonâncias no texto literário. A partir dos estudos de Alfredo Bosi (2006) integra-se a produção literária de Lima Barreto ao contexto mais amplo do pré-modernismo brasileiro.

Palavras-chave: Crítica feminista. Representações do feminino. *Triste Fim de Policarpo Quaresma*.

AMONGST WREATHS AND BUQUETS: THE WOMAN IN LIMA BARRETO'S FICTION

ABSTRACT: *Triste Fim de Policarpo Quaresma* is a novel written in third person which primarily discusses issues of nationalism, embodied in the figure of Major Quaresma. If the official historians depicted the struggles for the consolidation of the Republic, Lima Barreto documented the oppressed suburban people, adopting the language closer to the colloquial as aesthetic choice to reach the general public – as well as being a critical ironic caricature of Brazil's *Belle Époque*. We analyzed in this study women's images in the novel *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, Lima Barreto (2007). To this end, we used as theoretical support the indications of Lucia Osana Zolin (2009), Toril Moi (2006) and Michelle Perrot (2007) about the representations of women in society and their resonances in the literary text. From the studies of Alfredo Bosi (2006) we integrated the literary output of Lima Barreto to the broader context of the Brazilian pre-modernism.

Keywords: Feminist critique. Feminine representations. *Triste Fim de Policarpo Quaresma*.

ⁱ Doutoranda em Letras (UERJ). E-mail: ella.jurema@hotmail.com

INTRODUÇÃO

O segundo romance de Lima Barreto¹, *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, veio a público em folhetins, publicados entre agosto e outubro de 1911 pelo *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro. O livro foi publicado em 1915 em edição do autor.

Triste Fim de Policarpo Quaresma é um romance escrito em terceira pessoa que discute as questões do nacionalismo, personificadas na figura do Major Quaresma. Se os historiadores oficiais retratavam as lutas pela consolidação da República, Lima Barreto documentou o povo oprimido, suburbano, adotando a linguagem mais próxima do coloquial como escolha estética para alcançar o grande público – constituindo também uma crítica à caricatura do Brasil da *Belle Époque*.

Triste Fim de Policarpo Quaresma encontra na representação da loucura seu traço mais característico. Mas o anti-herói Policarpo não representaria o lado mais quixotesco de Lima Barreto? Não construiu Lima Barreto junto a Monteiro Lobato e Euclides da Cunha, para citar alguns, uma literatura de vanguarda?

Há em Lima Barreto essa evocação à mudança ao admitir diversos perfis femininos, a denúncia de uma realidade hostil para com os pobres, negros, enfim, a eclosão de um novo fazer literário. Conforme Alfredo Bosi (2006, p. 338), a história de vida de Lima Barreto “explica o hùmus ideológico da sua obra”, se se considerar a adesão do escritor aos discursos das minorias sociais. A obra sincretiza diversas imagens acerca da mulher, para as quais a leitura se volta nos tópicos a seguir. Tais indícios são importantes para as discussões de gênero porque dizem respeito ao modo como a mulher figurou ao longo da literatura brasileira, de modo especial em obras canônicas como *Triste Fim de Policarpo Quaresma*.

¹ Afonso Henriques de Lima Barreto (Rio de Janeiro, 1881-1922) era filho de uma professora primária e de um tipógrafo, ambos mestiços. Aos sete anos, ficou órfão de mãe. Por ocasião da demissão de seu pai da Imprensa Nacional, pai e filho vão morar na Ilha do Governador. Lá seu pai trabalhará na Colônia dos Alienados como almoxarife. Lima Barreto era afilhado do Visconde de Ouro Preto, relação por meio da qual o escritor pôde completar o curso secundário e matricular-se na Escola Politécnica em 1897. Seu pai enlouquece e é internado na Colônia. Lima Barreto passa, então, a trabalhar na Secretaria da Guerra e a colaborar na imprensa. Segundo Alfredo Bosi (2006), pelas datas dos prefácios é possível afirmar que nessa conturbada fase dos seus vinte anos o autor planejou a maioria dos seus romances. Lima Barreto familiariza-se com a melhor tradição realista e social da literatura europeia do século XIX, sendo um dos poucos escritores nacionais que conheceram os grandes romancistas russos naquela época. Envolto em frequentes crises de depressão a bebida antecipou sua internação no Hospício Nacional por duas vezes: a primeira em 1914 e a segunda em 1919. Impressionado pela Revolução de Outubro, começa a militar na imprensa maximalista a partir de 1918. Os vários artigos de denúncia e crítica social que enfeixaram em seus livros são dessa época. Lima Barreto morreu aos quarenta e um anos de idade de colapso cardíaco. Obra: *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, 1909; *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, 1911 em folhetins e 1915 em livro; *Numa e Ninfa*, 1915; *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, 1919; *Numa e Ninfa*, 1923, em folhetins da Revista Sousa Cruz; *Bagatrlas*, 1923; *Os Bruzundangas*, 1923. Sua produção inclui também contos, artigos, crônicas, crítica e memórias (BOSI, 2006. p. 338-339).

1 A CRÍTICA FEMINISTA E O TEXTO CANÔNICO: A LEITURA FEMINISTA

Antes de iniciar a discussão acerca da crítica feminista, convém delinear o conceito de gênero adotado neste trabalho. Para tanto, elegeu-se a definição de Joan Wallach Scott (1995) que compreende o gênero como elemento constitutivo das relações sociais entre os sexos e como forma primeira de pensar as relações de poder.

Conforme Scott (1995), a primeira parte da definição de gênero o considera como elemento constitutivo das relações sociais, composto por quatro elementos imbricados: (1) símbolos culturais que evocam múltiplas representações, frequentemente contraditórias, como o maniqueísmo que separa papéis masculinos e femininos na literatura como positivo e negativo, por exemplo; (2) conceitos normativos que põem em evidência interpretações simbólicas com a intenção de limitar suas possibilidades metafóricas, ou seja, a posição que emerge como dominante é tida como a única possível; (3) a construção do gênero por meio do parentesco, da economia e da organização política; (4) a identidade subjetiva, considerada não mais como um dado universal, mas uma entidade de significação histórica específica. O que importa, segundo Scott (1995), é saber relacionar esses quatro elementos, embora eles não operem simultaneamente.

A segunda proposição de Scott (1995) é pensar o gênero como a forma primária de relações de poder. Para ela, no interior do gênero ou por meio dele o poder é articulado, uma vez que “Estabelecidos como um conjunto objetivo de referências, os conceitos de gênero estruturam a percepção e a organização concreta e simbólica de toda a vida social” (1995. p. 88). Nesse ponto, Scott (1995) concebe que a compreensão das relações de gênero implica, necessariamente, a compreensão das relações de poder.

Toda a conceituação de gênero feita por Scott (1995) visa alertar sobre a necessidade de se rejeitar o caráter fixo e imutável das oposições binárias – masculino/feminino, forte/fraco, razão/emoção, etc. –, considerando tanto o sentido do sujeito individual quanto da organização social.

Quando Scott (1995) introduz a noção do caráter relacional do gênero, ela aponta para a necessidade de se pensar a história das mulheres relacionada à história dos homens, porque o mundo da mulher e o mundo do homem não se desvinculam. Deste modo, a historiadora rejeita as explicações biológicas para a subordinação feminina, pois o gênero indica uma construção cultural, ou seja, “‘Gênero’ é, segundo essa definição, uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado” (SCOTT, 1995. p. 75).

Deve-se, portanto, procurar o significado histórico das ações humanas, entendendo que o gênero – elemento constitutivo das relações sociais – assume a forma privilegiada de compreender e significar as relações de poder (SCOTT, 1995).

Para Saffioti (2004), a diferença sexual é transformada em diferença política que exprime ou a liberdade ou a subordinação. A sociedade ocidental atribui um caráter valorativo às diferenças entre homens e mulheres, conferindo àquele o poder de dominar e considerando o diferente, a mulher, como ser dominado. Essa hierarquia evidencia o valor dado em demasia ao homem. Sobre estas considerações, Lourenço (2004, p. 70-71) afirma que há

[...] uma relação de poder, na qual o homem é o ser-pensante, ressaltando-se a sua capacidade cognitiva e, em contrapartida, a mulher é aquela comandada, uma vez que a emoção é percebida como uma característica natural e subalterna, reforçando a necessidade do comando objetivo do homem, apesar de que, atualmente, verifica-se que há uma nova compreensão da importância do fator emocional, da sensibilidade no âmbito da vida cotidiana.

Comungando deste pensamento, afirma-se que estas relações de poder não são estáveis, pois correspondem às contingências sociais intrinsecamente dinâmicas: a história apresenta tendências, mas é dotada de imponderáveis. Portanto, as relações de poder entre homens e mulheres apresentam descontinuidades históricas que devem ser desveladas e compreendidas. Esse exercício, porém, é complexo, porque revela tramas de inter-relações, subjetividades, práticas culturais diversas, sutilezas e efemeridades, que não se apresentam às claras, mas devem ser buscadas nos interstícios das identidades, das diferenças².

Segundo Rocha-Coutinho (1994), a identidade feminina é atribuída por um discurso social com vistas a responder às demandas de uma sociedade em um determinado momento histórico. Isto acontece porque essa identidade forjada atende à manutenção de uma posição de subordinação que perdura há séculos. Ainda segundo a autora, toda e qualquer identidade é uma “identidade abstrata” porque não possui uma existência real, ela é intangível, embora seja um ponto de referência.

Com isto, pode-se estabelecer uma correlação entre este pensamento e a caracterização do patriarcado desenvolvida por Saffioti (1987), para quem este corresponde a uma parte da história da humanidade. Esse discurso totalizador opera para dissipar as heterogeneidades discursivas, os discursos de fronteira, as subjetividades divergentes, o diferente, tornando os não idênticos em inferiores (ROCHA-COUTINHO, 1994). Deste modo, características

² Partilhando do pensamento de Saffioti (2004, p. 37), a diferença se contrapõe não à igualdade, mas à identidade, pois a igualdade, como conceito político, liga-se à desigualdade.

atribuídas à mulher como fragilidade, docilidade, abnegação etc., passam a definir a identidade feminina e a naturalizá-la.

O patriarcado carece de um discurso ideológico e social apto a atender aos seus anseios. Assim, várias agências e agentes sociais perpetuam esse discurso, essa ordem patriarcal (ROCHA-COUTINHO, 1994). É nesse sentido que Saffioti (1987) afirma não haver a necessidade da existência de um agente masculino para que o poder patriarcal opere, pois as mulheres socializadas no patriarcado também o fazem. E o fazem porque a socialização do indivíduo através dos sistemas simbólicos e das práticas culturais tem uma base sexista. Rocha-Coutinho (1994, p. 53) afirma que a linguagem, especialmente, revela as permanências e rupturas nas estruturas de poder estabelecidas na sociedade entre homens e mulheres, do mesmo modo que tornam possíveis manipulações e mudanças nessas relações e nesse sentido o discurso literário e, mais especificamente, a construção de personagens femininas ortodoxas é uma marca da diferença.

Encarando, pois, o gênero como uma construção cultural que foge a qualquer tentativa de reducionismo biológico, admitimos que não há uma essência feminina, mas antes uma heterogeneidade de femininos, ou seja, várias formas de sentir-se mulher, regulados não por uma ordenação binária – e por vezes maniqueísta na literatura – mas por uma série de condicionamentos sociais e históricos.

As materialidades resistentes – raça, classe e gênero – representavam a ameaça ao sujeito uniforme e hegemônico e ao movimento por sua representação privilegiada na literatura nacional. Entretanto, apesar dos esforços para silenciar a representação feminina na literatura – não apenas como personagem, mas como autora principalmente – ocorreu e ocorre paulatinamente o resgate e o reconhecimento da literatura de autoria feminina que afeta o estatuto da história cultural e literária, até então marcadamente masculinas, questionando as representações dominantes não assinaladas pela diferença. Nesse sentido, *Triste Fim de Policarpo Quaresma* pode ser lido como um romance que questiona a uniformidade do sujeito.

Mas, como os estudos de gênero adentraram na crítica literária? A mulher passou a figurar na Literatura e na Crítica Literária como um dos temas mais discutidos desde a década de 1960. Com o desenvolvimento do pensamento feminista a presença do tema se intensifica em encontros, simpósios, congressos, cursos, pesquisas e teses e “ultrapassa o pontual e o eufórico para se conjugar a todo um processo histórico-literário” (ZOLIN, 2009. p. 217), culminando na ascensão de um novo modelo de crítica literária: a crítica feminista.

A origem da crítica feminista remonta, especificamente, ao ano de 1970 com a publicação da tese *Sexual Politics*, de Kate Millet nos Estados Unidos. Esta tese vai além do aspecto puramente ficcional e expande a compreensão do papel secundário que as heroínas têm ocupado nos romances de autoria masculina (ZOLIN, 2009). A noção de que a experiência da mulher como leitora e escritora é diferente da masculina marca uma ruptura significativa, uma vez que as condições sociais e históricas são determinantes na produção literária.

A rigor, a crítica feminista se divide em duas vertentes: a crítica feminista francesa e a crítica feminista anglo-americana. A primeira cuida mais precisamente da Linguística, da Semiótica e da Psicanálise, entendendo que as diferenças sexuais são erigidas na psique dos indivíduos em conformidade com o contexto social. Desta vertente são representantes Hélène Cixous e Julia Kristeva, ambas apoiadas nas teorias pós-estruturalistas – Cixous na categoria *différance* de Derrida e *imaginário* de Lacan; e Kristeva nesta última categoria lacaniana.

A segunda vertente, a anglo-americana, tem como expoente Elaine Showalter. Para ela há dois tipos de crítica: a crítica feminista, voltada para os estudos da mulher como leitora, buscando os estereótipos femininos na literatura canônica, o sexismo da crítica literária tradicional e a pouca representatividade da mulher na história literária; e a ginocrítica, empenhada no estudo da mulher como escritora: a história, o estilo, os temas, os gêneros, a estrutura dos textos femininos, a psicodinâmica da criatividade feminina, a trajetória da carreira literária da mulher – tanto individual como coletiva – e a evolução e as leis da tradição literária feminina. (ZOLIN, 2009).

Toril Moi (2006), ao retomar as considerações de Elaine Showalter, entende que a crítica feminista centrada no texto de autoria masculina é uma interpretação suspeita porque busca as contradições, conflitos, lacunas e silêncios desse texto. Para Moi (2006) é, pois, uma *leitura feminista*. Esse tipo de análise se fundamenta na história, ocupando-se das presunções ideológicas dos fenômenos literários (MOI, 2006).

Este estudo atém-se à análise do romance *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto (2007) por meio desta leitura feminista (MOI, 2006), buscando as imagens da mulher presentes na obra. Assim, acredita-se que, apesar de o contexto social e cultural da publicação da narrativa salientar o papel subalterno da mulher, o romance aponta para um tipo de emancipação que, embora embrionário, questiona a condição feminina. Tal argumento encontra apoio na crítica que Toril Moi (2006, p. 39-40) faz à Kate Millet:

Millett define *la esencia de la política* como un poder que trata de probar que, *por muy apagado que pueda parecer, el dominio sexual prevalece como la ideología más influyente de nuestra cultura y condiciona sus principales conceptos de poder*. Sua *definición* de política sexual es sencillamente ésta: processo en el que el sexo dominante trata de mantener y ejercer su poder sobre el sexo débil (Grifos da autora)³.

Admite-se, portanto, que se tratando do texto literário não há generalizações: seja de autoria masculina ou feminina, a obra literária pode apontar tanto para a manutenção do status quo quanto para rupturas nas relações de gênero e, independente da autoria, há que se considerar qual o tratamento estético que o escritor ou escritora confere às personagens femininas.

2 IMAGENS DA MULHER EM *TRISTE FIM DE POLICARPO QUARESMA*

Ao analisar as imagens da mulher na ficção de Lima Barreto, é oportuno destacar o romance folhetinesco como propagador da literatura não apenas para as classes letradas dominantes, mas para as demais, uma vez que, conforme Meyer (1996, p.382),

Considerando-se o nível de analfabetismo no Brasil fica uma pergunta: até que ponto as classes populares podiam consumir os romances ditos populares que lhes eram destinados “naturalmente”? É verdade que, neste país formado pelos padrões da oralidade, onde, nos primórdios do folhetim, dominavam as famílias extensas e casas recheadas de serviçais e, mais tarde, as habitações populares coletivas, cortiços e vilas operárias, há de se levar em conta o efeito multiplicador de uma oitiva coletiva durante os serões.

A popularização do romance de folhetim contribuiu para propagar as novas ideias do século XX. Eram publicações diárias, importadas da França, que influenciaram a formação da literatura brasileira. Lima Barreto, ao inserir tipos comuns, as minorias, em sua escrita marcou a diferença em contraposição aos caprichos da *Belle Époque* importados pelos brasileiros.

Nesse ponto, considera-se o alto nível do analfabetismo das classes populares e de modo ainda mais acentuado o analfabetismo feminino. Essa invisibilidade ou silenciamento da mulher decorre, conforme Perrot (2008), da ausência ou pouca frequência das mulheres no espaço público, que por muito tempo foi o alvo singular que merecia ser relatado, descrito,

³ Millett define *a essência da política* como um poder que trata de provar que, *por mais sutil que possa parecer, o domínio sexual prevalece como a ideologia mais influente de nossa cultura e condiciona seus principais conceitos de poder*. Sua *definição* de política sexual é essencialmente esta: processo pelo qual o sexo dominante trata de manter e exercer seu poder sobre o sexo frágil (tradução livre).

escrito. As mulheres, historicamente, estiveram envoltas na atmosfera doméstica, invisíveis aos olhares exteriores. Conforme a autora:

Observa-se um imenso esforço autodidata das mulheres, realizado através de todos os tipos de canais, nos conventos, nos castelos, nas bibliotecas. Saber que era colhido letra por letra, furtado mesmo, nos manuscritos recopiados, nas margens dos jornais, nos romances tomados dos gabinetes de leitura, e lidos avidamente à noite, na calma sombria do quarto (PERROT, 2008. p. 95).

Aos poucos as mulheres foram se apropriando dos bens culturais e, o que é relevante, produzindo esses bens. Sobre o acesso das mulheres a esses bens, não apenas por se apossarem deles, mas por produzi-los também, Norma Telles (2010, p. 401-402) afirma: “Escrita e saber estiveram, em geral, ligados ao poder e funcionaram como forma de dominação ao descreverem modos de socialização, papéis sociais e até sentimentos esperados em determinadas situações”. Contudo, a inclusão da mulher nos processos de produção e consumo de bens culturais não foi devidamente registrada porque a historiografia era de monopólio masculino. Segundo Hahner (2003), os problemas relativos à construção da historiografia da mulher resultam do ainda elevado analfabetismo feminino que imperou por muitos anos tanto no Brasil quanto na América Espanhola. Assim, a inexistência de escritos pessoais advinha do sujeito feminino não letrado, tanto que as precursoras do movimento de emancipação feminina vislumbravam na educação um meio para alcançar a independência econômica e o melhoramento da vida da mulher (HAHNER, 2003).

No início do século XX, as escolas normais brasileiras eram as únicas instituições que permitiam o acesso de mulheres pobres à educação. Era nas escolas normais que as mulheres da elite e as das classes mais pobres conviviam. Elas enfrentavam a hostilidade masculina, mesmo daqueles que se diziam defensores do ingresso da mulher em *profissões masculinas*. Estes afirmavam que o ingresso da mulher no mercado de trabalho se dava porque elas fracassavam na missão sacralizada do casamento (HAHNER, 2003).

De acordo com Castelo Branco (2005), devido às transformações sociais e econômicas ocorridas com a urbanização das cidades brasileiras no final do Império e começo da República, a falta de professores era um problema a ser enfrentado. Os baixos salários afastaram muitos homens da profissão, restando às mulheres essa função, especialmente nas séries iniciais⁵. Assim, foram criadas as escolas normais que atraíram um corpo discente com grande percentual de mulheres no final do século XIX e início do XX.

Socialmente entendido como o apanágio de Deus e do homem, o conhecimento foi considerado, por muito tempo, como contrário à feminilidade. A Reforma Protestante foi um ponto divergente nesse sentido: ao preconizar a leitura da bíblia como uma obrigação de cada indivíduo, seja homem ou mulher, ela contribui com a instrução das meninas (PERROT, 2008). Mas, uma educação voltada para um saber social necessário à mulher, sem, contudo, inspirar-lhe o desejo de uma instrução e representação ampla como aquela obtida pelos homens. Portanto,

É preciso, pois, educar as meninas, e não exatamente instruí-las. *Ou instruí-las apenas no que é necessário para torná-las agradáveis e úteis: um saber social, em suma.* Formá-las para seus papéis futuros de mulher, de dona de casa, de esposa e mãe. Inculcar-lhes bons hábitos de economia e de higiene, os valores morais do pudor, obediência, polidez, renúncia, sacrifício... que tecem a coroa das virtudes femininas (PERROT, 2008. p. 93. Grifos nossos)

Este trabalho parte da premissa de que haja a influência do contexto social e cultural sobre a literatura e, por conseguinte, sobre a representação das personagens femininas. Assim, vislumbra-se em alguns textos canônicos a representação dos estereótipos femininos subjugados ao poder masculino. Contudo, acredita-se que os autores não são, em sua totalidade, mantenedores do discurso machista que estereotipa os tipos femininos em megera, sedutora ou anjo. Lima Barreto (2007), em *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, acentua em algumas personagens, como Ismênia, o desejo de que o casamento seja a sua única realização pessoal; por outro lado, Olga representa o tipo feminino mais libertário, que questiona as condições do casamento e essa “obrigação” a que toda mulher estava destinada. Deste modo, não se pode falar em papéis fixos, mas em relações de gênero que preveem mudanças.

Com o intuito de analisar as imagens da mulher presentes no romance de Lima Barreto (2007), a análise se concentra nas personagens mais expressivas da obra: Adelaide, Dona Maricota e suas filhas: Ismênia e Quinota, e Olga.

Todas elas têm como ancoragem para esta abordagem o significado que o casamento ocupa em suas vidas. As imagens da mulher que se formam a partir do matrimônio vão desde a temida vida de solteirona, representada pela figura de Dona Adelaide e Ismênia; passando pelo casamento como destino único da mulher, de cuja realização depende sua própria identidade, imagem esta centrada nas personagens Dona Maricota e Quinota; até a contestação dessa obrigação social, veiculada pelo caráter inquiridor de Olga.

No capítulo em que se dedica a estudar o corpo feminino na história, Michelle Perrot (2007) analisa não apenas a corporeidade, mas também a estética, a política, a sexualidade, a

maternidade e a prostituição. Desta série de categorias, elegeu-se para a análise da obra literária construção cultural do casamento como desígnio da mulher.

Para Perrot (2007, p. 46) o casamento é o “ápice do ‘estado de mulher’”, condição prevista para a grande maioria das mulheres. Nos países do Islã e da África, por exemplo, a população total de mulheres casadas passa dos 90%, uma vez que em tais países o celibato, instituído pelo cristianismo como o caminho da perfeição, não existe. Mas, como a história se movimenta também com contradições, sem o apoio da igreja, que instituiu o casamento como um dos sacramentos.

Anterior ao advento do amor romântico, o casamento representava uma troca mercadológica. O casamento significava, portanto, antes uma aliança que obra do amor, do afeto. A expansão do casamento por amor, contudo, altera as relações de gênero. Conforme Perrot (2007, p. 47):

Sinal claro da individualização das mulheres, e também dos homens, o casamento por amor anuncia a modernidade do casal, que triunfa no século XX. Os termos da troca se tornam mais complexos: a beleza, a atração física entram em cena (...). Os encantos femininos constituem um capital.

Por tais motivos, o celibato, desejado, consentido ou imposto significava a mais profunda amargura feminina. Segundo Perrot (2007, p. 46), “Não é simples manter-se na condição de jovem solteira”, dadas as restrições do corpo e do coração. Dentre os males sofridos pelas jovens solteiras, Perrot (2007) aponta dois: a melancolia e a anorexia, que traduz o mal-estar, a obsessão pela magreza, e também a recusa do púnico destino, o casamento.

Das personagens que não se casaram, Dona Adelaide aparenta ser a mais resignada. Se não casara, transferiu para o irmão, Quaresma, a dedicação maternal. Ela assume na narrativa o papel de cuidadora do lar.

Dona Adelaide, a irmã de Quaresma, tinha uns quatro anos mais que ele. Era uma bela velha, com um corpo médio, uma tez que começava a adquirir aquela pátina da grande velhice, uma espessa cabeleira já inteiramente amarelada e um olhar tranquilo, calmo e doce. Fria, sem imaginação, de Inteligência lúcida e positiva, em tudo formava um grande contraste com o irmão (...) Para Dona Adelaide, a vida era coisa simples, era viver, isto é, ter uma casa, jantar e almoço, vestuário, tudo modesto, médio. Não tinha ambições, paixões, desejos. Moça, não sonhara príncipes, belezas, triunfos, nem mesmo um marido. *Se não casou foi porque não sentiu necessidade disso*; o sexo não lhe pesava e de alma e corpo ela sempre se sentiu completa (BARRETO, 2007. p. 111. Grifos nossos)

Em contraposição a Dona Adelaide, Ismênia, que também não casara, assume um comportamento patológico depois de ser abandonada pelo noivo. Se Dona Adelaide não sentira necessidade de casar, para Ismênia o matrimônio significava a única realização possível.

- Então quando casa, Dona Ismênia?
- Em março. Cavalcanti já está formado e...
Afinal a filha do general pôde responder com segurança à pergunta que se lhe vinha fazendo há quase cinco anos (...). Casar, para ela, não era negócio de paixão, nem se inseria no sentimento ou nos sentidos; era uma ideia, uma pura ideia. Aquela sua inteligência rudimentar tinha separado da ideia de casar o amor, o prazer dos sentidos, uma tal ou qual liberdade, a maternidade, até o noivo. Desde menina, ouvia a mãe dizer: “Aprenda a fazer isso, porque quando você se casar...” (BARRETO, 2007. p. 35)

Ismênia fora condicionada por um aprendizado a considerar que toda sua existência apontava unicamente para o casamento. Com isso, Lima Barreto alerta sobre o discurso social que opera sutilmente para domesticar os corpos. Não há, no entanto, uma correspondência exata entre Ismênia e a mulher do século XIX, pois não se pode medir em que grau o autor ficcionaliza, o que há, de certo, é uma aproximação entre a representação de um tipo feminino e os estereótipos da época. Como dito, busca-se compreender as imagens, as representações. É nesse sentido que Toril Moi (2006) censura a crítica literária que procura uma correspondência exata entre o texto e o mundo real: o real é tão somente algo que se constrói, uma construção controversa, pois que subjetiva. A produção literária é um processo complexo para o qual convergem fatores literários e não literários: históricos, políticos, sociais, ideológicos, etc. Assim, a literatura não espelha a realidade; ela constrói realidades.

Lima Barreto acentua patologicamente em Ismênia as consequências do engendramento social, imposto simbolicamente à mulher, uma espécie de crítica do autor ao contexto da época. Lembre-se: o casamento era para Ismênia uma *ideia*, uma fixação levada às últimas consequências: ela enlouquece e vai definhando depois que seu noivo a abandona e, vestida de noiva, morre: “Tinha ainda a coroa na cabeça e um seio, muito branco e redondo, saltava-lhe do corpinho” (BARRETO, 2007. p. 176).

Já Dona Maricota e Quinota assumem uma imagem de mulheres felizes com o casamento. A primeira estava num casamento estável e sem privações financeiras. A outra casara-se com um contador promissor. No dia de seu casamento, em meio aos cumprimentos, disse: “sou muito feliz...” – deitando a cabeça de lado e sorrindo para o chão” (BARRETO,

2007. p. 90). Mas engana-se aquele que pensa que a dona-de-casa não dispõe de poderes: ela dispõe deles, aguça-os com sua influência, seja por meio da educação dos filhos ou pelo papel na economia familiar e na gestão do orçamento (PERROT, 2007).

Mas, de todas as figuras femininas, é Olga, afilhada de Quaresma, aquela a quem Lima Barreto dedicou especial atenção. Contrapondo-se às demais personagens, Olga vê o casamento com a criticidade de uma emancipação feminina embrionária. Para ela, o casamento representara uma simples formalidade. Preferia se casar para não ter de suportar a censura. Nisso Olga apresenta um conformismo tradicional, mas a forma como encara os rituais do matrimônio e tira proveito disso conferem à personagem um desvio de conduta inegável.

Olga tivera acesso à educação formal e desde menina tinha os olhos curiosos, maliciosos. Com o padrinho aprendera que uma ideia, um sonho, por mais absurdo que pareça aos demais, significa uma fonte de liberdade. Tinha predileção pela leitura. Lia “romances franceses, Goncourt, Anatole France, Daudet, Maupassant”; “tinha um gabinete, com todo o luxo, livros, secretária, estantes (...)” (BARRETO, 2007. p. 132-133).

Contrapondo-se ao estereótipo da mulher passiva, subordinada ao marido, Olga desafiava sua *autoridade*: “- Você, no fundo, é uma revoltosa (...) Ela não deixava de ser” (BARRETO, 2007. p. 134).

Em passagem singular do texto, Olga desponta como o tipo de mulher sujeito, reivindicação posterior do movimento feminista. Aqui aludimos ao fato de que o romance é narrado em terceira pessoa, mas a narrativa passa pela perspectiva de Policarpo Quaresma (REUTER, 2007). Em determinado momento, da segunda parte em diante, a narração se alterna entre a perspectiva de Quaresma e a perspectiva de Olga e tal permuta do foco narrativo é indício de protagonismo feminino, mas não o suficiente para romper com os estereótipos – como dito, as questões de gênero na obra ainda são de caráter embrionário.

No último capítulo, Olga assume que não está disposta a ser conivente com as vontades do marido. Ao ser questionada pelo esposo sobre a sua intenção de ir ao socorro do padrinho no Itamarati, correndo o risco de comprometer o futuro profissional do médico, lê-se o seguinte:

Ela não lhe respondeu logo e mirou-o um instante com os seus grandes olhos cheios de escárnio; mirou-o um, dois minutos; depois, riu-se um pouco e disse:

- É isto! “Eu”, porque “eu”, é só “eu” para aqui, “eu” para ali... Não penses em outra coisa... A vida é feita para ti, todos só devem viver para ti... Muito engraçado! De forma que eu (agora digo “eu” também) não tenho o direito

de me sacrificar, de provar a minha amizade, de ter na minha vida um traço superior? É interessante! Não sou nada, nada! Sou alguma coisa como um móvel, um adorno, não tenho relações, não tenho amizades, não tenho caráter? Ora!... (...)

- É o que te digo: vou e vou, porque devo, porque quero, porque é do meu direito (BARRETO, 2007. p. 200)

Assim, Olga representa a imagem da mulher que começa a reivindicar sua autonomia em relação ao homem. Apesar de ter casado, por obrigação social, Olga emerge como um tipo feminino que se contrapõe as demais. Ela negocia com o poder e traz para a discussão o que Perrot admite como poderes.

As relações das mulheres com o poder inscrevem-se primeiramente no jogo de palavras. “Poder”, como muitos outros, é um termo polissêmico. No singular, ele tem conotação política e designa basicamente a figura central, cardeal do Estado, que comumente se supõe masculina. No plural, ele se estilhaça em fragmentos múltiplos, equivalente a “influências” difusas e periféricas, onde as mulheres têm sua grande parcela. Se elas não têm o poder, as mulheres têm, diz-se, poderes (PERROT, 1988. p. 167)

Esses poderes que Perrot (1998) menciona surgem na intimidade dos lares, nos lavadouros públicos, nas conversas ao pé do ouvido, nas sutilezas. Para Perrot (1988, p. 169) “[...] a pesquisa feminista recente por vezes contribui para essa reavaliação do poder”. Com essa afirmação, especialmente com o pronome essa, Perrot (1988) se refere ao poder que as mulheres detêm de puxar os fios da história, os fios dos bastidores. Para isso, a historiadora se apoia na afirmação de que as mães possuem “os destinos do gênero humano” (PERROT, 1998. p. 169). As rupturas dos estereótipos femininos constituem descontinuidades históricas, e tais rupturas passam, necessariamente, pelos bens culturais, como a literatura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, Lima Barreto (2007) erigiu três tipos de imagens femininas, tendo como parâmetro o casamento. De todos os perfis analisados, Olga desponta como aquela a quem o autor dedicou um toque especial de emancipação.

Comparada a Dona Adelaide que não casou por opção, Olga foi conivente com as prescrições sociais para o matrimônio; por outro lado, D. Adelaide assume um tipo de

passividade da qual Olga não partilha: esta não se resignara à condição de esposa e dona do lar.

Em contraposição à Ismênia, que enlouquecera depois de ser abandonada pelo noivo, Olga representa um tipo de feminilidade mais autônoma. Enquanto Ismênia não vislumbra outro destino que não seja o casamento, Olga almeja muitas possibilidades de realização, como a simpatia pela causa dos oprimidos.

Dona Maricota e Quinota representam o tipo de mulher casada que se contenta em satisfazer o esposo, pois para isso conta com algumas recompensas, sejam elas financeiras ou sociais. Olga, por outro lado, encara o marido como um homem pelo qual ela não nutre admiração, amor ou carinho, não depende dele sequer financeiramente.

Com isso, vê-se que uma leitura feminista a partir da obra de Lima Barreto (2007) revela que, apesar de ser homem, o autor foge aos estereótipos femininos historicamente engessados. Em *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, o romancista apresenta tipos femininos diversos, que ora tendem para a ortodoxia ora para a heterodoxia – próprias de quaisquer relações sociais. Ao conferir à Olga características emancipatórias, como o olhar crítico sobre a realidade, Lima Barreto se mostra sensível à condição feminina do início do século XX.

Deste modo, a leitura proposta revelou que o fato de o texto ser de autoria masculina não significa que o olhar do autor é complacente com a sujeição feminina. Pelo contrário: como é característica de Lima Barreto, seu texto espirituoso, irônico e sensível às causas das minorias, desponta como um discurso que questiona a condição da mulher e, ao matizar Olga com cores tão fortes, ele antecipa a reivindicação feminista dos anos 60: admitir a mulher como sujeito.

REFERÊNCIAS

BARRETO, Lima. *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Saraiva, 2007.

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

HAHNER, June Edith. *Emancipação do feminino: a luta pelos direitos da mulher no Brasil, 1850-1940*. Trad. Eliane Lisboa. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

LOURENÇO, Sandra. Gênero: acepções e considerações. *Revista Capital Científico*, Guarapuava. v. 2, n. 1. p. 65-78, jan./dez. 2004.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOI, Toril. *Teoria literária feminista*. Madrid: Cátedra, 2006.

PERROT, Michelle. Mulheres. In: _____. *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*. Trad. Denise Bottman. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 165-231.

_____. O corpo. In: _____. *Minha história das mulheres*. Trad. Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2007.

_____. *Minha história das mulheres*. Trad. Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2008.

REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987.

_____. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. *Educação & Realidade*: Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: EDUEM, 2009. p. 217-242.

A REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA NO CONTO “ILHADO”, DE RINALDO DE FERNANDES

Silvana Kelly Gomes de Oliveiraⁱ

Olavo Barreto de Souzaⁱⁱ

José Mário da Silva Brancoⁱⁱⁱ

RESUMO: A violência na literatura é algo universal, caracterizando-se como uma temática que perpassa obras nos mais diversos períodos históricos. Vale salientar que este tema transcende o viés da palavra escrita, pois no mundo real, a violência tem tomado o lugar de outros valores pregados pela cultura de paz nas sociedades oriental e ocidental. Nessa pesquisa, o objetivo é analisar o tratamento da violência, além da perspectiva de fenômeno social, concretizada na literatura como um recurso estético presente na produção contemporânea, sobretudo, na contística do escritor Rinaldo de Fernandes, através do conto “Ilhado”. Tomando por base o tema citado, serão evidenciados os dramas sócio-existenciais presentes no enredo, os quais influenciam uma literatura engajada na transmutação da realidade, que permeia a obra e o mundo; e numa objectualidade dos fatos retratados. Será observada uma sociedade aparentemente salutar, mas que mantém suas farsas e simulacros de normalidade, presentificados pelas personagens. Estas últimas ocupam seus devidos papéis sociais, porém guardando um lado oculto e surpreendente no mais íntimo do ser. Os recursos estilísticos utilizados para tais sentidos permitem um lirismo singular perceptível na escrita do autor, junto ao registro vil da violência nos grandes espaços periféricos brasileiros, o que resulta na reflexão crítica incidindo sobre a realidade, e seguidamente, na justificativa da realização do trabalho enquanto debate de uma temática ampla. Aqui, serão utilizadas reflexões teóricas sobre o tema contido em: Krauss (2006), Maciel (2006), Gama (2012), Fonseca (2005), entre outros.

Palavras-chave: Violência. Literatura contemporânea. Rinaldo de Fernandes.

THE VIOLENCE REPRESENTATION IN THE SHORT STORY “ILHADO”, BY RINALDO DE FERNANDES

ABSTRACT: Violence in literature is something universal, characterized as a theme that permeates works in several historical periods. It is worth noting that this issue transcends the written word bias, because in the real world, violence has taken the place of other values preached by the culture of peace in eastern and western societies. In this research, the goal is to analyze the treatment of violence, as well as social phenomenon perspective embodied in the literature as an aesthetic feature in this contemporary production, especially in work of the Rinaldo Fernandes writer through the "Ilhado" short story. Based on the aforementioned issue, the social and existential dramas present in the plot will be shown which influence an engaged literature in the transmutation of reality that permeates the work and the world; and a objectuality of the portrayed events. a seemingly healthy society will be observed, but that keeps their farces and normal simulacra, made present by the characters. The latter occupy their proper social roles, but keeping a hidden and surprising side in the depths of being. The stylistic resources used for such senses allow a perceptible singular lyricism in the author's writing, by the vile record of violence in major Brazilian peripheral areas, which results in critical reflection focusing on the reality, and then, in justification of carrying out the work while debate a broad topic. Here, theoretical reflections will be used on the subject contained in: Krauss (2006), Maciel (2006), Range (2012), Fonseca (2005), among others.

Keywords: Violence; Contemporary Literature; Rinaldo de Fernandes.

ⁱ Mestranda no Programa de Pós Graduação em Literatura e Interculturalidade e pesquisadora CAPES (UEPB). E-mail: silvannakelly@hotmail.com

ⁱⁱ Mestrando no Programa de Pós Graduação em Literatura e Interculturalidade e pesquisador CAPES (UEPB).

ⁱⁱⁱ Mestre em Letras (UFPB). Professor de Literatura Brasileira e Portuguesa (UFCG).

INTRODUÇÃO

A abordagem da temática da violência relaciona-se a um fenômeno social que se difundiu ao longo do tempo e foi assimilado por uma sociedade submetida ao caos da urbanização. Ao reaparecer no âmbito literário, de modo chocante, reflexivo ou denunciador, a violência transcende o viés da palavra escrita, pois no mundo concreto tem ocupado o lugar de valores pregados pela cultura de paz, através de uma repercussão onipresente. Dessa forma, por possuir caráter multifacetado, indefinido, abrangente, a violência acaba, enfim, encontrando espaço não apenas na realidade, mas também em linhas narrativas cruéis de autores contemporâneos, como Rinaldo de Fernandes, que se utiliza de gêneros – como o conto – para transfigurar suas impressões acerca do mundo observado.

Por essa razão, a proposta do presente artigo é: perceber na ficção do escritor maranhense, radicado na Paraíba, Rinaldo de Fernandes, a incorporação da violência, sumamente recorrente no conto “Ilhado” do livro *O perfume de Roberta*; abordar este tema que subentende os mais diversos tipos de violência (física, simbólica, moral etc); apresentar a expressividade simbólica que o texto literário revela na abordagem da temática; identificar diferentes tipos de manifestações violentas nas situações vividas pelos personagens no referido conto; analisar os recursos estético-literários de que o autor lança mão para discorrer a brutalidade, em sua modalidade estilística; e, por fim, dar maior visibilidade, a quem possa interessar, ao autor Rinaldo de Fernandes, enfatizando a sua efetivação no âmbito da crítica literária local.

Vale salientar que, para embasar os objetivos da pesquisa supracitados, é necessário compreender que a obra de Fernandes se afirma em meio aos recursos ideológicos, temáticos e estético-literários utilizados na transmutação da realidade, tais como uma linguagem imagética, a qual confere um cenário quase cinematográfico aos seus contos. Além disso, refletindo a violência, implícita e explícita em sua escrita criativa, o autor retoma várias questões sociais acerca dos caminhos traçados pelos personagens. Rinaldo traz à reflexão a violência “gratuita” e sangrenta travada por personagens pertencentes a classes sociais intocáveis, materializando-o na figura de um mendigo que obviamente não usufrui dos benefícios materiais da vida, pois nem calçados possui, muito menos dignidade. Assim, ele mostra que temas envolvendo simulacros sociais, expressivamente simbólicos, se inserem incisivos em sua contística.

Nesse sentido, o trabalho visa nos responder a alguns questionamentos, dentre eles: Qual o papel da literatura ao retrabalhar e transfigurar a realidade, imprimindo a ela outras

significações? De que maneira a temática da violência se apresenta na construção das personagens do conto "Ilhado"? Tomando por base tais problematizações, torna-se possível evidenciar os dramas sócioexistenciais presentes na obra do autor, os quais contribuem para a constituição de uma literatura engajada, como também se pode demonstrar, através da abordagem do contexto sócio-histórico-cultural, de que forma as manifestações violentas transmitidas no conto se explica e se aprofunda no comportamento dos personagens.

Pretende-se, também, sob esta perspectiva analítica e bibliográfica, contribuir para os estudos literários tendo como foco um autor contemporâneo que está em plena produtividade. Para desenvolver tal contribuição, as seções que seguem se refere à produção literária do autor em questão e violência, ou seja, à abordagem da violência no âmbito ficcional de Rinaldo de Fernandes; às ponderações acerca do gênero conto e à sua relação com a temática vil da contística do escritor em estudo; e, por fim, às considerações tecidas sobre o conto "Ilhado" no que diz respeito às reflexões críticas de outros estudiosos, bem como à leitura crítico-interpretativa percorrida pelos pesquisadores deste trabalho. Assim, teóricos como Krauss (2006); Maciel (2006); Gama (2012); Fonseca (2005), Freud (2014), entre outros foram relevantes para o embasamento do artigo.

Finalmente, as considerações finais apontam para uma reflexão sobre a análise do conto "Ilhado" feita sob o olhar da violência, tendo em vista uma retomada geral acerca da referida temática. A pertinência do estudo realizado da contística de Rinaldo de Fernandes no que concerne à violência como fenômeno literário é nesta parte apresentada.

1 RINALDO DE FERNANDES E VIOLÊNCIA: BREVE APRESENTAÇÃO DO ESCRITOR

No que se refere, especificamente, ao autor estudado nesta pesquisa, Rinaldo de Fernandes, é interessante trazer alguns aspectos de sua trajetória literária, introduzindo uma ideia sobre sua criação artística baseada nas temáticas que circundam o fenômeno da violência.

Rinaldo de Fernandes é maranhense, radicado na Paraíba, contista, romancista, ensaísta e professor da UFPB, tendo também organizado diversas e prestigiadas antologias de contos e de ensaios. Sua obra é estudada por vários pesquisadores de outras regiões do Brasil e possui uma relevância em diversas linhas de pesquisa da crítica literária contemporânea, as

quais estão cada vez mais aparecendo, tanto pela produção ainda em curso do autor quanto pelo acesso fluente às suas obras e a ele mesmo.

O caçador (1997) é seu primeiro livro de contos (cinquenta contos e microcontos), seguido por *O perfume de Roberta* (2005), contendo dezoito contos; *O professor de piano* (2010), contendo onze contos; *Confidências de um amante quase idiota* (2013), contendo noventa contos e microcontos. Possui dois livros de romance, *Rita no pomar* (2008) e seu *Romeu na estrada* (2014). Ele irá lançar, ainda em 2015, *Contos Reunidos*, contendo uma seção crítica. Outras organizações feitas pelo autor: *O clarim e a oração* (2002); *Chico Buarque do Brasil* (2004); *Contos cruéis* (2006); *Quartas histórias* (2006); *Capitu mandou flores* (2008); *Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos* (2013).

De acordo com Gama (2012, p. 22):

Fernandes é uma grande promessa da literatura brasileira contemporânea. Seus temas mais recorrentes, [...] são o condicionamento dos personagens a um contexto sociocultural opressor; a incursão de poesia na narrativa [...]; o amor que sucumbe diante da frieza, indiferença, traição e do egoísmo; e presença de animais e sua simbologia pertinente, ora como projeção dos personagens, ora como elementos típicos do conto dito fantástico. É, enfim, possuidor de uma temática vasta e de uma forma de narrar bastante cativante.

Em se tratando da temática da violência, é interessante perceber o quanto o autor a incorpora em seus contos, como transmutação que suscita reflexão acerca do mundo contemporâneo, trazendo a metaforização nas linhas imaginativas da ficção que se faz a partir deste mundo violento. Nesse sentido, o ensaísta Cristhiano Aguiar se manifesta em um breve comentário a respeito do tema em análise, no livro *O perfume de Roberta*:

A violência é um tema presente em várias das histórias do livro, confirmando uma tendência da nossa prosa contemporânea de refletir sobre este tema. Isto, nos dois sentidos que a palavra “refletir” nos permite: espelhar o real; ou introjetá-lo para, em seguida, transformar este real em questionamento sob forma de linguagem [...] Rinaldo de Fernandes, não obstante não abra mão do experimentalismo, preocupa-se principalmente em nos contar boas histórias realistas, salpicadas, aqui e ali, de grânulos de metaforização, ou de elementos fantásticos e absurdos¹.

¹ AGUIAR, Cristhiano. *O perfume de Roberta*. Disponível em <<http://olaboratorio.wordpress.com>>. Postado em: 04 ago. 2010. Acesso em: 15 ago. 2014.

A autora Farias (2005, s/p.) completa:

[...] os contos de Rinaldo conjugam as duas dimensões, a político-social e a estética, para filtrarem o social pela mediação de determinados recursos linguísticos, imagéticos, míticos e ficcionais que, funcionando como instrumentais óticos de seleção e transfiguração da realidade, se interpõem entre a obra e o mundo empírico nela tematizado, forjando o distanciamento estético, ao mesmo tempo que, sob outro prisma, encurtam este distanciamento pelo recorte subjetivo [...]

O livro, *O perfume de Roberta* (2005), onde se encontra o conto "Ilhado" a ser analisado nesse trabalho, é um material relevante no que se refere à observação da temática da violência perpassada por inúmeras circunstâncias narrativas. Tratar do fenômeno da violência é para Rinaldo de Fernandes uma de suas características centrais de escrita, singularizando-o como autor expoente nessa gama de produções, sobre a qual se deve dar uma atenção especial. Isso fica verificado de forma eloquente em "Duas Margens" e "A morta"; o primeiro tratando do assassinato realizado por uma mãe de seu próprio filho; e o segundo aborda o assassinato de uma jovem mulher pelo seu marido. Há também em seu conto "Ilhado", a trágica narrativa sangrenta em que um casal morre assassinado por um mendigo furioso. Já em "O perfume de Roberta", a violência não é transmitida pela morte, num sentido material, mas sim, pela violação da dignidade que uma adolescente tem sobre seu corpo e imagem. Há também o teor da violência evidente em seu romance, *Rita no Pomar* (2008), em que a psicopata Rita mata sua própria mãe e seu ex-namorado com a frieza impregnada em cada gesto.

Rinaldo transgride as barreiras dos valores sociais simulados no momento de sua escrita ao fazer coexistirem o seu lirismo original, cruamente expressivo e contribuinte para a disseminadora literatura contemporânea, e o relato dos fatos brutais de um mundo farto de crueldades, dando-os ao leitor de maneira sugestiva:

Através da transgressão e da violência Rinaldo de Fernandes capta o drama da sociedade brasileira atual, uma sociedade que sofre o choque de uma modernidade caótica com valores tradicionais, e na qual as pessoas pagam o preço de um suposto progresso através do isolamento e da solidão².

O autor consegue unir elementos extralinguísticos e linguísticos para um entendimento mais profundo de sua obra, sendo os primeiros, essenciais para provocar uma maior

² SCLIAR, Moacyr. Prefácio de *O perfume de Roberta*. In: FERNANDES, Rinaldo. *O perfume de Roberta*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005, p. 11.

verossimilhança nos textos, no que tange ao conhecimento de mundo do leitor, oferecendo-lhe a partir disso uma sensação de veracidade dos fatos; e os segundos, para a percepção da singularidade que circunda a escrita de Rinaldo de Fernandes em relação ao assunto da violência, tornando-o único apesar de já haver outros autores trabalhando na mesma esfera. Dentro dessa concepção, Scliar (2005, p. 10) afirma.

[...] isto é importante notar, não falta lirismo à narrativa de Rinaldo de Fernandes, não falta poesia. Poesia e lirismo, ao mesmo tempo em que completam o quadro complexo de uma realidade fragmentada, funcionam como um elemento de resgate, de esperança mesmo – esta esperança que mantém o brasileiro vivo, e que mantém o conto brasileiro vivo. É mérito de Rinaldo de Fernandes ter compatibilizado tantos e tão diferentes componentes. E é prova de seu talento as belas histórias que nos oferece.

Nesse sentido, junto a autores como Dalton Trevisan, Fernando Bonassi, Rubem Fonseca, Marçal Aquino, Fernandes faz em seus famosos contos referência a uma literatura urbana, concisa e imagética, bastante chocante no que se refere ao olhar voltado às crises íntimas e sociais dos seres, por um prisma ficcional. Para tanto, o gênero conto é uma importante forma narrativa que encaixa uma produção entrelaçada pela violência. O próximo tópico discorrerá sobre o gênero e sua expressividade na obra de Rinaldo de Fernandes.

2 O GÊNERO CONTO E A ATMOSFERA VIOLENTA EM RINALDO DE FERNANDES

“[...] Se o romance é um trançado de eventos, o conto tende a cumprir-se na visada intensa de uma situação real ou imaginária, para qual convergem signos de pessoas e de ações e um discurso que os amarra (BOSI, 1997, p. 8)” Com esta assertiva pode-se refletir sobre o conto, que como um gênero tipicamente literário e diferente do romance lança mão de um recurso bastante peculiar no fluxo diegético: a capacidade de registrar uma ação única na narrativa, embora, cheia de sentidos a serem percebidos pelo leitor. Júlio Cortázar, no ensaio *Alguns aspectos do conto*³, afirma que este tipo de narrativa se compara a fotografia de uma ação. Ação esta que, como dito na afirmação de Alfredo Bosi, se refere a uma situação “real ou imaginária”.

³ CORTÁZAR, Júlio. Alguns aspectos do conto. Disponível em <<http://paulofernamonteferraz.blogspot.com.br/2011/06/alguns-aspectos-do-conto-julio-cortazar.html>>. Postado em: 24 jul. 2011. Acesso em: 10 jul. 2014.

Essas situações que vão desde a realidade até a imaginação podem ser compreendidas através da vivência do homem contemporâneo que dispõe uma “curta duração” das situações vividas, ou seja, das experiências cada vez mais efêmeras, nas quais a globalização incorpora o modelo da “descartabilidade” do sujeito enquanto produto, bem como de seus afetos. Nesse sentido, o conto “tem exercido, ainda e sempre, o papel de lugar privilegiado em que se dizem situações exemplares vividas pelo homem contemporâneo” (BOSI, 1997, p. 8), pois trata-se de um gênero “recortado” no que concerne à estrutura menor do que a do romance, que amarra as ações de uma vida humana cotidiana, porém avassaladora em seus detalhes.

Através dessa analogia do conto com o homem contemporâneo, e conseqüentemente com a produção literária contemporânea de Rinaldo de Fernandes, é indispensável afirmar que a definição do gênero é difícil, uma vez que é uma forma narrativa que remonta ao passado mais remoto, caracterizando-se como uma das primeiras manifestações narrativas da humanidade. Sob esta concepção, pode-se afirmar que o conto está para a tragédia, assim como o romance está para a epopeia (GAMA, 2012), tendo em vista a noção de ação como o elemento mais importante da tragédia, segundo Aristóteles. Assim, a crítica Regina Zilberman comenta no posfácio do livro *O professor de piano* (2005):

Em uma de suas conhecidas tiradas, Mário de Andrade sugeriu que conto é tudo aquilo que a gente chama de conto. A formulação, tautológica, mais do que colaborar para a compreensão do gênero, expressa as dificuldades para definir uma forma literária que remonta às primeiras manifestações narrativas da humanidade, encontra-se entre as mais diferentes culturas de todo o planeta e foi praticada pelos maiores gênios da escrita do passado, estabelecendo uma tradição de continuidade que une o mais antigo de nossa história ao mais moderno do presente. (ZILBERMAN, 2010, p. 89)

Por meio dessas considerações, torna-se possível fazer referência a Rinaldo e chamar atenção para o seu artifício como contista, ideia que Zilberman completa.

Da tradição do conto, Rinaldo de Fernandes retira seu nódulo básico – a brevidade do texto, já que, materialmente, as histórias consomem poucas páginas, suscitando, pois, o tipo de leitura previsto por Edgar Allan Poe a propósito da poesia, cuja apropriação se faz de uma só vez. Com efeito, a leitura dos contos de *O professor de piano* supõe um ato único por parte de seu destinatário, que não interrompe sua apreensão dos eventos apresentados antes de chegar a seu final. (2010, p. 90)

Ainda se tratando da célula dramática presente no conto e da ideia defendida por Aristóteles de que a ação é o ponto mais importante da tragédia, é interessante trazer algumas

considerações acerca do gênero que revelem nele aspectos a serem percebidos de forma recorrente. Por exemplo, de acordo com Moisés (1967), a existência de uma única ação, conflito, “história” ou “enredo” se relaciona à concentração de efeitos e pormenores, o que resulta na desconsideração das digressões, divagações e excessos. Ao contrário, ele afirma que “[...] cada palavra ou frase há de ter sua razão de ser na economia global da narrativa, a ponto de, em tese, não se poder substituí-la ou alterá-la sem afetar o conjunto.” (MOISÉS, 1967, p. 41). Não há como não relacionar esta economia de palavras, proposital e insinuadora, com a contística de Rinaldo, pois em sua obra não há descrições frívolas, nem muito menos descrições desprezíveis do ponto de vista que subentende, pressupõe, sugere, na maioria das vezes indícios, circunstâncias, uma condição ou um conflito a ser erguido no enredo. Essa aplicação será vista detidamente na análise do conto “Ilhado”, na última parte deste trabalho.

Com isso, é interessante observar o conto como um gênero propício à temática violenta no que se refere à escrita de Rinaldo, porque a brevidade do texto desmembra a ideia de uma narrativa com um final previsível, assim como desconstrói a regularidade (princípio, meio e fim) em sua estrutura. Importante observar os pontos de contato presentes nos gêneros da literatura, sobretudo no conto, com outras linguagens (cinema, música, fotografia etc). Isso pode ser percebido na abordagem da obra do autor em estudo, que inclusive já teve contos como “Negro” (presente em *O Caçador* e *O perfume de Roberta*), transformado em curta-metragem; como “Procurando o carnaval” (presente nos dois livros também), roteirizado; e como “Duas margens” (*O perfume de Roberta*), roteirizado e adaptado para o cinema através de um média-metragem que já foi lançado em 2012; além do projeto lançado para um longa-metragem com *Rita no pomar*, romance curto.

Assim, é perceptível a incorporação que o autor utiliza em sua produção literária de recursos típicos do cinema contemporâneo tais como o flashback, o qual faz com que a história se inicie pelo “fim” ou pelo “clímax”, deixando o desfecho da narrativa, por vezes, a critério de quem lê, ou só deixando o leitor curioso com os acontecimentos que suscitam os conflitos. Fugindo da concepção de conto tradicional, o seguinte comentário tecidos sobre o autor ganham ênfase por Farias (2005, s/p.)

Alguns intérpretes da contística de Rinaldo já delinearão o traçado de sua modelação narrativa, cuja peculiaridade mais significativa consiste não na observância de um paradigma fixo, mas, ao contrário, no remanejamento de recursos que, embora conservando as peculiaridades básicas do gênero, ultrapassam o cerceamento modelar dos contos ditos tradicionais com suas estruturas lineares e tipificação redutora.

A partir dessa perspectiva, ele traça uma narrativa curta que amarra os acontecimentos em uma ação, em um drama ou conflito, em favor da imaginação do leitor, pois “o conto já não se propõe somente a dar respostas, sob forma ficcional; ao contrário, muitas vezes ele desperta inquietações” (SCLIAR, 2005, p. 10), percorrendo a atmosfera densa das narrativas violentas, em especial. Em suma, o contista Rinaldo se vale das entrelinhas, suscitando o preenchimento de lacunas que propiciam a imaginação e as reflexões, sobretudo, acerca das questões sociais presentes em sua obra.

3 ANÁLISE DO CONTO “ILHADO”

O conto em análise, “Ilhado”, ambienta-se no espaço despojado da praia, à noite, servindo de cenário para um restaurante onde um grande conflito acontece. Um mendigo entra em cena e furta os tênis de um rapaz que chega para visitar sua namorada, visita que acontece geralmente aos sábados. O clima de tensão durante a narrativa se instala a partir da luta corporal entre homem e o mendigo, em decorrência dos pertences furtados. Ele resolve fazer “justiça com as próprias mãos” e a atmosfera densa se impõe em meio à narrativa. A namorada, assustada, se recua e tenta apaziguar a situação, mas os fatos que procedem retomam o teor violento presente em todo o conto. Assim, o mendigo decide voltar para se vingar do homem que o agrediu e, desta vez, faz uso de um facão, o que indica o desejo incontrolável de ceifar a vida daqueles que o feriram física e moralmente.

Vale ressaltar que a câmera fotográfica, comparada aos olhos do narrador, indica a percepção de um ambiente cercado por evidências sociais que permeiam as ações dos personagens, reforçadas simbolicamente pela imagem da praia, do restaurante, do barco, e, sobretudo da ilha. Desse modo, a partir da complicação dada, o narrador, antes só observador, salta para a situação atuando de maneira significativa, pois não só tenta avisar ao casal sobre o mendigo que volta para a revanche, como também se insere no contexto perturbador de fuga, juntando-se ao casal que o leva ao barco, válvula de escape para personagens assustados com o enfurecido antagonista.

O contraste entre a tranquilidade da praia e o medo da morte se faz indispensável para a compreensão do sentido que a ilha traz para o conto. A ilha, lugar de salvação, simbolicamente um paraíso, distante das outras terras e da sociedade, indica o lugar perfeito para a fuga daqueles que estariam em perigo na “terra” marcada pelos conflitos sociais. Com base nisso, torna-se mais clara a compulsão do mendigo, que tenta invadir às cegas este

espaço que leva ao “paraíso”. Assim, ele mergulha nas ondas, em direção ao meio que levaria seus fugitivos a tão desejada ilha, o barco. Com as facadas e persistência consegue adentrá-lo, matando o casal, mas não se contenta e busca o narrador que desesperadamente tenta fugir. Este último, porém, consegue se safar e, com o facão roubado do mendigo, dilacera o seu corpo, deixando-o retido nas águas. No fim do conto, diante de um momento de pura vertigem, o narrador acredita estar na areia do restaurante, mas logo depois percebe a tão desejada ilha à sua frente.

3.1 SUBJETIVIDADE: CRÍTICA E OUTRAS LEITURAS

O conto “Ilhado” também retém o olhar da crítica literária, pois evidencia um caráter violento em seu enredo que chama a atenção daqueles que estudam a obra de Fernandes. Para tanto, alguns comentários são tecidos acerca da narrativa, avaliando tanto a temática abordada quanto à simbologia que existe por trás das palavras.

Assim, ainda no prefácio do livro *O perfume de Roberta*, Scliar (2005, p. 11) considera o olhar social:

Já em “Ilhado” temos um verdadeiro retrato dos contrastes brasileiros: de um lado, um casal apaixonado, o mar, uma ilha paradisíaca; de outro, a violência das ruas brasileiras, personificada num mendigo enfurecido. No meio – ilhado – o narrador e sua perplexidade.

Amador Ribeiro Neto⁴, em sua resenha *Mar de contos*, completa a ideia da construção do narrador transmutado em um assassino, o que causa uma surpresa no leitor ciente, inicialmente, de que ele seria um mero observador dos fatos:

O narrador que bebe calmamente um uísque à beira-mar vê-se transformado num assassino a partir de um motivo banal: o roubo de um par de tênis. O leitor aflige-se com a mudança de perspectiva numa noite enluarada e vê o mar tingir-se de vermelho. Ao final o narrador encontra-se literalmente ilhado entre os percalços do inusitado. (NETO, 2006, s/p.)

Krauss (2006b, s/p.) afirma que este conto é um dos melhores do livro, pois revela a marca do imprevisto típica de Rinaldo de Fernandes:

⁴ Autor da resenha publicada no *Jornal do Brasil*, suplemento “Ideias”, em 28/01/2006. Amador Ribeiro Neto é doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e professor de Literatura na Universidade Federal da Paraíba.

"*Ilhado*", o primeiro e um dos melhores contos de *O perfume de Roberta*, já dá uma mostra do que vai ser o restante do livro. O ritmo começa com suavidade, na descrição de um velho restaurante e de seus elementos, como o garçom preguiçoso, a cozinheira que põe a cabeça na janelinha de atendimento e a presença pacata de seus fregueses. [...] O que parecia ser mais uma noite tranquila de bebidas, pratos de camarão e conversa à toa nas mesas quase vazias começa a se transformar com a chegada de um mendigo, que rouba um par de tênis largado por um dos fregueses enquanto este namora na beira da praia. Em minutos, a calmaria vira um inferno de luta, sangue, facão e morte.

Sob outra perspectiva, Maciel (2006, s/p) afirma que um dos temas predominantes em Rinaldo, também, é a solidão. Ele afirma que enquanto há os que se debatem entre a vida e a morte, como poderá se perceber em "Ilhado", há sempre alguém (o narrador, no mais das vezes) que se encontra na solidão, embora por alguns momentos se envolva num turbilhão de fatos alheios à sua vontade ou expectativa. O crítico ainda aborda que isso acontece no caso do narrador de "Ilhado", uma vez que ele tomava uísque no restaurante de uma praia, certamente para sentir-se relaxado, quando se viu envolvido numa tragédia. Como em algumas obras de Rinaldo é comum haver um desfecho trágico, a carnificina em "Ilhado" vai num crescendo que o leitor nem percebe a lenta transformação do romantismo dos namorados à beira-mar em pura tragicidade (MACIEL, 2006, s/p).

Quanto ao ambiente, assim como Rinaldo tem preferência pelo espaço da grande São Paulo em algumas de suas narrativas, também utiliza bastante o espaço do mar, fato que chama atenção do crítico Maciel (2006, s/p):

O mar é uma constante nas peças ficcionais de Rinaldo. Não exatamente o mar. Na verdade, não se vêem pescadores, banhistas ou surfistas. O mar é muito mais referência de ambiente, às vezes pano-de-fundo ("O mar espuma, adiante, nos arrecifes"), mas sempre presente. Toda a tragédia de "Ilhado" se inicia à beira-mar e termina em pleno mar, num barco.

O mesmo crítico faz referência também ao tempo que é utilizado na narrativa em questão, tempo este que se assemelha a um roteiro de cinema, trazendo imediatamente a relação com o caráter cinematográfico que Rinaldo lança mão na construção de algumas de suas narrativas:

Algumas obras de Rinaldo, constituídos de breves quadros, lembram roteiros de cinema. Divididos em blocos, geralmente em razão da mudança de tempo. Assim, em "Ilhado", cortado em três segmentos, se pode ver claramente que no primeiro a cena é quase

parada, com pouca movimentação dos seres: o narrador, a mulher sentada à mesa, a chegada do homem num barco, a cozinheira do bar e o garçom. No segundo segmento surge o mendigo, que será o personagem central da trama. E, por último, a cena do ataque do mendigo ao narrador, à mulher e ao homem do barco. Tudo em alguns minutos. (MACIEL, 2006, s/p)

Dessa forma, pode-se deduzir que o conto “Ilhado” é “mar” que abriga várias possibilidades de leitura. Todavia, as perspectivas social e simbólica prevalecem na análise que seguirá no próximo tópico, apesar de haver arrolamentos acerca da estética e da temática do texto como forma de estender o olhar sobre o enredo.

3.2 “ILHADO”: EXPRESSÃO SIMBÓLICA, LINGUAGEM E VIOLÊNCIA

O autor Rinaldo de Fernandes provoca, através deste conto, uma reflexão social permeada por uma escrita descritiva, por isso imagética, dentro dos moldes estilísticos do contista. Essa reflexão desemboca nos sentidos que os cenários descritos contribuem para a percepção das extremas diferenças sociais que coexistem num mesmo espaço. O narrador, antes apenas observador, salta para o cenário praticando um ato violento em defesa de sua vida e acaba virando o protagonista. O mendigo, invasor, cai sobre sua própria desgraça por não conseguir sobreviver. E os personagens secundários atuam como figurantes de um grande espetáculo que envolve crime, sangue e delírio, dentro de uma descrição quase cinematográfica que o narrador vai criando à sua frente. A atmosfera tensa abala a paz da praia e finalmente se configura como o estopim do enredo.

O narrador-observador, sentado no restaurante, descreve o ambiente à sua volta, transparecendo um ar de tranquilidade: “No velho restaurante, as mesas e plantas com jarros fendidos espalhadas nas areias da praia, sob as sombras de sete coqueiros (conferi e reconferi logo após me sentar) [...]” (FERNANDES, 2005, p. 15), e demonstrando uma observação atenta sobre os detalhes, o que fica verificado no reforço que o verbo “conferir” evoca. “Tomo mais um gole do meu terceiro uísque, [...]” (FERNANDES, 2005, p. 15) é uma passagem que indica a posição social privilegiada ocupada pelo narrador, que se confirma através da escolha de sua bebida (uísque) e o prato de camarão, de custo alto, além de haver revelado num diálogo com o garçom o motivo de estar ali, indicando também seu ofício de conferencista, homem de conhecimento, instalado num hotel: “Cheguei ontem aqui na cidade. Vim fazer uma conferência, vai ser na segunda. Estou num hotel mais adiante.” (FERNANDES, 2005, p. 20).

A praia se apresenta como um cenário natural que enfeita um meio urbano, aparecendo desde as primeiras descrições da narrativa: “O mar espuma, adiante, nos arrecifes.” (FERNANDES, 2005, p. 15), o que pode ser compreendido como um encontro entre o artificial e o natural, ou o choque entre extremos. O mar também pode ser o símbolo da dinâmica da vida que se desencadeia pelo estado incerto, ambivalente que pode resultar no bem ou no mal, na vida e na morte. Tal dualidade pode ser percebida no momento em que o mendigo invade as águas do mar em busca dos três personagens que tentam fugir: “Em pouco tempo batemos com ele na água, as ondas zoando, impetuosas. O mendigo vem com muita força, o facão faiscando.” (FERNANDES, 2005, p. 22). Por outro lado, o mar, para os místicos, pode expressar o coração humano, enquanto lugar de paixões, que fica perceptível nas seguintes passagens: “[...] ele puxa a mulher para perto da onda, levanta-a nos braços, ameaça atirá-la nas águas. Os dois, abraçados, rodam, riem muito. O mar barulhando nos arrecifes.” (FERNANDES, 2005, p. 17). Assim, o símbolo do mar, tendo em vista um lugar de transformações e renascimento, fluxo e refluxo, para Freud (1972), pode representar neste conto uma simbologia forte para o narrador antes observador, e depois, narrador protagonista e assassino, indicando a metamorfose sofrida por ele dentro das águas, no momento em que ele consegue matar o mendigo: “O golpe é firme, ele geme, revolvendo-se na água.” (FERNANDES, 2005, p. 25).

É interessante observar que nenhum dos personagens possui nome próprio, transmitindo o caráter de humanidade que todos eles assumem. Por exemplo, o garçom, a cozinheira, a namorada, o homem, o mendigo são figuras que surgem na narrativa como uma representação da realidade, o que confere ao texto um tom trágico, mas também realista. A *mimesis* discutida por Aristóteles em *Poética*, nesse contexto, ganha corpo, pois evidencia na arte poética as tragédias e conflitos puramente humanos. Apesar de que o garçom e a cozinheira são os que menos aparecem, não influenciando fortemente nos acontecimentos: “O garçom cochila [...]” (FERNANDES, 2005, p. 15); “O garçom permanece parado, a cabeça agora pendida para trás. A cozinheira, pensativa, roça a mão no braço.” (FERNANDES, 2005, p. 16); “Após empurrar o prato de camarão nas mãos do garçom, a cozinheira lança para mim um olhar duro, de quem não está mais a fim de clientes.” (FERNANDES, 2005, p. 16). Nesse sentido, pode-se observar que o homem, ao perceber a ausência dos seus tênis, se direciona primeiramente ao garçom para intimidá-lo:

Após o casal voltar para a mesa, o homem segue até o garçom, faz gestos duros, querendo saber dos tênis. O garçom, batendo muito as pestanas, passa

a mão no rosto, diz que na sabe de nada. O homem dá um grito, diz que não pode, os tênis estavam ali. (FERNANDES, 2005, p. 17-18)

Nessa passagem, a intimidação feita pelo homem bravo por causa da ausência súbita de seus tênis revela a violência verbal – também simbólica – direcionada àquele garçom, pertencente a uma classe de trabalhadores sem prestígio social, e fruto inconsciente do homem, que aos gritos denuncia sua verdade embutida: o garçom como alguém suscetível à prática do furto, devido ao seu salário pouco ou razoável, inferior ao seu, provavelmente.

Este homem, dessa forma, se mostra como pertencente a uma classe social privilegiada, visto que possui tênis caros, um barco e mora numa ilha, distante da sociedade, representação de um “paraíso” desconhecido até então pelo narrador que questiona ao garçom acerca do casal observado:

Ele mora lá. Navega no sábado para aqui. Vem encontrar-se com a namorada. É dos últimos clientes, mas sempre vem, só fecho quando ele vai embora, a mulher toma um táxi ali na avenida. Há três anos que ele faz essa travessia, todas as noites de sábado. (FERNANDES, 2005, p. 20)

Além disso, fica subentendido se a referida mulher trata-se de uma amante, para encontros casuais nos sábados, o que poderia integrar mais um sentido à construção da personagem masculina, possuidor de bens e de uma mulher a seu dispor, ou se se trata apenas de um relacionamento convencional com a mulher, sua namorada, livre de compromissos maritais. No entanto, o fato de ela tomar um táxi na avenida e não ir embora com ele no barco, em direção à ilha, pode indicar, de certo modo, a situação conjugal do sujeito cujos traços de identificação de uma vida pessoal são pouco marcados, a não ser pelo o que acontece no momento em que está no restaurante. Sendo assim, não há indícios claros no texto que revelem se ele é realmente um homem sozinho na ilha.

O mendigo, por sua vez, aparece como o antagonista da narrativa, interrompendo a paz predominante do ambiente praiano: “O mendigo vê os tênis amarelos perto da planta, apanha-os, enfia nos pés, arroteia pelo outro lado [...]” (FERNANDES, 2005, p. 17) ao furtar o par de tênis do homem que está com a namorada nas águas, beijando-a. Aqui, pode-se considerar um início de complicação narrativa, pois a partir deste acontecimento, a sucessão de conflitos se apresenta:

Vejo quando o homem, no alto, arrasta consigo o mendigo pelos cabelos, bate-lhe com a cabeça no cimento aos berros: - Filho da puta! O mendigo,

tonto, tenta se defender aos golpes. O homem arranca-lhe os tênis e puxa-o perigosamente até a beira do terraço. (FERNANDES, p. 19)

O homem, confrontado pelo ódio ao mendigo, seu opositor numa luta corporal extremamente violenta, aparece na narrativa inicialmente como um herói, que não se deixa abater, e se mostra irreverente diante da situação de busca pelos seus tênis, símbolo de uma sociedade que prima o capitalismo como forma de vida. A violência física: “Segura mais firme e volta a bater com o outro no cimento. Algo agora brilha (sangue? suor?) ao luar.”; a violência verbal/ moral: “Ladrão! Filho da puta!” (FERNANDES, 2005, p. 19); e, finalmente, a simbólica, por haver um choque social em que a condição dos dois antecede o acontecimento, são tipos de violência que coexistem no momento da agressão física. No entanto, o homem tem sua certeza de vencedor abalada quando o mendigo resolve voltar. Fazendo uma analogia ao romance perturbador de Marçal Aquino, *O Invasor*⁵, o sujeito, ao invés de ir embora depois de ter “o que merecia”, ele volta e invade a zona de conforto das pessoas, comprometendo-as, sendo este retorno inesperado por todos: “[...] aparece o mendigo com um facão. Percebo nos gestos, nos passos, que ele está furioso.” (FERNANDES, 2005, p. 21)

A narrativa em primeira pessoa faz com que os acontecimentos se aproximem do leitor, além do toque realista que permeia os elementos de uma vivência coletiva. Isso se faz perceptível principalmente quando um narrador-observador sai do seu lugar de “fotógrafo” do espaço e dos fatos para ocupar o lugar do protagonista da narrativa, dando ao texto uma ruptura ou quebra do horizonte de expectativa do leitor, o que revela um recurso típico do conto moderno. Ao avisar ao casal sobre o mendigo que se aproxima enfurecido e de olhos cravados na vingança, o narrador se insere nos fatos, juntando-se ao casal em fuga: “[...] O homem puxa a namorada pelo braço, me vê próximo, diz: - Para o barco! Avançamos os três pela areia, os tênis zunindo ao vento, o mendigo vindo atrás com uma força que eu sequer havia desconfiado [...]” (FERNANDES, 2005, p. 22). O barco como símbolo de travessia, aventura, rito de passagem para “outro mundo”, o qual seria materializado pela ilha, representa nesse contexto, como nos mitos que consideram o barco lunar hindu, aquele que carrega as almas para a nova encarnação, e possui uma associação com o ciclo lunar e com as deusas da lua, que detêm o poder da vida, da morte e do renascimento, conferindo ao indivíduo a imortalidade. Assim, o símbolo da morte e do renascimento relacionados ao mar aparece novamente. O supremo desejo de imortalidade se mostra nessa parte do conto

⁵ AQUINO, Marçal. *O invasor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

simbolizado pelo transporte das três “almas” para o “paraíso” que é a ilha, havendo uma série de atos violentos que desconstruem a tão sonhada salvação numa terra distante do cenário urbano, conflituoso por causa do personagem vilão, o mendigo.

Num primeiro instante, os três (narrador, homem e mulher) creem ter conseguido fugir do mendigo, recuperando provisoriamente o clima de paz e alívio: “O barco ronca nas águas. A mulher vira o rosto para o homem: - O que foi aquilo, amor? – Já passou, meu bem.” Porém, a atmosfera de tranquilidade mais uma vez (diga-se, a terceira vez) é quebrada e o mendigo ressurgiu como uma fênix, só que desta vez não é das cinzas, mas sim das águas. Ele consegue invadir a zona de conforto do barco, meio para a salvação, se aproximando demais dos seus oponentes, inimigos mortais. O clima tenso e perturbador se instala através da violência física novamente, travando entre o mendigo e os três personagens uma luta de sobrevivência. Mas a mulher é atingida, sendo a primeira a morrer, numa violência sangrenta e gratuita, visto que nada ela o fez diretamente: “[...] E é a primeira a ser atingida pelo facão, que lhe rasga o rosto, decepa-lhe parte do nariz. O sangue espirra nas tábuas.” (FERNANDES, 2005, p. 24). Nesse fragmento, o narrador descreve a cena brutal com tamanha clareza, por um relato mesclado de frieza, não envolvendo piedade, mas retratando a vida tal como ela é, crua e fatal. Pode-se comparar tal relato com o conto “Feliz Ano Novo” de Rubem Fonseca, no qual o narrador-personagem, enquanto ladrão revoltado, exaltando-se por meio de uma violência gratuita e sangrenta, diz: “Atirei bem no meio do peito dele, esvaziando os dois canos, aquele tremendo trovão. O impacto jogou o cara com força contra a parede. Ele foi escorregando lentamente e ficou sentado no chão. No peito dele tinha um buraco que dava para colocar um panetone.” (FONSECA, 1975, p. 13).

Nesse mesmo sentido, o mendigo continua a sua luta para ceifar a vida dos dois homens que restaram à sua vista, conseguindo êxito com o homem dono dos tênis, alvo principal: “O homem dá um berro, segurando o olho ensanguentado – e o mendigo golpeia-lhe o pescoço. O homem pende e cai na água.” (FERNANDES, 2005, p. 24). A frieza do narrador frente a um cadáver para tentar se defender aparece na seguinte passagem: “Aí uma coisa aparece junto a mim, um objeto roçando no meu braço – e reconheço. É o corpo do homem boiando. Me seguro nele, respiro um pouco.” Mas o mendigo não consegue alcançar o narrador, que reaparece no conto não mais como um observador de tudo que o cerca, mas como um assassino feroz, num desfecho com o tom de heroicidade: “Mas eu aí baixo com toda força o facão no infeliz [...]. Sempre amparado no corpo do homem, me aproximo mais do mendigo e desfecho-lhe mais um golpe, esbagalhando-lhe as costelas.” O desejo de matança se cumpre, enfim, fazendo com o ambiente de paz seja retomado: “Avisto o barco

adiante. Nado, com enorme dificuldade, para ele. Consigo alcançá-lo, subo pela proa.” (FERNANDES, 2005, p. 25). É interessante salientar a personagem complexa que se configura através do narrador-personagem que dá uma reviravolta na narrativa, surpreendendo o leitor, talvez ciente de que um homem conferencista, possuidor de um valor social jamais pudesse assumir posteriormente um papel de assassino cruel.

Por fim, existe uma mistura entre realidade e imaginação do narrador, resultando num delírio, pois ele parece desmaiar após a sucessão de atrocidade:

As cores me vão rareando, as luzes muito distantes dos postes da avenida. Me foge o barulho do mar, vou esmorecendo, deitado nas tábuas. Ainda ouço um movimento na água – mas tudo fica calmo, só o barco navegando devagar, o motor desligado. Tudo se mistura, apaga e clareia. O vento forte, uma planta pende, o jarro esmaga os pés do garçom. Muito sangue pingando dos galhos e folhas. O barco, de repente, sacoleja. O casco batendo em rochas. Ergo a cabeça – a praia bem perto, as pedras escuras. Um único coqueiro. Eu estou na ilha. (FERNANDES, 2005, p. 25-26)

O processo de confusão mental, em que os fatos ocorridos circulam tanto pelo consciente quanto pelo inconsciente, se afirma pelo baque de realidade provocado através do casco batendo em rochas, indicando a chegada do narrador à ilha. Esta última pode evocar uma área isolada da psique (consciente – momento em que o narrador acorda) – segundo os estudiosos da psicanálise, como Freud (2004), e da relação entre psicanálise e literatura, como Brandão (1996) – sobre a qual o indivíduo possui não consegue ligação com o resto da personalidade consciente por estar “ilhado”, daí o título do conto (personalidade de um homem dado à vida programada na “terra”). O lado inconsciente da psique, por sua vez, está contido pelo mar, num simbolismo que se refere à parte em que as imagens e cores vão se confundindo na mente do narrador, num momento de total desordenação (FREUD, 2014).

Por outro lado, é como se o narrador, delineando o tom de heroicidade na narrativa, consumado pelo assassinato do mendigo em defesa da própria existência, conseguisse a revanche de ter vencido o seu oponente, mesmo tendo sido retirado de sua zona de conforto sem motivos aparentes, merecendo metaforicamente o “paraíso perdido”, perspectiva da mitologia grega em relação ao símbolo da ilha. Esse aspecto de “paraíso” é reforçado quando o narrador consegue, enfim, adentrar num universo que não pertencia a ele, que não passava de um objeto de observação transpassado pela “câmera fotográfica” de seus olhos. O triunfo se apresenta para um homem de negócios marcados, de maneira transgressora, surpreendendo o leitor quanto à sua criação imagética de figura séria e imparcial, rompendo-a junto às novas modulações que o enredo vai formando ao longo da leitura. A sua inserção numa estória que

inicialmente o apresenta como mero descritor dos acontecimentos, mas depois o puxa para o papel de protagonista, faz com que o “outro mundo” o aguarde: a ilha, retiro da vida social, linear, certa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura produzida sob a atmosfera da violência, por fim, oferece uma transfiguração da realidade numa perspectiva pouco usual ao cânone literário, que é trazer os temas que permeiem a marginalização. Nada tendo de românticos, portanto, com nuances bastante realistas, estes temas têm o intuito de dar vida aos espaços de exclusão, dar vez aos testemunhos de uma atrocidade e voz aos atuantes da violência, e de contribuir, através de uma reflexão, para a valorização da arte de modificar a realidade em um espaço plural e sugestivo, presentificado na obra literária. Além disso, ganha relevância ao conter expressividade simbólica nas linhas imaginativas, as quais deixam na maioria das vezes estes sentidos transcendentais, implícitos, instigando o leitor a descobri-los e analisá-los.

Assim, mediante as apreciações feitas nesta pesquisa acerca da temática da violência, que partem desde o percurso histórico da mesma até a produção literária contemporânea refinada pelo conto escolhido na análise, pode-se perceber um diferencial no autor Rinaldo de Fernandes, foco do trabalho. Ele apresenta sua produção em prosa moderna não somente pelo prisma do intimismo do homem solitário ou da metalinguagem como tentativa de amarrar a linguagem em meio aos tempos “líquidos”. Amarra, sim, a linguagem, através da forma narrativa do conto, aplicando um registro perspicaz e surpreendente em sua obra num todo. Por isso, com base na contística do autor, é possível responder ao questionamento feito na parte introdutória: Qual o papel da literatura ao retrabalhar e transfigurar a realidade, imprimindo a ela outras significações?

No contexto manifestativo de Rinaldo de Fernandes, é interessante ressaltar que o papel da sua produção de contos que circundam esta temática, de teor chocante, é retrabalhar uma linguagem que, que surpreende o leitor com o desfecho trágico e cruel, conclusão de uma narrativa longe do relato exaustivo de descrições despreziosas ou da violência salpicada por moralidade. Embora com tonalidades poéticas perceptíveis, o artista em questão produz em cima da frieza dos relatos, um tanto econômicos no que se refere à “apelação” descritiva, recheados por personagens que não recebem penalidades, o que resulta na ausência de vilões

culpados e “mocinhos”. Ou seja, o autor trabalha com uma linguagem imbuída pelas marcas do perverso e do imprevisto.

Isso fica verificado nas linhas do conto “Ilhado”, conto este que confirma a linha de produção que o autor segue: estética singular de uma escrita que se desdobra no viés da violência; sentidos pluralizados tanto pelo teor simbólico, abstrato, quanto pela vivacidade, concretude ou realismo sangrento dos fatos; reflexão ideológica das posições sociais que se encontram a todo instante no espaço urbano e violento; enfim, uma recepção muito positivada crítica literária.

O presente trabalho trouxe um aporte teórico relacionado à violência e à produção literária com a finalidade de debater sobre esta temática, de certo modo, polêmica, e com isso, abrir, cada vez mais, espaço na esfera narrativa em consonância com o fenômeno social. Já com vistas à temática enquanto fenômeno literário, como foi apresentado durante todo o artigo, a averiguação das questões trazidas é pretendida no sentido de reconhecer a importância da literatura no tratamento de quesitos sociais imanentes a um determinado período histórico, sobretudo na contemporaneidade, uma vez que o Rinaldo de Fernandes está em pleno exercício de produção.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Cristhiano. *O perfume de Roberta*. Disponível em: <<http://olaboratorio.wordpress.com>>. Postado em: 4 ago. 2010. Acesso: 15 ago. 2014.

AQUINO, Marçal. *O invasor*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: _____. (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literatura e psicanálise*. Porto Alegre, RS: Ed. Universidade/UFRGS, 1996.

FARIAS, Sônia L. Ramalho de. O perfume de Roberta – uma contística anfíbia: entre o social e o estético. *Iararana: Revista de Arte, Crítica e Literatura*, Salvador, v. 13, p. 138-144, 2007.

FERNANDES, Rinaldo de. *O perfume de Roberta*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

_____. *O professor de piano*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

_____. *Rita no pomar*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2008.

_____. *O caçador*. João Pessoa: Editora Universitária, 1997.

FONSECA, Rubem. Feliz ano novo. In: _____. *Feliz ano novo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 13.

FREUD, Sigmund. *Compêndio de psicanálise*. Trad. Renato Zwick. Rev. Téc. Noemi Moritz Kon. Porto Alegre, RS: L&PM, 2014.

_____. *A interpretação de sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, [1900] 1972.

GAMA, Glória Maria Oliveira. Escrita masculina/personagens femininas: os contos de Rinaldo de Fernandes. 2012. 174 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2012.

KRAUSS, Paulo. A marca do imprevisto. *Rascunho*, Curitiba, n. 70, 2006.

MACIEL, Nilto. *O maduro fruto da solidão*. Disponível em:
<<http://cronopios.com.br/site/resenhas.asp?id=1079>>. Postado em: 03 mar. 2006. Acesso em: 01 ago. 2014.

MOISES, Massaud. *A criação literária*. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 1967.

RIBEIRO NETO, Amador. Mar de contos: Rinaldo de Fernandes revela cuidado com descrições precisas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 jan. 2006. Caderno Ideias.

SCLIAR, Moacyr. A arte do conto. In: FERNANDES, Rinaldo de. *O perfume de Roberta*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005, p. 9-11. (Prefácio)

ZILBERMAN, Regina. Mestre do conto. In: FERNANDES, Rinaldo de. *O professor de piano*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010, p. 89 - 94. (Posfácio)

POESIA E RESISTÊNCIA: O POSICIONAMENTO POLÍTICO DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE DURANTE O ESTADO NOVO

Ygor Fernandes Leiteⁱ

André Pereira Leme Lopesⁱⁱ

RESUMO: O presente artigo destina-se a discutir a relação entre poesia e história. Serão analisadas duas obras de Carlos Drummond de Andrade criadas e publicadas durante o Estado Novo, verificando de que forma o poeta se posiciona e age politicamente por intermédio de seus poemas.

Palavras-chave: Poesia. História. Resistência. Estado Novo. Carlos Drummond de Andrade.

POETRY AND RESISTANCE: THE POLITICAL POINT OF CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE DURING VARGAS ERA

ABSTRACT: This article aims to discuss the relationship between poetry and history. Therefore, will be considered two works of Carlos Drummond de Andrade created and published during the Estado Novo, checking how the poet stands and acts politically through his poems.

Keywords: Poetry. History. Resistance. Vargas Era. Carlos Drummond de Andrade.

ⁱ Graduando em História (UnB).

ⁱⁱ Doutor em História (UnB). Professor de Teoria e Metodologia da História (UnB).

INTRODUÇÃO¹

Os poemas de Carlos Drummond de Andrade presentes em *Sentimento do mundo* e *A rosa do povo*, publicados respectivamente em 1940 e 1945, são sem sombra de dúvidas alguns dos mais conhecidos e mais debatidos de sua extensa obra. A visão do poeta sobre a angústia da Segunda Guerra Mundial, sobre o Estado Novo e as tensões sociais relacionadas ao ideal revolucionário permeiam as obras de um sentimento, ao mesmo tempo, pessimista, nostálgico e auspicioso. Pode-se perceber, nestas obras especificamente, um grande teor de crítica à situação política e social estabelecida no Brasil e no mundo, o que leva a perceber também uma posição aparentemente paradoxal do autor, tendo em vista que o momento de produção e publicação destas obras de teor tão crítico insere-se no período em que ele passa como funcionário do Estado, de 1934 a 1945, na função de chefe de gabinete do Ministro da Educação Gustavo Capanema, caracterizando-se assim como um poeta crítico do Estado, mas ao mesmo tempo funcionário dele. Este paradoxo servirá como base para enquadrar a principal questão teórica do presente artigo: a relação entre poesia e sociedade ou poesia e história.

A utilização de textos literários como fonte histórica há muito não se configura como novidade na historiografia brasileira. Reservo este espaço para uma pequena discussão e elucidação a respeito do caráter teórico de minha abordagem, que apesar de não reduzir a poesia ao nível da mera representação referencial, também não pretende partir para o extremo oposto e engendrar uma análise estrutural radical que leve ao completo isolamento da obra, banindo autor e contexto para outra dimensão da crítica.

Há sem dúvida várias formas de analisar uma obra literária em relação ao seu contexto: em termos psicológicos, religiosos, sociais e políticos, entre tantos outros, mas o que será tomado como imprescindível na presente análise é não cair na utilização simplista do conceito de *mimesis*², levando em conta a “relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la rigorosamente, pois a mimese é sempre uma forma de *poiese*” (CÂNDIDO, 2006, p. 22). O social e político, que aqui ganharão destaque, além de não serem os únicos aspectos a se levar

¹ O presente artigo desenvolveu-se sob a orientação do Prof. Dr. André Pereira Leme Lopes, integrado ao Projeto Laboratório de Estudos das Ficções do Tempo (Ladestuhistoficçotem).

² Sobre a utilização do conceito de *mimesis* na literatura ocidental e a tradição moderna em relação ao conceito, cf.: AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1976; bem como ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996; e LIMA, Luis Costa. *Mimesis e modernidade: as formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

em conta na crítica de uma obra literária, também não devem ser tomados como *referentes*³ de onde o autor tira suas imagens e situações, como se a obra simplesmente ilustrasse o que acontece no mundo *real*. Tratarei o texto literário como evento em si, como forma engajada e interessada de agir no mundo, uma forma alternativa de participar dos debates políticos de seu tempo e de denunciar os problemas que o autor observava. Agindo “pela *via oblíqua* do ato ficcional”, o texto literário caracteriza-se em minha análise como forma de discurso ativo “que intenta a produção de um efeito no público, construindo subjetividades não apenas no sentido de interpretação da realidade, mas também no de estabelecimento de formas de ação” (FARIA, 2006, p. 72, 71).

Este dilema que envolve literatura e história permanece aberto, disperso entre as diversas abordagens possíveis aos textos literários. O próprio campo da história intelectual (ou “subcampo/subdisciplina”, como define Dominick LaCapra) permanece em constante debate entre dois extremos, que vão desde um contextualismo linguístico exagerado⁴ até um estruturalismo radical, aonde me proponho a concordar com LaCapra (2012, p. 286) ao afirmar que “el historiador que lee textos o bien como meros documentos o bien como entidades formales (si no como tests de Rorschach) no los lee historicamente, precisamente porque no los lee como textos”; sendo necessário, portanto, encontrar um meio termo que envolva as duas abordagens sem que elas se anulem. Segundo esta análise, as duas dimensões principais do texto, a dimensão documentária e a dialógica (ou interpretativa), devem necessariamente ser levadas em consideração na leitura do historiador intelectual, sendo que “la relación entre el intelectual ‘crítico’ y el historiador ‘erudito’ (o *érudit* tradicional) es esencial para el diálogo internalizado que es una de las marcas del historiador intelectual” (LACAPRA, 2012, p. 291).

Como a fonte de análise aqui é formada por poemas, serão utilizados também, como ponto de partida, conceitos advindos dos trabalhos críticos do poeta mexicano Octávio Paz, principalmente de sua célebre obra *O arco e a lira*, em que defende que a experiência poética seria paradoxal em sua própria natureza, pois desenvolver-se-ia no nível da experiência, uma experiência que está além da inteligência racional e da linguagem cotidiana, em um tempo arquetípico que não é o histórico mas sim o do *instante*, com toda a intensidade que lhe é característica, porém que somente se realizaria através da passagem desta experiência para o

³ Para uma discussão sobre o conceito de *referência* e suas limitações quando se trata de linguagem literária, especialmente em poesia, cf.: RIFFATERRE, Michael. A ilusão referencial. In: RIFFATERRE et al. *Literatura e realidade*. Lisboa: Dom Quixote, 1984.

⁴ As obras poéticas não têm ficado de fora desta abordagem, apesar de sua evidente dimensão estética e formal que, no mínimo, escapa a tais reduções contextualistas extremas.

tempo histórico e racional representado pelo poema em sua concretude linguística, estando, portanto, além do tempo histórico, em uma constante tentativa de inversão ou conversão do fluir temporal, e simultaneamente inserido nele. Conforme suas palavras, a poesia:

para se realizar como poema apoia-se em algo alheio a si mesma. Alheio, mas sem o qual não poderia se encarnar. [...] O que caracteriza o poema é sua necessária dependência da palavra tanto como sua luta por transcendê-la. Essa circunstância permite uma indagação sobre sua natureza como algo único e irreduzível e, simultaneamente, considerá-lo como uma expressão social inseparável de outras manifestações históricas. O poema, ser de palavras, vai mais além das palavras e a história não esgota o sentido do poema; mas o poema não teria sentido – nem sequer existência – sem a história, sem a comunidade que o alimenta e à qual alimenta (PAZ, 1982, p. 225-226).

Seguindo este arcabouço teórico, analisarei a poesia de Carlos Drummond de Andrade durante o Estado Novo como uma forma de se posicionar diante do sistema que ele tanto criticava e discordava, mas ao qual, paradoxalmente, fazia parte como mais uma de suas engrenagens. Estes poemas que circularam clandestinos, copiados e enviados a amigos, figuram como a maior expressão da resistência espiritual e intelectual que o poeta dedicava à barbárie em que se inseria o país, cerceado pela ditadura, e ao mundo destruído pela guerra e pelo nazi-fascismo.

1 O POETA CONFRONTA O PRESENTE: É PRECISO TRANSFORMÁ-LO

*O poeta
declina de toda responsabilidade
na marcha do mundo capitalista
e com suas palavras, intuições, símbolos e outras armas
promete ajudar a destruí-lo
como uma pedreira, uma floresta,
um verme.*
(“Nosso tempo”, Carlos Drummond de Andrade)

O primeiro contato com o poema é sempre um mergulho. A leitura do poema exige um entregar-se à experiência do outro, um abrir-se para tudo aquilo que possa vir na torrente de palavras em que se realiza a poesia, é um ato que demanda a criação de um laço estreito com o sujeito poético, daí vem a grande dificuldade que a caracteriza. Ler um poema é uma tarefa difícil. Não porque sua linguagem, configuração e expressão sejam “difíceis”, como muitos costumam apontar, mas acima de tudo porque o poema nos apresenta a algo novo e

naturalmente indizível a não ser por si mesmo; a experiência de ler um poema é indescritível, precisa ser vivida, experimentada, justamente por se aproximar tanto do próprio ato de criação do poema. Ler um poema é abrir-se para comungar da mesma experiência da qual ele surgiu, ou seja, é estar apto a reviver o instante em que se deu a experiência criadora do poeta, assim como afirma Octavio Paz,

se a comunhão poética se realiza de verdade, quero dizer, se o poema ainda guarda intactos seus poderes de revelação e se o leitor penetra efetivamente em seu âmbito de energia, produz-se uma recriação. Como toda recriação, o poema do leitor não é o duplo exato do escrito pelo poeta. Mas se não é idêntico quanto a isto e aquilo, é idêntico quanto ao próprio ato da criação: o leitor recria o instante e cria-se a si mesmo. (PAZ, 1982: 233-234).

Os estudos ligados à *estética da recepção* tem sido um longo avanço no campo da hermenêutica literária justamente por lançar luz ao âmbito usualmente ignorado tanto pela análise estrutural quanto pelas abordagens contextualistas ou biográficas: o do leitor. A sequência de *três leituras* elaborada por Hans Robert Jauss (2002, p. 877), por exemplo, impressiona justamente por articular a compreensão imediata na percepção estética, como fase da primeira leitura, seguida por uma interpretação refletida, como fase da segunda leitura, com o horizonte da compreensão histórica, característica de uma terceira leitura. Decompondo o ato hermenêutico em três leituras: a estética (orientada para o processo da percepção); a interpretativa (reflexiva, partindo do horizonte assimilado pela primeira leitura) e por último a histórica, Jauss reúne na prática da análise literária as dimensões da estrutura e do conteúdo, além de reintroduzir a importância da reconstrução histórica. Pelo seu caráter estético, o poema é o principal exemplo deste “efeito processual” das três leituras, pois

o texto poético se torna compreensível na sua função estética apenas no momento em que as estruturas poéticas, reconhecidas como características no objeto estético acabado, são retransportadas, a partir da objetivação da descrição, para o processo da experiência com o texto, a qual *permite ao leitor participar da gênese do objeto estético* (JAUSS, 2002, p. 876, grifos meus).

Mais uma vez é afirmada a participação ativa do leitor no poema; ler um poema é, portanto, recriá-lo.

A primeira leitura – ou o mergulho, como havia dito no início – é, portanto, imprescindível na análise de poemas, mesmo quando o foco está em seu caráter histórico, pois é a ela que irão remeter-se todas as outras leituras através do horizonte de expectativa, uma

vez que “a experiência da primeira leitura torna-se o horizonte da segunda leitura: aquilo que o leitor assimilou no horizonte progressivo da percepção estética torna-se tematizável no horizonte retrospectivo da interpretação” (JAUSS, 2002, p. 878). A grande maioria das análises feitas aos poemas de Drummond em *Sentimento do mundo* e *A rosa do povo* tem deixado de lado este impacto primordial na sensibilidade do leitor. “Tenho apenas duas mãos/ e o sentimento do mundo” (ANDRADE, 2013, p. 11), a força com que esta imagem nos atinge, no exato momento da leitura, é indescritível, nenhuma teorização seria capaz de apreender o que ela diz *per se*, e transcrevo-a justamente na esperança de que sua leitura possa escusar esta declarada incapacidade. Assim, levando em conta este efeito natural da poesia, esforço-me em preservar aqui, na análise histórica e crítica, a integridade do que somente os próprios poemas podem expressar, aquilo que está além de qualquer explicação.

Em muitos poemas de *Sentimento do mundo* e *A rosa do povo* a voz poética de Drummond ataca o presente. Esta voz é definida por Affonso Romano de Sant’Anna como o *gauche*, personagem central de uma estrutura dramática contínua de que seria constituída sua obra e em que “ele [Drummond] constrói um tipo literário – o *gauche* – que, partindo de componentes específicos de sua personalidade, atinge, no entanto, o plano universal”, pois “*gauche* é a palavra em que se cristalizou a essência da personalidade estética do poeta. Significa basicamente o indivíduo desajustado, marginalizado, à esquerda dos acontecimentos. [...] Um excêntrico.” (SANT’ANNA, 2008, p. 30; 43). Esta voz, diretamente relacionada à personalidade e à vida do poeta, percebe-se inserida no mundo logo que o poeta muda-se para o Rio de Janeiro, em 1934, a pedido de Gustavo Capanema, para tornar-se seu chefe de gabinete. Na capital do país, ciente do espetáculo do mundo, inserido nos problemas de seu tempo, começa a sentir intensamente a necessidade de trilhar o caminho que leva do alheamento do mero observador ao posicionamento ativo do participante. Este posicionamento é, em grande medida, político, e aproxima-se do que seria o programa da esquerda brasileira naquele tempo, ainda fortemente ligada ao Partido Comunista⁵. Em “Nosso tempo” afirma:

⁵ Ao chamar atenção para esta relação de Drummond com o comunismo não pretendo exaltar a ideologia ou tratar Drummond como símbolo comunista, pelo contrário, será ainda ressaltado mais a frente o afastamento que ocorre entre ele e os amigos comunistas e com a ideologia comunista, levando-o a desiludir-se também com a própria tentativa de posicionamento político, principalmente após os embates ocorridos na eleição para a Associação Brasileira de Escritores – ABDE de 1949. O que afirmo é que havia sim um direcionamento de suas expectativas e ideais políticos, naquele momento, para a esquerda, representado tanto pelas críticas a sua condição de “burguês” e ao “mundo capitalista”, quanto por sua identificação com a URSS em meio aos conflitos da Segunda Guerra Mundial, como a portadora da esperança de um mundo novo.

Calo-me, espero, decifro.
As coisas talvez melhorem.
São tão fortes as coisas!
Mas eu não sou as coisas e me revolto.
Tenho palavras em mim buscando canal,
são roucas e duras,
irritadas, enérgicas,
comprimidas há tanto tempo,
perderam o sentido, apenas querem explodir (ANDRADE, 2006, p. 38-39).

E suas palavras explodem. A poesia de Drummond nestas duas obras caracteriza-se como a explosão de um funcionário público dependente dos subsídios do Estado Novo, inseguro e incapaz de agir conforme seus anseios políticos: a voz poética expressa o que o “escritor-funcionário”⁶ (MICELI, 1979, p. 178) não pode ou não consegue, como a flor que fura o asfalto em “A flor e a náusea” ou a orquídea que forma-se em país bloqueado de “Áporo”.

É visível sua insatisfação e revolta diante do que vê: a ditadura do Estado Novo, cada vez mais embrutecida; a ascensão de ideologias extremistas e autoritárias como o fascismo e o nazismo – bem como o Integralismo no Brasil; a guerra que se espalha pelo mundo, matando e destruindo em escala cada vez maior. Diante disto, o poeta posiciona-se, primeiramente, afirmando a necessidade do presente, a necessidade de viver a despeito de todos os problemas, como em “Os ombros suportam o mundo”, em que sua voz alerta: “Chegou um tempo em que a vida é uma ordem./ A vida apenas, sem mistificação.” (ANDRADE, 2013, p. 51), assim como define em “Vida menor”: “Não a morte, contudo./ Mas a vida: captada em sua forma irreduzível,/ [...] Nem o morto nem o eterno ou o divino,/ apenas o vivo, o pequenino, calado, indiferente/ e solitário vivo./ Isso eu procuro.” (ANDRADE, 2006, p. 68), e nos célebres versos de “Mãos dadas”: “O tempo é minha matéria, o tempo presente, os homens presentes,/ a vida presente.” (ANDRADE, 2013, p. 53). É, portanto, a partir de sua inserção no mundo como sujeito ativo que a voz poética de Drummond pretende agir.

E ao posicionar-se seu ataque é feroz. O presente apresenta-se feio, corrompido de tal forma que chega a devorar o poeta. A imagem da noite que perpassa grande parte dos poemas é forte o bastante para dispensar explicações e surge com maior impacto no poema “A noite dissolve os homens” de *Sentimento do mundo*. A noite expressa o grande sentimento de

⁶ Esta terminologia empregada por Sérgio Miceli (“escritor-funcionário” e “funcionário-escritor”) é tomada emprestado da obra em prosa de Drummond *Passeios na ilha*, publicada pela primeira vez em 1952. Na verdade, Drummond aparece em alguns momentos importantes da obra de Miceli, como na abertura do capítulo “Os intelectuais e o Estado” e também no seu encerramento, em que o autor trata Drummond como “o maior poeta nacional” (MICELI, 1979, p. 187). Cf. em *Passeios na ilha* especialmente o capítulo “A rotina e a quimera” (DRUMMOND, 1975, p. 66-69).

angústia do poeta diante do mundo, muito similar àquele que Octávio Paz verifica no “Soneto em ix” de Mallarmé:

A angústia é uma metáfora da noite e, particularmente, da meia-noite: fim de um dia e começo de outro. Hora angustiosa porque nela a unidade do tempo e sua continuidade parecem romper-se: sairá o sol outra vez, ressuscitará das cinzas de seu “sonho vespéral” ou a hora assinala o começo de uma obscuridade sem limites e sem tempo? (PAZ, 1976, p. 189).

Diante da angústia (noite) que envolve o presente, o poeta arma-se, pois “até os poetas se armam” (ANDRADE, 1944, p. 73) e age para transformá-lo. Pode-se discutir até que ponto a poesia é eficaz de forma prática na transformação do mundo, mas a meu ver não se pode negá-la. “En un contexto revolucionário, los textos pueden ayudar a quebrar el sistema existente y sugerir caminos de cambio”, defende LaCapra (2012, p. 267), ou de acordo com o coração da tese mais cara a Alfredo Bosi (1977, p. 153), que vê “a resistência da poesia como uma possibilidade histórica”, a ação de Carlos Drummond de Andrade se dá efetivamente através de sua poesia. Ainda em 1936, o próprio Drummond reconhece a importância da poesia como meio de transformação histórica; em carta enviada a Cyro dos Anjos afirma:

Estou convencido de que o poeta não pode se alhear do espetáculo do mundo e que também ele tem uma missão social a cumprir no momento. [...] E, por outro lado, reconhecendo como você a falência da literatura bolchevista, acredito entretanto na possibilidade de uma mensagem poética que contribua para a solução dos conflitos humanos da nossa época. Vale a pena trabalhar nesse sentido (MIRANDA; SAID, 2012, p. 91-92).

A guerra é sem dúvida a visão mais alarmante que o poeta tem do mundo. Especialmente presente nos poemas de *A rosa do povo*, a visão do sujeito poético é constantemente posta à prova por tamanhas atrocidades, tornando sua visão incapaz de apreender o mundo. Em “Rola mundo”, a despeito de tudo ver: moças, tempestade, chuva, choro, sapo, saias errantes, coração de moça e a própria vida, afirma que:

e vendo,
 eu pobre de mim não via.
 [...]
 Depois de tantas visões
 já não vale concluir
 se o melhor é deitar fora
 a um tempo os olhos e os óculos.
 E se a vontade de ver

também cabe ser extinta,
se as visões, interceptadas,
e tudo mais abolido (ANDRADE, 2006: 59, 62).

É o que se percebe também, com uma força poética inigualável, no verso “Meus olhos são pequenos para ver” de “Visão 1944” (ANDRADE, 2006, p. 165-169). Neste poema, entretanto, há certa ambiguidade, pois não somente a guerra torna impotente a visão do sujeito poético, que se debate em desespero ante o horror que se espalha por todos os lados, mas também a esperança do povo que se levanta e a vida que “lateja subterrânea e vingadora” lhe parecem incompreensíveis; “toda essa força aguda e martelante” do povo que, disperso no mundo, resiste apesar de tudo, impressiona e mantém a esperança nos olhos do poeta.

Além da guerra, há também os poemas em que os ideais políticos de Drummond aparecem com mais evidência, demonstrando o olhar atento do poeta aos acontecimentos e o compromisso que mantinha com seu posicionamento. Também em 1936, nos primeiros anos de seu trabalho como chefe de gabinete de Gustavo Capanema e ainda antes do Estado Novo, afirmava em uma carta enviada ao ministro e amigo: “Não tenho posição à esquerda, mas sinto por ela uma viva inclinação intelectual, de par com o desencanto que me inspira o espetáculo do meu país” (apud CANÇADO, 2006, p. 157). A carta continha um pedido de demissão enviado por Drummond após recusar-se a assistir uma conferência de Alceu Amoroso Lima contra o comunismo; o pedido não foi aceito por Capanema, mas deixou claro o posicionamento político do poeta. De fato, diversos autores chamam atenção para o espaço agregador em que se constituía o corpo burocrático do Ministério da Educação, composto por intelectuais de diferentes correntes de pensamento sem necessariamente suprimir sua autonomia ideológica. O sociólogo francês Daniel Pécaut alerta para o fato de que “em torno do ministro da Educação, Gustavo Capanema, também gravitavam numerosos intelectuais que não pertenciam à esfera de influência autoritária, começando por Carlos Drummond de Andrade, seu chefe de gabinete” (PÉCAUT, 1990, p. 71), e mesmo Sérgio Miceli defende que, apesar da dependência material e institucional a que todos os intelectuais funcionários estavam subordinados, “em muitos destes postos os intelectuais prestam serviços estritamente burocráticos que não guardam, por vezes, qualquer relação com o trabalho intelectual propriamente dito que continuam a desenvolver paralelamente às suas atividades funcionais” (MICELI, 1979, p. 158). Este fato é particularmente notável no caso de Drummond. A publicação de *Sentimento do mundo* em 1940, custeada pelo próprio autor “numa tiragem de apenas 150 exemplares, e numa edição clandestina, que circulou por fora das livrarias e dos controles da polícia política” (CANÇADO, 2006, p. 161), bem como alguns poemas avulsos

que circulavam nas mãos de amigos como Antônio Cândido⁷ e que mais tarde seriam incluídos em *A rosa do povo*, atestam a opção política do poeta, que projeta sua voz poética em apoio aos seus ideais.

Para concluir este tópico, volto à imagem da noite presente em tantos poemas de Drummond e que exprime tão perfeitamente sua aversão aos acontecimentos que observava. A noite (angústia) chega ao seu limite em “Sentimento do mundo” a ponto de absorver também o dia, “esse amanhecer/ mais noite que a noite” (ANDRADE, 2013, p. 12) e também em “A noite dissolve os homens”, onde a noite parece destruir toda possibilidade de vida, restando somente, como última saída ao caos e destruição em que se insere o mundo, a morte. Tal é a situação do presente para Drummond:

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 (ANDRADE, 2013, p. 61).

⁷ Cf.: CANDIDO, Antonio. “Fazia frio em São Paulo”. In: _____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

2 O POETA CONSTRÓI O FUTURO: A UTOPIA NA PALMA DA MÃO

A poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos, “esta coleção de objetos de não amor” (Drummond). Resiste ao contínuo “harmonioso” pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia. (BOSI, 1977, p. 146)

O extremo pessimismo a que chega a voz poética de Drummond em relação ao presente, que parece se apresentar de forma incontornável ao tocar na iminência da morte, rompe-se com o nascer de um novo dia. Mesmo nos seus poemas mais pessimistas se antevê um fio de esperança. É este o caso de “A noite dissolve os homens”, em que o recorte estético e formal entre as duas estrofes constituintes do poema ressaltam a passagem da noite para o dia, do pessimismo à esperança, da barbárie à utopia. Continuando o poema a partir do ponto em que termina o tópico anterior, se inicia uma estrofe que transforma totalmente seu espectro.

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 preempatório.
 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, 2013, p. 61-62).

Tem-se a impressão de que se inicia outro poema: o tom muda completamente, os versos se tornam mais longos, com isso o ritmo também se alonga. Diferentemente dos versos anteriores, que apareciam como afirmações breves, fortes e contundentes, a segunda estrofe se estende, lenta, rica em adjetivos, formando a imagem do sol que nasce outra vez, do mundo que aí está para ser construído e reconstruído incessantemente, da esperança inalienável de que o futuro pode ser melhor. Como diz em diálogo consigo mesmo em “Uma hora e mais outra”: “Amigo, não sabes/ que existe amanhã?/ [...] Exato, amanhã/ será outro dia./ Para ele

viajas./ Vamos para ele./ [...] pois a hora mais bela/ surge da mais triste.” (ANDRADE, 2006, p. 50-54).

Esta esperança encontra um espaço concreto de aspiração na União Soviética e no comunismo. Seja como portadora do bastião da liberdade contra o nazi-fascismo em meio a Segunda Guerra Mundial ou como alternativa de sucesso ao mundo capitalista, é visível, em uma série de poemas destas duas obras, a identificação que a voz poética de Drummond possui com este ideal. A primeira identificação é com o principal símbolo da Revolução de Outubro: a figura do operário, aquele de passo firme, que carrega desígnios e segredos em “O operário no mar”, único poema em prosa de *Sentimento do mundo*. Há uma identificação carregada de incompreensão entre ele e este operário, e apesar da admiração que a voz poética dedica ao operário pelo seu potencial criador e transgressor, há também uma consciência de que eles nunca serão iguais, que o poeta em sua condição privilegiada de funcionário público, criado como burguês – como se auto define em “O medo” – jamais compreenderá o operário, afirmando esta incompatibilidade com grande melancolia: “Pra onde vai o operário? Teria vergonha de chama-lo meu irmão. Ele sabe que não é, nunca foi meu irmão, que não nos entenderemos nunca. E me despreza... Ou talvez seja eu próprio que me despreze a seus olhos.” (ANDRADE, 2013, p. 23).

Em *A rosa do povo* há uma série de poemas, apresentados quase em sequência na obra, que atestam esta identificação de Drummond com o comunismo soviético, são eles: “Carta a Stalingrado”, “Telegrama de Moscou”, “Mas viveremos” e “Com o russo em Berlim”. José Maria Cançado ressalta na biografia de Drummond sua aproximação crescente da esquerda ao citar as palavras do sobrinho de Drummond, Heraldo Drummond de Andrade, que passou boa parte do ano de 1942 na casa do tio. Segundo Heraldo, a URSS possuía um papel de extrema importância na imaginação e consciência de Drummond, pois “ele via os russos e o regime soviético como um caminho necessário, incontornável, que tinha de ser tomado mesmo, e que estava se tornando comunista porque não havia outro caminho a seguir”, e conclui afirmando: “ele disse que a ditadura do proletariado era um caminho, uma forma de se chegar a um estágio mais alto de sociedade, e que depois disso a própria democracia iria mudar de nome” (apud CANÇADO, 2006, p. 180-181). Este comentário de Drummond, segundo Heraldo feito logo após a leitura de “Com o russo em Berlim”, revela muito bem as aspirações do poeta naquele período e sua progressiva identificação com o comunismo. Aproximação percebida também por Álvaro Lins, crítico e amigo de Drummond, que em fevereiro de 1946, pouco após a publicação de *A rosa do povo*, confere a posição de “poeta revolucionário” a Drummond, além de defender que sua obra seria “a única realmente

revolucionária – entre poemas e romances – de um autor comunista no Brasil” (LINS, 1963, p. 29-30).

Em “Carta a Stalingrado” e “Telegrama de Moscou” a mesma identificação fica evidente, bem como a mesma esperança no futuro, pois é em meio à cidade de Stalingrado reduzida a ruínas e aos incontáveis mortos no confronto que o poeta enxerga a força de resistência e o anúncio de um mundo novo. É na cidade de Stalingrado que o poeta encontra a força de resistência que buscava, pois a cidade se torna a grande imagem de resistência contra o nazi-fascismo e o principal símbolo de um mundo melhor que estaria prestes a ser construído. No primeiro poema constata:

Os telegramas cantam um mundo novo
que nós, na escuridão, ignorávamos.
Fomos encontra-lo em ti, cidade destruída,
na paz de tuas ruas mortas mas não conformadas,
no teu arquejo de vida mais forte que o estouro das bombas,
na tua fria vontade de resistir. (ANDRADE, 2006, p. 158)

O que é confirmado em “Telegrama de Moscou”, pois “Pedra por pedra reconstruiremos a cidade./ [...] Aqui se chamava/ e se chamará sempre Stalingrado./ - Stalingrado: o tempo responde.” (ANDRADE, 2006, p. 161).

Já em “Mas viveremos”, poema que se chamava originalmente “A morte da III internacional” (CANÇADO, 2006, p. 180), percebe-se um contraste semelhante àquele de “A noite dissolve os homens”, pois todo pessimismo percebido durante boa parte do poema, evidenciado novamente por intermédio da imagem da noite, é logo transformado com o anúncio da simples sentença que intitula o poema: “Mas viveremos”. Uma constatação aparentemente banal, mas que funciona como divisora de águas no poema da mesma forma que a “aurora” de “A noite dissolve os homens”, revelando a esperança inabalável em que se envolve a voz poética de Drummond, pois “A dor foi esquecida/ nos combates de rua, entre destroços. / Toda melancolia dissipouse/ *em sol*, em sangue, em voz de protesto” (ANDRADE, 2006: 164, grifos meus). Novamente o sol – a manhã, a aurora – aparece como imagem da esperança de um futuro melhor, dissipando a melancolia e o “céu noturno” dos versos iniciais e abrindose para um novo mundo que será construído com o sangue e o protesto do povo.

O futuro em que acredita Drummond, aquele com que sonha e pelo qual sua voz poética aspira constantemente, é o mesmo aspirado pelo movimento revolucionário da Era Moderna de modo geral, segundo Octávio Paz:

A ideia cardeal do movimento revolucionário da Era Moderna é a criação de uma sociedade universal que, ao abolir as opressões, desenvolva simultaneamente a identidade ou semelhança original de todos os homens e a radical diferença ou singularidade de cada um. O pensamento poético não tem sido alheio às vicissitudes e aos conflitos dessa empresa literalmente sobre-humana (PAZ, 1982, p. 310-311).

É este o anseio básico da voz poética de Drummond para o futuro, é esta sua utopia, e em “Cidade prevista” tal anseio toma sua forma mais nítida. Através da opção formal de articulá-lo em uma estrofe única e utilizando-se da versificação regular em heptassílabos (sete sílabas poéticas), este poema articula-se como um canto coletivo de tamanha força que se fará ouvir por todos os lados, evocando o:

território de homens livres
que será nosso país
e será pátria de todos.
Irmãos, cantai esse mundo
que não verei, mas virá
um dia, dentro em mil anos,
talvez mais... não tenho pressa.
Um mundo enfim ordenado,
uma pátria sem fronteiras,
sem leis e regulamentos,
uma terra sem bandeiras,
sem igrejas nem quartéis,
sem dor, sem febre, sem ouro,
um jeito só de viver,
mas nesse jeito a variedade,
a multiplicidade toda
que há dentro de cada um.
Uma cidade sem portas,
de casas sem armadilha,
um país de riso e glória
como nunca houve nenhum.
Este país não é meu
nem vosso ainda, poetas.
Mas ele será um dia
o país de todo homem (ANDRADE, 2006, p. 156-157).

Para Drummond, portanto, os acontecimentos recentes apontavam inevitavelmente para esta direção, não importa o tempo que levasse. A cidade a que seu poema remete não é imaginada ou sonhada, mas sim prevista, como algo que já foi anunciado com antecedência, profetizado; assim sendo, toda destruição e todo o mal que testemunhava no fim da década de 1930 e a primeira metade de 1940, chegava, por fim, a seu termo, pois o mundo ideal começava a ser construído e estava ali, ao alcance de todos, prestes a surgir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura das duas obras aqui abordadas, uma leitura atenta e ativa, é sem dúvida a melhor forma de se perceber o alto grau de resistência de Carlos Drummond de Andrade à ordem que se estabelecia ao seu redor. Sua voz poética se projeta com tal força que, mesmo hoje, cerca de setenta anos após sua publicação, acredito ser impossível manter-se alheio às várias questões e experiências transmitidas pelo poeta em seus versos. A imagem poética possui este impacto, de entrar no mais íntimo do leitor e causar uma forte inquietude, um incômodo; tomando novamente as palavras de Octavio Paz, “a imagem reproduz o momento de percepção e força o leitor a suscitar dentro de si o objeto um dia percebido. O verso, a frase-ritmo, evoca, ressuscita, desperta, recria” (PAZ, 1982, p. 132). Esta força que é marca própria da poesia é possível porque a imagem não busca explicar ou representar a realidade, mas apresentá-la, tal como o poeta a sente, pois “a imagem não explica: convida-nos a recriá-la e literalmente revivê-la.” (PAZ, 1982, p. 137).

A *inquietude*⁸ de Drummond transparece pelos seus versos e atinge diretamente a sensibilidade do leitor, tornando-o cúmplice e confidente do poeta a despeito da distância temporal entre um e outro. Drummond não se sente apto para sair à rua e expor sua resistência, a própria repressão política o impede, não percebe um ambiente propício para isso, portanto arma-se com o que tem de maior e mais eficaz: sua poesia. O que se percebe nestas duas obras é uma aspiração sincera, íntima, de que os rumos que a história tomava apontavam para um mundo melhor, representado pelo comunismo; para ele sua utopia estava a um palmo de distância, mas era antes de tudo necessário construí-la no presente.

Esta identificação com o comunismo começa a ser abalada após 1945. Ao abandonar a chefia do gabinete de Gustavo Capanema, Drummond aceita o convite de Luís Carlos Prestes e torna-se coeditor do periódico comunista *Tribuna Popular*. Afastase com apenas alguns meses de permanência por discordar das orientações e atitudes do jornal, tal como o apoio do partido e de Prestes à continuidade de Getúlio Vargas no poder durante o processo de redemocratização iniciado no mesmo ano. O próprio Drummond afirma, “deixei meu trabalho no Gabinete de Capanema para ter o gosto de militar contra Getúlio e seu continuísmo, e eis que sou empurrado para o lado que não quer combatê-lo” (ANDRADE, 1985, p. 39), apontando o primeiro dos problemas que terá com o Partido Comunista. O ápice destes atritos

⁸ Termo utilizado por Antônio Cândido para referir-se a poesia de Carlos Drummond de Andrade. Cf.: CANDIDO, Antonio. “Inquietudes na poesia de Drummond”. In: _____. *Vários Escritos*. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2004.

se dará em 1949, durante a eleição para Associação Brasileira de Escritores – ABDE, onde Drummond e a “ala democrática” entram em conflito direto com a “ala comunista” e, a partir deste evento, o poeta passa a abster-se de seu envolvimento no campo político propriamente dito, apesar de jamais abandonar seu posicionamento crítico e atento aos acontecimentos.

Os atritos com os comunistas e o afastamento de Drummond do campo político, entretanto, só confirmam seu forte engajamento e sua resistência no período do Estado Novo, quando a única forma de ação política que dispunha era refletir e escrever seus poemas. *Sentimento do mundo* e *A rosa do povo* consagraram este instante único da vida do poeta, um momento em que seus anseios apontavam a necessidade de envolver-se nos acontecimentos de sua época, agir para transformá-los e construir um futuro melhor. E justamente por tê-los consagrado em poesia e enquanto houver quem se proponha a mergulhar em seus versos, estes anseios jamais morrerão.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. *Confissões de Minas*. Rio de Janeiro: Americ=Edit. 1944.

_____. *O observador no escritório*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

_____. *Passeios na ilha: divagações sobre a vida literária e outras matérias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

_____. *Sentimento do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

CANÇADO, José Maria. *Os sapatos de Orfeu: biografia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Globo, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

FARIA, Daniel. Quando os poetas se despediram da felicidade: Baudelaire e Dostoievski criticam as utopias. *História: questões & debates*, Curitiba, v. 44, n. 1, p. 69-86, 2006.

JAUSS, Hans Robert. O texto poético na mudança de horizonte da leitura. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LACAPRA, Dominick. Repensar la historia intelectual y leer textos. In: PALTI, Elías José. “*Giro lingüístico*” e *historia intelectual*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2012.

LINS, Álvaro. *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1963.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: DIFEL, 1979.

MIRANDA, Wander Melo; SAID, Roberto (Orgs.). *Cyro & Drummond: correspondência de Cyro dos Anjos e Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Globo, 2012.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Editora Ática, 1990.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Drummond: o gauche no tempo*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

AS PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS E ATITUDES DO MOVIMENTO ROMÂNTICO

Ana Rosa Gonçalves de Paula Guimarãesⁱ

Caio César Souza Camargo Próchnoⁱⁱ

RESUMO: Este trabalho, por meio de uma revisão bibliográfica-dedutiva, busca investigar quais as principais características e atitudes que concernem ao Movimento Romântico pertencente ao início do século XVII e final do século XIX. Para tanto, serão percorridos o contexto históricossocial da época, em especial na Europa; a etimologia do vocábulo romântico e, autores como Goethe, Musset, Keats e Álvares de Azevedo, a fim de observar e analisar os elementos constituintes do Romantismo, como: a subjetividade, o individualismo, o sentimentalismo, os escapismos, a identificação com a Natureza, a morbidez, a solidão, a melancolia, as frustrações, o espírito taciturno, noctívago, sombrio e a tentativa de resgate da “unidade perdida”. O Romantismo foi um movimento muito vasto, cuja busca pelo “paraíso perdido”, a descrença das Revoluções e dos novos inventos tecnológicos, desencadearam aos poetas, músicos, filósofos e pintores do período, a busca pelo “tornar-se uno”, por meio das vivências interiores e do autoconhecimento.

Palavras-chave: Romantismo. Estética. Características. Atitudes. Goethe.

THE MAIN FEATURES AND ATTITUDES OF ROMANTICISM

ABSTRACT: This paper, through a literature review-deductive, investigates what the main characteristics and attitudes that concern the Romantic Movement belonging to the early seventeenth century and the late nineteenth century. For this, they traveled the historicossocial context of the time, particularly in Europe; the etymology of the romantic word and authors like Goethe, Musset, Keats and Alvares of Azevedo in order to observe and analyze the elements of Romanticism, such as subjectivity, individualism, sentimentality, the escapism, the identification with Nature, morbidity, loneliness, sadness, frustrations, the taciturn spirit, nocturnal, dark, trying to rescue the "lost unity". Romanticism was a vast movement, whose search for the "lost paradise" the disbelief of revolutions and new technological inventions, sparked the poets, musicians, philosophers and painters of the period, the search for 'become one' through the inner experiences and self-knowledge.

Keywords: Romanticism. Aesthetics. Features. Attitude. Goethe.

ⁱ Mestranda em Psicologia (UFU). Graduada em Psicologia (UNIFRAN). Licenciada em Letras (Unifaccef). Especialista em Saúde Pública (UNIFRAN). E-mail: anarosa.psi@hotmail.com

ⁱⁱ Doutor em Psicologia Social (USP). Pós-Doutorado nas Universidade de Leipzig (Alemanha) e Universidade de Greifswald (Alemanha). Professor Titular (Instituto de Psicologia – UFU).

INTRODUÇÃO

Enquanto escola de pensamento, o Romantismo foi uma das mais influentes que já existiu e tem raízes muito profundas na gênese do nazismo, no marxismo e também na origem do movimento Modernista. O Romantismo pode ser caracterizado como uma doutrina evanescente, que deseja “ressacralizar” a vida e também, é contrário ao discurso lógico e da razão, pois se pretende atingir a uma verdade ainda que inacessível ao racional, por meio da intuição mística, ou seja, através do mergulho do homem em si e no Universo. O vocábulo “romântico” define o indefinível, a busca do conhecimento ignoscível e a angústia de existir, uma vez que o romântico é contra o ser contingente.

O estilo romântico pode ser definido por um sentimento de ruptura, o qual foi vivido como perda, ou ainda, o movimento buscou a unidade perdida. O Romantismo pode ser destacado como o rebaixamento corajoso ao universo das emoções e, também, revela-se como um movimento que liberou as camadas inconscientes da mente. A partir disso, percebe-se a multiplicidade dos tipos românticos, de modo a ser mais pertinente falar em “romantismos”, no plural, do que em “Romantismo”.

Para a realização do trabalho, foi feito o levantamento das raízes históricas, sociais e ideológicas, as quais possibilitaram a eclosão do movimento romântico e do “ser românticas”, assim como, as particularidades do Romantismo, acerca das características e atitudes pertinentes ao poeta, ao gênio romântico, vindo sob a voz de escritores, como, o alemão Goethe, o inglês Keats e o poeta brasileiro, Azevedo. Após isso, foram analisadas algumas destas singularidades, por meio de fragmentos de romances e poemas dos escritores do cenário romântico, como a emoção, a subjetividade, a dor, a melancolia, o tédio e, a tentativa de que, por meio dos dualismos, os quais tanto marcam a alma romântica, consiga-se o resgate da unidade perdida, do tornar-se uno.

1 ROMANTISMO OU ROMANTISMOS

O Romantismo, de acordo com os estudos de Carpeaux (2012), foi um movimento artístico que, convivendo de elementos historicistas, místicos, sentimentais e revolucionários do Pré-Romantismo, reagiu contra a Revolução e ao Classicismo, por meio da defesa contra a objetividade racionalista da burguesia, o qual pregou como única fonte de inspiração o subjetivismo emocional. Emoção é o que, por definição, não pode ser restrito em termos

racionais. A partir disso, percebe-se a multiplicidade dos tipos românticos, de modo a ser mais pertinente falar em “romantismos”, no plural, do que em “Romantismo”.

Etimologicamente, o termo “romântico” contém de fato, referência ao passado, à literatura de língua *romana* da Idade Média, porque nessas condições, estender o conceito de nostalgia romântica é retomar ao Romantismo alemão “clássico”, ao “paraíso perdido” que, foi a sociedade feudal. Todavia, a referência à época medieval é ambígua, na medida em que esta sociedade continha muitas estruturas sociais diferentes: de um lado, naturalmente, as instituições hierárquicas, como a cavalaria, as ordens religiosas, por outro lado, apresentava o remanescente da comunidade rural gentílica (a *Marche germânica*), igualitária e coletivista. As diferentes sociedades pré-capitalistas, apesar de suas diferenças inegáveis, possuíam traços em comum que as distinguem radicalmente do modo de produção capitalista. Como sublinha Claude Lefort (apud Löwy, 1990, p. 13): “É em face ao capitalismo que todas as outras formulações sociais revelam seu parentesco”.

O tempo presente percebido como incerto e o sujeito margeado por instituições opressoras, umas das alternativas foi a de recuperar e retornar a esse passado – ao mundo medieval, repleto de lendas e mistérios, visto que, o adjetivo romântico é derivado do *substantivo romaunt* (*roman* ou *romant*), o qual designa romances medievais e de cavalaria. Notoriamente vários romances são calcados nesta tradição, cujos temas estão ligados a *As aventuras do rei Arthur e os cavaleiros da Távola Redonda*, como *Ivanhoé* de Walter Scott as lutas medievais baseadas em *Eurico, o presbítero* de Alexandre Herculano e até mesmo o herói indianista de José de Alencar adota princípios como a honra, a dignidade e a coragem.

Portanto, a Idade Média é glorificada e as épocas pós-medievais são selecionadas para descrever, com nostalgia, a derrota e o desaparecimento de tradições respeitáveis. É a mesma mentalidade que se manifesta na literatura política da época romântica, na atitude antirevolucionária de Joseph de Mainstre, de Karl Lidwing Von Haller, de Donoso Cortés, defensores do absolutismo monárquico restabelecido em 1815 (CARPEAUX, 1985).

Carpeaux (1985) relata que o Romantismo foi o movimento que nasceu na Alemanha por volta de 1800, conquistou logo a Inglaterra e, a partir de 1820, a França; depois todas as literaturas européias e americanas; e acabou nas tempestades das revoluções de 1848. Em seu sentido mais amplo, o Romantismo havia sido preparado por teorias filosóficas que situam a experiência na base do conhecimento humano (Locke) ou que realçam a moral do sentimento (Shaftersbury). A rápida expansão das concepções científicas, por outro lado, possibilitou novos rumos à investigação científica.

O Romantismo, como ressalta Guinsburg (1985) é antecedido pelos Séculos das Luzes, o qual abandonou a visão teocêntrica e teológica judaico-cristã, que concebia a História como um ciclo de revelação do poder divino através de Seus atos de vontade, cuja primeira manifestação seria a Gênese, ponto de partida para uma sucessão de intervenções providenciais e miraculosas ao nível do humano e terreno, cujo termo seria o Juízo Final e a instalação do reino beatífico dos justos e dos santos.

A ideia de revolução, a absorção de pontos de vista recolhidos junto ao Iluminismo e ao Liberalismo, a crença na possibilidade de alcançar a felicidade humana, animou toda uma geração romântica, situando-a na rota das grandes transformações sociais e históricas que poderiam redefinir positivamente os caminhos da humanidade. Essa visão foi, no entanto, logo embaraçada pela própria dinâmica que haveria de marcar a ascensão da burguesia. As novas formas de dominação e a aplicação dos princípios de liberdade, igualdade e fraternidade, segundo os interesses da nova classe, formaram um movimento oscilante dentro do Romantismo. A crença no progresso tendeu a se transformar na frustração do presente, pois o mundo novo prometido pela revolução se recheou de negatividade, dor e desencanto. Também não seria mesmo incorreto admitir que o sentimento de descrença pudesse ter vinculações com a própria consciência da inexorabilidade das transformações urbanas, do advento de um tempo que ultrapassou a tradição agrária, da vitória de um mundo inflexivelmente racionalista e preso à lógica da matéria e do dinheiro.

O acontecimento permeado pela Revolução Francesa acarretou na Europa toda e no continente americano uma profunda emoção, exprimindo-se em uma literatura de tipo emocional, que deu a si mesma o nome de “Romantismo”. (CARPEAUX, 2012). A história deste movimento artístico pode ser associada e escrita em consonância com a história das revoluções: foi produzido pela Revolução de 1789 e 1793; foi desviado pelo acontecimento contrarrevolucionário da queda de Napoleão, em 1815; reencontrou o impulso pela Revolução de 1830; e acabou com a Revolução de 1848. Para Hauser (1998), apenas durante as Guerras Napoleônicas que as classes dominantes conseguiram atrair os românticos para o lado da reação.

A crítica romântica, conforme Löwy (1990) expõe, raramente é sistemática ou explícita e poucas vezes se refere diretamente ao capitalismo como tal. Na sociologia e na filosofia social germânica do fim do século XIX podem-se encontrar algumas tentativas de sistematizações, sejam elas sociais, morais ou culturais, sendo do passado, à *Zivilisation*, o desenvolvimento moderno, “despersonalizado”, material, técnico e econômico, ou

Gemeinsschaft, à antiga comunidade orgânica de relações diretas, à *Gesellschaft*, a agregação mecânica e artificial de pessoas em torno de objetivos utilitários.

2 A ESTÉTICA ROMÂNTICA

O esteticismo romântico foi o alheamento ao mundo, em que o “Eu” mostrava-se impotente e, também, foi parte de um caminho indireto para a realização de um ideal humano que não podia ser concretizado pelo processo direto de educação política e social. Para o século XVIII, a poesia era a expressão das ideias, a transmissão de ideias por meio da ficção romântica, de espíritos transcendentais que a tudo permeavam e constituíam a fonte da inspiração poética, ao identificar-se esse com o poder criativo da linguagem. Hauser (1998) propõe que toda e qualquer obra de arte seja uma visão e um aviso acerca da realidade, a qual substitui a vida real por uma Utopia, todavia, no Romantismo, o caráter imaginário expressouse com maior pureza e plenitude, do que em qualquer outro movimento. O gênio romântico não deve colocar limites ao seu imaginário, visto que, a única lei da criação é que ela não possui lei alguma, sendo o mesmo tempo sonho e evasão, mistério e imagens fugidias. Não cabe, pois, ao gênio analisar, senão sentir; não está em causa a reflexão, mas a emoção.

O poeta assumiria no Romantismo, o papel que o sacerdote adotou na sociedade tradicional. Entretanto, o poeta é acessível e permite que outros mergulhem no divino, isto é, seria mediador do conhecimento e sua missão era a de transmitir ideias. A poesia reflete os grandes acontecimentos, que se espelharia das ideias, passando às coisas, como também acena aos séculos, aos povos e aos impérios. Para Victor Hugo (2010, p. 18) a poesia: “Torna-se épica, gera Homero”. Ainda a poética se enquadraria ao que estende à vida e à natureza, decorrendo de três fases: a lírica, a épica e a dramática, porque, tudo nasce, cresce e morre.

O mundo regido pela poesia e pelo poeta é considerado o mais elevado, mais puro e divino, e o próprio divino parece não ter outros critérios senão os derivados da poesia. Shelling (apud Nunes, 1985) expõe que na imaginação poética, se completaria a atividade produtiva do espírito, já operante nas formas da Natureza. Com isso, a obra de arte alcança o Eu e a intuição de si mesmo com o Absoluto. A arte como produto do entendimento, solveria as contradições entre o subjetivo e o objetivo, o consciente e o inconsciente, o real e o ideal, a liberdade e a necessidade, que o artista genial supera e recebe a cada produção.

A atitude do romântico confunde-se com a psicologia do adolescente, quanto à liberdade, paixão e emoção manifestadas com teores intensos, embora tenha se solidificado

por meio do homem maduro. Outro equivalente da mentalidade romântica é oferecido pela psicologia feminina, visto que a compreensão de determinado problema, embaraça a oferta da complexidade da apresentação, levando a excluir aspectos culturais, históricos e filosóficos do Romantismo, expelindo-se de seu horizonte específico (BORNHEIM, 1985).

O passado reconsiderado, em seu âmago, remontando ao mundo medieval reconstituído, deveria restituir os homens à sua autêntica duração, por meio da regeneração pela história, deste desenlace histórico em direção a um estado quase paradisíaco, conceito este, que seria a nação. O povo, afinal, acabava por se constituir na imagem central e verdadeiramente mítica da utopia romântica. O povo, entidade coletiva orgânica, além e acima dos antagonismos, culpado de todos os seus conflitos e, segundo Michelet, de “todas as suas servidões do camponês, do operário, do industrial, do comerciante, dos funcionários, do rico e do burguês” – constitui todo o tema da primeira parte do livro utópico: *O povo* (SALIBA, 1991, p. 60).

Assim como a valorização do passado e da nação, nada foi mais expressivo e grandioso do que a natureza, concebida em sua dinâmica mítica, capaz de expressar a idéia de gestação, origem, portanto, daquela propriedade diferenciadora, inequívoca e ao mesmo tempo expressão maior da própria Nação (CITELLI, 1993). Para Hauser (1998), a natureza improvisada e fragmentária do seu estilo era apenas manifestações de uma abordagem dinâmica da vida, à qual devido todo seu gênio, toda sua sensibilidade intensificada e clarividência histórica.

A natureza revela a mesma espontaneidade florescente, a mesma expressividade das obras nas quais o homem cadencia os conteúdos originais e características de sua experiência subjetiva. Uma vez que o seu aspecto material significa o espiritual que as anima, as formas naturais, por um lado produtivas e, portanto criadoras, por outro, são expressivas e, portanto simbólicas, oscilam entre o estado da coisa e o estado da linguagem, achando-se comprometidas pela dualidade da expressão da criação – conceitos românticos mantidos como valência quase igual para a literatura. “O universo inteiro fala e os corpos são os signos da linguagem” (NUNES, 1985, p. 59).

Como tentativas de resgatar a unicidade perdida, homem, Deus e Universo consistiriam um Todo, a forma, o centro, o gérmen, onde a divindade estaria no meio e entre todos. A indistinção entre sujeito e objeto seria fundida no homem, por meio da Natureza, onde se deixava de existir a distinção, assim como foi rebaixado o que era elevado e elevou-se o que era baixo; sacralizou o profano e tornou o profano sagrado.

A ambivalência romântica fez-se através do confronto dramático do indivíduo com o mundo, possibilitada pelo sujeitar-se humano, que, conduzido a vivência da Natureza - objeto de contemplação ou lugar de refúgio para o indivíduo solitário provocou tonalidades afetivas díspares, que vão do reconhecimento religioso à volúpia da auto-afirmação, da melancólica sensação de desamparo e entusiasmo, não é uniforme. Do mesmo modo, o indivíduo oscilou entre um sentimento de proximidade, de união desejável e prometida, de compenetração a realizar-se um sentimento de distância, de afastamento irrecuperável ou de separação inevitavelmente consumada.

Coligado com a perspectiva do mistério e do insondável, o Romantismo dedicou-se determinantemente com a valorização do Eu e da morte. Citelli (1993) ressalta que a fim de se afastar de um mundo incompleto e desajustado, o romântico opta pela morte, como forma gloriosa, gesto definitivo e radical revelar uma profunda indisposição com a sociedade. A morte tornou-se um tema comum em quase todo Romantismo, revestindo-se de maior ou menor dose de lirismo, ora remetendo a uma visão mais ingênua, ou a uma crueldade quase demoníaca, como nos poemas de Lord Byron. Há textos românticos sobre a morte que praticamente celebrizaram alguns autores, como no caso, por exemplo, do português Soares Passos e seu *O noivado do sepulcro*, que foi um verdadeiro mapa da morte e do cemitério.

Novalis, de acordo com a exploração de Safranski (2010), está convicto de que a morte que o ser causa em si é uma transformação, não um final. Novalis ainda denomina de idealismo mágico o que tem em mente, e promete muito disso:

Quanto tivermos aprendido esse “idealismo mágico, então cada um será seu próprio médico – e poderá adquirir um sentimento completo, seguro e exato do seu corpo – então o homem será talvez até capaz de restaurar seus membros perdidos, de se matar apenas através da vontade, e através disso alcançar conhecimentos verdadeiros sobre o corpo – alma – mundo – vida – morte e mundo dos espíritos” (apud SAFRANSKI, 2010, p. 110).

A renovada experiência do mundo subterrâneo influenciará também os *Hinos à noite*, que no quarto hino, onde tudo é indistinto e os seres se fundem ao Todo, Novalis escreve: “A onda de cristal, invisível aos sentimentos comuns, no colo escuro do monte cresce, no pé dele irrompe a maré cheia. [...] Tudo o que é terreno bóia, mas aquilo que se tornou sagrado pelo toque do amor corre diluído em caminhos recônditos para além dessa região, onde se mistura com amores adormecidos” (apud SAFRANSKI, 2010, p. 113).

Wellek situa que a principal ambição romântica foi a superação de dualismos (apud LOUREIRO, 2002, p. 103). Em *Lucrécia* de Victor Hugo, a mesma diz: “Os dois anjos

lutavam em mim, o bom e o mau: mas creio que o bom vai enfim triunfar” (apud PRADO, 1985, p. 178). Portanto, a cosmovisão é norteadada através das ilusões e fantasias, que por sua vez, fulguram por meio da assimilação com personagens planas e maniqueístas. Contudo, a morte no Romantismo, em geral denota união, libertação, esperança de sobrevivência, a partir dos paradoxos vivenciados em um mundo injusto.

Ou tudo ou nada. Ou vence obstáculos, alcançando à plenitude, a comunhão perfeita, a felicidade sem restrições, ou busca a paz onde é certa alcançá-la. Indiferente à vida e a morte, caminhando como se um fio suspenso sobre o nada, sentindo a atração do abismo e a presença exaltante do amor, o herói romântico mantém até o fim a sua preciosa ambiguidade (PRADO, 1985, p. 179).

O raciocínio utópico é norteadado por pensamentos fantasmagóricos, os quais têm fundamento no mistério, no macabro e no demoníaco, também se fixam à sentimentos e ao espírito pitoresco, que são típicos do estilo *troubadour*. O “olho do corpo” que se entende como exterior é encarado como um processo mediúnico, pois há uma atmosfera nevoada, sentimentos ternos e nostálgicos, os quais envolvem componentes especiais, como: nuvens, árvore, homens, corpos celestes (ZANINI, 1985).

O Romantismo levado às últimas conseqüências representou a força que nutria a condição de marginalidade destinada em uma sociedade que se pensava a partir de conceitos liberais. A música composta pelos românticos, a poesia escrita por eles e os quadros que pintavam, mantinha com o público uma relação contraditória, pois, nelas estavam presentes tanto o escândalo e a agressão como a reverência e mesmo a admiração às grandes personalidades criativas, as quais foram os gênios românticos.

Como o homem é parte indissociável da natureza, ele é visto como complexo, conflitivo e ambivalente, glorificando-se tanto o indivíduo como a natureza. O homem pertence a um todo maior, cósmico, do qual ele só é uma parte insignificante. Porém, essa visão não impede o interesse dos sentimentos e das paixões, em contraposição ao mundo racional. O homem romântico não é moderado como o clássico, mas, pelo contrário, capaz das ações excessivas, que revelariam os conflitos e as paixões abissais que perturbam a alma romântica. É um homem imaginativo e criativo, cujo modelo ideal seria o artista ou o poeta, que se aproxima intuitivamente do infinito e do absolutismo com suas criações. Ferrater Mora considera que o romantismo corresponde à alma fáustica e dionisíaca, em contraposição às manifestações da alma apolínea (LEJARRAGA, 2002, p. 21).

3 O SER ROMÂNTICO: SUAS CARACTERÍSTICAS E ATITUDES

Diante do mundo racional dos iluministas, conforme explicita Lajarraga (2001), os românticos se referem ao lado “noturno” da vida humana, ao mundo dos sonhos e dos monstros, aos impulsos sombrios inconscientes. Em contraposição, ao acanhamento dos iluministas, que limitavam o conhecimento aos dados sensíveis do mundo material, o espírito romântico aspirava ao infinito e à liberdade. O romântico, por sua vez, para Hauser (1998) não se contentam em “ser romântico”, mas fazem do romantismo um ideal e uma política para sua vivência. A “romantização” significa, sobretudo, simplificar e unificar a vida, libertá-la da dialética do ser histórico, que excluía-la de todas as contradições indissolúveis oposição que oferece a todos os desejos expressos em sonhos e fantasias de natureza romântica.

Mais que meros clichês, os românticos sustentam grande interesse pelas temáticas ligadas à morte, à doença, ao noturno e ao subterrâneo, pois buscam com isso, a possibilidade de plenitude harmônica que lhes é negada no cotidiano. Estas “saídas” ora são pintadas com as tintas do maravilhoso, ora são exaltadas em seu caráter inexprimível e inefável. O evacionismo romanesco é permanentemente a expansão geográfica, porque ao conquistar-se um país após outro, via-se uma forma de transformação da utopia estética. Para Carpeaux (2012) a poesia musical e filosófica reproduzia as esferas harmônicas das leis do romantismo de evasão. O imaginário utópico, de acordo com Saliba (1991) funcionou como um exercício para conceber o transcendente, em um esforço mental para imaginar, outras possibilidades e saídas, ainda que envoltas pela atmosfera do sonho e da alucinação.

As formas de evasão dos conflitos, por meio da idealização de outras épocas ou civilizações são algumas “saídas românticas pensadas por Freud. Ele vê a fascinação por outras épocas e crença numa era edênica como formas de escapismo:

As épocas longínquas exercem viva e misteriosa atração sobre a imaginação. A partir do momento em que os homens estão descontentes com o presente, o que é bastante frequente, eles se voltam para o passado e esperam, uma vez mais, encontrar seu sonho, jamais esquecido, de uma idade de ouro (apud LOUREIRO, 2002, p. 317).

Além da idealização de outros períodos, no Romantismo, a solidão também é uma forma de fuga, onde os sentidos do corpo, o “órgão do absoluto” age sobre o Eu. Nas palavras de Feuerbach (apud SAFRANSKI, 2010, p. 223): “A solidão é ser finito e limitado, estar em comunidade é liberdade, é infinito. O homem sozinho é um homem (no sentido comum); o homem com o homem – a unidade de eu e você, é Deus”. Ou ainda, nas palavras de Musset (2008, p. 39):

Verificando que a solidão, longe de me curar, agravava o meu estado, mudei completamente de sistema. Fui para o campo e dediquei-me à caça, galopando pelas matas. Caçava até perder o fôlego, matava-me de fadiga e, à noite, depois de ter passado o dia suando e correndo. Ao deitar-me cheirando a coqueira e a pó, afundava a cabeça no travesseiro, enrolava-me nas cobertas e exclamava: “Fantasma, fantasma! Não estás também cansado? Quando me darás uma noite de sossego?”

Assim, o Romantismo através da perspectiva de mistério, da solidão e do insondável dilatou a valorização do Eu e da Morte, como se observa em Álvares de Azevedo (apud ROMERO, 2001, p. 778):

Eu vaguei pela vida sem conforto,
 Esperei minha amante noite e dia
 E o ideal não veio...
 Farto da vida, breve serei morto...
 Nem poderei ao menos na agonia
 Descansar-lhe no seio...
 Passei como Don Juan entre as donzelas,
 Suspirei as canções mais doloridas,
 E ninguém me escutou...
 Oh! Nunca à virgem flor das faces belas,
 Sorvi o mel, nas longas despedidas...
 Meu Deus, ninguém me amou!

Na inquietude de se distanciar do mundo incompleto e atípico, o romântico optou pela morte, como uma situação gloriosa, definitiva e radical ante uma sociedade profundamente indisposta (CITELLI, 1993). A morte expede uma visão ingênua, ora uma percepção cruel e demoníaca, como demonstra Gonçalves de Magalhães (apud Romero, 2001, p. 626):

Morrer... morrer... Quem sabe o que é a morte...
 Porto de salvamento, ou de naufrágio!...
 E a vida? Um sonho num baixel sem leme...
 Sonhos entremeados de outros sonhos,
 Prazer, que em dor começa e em dor acaba.
 O que foi minha vida e o que é agora?
 Uma masmorra alumiada apenas,
 Onde tudo se vê confusamente,
 Onde a escassez da luz o horror aumenta,
 E interrompe o recôndito mistério.
 Eis o que é a vida!... mal que a luz se extingue,
 O palácio e a masmorra se confundem,
 Contempla-se o mistério... Eis o que é a morte.

Os Românticos, portanto, tinham obsessão pelo *locus horrendus* (lugar horrível, feio, sóbrio e que provoca horror). Os cenários para as histórias, geralmente apresentavam-se em cemitérios, catacumbas, mausoléus, túmulos, casarões/mansões/castelos assombrados abandonados ou em ruínas, florestas escuras, cavernas, grutas, prisões, masmorras, câmaras de tortura, porões e pântanos. Há a presença de uma fauna característica com animais asquerosos: sapos, baratas, vermes, ratos, lagartixas, lagartos; de animais peçonhentos, como cobras, mochos, corvos, escorpiões, aranhas, lacraias e animais de mau-agouro, como corujas, corvos, urubus, gatos-pretos, morcegos, sapos. Observa-se que no poema de Junqueira Freire (apud Bosi, 1985, p. 248) “Morte (Hora do Delírio)”, que o mórbido é na verdade, a objetivação do mundo

Miríades de vermes lá me esperam
Para nascer de meu fermento ainda,
Para nutrir-se de meu suco impuro
Talvez me espere uma plantinha linda.

Vermes que sobre podridões refervem,
Plantinha que a raiz meus ossos ferra,
Em vós minha alma e sentimento e corpo
Irão em parte agregar-se à terra.

E, depois, nada mais. Já, não há tempo,
Nem vida, nem sentir, nem dor, nem gosto.
Agora o nada, – esse tão belo,
Só nas terrenas vísceras deposto

Vigny, no prefácio da peça, intitulada romanticamente de *Última noite de trabalho* – de 29 a 30 de junho de 1834, conclui:

O desespero não é uma idéia, é uma coisa, uma coisa que tortura que cerra e esmaga o coração de um homem como uma tenaz, até que enlouqueça e se lance à morte como nos braços de uma mãe. / É ele o culpado, digam-me, ou não será a sociedade que o acossa desse jeito até o fim? (apud PRADO, 1985, p. 180).

Embora sob as fatalidades circunscritas na sociedade em que se vive o romântico, muitas vezes mergulha na melancolia e na aceitação da sua infelicidade, exprimindo-se num lirismo terno, que, também, muitas vezes mórbido e sombrio. A melancolia noturna e tumular satisfaz à catarse e ao desejo de depender (CARPEAUX, 1985). Derramam-se múltiplas lágrimas, embora o choro também tenda ao “sorriso entre lágrimas”, ou seja, ao humor.

Pelas palavras de Tobias de Barreto (apud ROMERO, 2001, p. 1094), torna-se claro tais preceitos:

Sou eu quem assiste às lutas,
Que dentro d'alma se dão,
Quem sonda todas as grutas
Profundas do coração;
Quis ver dos céus o segredo;
Rebelde, sobre um rochedo
Cravado, fui Prometeu; tive sede do infinito,
Gênio, feliz ou maldito,
A humanidade sou eu.

Ergo o braço, aceno aos ares,
E o céu se azulando vai;
Estendo a mão sobre os mares,
E os mares dizendo: passai!...
Satisfazendo ao anelo
Do bom, do grande e do belo,
Todas as formas tomei:
Com Homero fui poeta,
Com Isaías profeta,
Com Alexandre fui rei.

Ouvi-me: venho de longe,
Sou guerreiro e sou pastor;
As minhas barbas de monge têm seis mil anos de dor:
Entrei por todas as portas
Das grandes cidades mortas,
Aos bafos do meu corcel,
E ainda sinto os ressabios
Dos beijos que dei nos lábios
Da prostituta Babel.

E vi Pentápolis nua,
Que não corava de mim,
Dizendo ao sol: eu sou tua,
Beija-me... Queima-me assim!
E dentro havia risadas

De cinco irmãs abraçadas
Em voluptuoso furor...
Ânsias de febre e loucura,
Chiando em polpas de alvura,
Lábios em brasas de amor!...

Travei-me em lutas imensas,
Por vezes, cansado e nu,
Gritei ao céu: em que pensas?
Ao mar: de que choras?
Caminho... e tudo o que faço
Derramo sobre o regaço
Da história, que é minha irmã:

Chamem-me Byron ou Goethe,
 Na frente do meu ginete
 Brilha a estrela manhã.

E no canto solene
 Vibra a ira do Senhor:
 Na vida, nesse perene
 Crepúsculo interior,
 O ímpio diz: anoitece!
 O justo diz: amanhece!
 Vão ambos na sua fé...
 E às tempestades que abalam
 As crenças d'alma, que estalam.
 Só eu resisto de pé!...

De Deus ao imenso ouvido
 A Humanidade é um tropel,
 E a natureza um ruído
 Das abelhas com seu mel,
 Das flores com seu orvalho,
 Dos moços com seu trabalho
 De santa e nobre ambição.
 De pensamentos que voam,
 De gritos d'alma que ecoam
 No fundo do coração!...

O *Saint-Preux*, de Rousseau, e o *Werther*, de Goethe foram as primeiras obras que concretizaram a desilusão que se apoderou do espírito humano na era romântica, enquanto o *René*, de Chateaubriand, é a expressão do desespero em que o desengano se converteu. O sentimentalismo e a melancolia do pré-romantismo estavam de acordo com o estado emocional da burguesia antes da Revolução, enquanto o pessimismo e o cansaço vital da *litterature emigré* concordava com o estado de ânimo da aristocracia depois da Revolução (HAUSER, 1998). A melancolia de *René*, por outro lado, é indefinível, pois:

A vida perdeu todo o sentido; sente um desejo infinito e arrebatado de amor e companheirismo, uma ânsia permanente de abraçar todas as coisas, de ser abraçado por todas as coisas; mas sabe que esse anseio não pode ser satisfeito e que sua alma ainda permaneceria insatisfeita, mesmo que todos os seus desejos pudessem ser cumpridos. Nada é merecedor de ser desejado, todas as lutas e conflitos são inúteis; a única ação sensata é o suicídio. E a absoluta separação entre o mundo interno e externo, entre a poesia e a prosa da vida, a solidão o desdém pelo mundo e a misantropia, a existência irreal, abstrata e desesperadamente egoísta vivida pelas naturezas românticas do novo século já é um suicídio (apud HAUSER, 1998, p. 688).

Embora sob as fatalidades circunscritas na sociedade em que se vive o romântico, muitas vezes ele mergulha na melancolia e na aceitação da sua infelicidade, exprimindo-se

num lirismo terno, evocador e, também, muitas vezes mórbido e sombrio. A melancolia noturna e tumular satisfaz à catarse e ao desejo de depender (CARPEAUX, 1985). Na Alemanha, foi adquirida não apenas a ânsia e a melancolia, mas também o dom encantador de tomar as coisas levemente e de torná-las leves. Entretanto, a melancolia deleitosa da contemplação é transitória, e ela se sucede o momento do furor, em que se percebe, sob a superfície da calma espera sem esperança, a revolta impotente do desejo de reintegração que persiste (FRANCHETTI, 2001).

A partir disso, Victor Hugo (2010), observou que os foi posto à tona um sentimento que é mais que a gravidade e menos que a tristeza, que foi a melancolia. Segundo o autor (2010, p. 24):

Com efeito, o coração do homem até então entorpecido por cultos puramente hierárquicos e sacerdotais, poderia não despertar e nele sentir germinar alguma faculdade inesperada, ao alento de uma religião humana porque é divina, de uma religião de igualdade, de liberdade, de caridade? Poderia deixar de ver todas as coisas sob um aspecto novo, desde que o Evangelho lhe havia mostrado a alma através dos sentidos, a eternidade empós da vida?

Assim, vê-se ao mesmo tempo despontarem, o gênio da melancolia e da meditação. O gênio romântico não teria pressentimentos, ou seja, seus sentimentos excederiam seus poderes de observação, uma vez que ele, não observa, mas, vê e sente. Goethe vai mais longe, quando sustenta que a arte é a busca do indivíduo de “preservar-se contra o poder destrutivo do todo” (apud HAUSER, 1998, p. 623).

Em Keats, poeta inglês, seu esteticismo é acompanhado por uma profunda melancolia, um pesar pela beleza que não é vida, mas, a negação da vida e de uma realidade que estão perpetuamente à margem do poeta, o amante da beleza, a qual permanece fora do seu alcance, como tudo o que é inocente, natural e puramente instintivo, como notado no poema Ode sobre a melancolia (KEATS, 2010, p. 70):

I

Não, não, não vás ao Lete, nem o acônito
De raízes firmes torças para obter seu vinho venenoso
nem sofras que te beije a fronte pálida
A beladona, a rubra uva de Prosérpina;
Não faças teu rosário com os glóbulos do teixo;
Nem falena-da-morte nem escaravelho sejam
Tua Psiquê lutuosa, nem partilhe o mocho penujento
Dos mistérios da tua nostalgia;
pois sonolenta a sombra à sombra chegará,

Afogando a aflição desperta de tua alma.

II

Mas quando o acesso da melancolia
 De súbito cair do céu, como se fosse a nuvem lacrimosa
 Que alenta as flores todas de inclinada fronte
 E em mortalha de abril oculta o verde outeiro:
 Sacia então tua tristeza em rosa matinal,
 Ou no arco-íris de salgada onda sobre a areia,
 Ou na opulência das peônias globulares;
 Ou se a amada mostrar cólera rica,
 Toma-lhe a mão suave, e deixa-a delirar,
 E bebe a fundo, a fundo, nos olhos sem iguais.

III

Ela mora com a Beleza – com a Beleza que perecerá;
 Com a Alegria de mão aos lábios sempre erguida
 Para dizer adeus; e junto do Prazer dorido
 Que se faz veneno enquanto a boca suga, pura abelha;
 Sim, no próprio templo do deleite
 É que a Melancolia tem, velada, o seu supremo santuário,
 Embora só a veja aquele cuja língua estrênuo
 rebente a uva da Alegria contra o céu da boca.
 A alma deste provará a tristeza que é o seu poder,
 E em meio aos seus troféus nublados ficará suspensa

Contudo, no Romantismo, para Carpeaux (2012), o pessimismo não é uma filosofia, e sim uma *Stimmung*: a insatisfação de indivíduos ávidos de sensações e de ação, no ambiente calmo e passivo da Restauração, ou ainda, o desespero de indivíduos abúlicos, incapazes de agir.

De acordo com Candido (1986), o espírito noctívago é um dos traços mais típicos do Romantismo e essencial para sentir a atmosfera do poema, pois o gosto pela noite traduz o mistério, o sombrio e finda uma hora em que os acontecimentos sobrenaturais, acoplado à imaginação, são associados. Também, o “gosto pela noite da alma” desvenda o modo de ser do melancólico ou lutuoso, cuja dominação ocorre através das forças incontrolláveis, inconscientes. Portanto, na noite, a imaginação romântica desdobra-se em um mundo provocando uma transmutação da maneira de ver e conceber, tanto o mundo exterior, quanto interior. Para Rosenfeld; Guinsburg (1985), o elemento noturno avalia alguma expressão selvagem e também patológica, refletindo, através disso, a inclinação mórbida.

O mundo pelo Romantismo é percebido como clarões no meio da noite, onde o claroobsuro romântico privilegia o nebuloso – o amanhecer, o entardecer, limiares entre a segurança do dia e a incerteza da noite. Nesses limiares, que a certeza se esvai, os contornos

dos objetos se perdem, a ambiguidade ganha espaço, através do incerto, do contraditório e da ambivalência. A atração pelo lado noturno ou subterrâneo da vida subordina-se ao desejo de ampliação da consciência. É nessa linha, igualmente, que Mann pensa a psicanálise:

Explorador das profundezas da alma e psicólogo das pulsões, Freud se inscreve na linhagem de escritores do século XIX e XX que – historiadores, filósofos, críticos ou arqueólogos – opõem-se ao racionalismo, ao intelectualismo, ao classicismo, em uma palavra, à fé no espírito do século XVIII e talvez mesmo um pouco do século XIX. Ele sublinhava o lado noturno da natureza e da alma, veem aí o fator verdadeiramente determinante e criador da vida, eles o cultivam e esclarecem-no por um viés científico; eles defendem, por meios revolucionários, a primazia de tudo o que é ctônico, anterior ao espírito, “vontade”, paixão do desconhecido ou, como diz Nietzsche, o “sentimento” primado sobre a “razão” (LOUREIRO, 2002, p. 35).

Os românticos escolheram a noite como domínio de representação, o lugar de fusões, um meio de sínteses em que a via de retorno é à unidade original. Para Andrade (2010), esta escolha se opõe à estética iluminada da *Aufklärung*: a luz do dia que separa, que dissocia, e que torna a análise possível. A escolha da noite, como espaço de representação, está presente na música romântica na qual é abundante. Mas são, sobretudo, os *Nachstücke* [noturnos ou literalmente, pedaços da noite] literários que identificados nos contos fantásticos de Hoffmann. Através da análise de dois de seus contos, que Freud escreverá seu artigo de 1919, *O estranhamento inquietante [Das Unheimliche]*, este sentimento de inquietante estranheza descrito por Freud é, portanto produto fundamental desta fantástica artística.

Os medos noturnos do não-ser, da ausência e da falta de sentido são evidentes no Romantismo e, conquanto de onde venha a grande transformação; pois é à noite, a origem e o momento no qual o ser irrompe. “É na escuridão da terra que, protegida do sol, a semente brota. O reino da raiz é escuro como a noite. [...] A noite seria aquilo para o que nós voltamos, um renascimento, mas também a ânsia de regressar ao útero materno. O que partiu volta à sua origem” (SAFRANSKI, 2010, p. 115).

Influenciado por estudos sobre o “mesmerismo”, Andrade (2011) destaca que Schubert afirmará que o sonambulismo e o sonho são os estados vividos pelo homem, que mais se acolhem o momento cósmico, quando se intensificaram ao extremo a percepção e a realidade. Ainda sobre o universo dos sonhos, Carpeaux (2012, p. 37) realça:

O mundo não é um sonho; mas deve ser sonho, e um dia – quem sabe? – o será. No sonho, em que a realidade está transfigurada, é-nos dado o que o dia nos recusa: o mundo mágico da onipotência das palavras e dos desejos. Por

isso, Novalis desceu, como nas suas minas, aos abismos noturnos da alma e lá, no subconsciente, encontrou a poesia.

A fantasia mítica é o órgão da percepção para o romântico, na medida em que ela. Através da vida pode ser verdadeiramente desvendada e interpretada. Segundo Safranski (2010, p. 153) esse tipo de fantasias se formou pela ligação entre lembranças da infância e experiências de educação, onde o reino da infância, sua paisagem e suas vozes, se transformaram em um mundo mítico que ainda vivia no sujeito como passado. Próximo, e ao mesmo tempo tão longínquo, e por isso lembrado com melancolia: “onde ela nos soa mais uma vez, a melodia do nosso coração nos dias felizes da infância?” E no que se refere às primeiras experiências de formação, ao lado dos clássicos antigos que o poema *Os deuses da Grécia*, de Schiller, desempenha importante papel. Outro exemplo vem de *Werther*, que idealiza a infância:

As crianças não sabem a razão daquilo que desejam – nisto todos os pedagogos estão de acordo. Mas também os adultos, tal qual as crianças, caminham vacilantes e ao acaso sobre a terra, sem saber de onde vêm nem para onde vão! Agem sem objetivos determinado e deixam-se governar, como as crianças, por meio de biscoitos, bolos e vara de marmelo. Ninguém acredita que seja assim, mas na minha opinião, não há verdade mais palpável. Concordo (porque sei o que você vai dizer a esse respeito) que os mais felizes são exatamente aqueles que vivem sem pensar no futuro, como as crianças, passeando, despindo e vestindo suas bonecas; aqueles que rondam respeitosa e em torno da gaveta onde a mãe guardou os doces e, quando conseguem agarrar, enfim, as cobiçadas guloseimas, devoram-nas avidamente e gritam: “Quero mais!”, eis as criaturas felizes! Felizes também as pessoas que dão nomes pomposos às suas fúteis ocupações, e até mesmo à suas obsessões, fazendo-as passar por proezas colossais destinadas à salvação e prosperidade humana (GOETHE, 2008. p. 19).

A tendência a restabelecer uma relação originária, a reencontrar um objeto erótico infantil recalçado, adquire novos sentidos com a teoria do narcisismo, já que essa relação originária tem a marca da onipotência e da completude (LEJARRAGA, 2002). A mãe, enquanto objeto imaginário, também será objeto da *Sehnsucht*, da nostalgia, manifestação da força centrípeta oriunda do eixo narcísico, vetor da produção romântica ou, como o termo utilizado por Freud, da *Senhsuchtangst* ou da angústia de separação do objeto originário (ANDRADE, 2011, p. 250).

Os românticos entediados pela sua consciência começam a ansiar pela inconsciência. O que geralmente é vivenciado como monotonia aparece de repente como uma felicidade longínqua. Hölderlin (apud SAFRANSKI, 2010, p. 187) escreveu:

Diante da sua cabana, quieto à sombra/ está sentado o lavrador; seu fogão traz satisfação para o homem fácil de saciar [...] Os mortais vivem / da recompensa do trabalho; alternando-se entre esforço e calma “Tudo está alegre”. Em oposição a isso, o poeta percebe sua intranquilidade e excitação com defeito: “Por que nunca dorme, pois / o ferrão no meu peito?”

O tédio é a verdadeira ameaça para a geração que rompeu com a antiga crença, que não encontrava satisfação na razão, mas que havia sido motivada pela Revolução Francesa para os mais ousados vãos da imaginação. O mal-estar diante da normalidade se concentra no medo do tédio, que sempre presente como ameaça nas obras dos românticos. Kant (apud SAFRANSKI, 2010, p. 186) define o tédio como “náusea da sua própria existência oriunda da ausência, no ânimo, de sentimentos para os quais este se projeta incessantemente”. Esta náusea pode se intensificar no horror, a que Kant o chama de *horror vacui*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A característica de que, sem sentido filosófico, o mundo de fenômenos é de natureza subjetiva, já consiste em uma determinação intelectual do mesmo, não tendo, portanto, absolutamente nada a ver com seu primeiro aparecimento, o que já pressupõe a aplicação do pensar à experiência. Para Steiner (2004), a experiência nada contém senão o caos de desconexo de imagens, caso contrário deveria haver o sujeito da cognição, o observador, encontrado sem relações no mundo da experiência quanto qualquer outro objeto desse mundo.

Nenhuma transcendência em subsidiada ao mundo pode direcionar as verdades, visto que, nenhum saber adquirido pela via do pensar está a salvo da dúvida. Somente no pensar pode ser aplicado o princípio da experiência em seu mais extremo significado.

Nesse sentido, o homem sofreu duas quedas: a queda da divindade da matéria, a qual, a dor do mundo e de existir explanam esta falta inicial e a inclinação do próprio sujeito - o indivíduo que ama a matéria. Sendo assim, o conhecimento irracional que o indivíduo romântico vai procurar em seu interior, compõe-se do Todo inseparável de si, cuja reflexão humana encontra o Absoluto dele mesmo.

Atualmente, a dor, o pesar e a subjetividade romântica estão presentes em gestos e valores que se destacaram pelo século XIX: um olhar sonhador, um comportamento evasivo, certo saudosismo e crença de que o mundo já não é tão bom quanto antes, a viagem proporcionada pelas drogas, o intenso e muitas vezes platônico sentimento amoroso, são

alguns dos múltiplos aspectos a que se chama comumente de postura romântica. É preciso ponderar, portanto, que ao se falar hoje em Romantismo considera-se um conjunto de experiências humanas decorrentes de uma situação histórica precisa e que já não se confunde mais com aquele quadro de referências do século XIX.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, R. *A face noturna do pensamento freudiano: Freud e o Romantismo alemão*. Niterói: EduFF, 2000.

BORNHEIM, G. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BOSI, A. Imagens do Romantismo no Brasil. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

CANDIDO, A. *Caderno de análise literária*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1986.

CARPEAUX, O. M. Prosa e ficção do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

CARPEAUX, O. M. *O Romantismo por Carpeaux*. São Paulo: Leya, 2012.

CITELLI, A. *Romantismo*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1993.

GOETHE, J. W. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Trad. P. Nasseiti. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2008.

GUINSBURG, J. Romantismo, Historicismo e História. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. Trad. A. Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HUGO, V. *Do grotesco e do sublime*. Trad. C. Barretini. São Paulo: Perspectiva, 2010.

KEATS, J. *Ode a Melancolia e outros poemas*. Trad. P. E. S. Ramos. São Paulo: Hedra, 2010.

LEJARRAGA, A. L. *Paixão e ternura: um estudo sobre a noção de amor na obra freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; FAPERJ, 2002.

LOUREIRO, I. R. B. *Freud e o estilo romântico*. São Paulo: Escuta; FAPESP, 2002.

LÖWY, M. *Romantismo e messianismo: sobre Lukács e Walter Benjamin*. Trad. M. V. Baptista e M. P. Baptista. São Paulo: Perspectiva, 1990.

MUSSET, A. *A confissão de um filho do século*. Trad. P. M. Oliveiras e A. P. Guimarães. São Paulo: Escala, 2008.

NUNES, B. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

PRADO, D. A. O teatro romântico: a explosão de 1830. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

ROMERO, S. *História da Literatura Brasileira*, tomo II. Org. Luiz. A. Barreto. Rio de Janeiro: Imago; Aracaju, SE: Universidade Federal de Sergipe, 2001.

ROSENFELD, A.; GUINSBURG, J. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SALIBA, E. T. *As utopias românticas*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

SAFRANSKI, R. *Romantismo: uma questão alemã*. Trad. R. Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

STEINER, R. *O método cognitivo de Goethe: linhas básicas para uma gnosiologia da cosmovisão goethiana*. Trad. B. Calegari. São Paulo: Antroposófica, 2004.

ZANINI, W. A arte romântica. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.



A SINTAXE DOS VERBOS MODAIS: UM PANORAMA DE ABORDAGENS

Maurício Resendeⁱ

RESUMO: Este trabalho visa apresentar algumas das principais ideias discutidas na literatura linguística para o português brasileiro (PB) a respeito do comportamento sintático dos verbos modais, sobretudo, dos epistêmicos do ponto de vista de várias abordagens formais. Este estudo também pretende fornecer um panorama das discussões sobre o assunto, bem como apresentar alguns dos problemas que um estudo sobre a sintaxe dos modais deve enfrentar.

Palavras-chave: Português brasileiro. Modais epistêmicos. Sintaxe dos verbos modais.

THE SYNTAX OF MODAL VERBS: AN OVERVIEW OF APPROACHES

ABSTRACT: This paper aims at presenting some of the main ideas discussed in linguistic literature on the syntactic behavior of the epistemic modal verbs in Brazilian Portuguese (BP) over different formal approaches. This study intends to give an overview on the discussions about this topic and it also has the goal of presenting some problems, which a study on the modal syntax has to face.

Keywords: Brazilian Portuguese. Epistemical modals. Modal verbs syntax.

ⁱ Mestrando em Linguística (UFPR). E-mail: mauricio_resende@hotmail.com

INTRODUÇÃO

O estudo da modalidade tem despertado cada vez mais o interesse dos estudiosos da linguagem. Além de ser um território fértil para diferentes abordagens – formal, funcional, discursiva etc. – as pesquisas em modalização ensejam discussões nos mais diversos níveis de análise linguística – morfológica, sintática, semântica, pragmática, textual. Assim sendo, o objetivo deste trabalho é apresentar as principais abordagens formais através das quais a sintaxe dos verbos modais tem sido apresentada na literatura, discutindo pontos altos e falhos de cada proposta.

Gramáticos e linguistas ainda não chegaram a um consenso sobre qual é o conjunto de verbos de que o português brasileiro – PB – dispõe. Além disso, é pertinente esclarecer que verbos não são os únicos recursos existentes para instituir uma modalização, mas também morfemas, adjetivos e advérbios. No entanto, com vistas a delimitar o conjunto de recursos modalizadores que será discutido, este trabalho tratará apenas das propostas subjacentes aos verbos modais epistêmicos do PB, a saber, *dever* e *poder*. A delimitação do conjunto “epistêmicos” é semântica (cf. RESENDE, 2013), todavia, um dos objetivos deste estudo é mostrar como as características semânticas podem interferir na sintaxe e em que medida é relevante estabelecer um recorte semântico¹ a fim de definir propriedades sintáticas.

1 A HIPÓTESE DE VERBO PLENO

A tomada de *dever* e *poder* como verbos plenos é fruto de um dos estudos pioneiros do PB para os verbos modais, Pontes (1973). A autora se debruça sobre os verbos do PB visando delimitar aqueles que são auxiliares. Pontes advoga em favor de critérios sintáticos para a classificação de um verbo como auxiliar, em detrimento da abordagem tradicional² que adota critérios semânticos, ou seja, de sentido.

Pontes classifica como auxiliares os verbos que possuem as mesmas características sintáticas que o verbo *ter* (o auxiliar prototípico para a autora), a saber, possuir posição fixa na sequência verbal, não apresentar flexão do particípio, não alterar sua posição na passagem da sentença da voz ativa para voz passiva, possuir unicidade sintática e não receber escopo de

¹ Cf. Resende (2015) para diferenças semânticas entre *dever* e *poder* epistêmicos.

² O termo “tradicional” será empregado para fazer referência aos trabalhos inscritos em uma perspectiva normativo-prescritiva, aquela encontrada na Gramática Tradicional e nos manuais escolares.

um adjunto como unidades independentes, não interferir nas restrições de seleção semântica do verbo e não formar imperativo.

No que tange à análise dos verbos modais *dever* e *poder* como auxiliares, a autora propõe primeiramente que se trata de verbos ambíguos³, afirmando que não há somente uma ambiguidade lexical, o que vai gerar uma ambiguidade semântica, mas que há ainda uma ambiguidade sintática. Para tanto, ensejando uma maior clareza dos dados, Pontes vai propor a distinção entre dois verbos *dever*⁴ e três verbos *poder*. De todo modo, Pontes admite que esses dois verbos, ainda que ambíguos, possuem características sintáticas que são compartilhadas por todos os significados, como, por exemplo, a exigência de que o os dois verbos tenham o mesmo sujeito, como mostra a sentença (1a) em contraste com (1b), agramatical, mas (1c), gramatical.

- (1) a) João deve comprar flores.
b) *João deve Paulo comprar flores.
c) João manda Paulo comprar flores

Em se tratando das sentenças particulares de cada verbo, para *dever*, a autora traz a seguinte distinção: *dever*₁ (ter obrigação) e *dever*₂ (hipotético). Para o propósito deste trabalho, serão apenas abordadas as questões do *dever*₂ (hipotético) o qual corresponde em alguma medida com o que se está considerando *dever* epistêmico. Assim com relação à configuração sintática, para *dever*₂, a autora elenca características sintáticas, algumas delas são apresentadas a seguir.

- (i) Não apresentar restrição seletiva em relação ao sujeito (aparente), como em (2a,b).
(2) a) A pedra deve cair.
b) A sinceridade deve assustar o menino.
(ii) Ocorrer com verbos impessoais, o que mostra (3a-b).
(3) a) Deve chover.
b) Deve ser água.

³ Para Pontes (1973), a causa da ambiguidade é a homonímia.

⁴ Pontes reconhece que há diferença entre o dever com o sentido de *estar em dívida* e o que tem infinitivo como complemento, mas não apresenta, de fato, uma análise para aquele

(iii) Não exigir vinculação entre o tempo em que figura o verbo *dever*₂ e o infinitivo que dele depende, o que se vê em (4a,b). Para a autora, isso é uma dificuldade para considerá-lo como auxiliar.

- (4) a) João deve ter estudado ontem.
b) João devia estudar hoje.

Com relação ao verbo *poder*, assim como para *dever*, a autora parte da ideia de que se trata de um verbo ambíguo e propõe a distinção entre três verbos, dados três significados distintos, *poder*₁ (ter poder), *poder*₂ (ter permissão) e *poder*₃ (ser possível). Assim como para *dever*, interessa nesta seção, apenas mostrar algumas características que a autora elege para *poder*₃, o que se aproxima também da ideia de *poder* epistêmico.

Então, no que concerne a *poder*₃, Pontes mostra que ele aparece nos mesmos contextos sintáticos e semânticos de *dever*₂, isso porque apresentam o mesmo significado (no caso, seriam os dois modais epistêmicos) e assumem o mesmo comportamento sintático, com a ressalva do emprego do particípio que torna sentenças com *dever* agramaticais, (5a), mas que com *poder*, são possíveis, como em (5b).

- (5) a) *Paulo tem devido cantar.
b) Paulo tem podido cantar.

Fazendo o cruzamento dos critérios de auxiliaridade propostos por Pontes (1973) com as características sintáticas dos dois verbos *dever* e dos três verbos *poder*, indicadas por ela, a autora vai chegar à conclusão de que, ainda que eles compartilhem de algumas características de verbos auxiliares, os verbos modais não o são. A exclusão desses modais da classe dos auxiliares é resultado de, para Pontes, eles apresentarem multiplicidade de sentido e também por, no caso de *poder*, ser possível que a sua posição varie em uma sentença como em (5b) em que *poder* aparece depois de outro verbo. Por essas razões, a autora vai classificá-los como intransitivos, no caso dos epistêmicos, sendo que a sentença encaixada vai ser o seu sujeito, logo, verbos plenos.

Indo nessa direção, Lobato (1975) classifica os auxiliares do português em dois grupos: *stricto sensu* e *lato sensu*. Os auxiliares do primeiro grupo são os verbos efetivamente auxiliares e que apresentam todas as características de verbo auxiliar; os do segundo grupo, denominados também auxiliantes, vão ser todos os verbos que figuram em sequências verbais e apresentam, apenas em parte, as propriedades de um verbo auxiliar.

Os critérios sintáticos para delimitar o grupo de auxiliares *stricto sensu* é o mesmo conjunto de critérios apresentados por Pontes (1973), com a inserção de apenas mais uma propriedade: a pronominalização. Essa característica diz respeito à impossibilidade de ocorrer a pronominalização do verbo auxiliado. Se houvesse dois verbos e só o auxiliado pudesse ser substituído por um pronome, tratar-se-ia de dois verbos principais, como em (6a,b); caso nenhum dos verbos pudesse ser pronominalizado, constituir-se-iam em um verbo auxiliar e um auxiliado, como em (7a,b).

- (6) a) Luiz deseja sair.
b) Luiz o deseja.
- (7) a) Luiz deve sair.
b) *Luiz o deve.

No tocante aos verbos modais, em um primeiro momento, Lobato propõe que existem dois tipos de modais: epistêmicos e não epistêmicos. Para *poder*, a autora coloca o sentido epistêmico – como paráfrase *pode ser que* – para *poder*₁, e sentido não epistêmico – significando permissão ou habilidade – para *poder*₂. Sendo que *poder*₁ teria um comportamento mais condizente com o de um auxiliar do que *poder*₂ por não oferecer restrições semânticas ao seu sujeito.

Ainda que advogue em favor da não ambiguidade dos verbos modais, Lobato, conclui que *dever* e *poder* compartilham apenas algumas características de auxiliar, o que os colocam apenas como auxiliantes – ou auxiliares *lato sensu*. Ainda nesse sentido, a autora entende que *poder* com sentido epistêmico está mais próximo de um auxiliar do que *poder* com sentido não epistêmico, o que se aplica também a *dever*, conclusão advinda do fato de aquele não oferecer restrições semânticas ao seu sujeito ao passo que este, sim.

Propostas que também assumem que os verbos modais são verbos plenos são as de Bárbara (1975) e Figueiredo Silva (1996). Essa autora propõe, embora com argumentos diferentes de Pontes e Lobato, que os verbos modais são verbos de controle. Isso equivale a dizer que se trata de verbos plenos que selecionam seus argumentos como, por exemplo (8), em que *poder* está sendo tomado como verbo principal.

- (8) Ana pode correr.

Então, como verbo pleno, dir-se-ia que *Ana* é argumento externo de *pode*, mas que também tem que ser argumento externo de *correr*, pois a sentença é interpretada como *Ana* referindo-se aos dois verbos, atribuindo, portanto, a *poder* – e analogamente a *dever* – um caráter de verbo transitivo. Todavia, a proposta de Figueiredo Silva (1996) difere das de Pontes (1973), Lobato (1975) e Bárbara (1975) na medida em que as outras autoras consideram a oração encaixada como sujeito do modal – quando os tomam como intransitivos, ao passo que a classificação do modal como verbo de controle implica que a oração encaixada seja, de fato, seu complemento – conforme a postulação deles como transitivos.

2 A HIPÓTESE INACUSATIVA

Instituindo uma dicotomia para as propostas que consideram os modais como verbos plenos, a hipótese inacusativa (BURZIO, 1986) advoga em favor de uma subdivisão da classe dos verbos intransitivos em duas: verbos inergativos e verbos inacusativos. Os verbos inergativos são aqueles que só selecionam argumento externo enquanto os inacusativos constituem um grupo de verbos que só seleciona argumento interno.

Mioto et al. (2013) estendem essa hipótese a todo verbo que não tem especificador e subcategoriza complemento. Para os autores, a maioria dos verbos desta classe são os modais e um fenômeno interessante de construções que essa classe apresenta é a de que o argumento do verbo encaixado que vai acabar sendo o sujeito da sentença. Dessa forma, uma vez que os inacusativos não selecionam argumento externo, não podem oferecer restrições semânticas ao tipo de sujeito da sentença.

Além disso, outra característica dos verbos inacusativos é a impossibilidade de atribuir Caso acusativo ao seu complemento. Por isso, inacusativos. Segundo a generalização de Burzio (1986), um verbo só atribui papel θ a seu argumento externo se atribuir Caso ao seu argumento interno e, da mesma forma, só atribui Caso ao seu argumento interno se atribuir papel θ a seu argumento externo. Assim, uma vez que não possuem argumento externo, não podem atribuir-lhe papel θ e, conseqüentemente, não atribuem Caso acusativo ao seu complemento.

Por isso, é pertinente explicitar que mesmo que uma sentença com um verbo inacusativo tenha sujeito, este não será argumento externo do verbo, como mostra (9).

(9) Ana deve comprar uma blusa nova.

A gramaticalidade desse tipo de construção leva à ideia de que todos os verbos estão satisfeitos quanto ao seu número de argumentos e todas as posições receberam Caso e papel θ , sendo que não tenha ficado nenhum Caso ou papel θ a ser atribuído. Assim em (9), *deve* tem toda a sentença encaixada *Ana comprar uma blusa nova* como argumento interno, mas não lhe atribui Caso acusativo. *Comprar* vai atribuir papel θ de agente ao seu argumento externo *Ana* e Caso acusativo a seu argumento interno *uma blusa nova*, mas por ser uma forma sem flexão não poderá atribuir Caso nominativo. Em virtude disso, para que a sentença seja gramatical, *Ana* (argumento externo de *comprar*) vai se mover, em SS, para a posição de Spec de IP para receber Caso nominativo da flexão I do verbo flexionado *deve*, tornando-se sujeito da sentença.

Dito de outro modo, o argumento externo no InfP encaixado vai ser alçado para a posição de Spec do IP – DP deixando vestígio *t* – para receber Caso nominativo. Esse movimento é o que atribui a esse tipo de verbo – inacusativo – o título de verbo de alçamento. Vale mencionar que Pontes (1973) já havia constatado essa característica, por essa razão, ela denominou o sujeito da sentença com um verbo modal como sujeito aparente.

3 A HIPÓTESE DE VERBO AUXILIAR

Convergindo com a hipótese inacusativa, alguns linguistas classificam os verbos modais como verbos auxiliares. Para Ferreira (2009), ser inacusativo é uma propriedade necessária a um verbo auxiliar, pois enquanto item funcional, o auxiliar não deve oferecer restrição semântica ao sujeito da sentença e nem selecionar efetivamente argumentos.

Burckhardt (1977), tal como Miranda (1975), vai tentar demonstrar a configuração de verbo auxiliar que os verbos modais têm, O autor atribui o mesmo comportamento sintático para *dever* e *poder*. Um dos grandes argumentos do autor para a postulação desses verbos como auxiliares diz respeito à dificuldade encontrada para postular a existência de, no mínimo, duas entradas lexicais para *dever* e *poder*, o que é uma complicação para qualquer teoria

Para Burckhardt, há apenas uma entrada lexical para cada um desses verbos – o que, em última análise, coloca-os como unidades não ambíguas – e, no léxico da língua, o significado primeiro de *dever* é obrigatoriedade e de *poder* é possibilidade. Para o autor, todos

os outros sentidos que esses modais abarcam compartilham desse mesmo lexema, que ele vai dizer se tratar do significado básico desses verbos e que não há diferenças em suas estruturas sintáticas. O autor também defende que *dever*⁵ e *poder*, sintaticamente falando, são verbos auxiliares. Algumas das propriedades que lhes garante esse estatuto vêm apresentadas a seguir.

- (i) Uso do verbo sem o complementizador que; como mostra o contraste de gramaticalidade entre (10a) e (10b).
 - (10) a) Paulo pode viajar segunda-feira.
 - b) *Paulo pode que viajar segunda-feira.
- (ii) Apassivação, quando somente o verbo encaixado passa para a forma passiva, como em (11a), contrastando com (11b).
 - (11) a) Flores devem ser compradas por João.
 - b) *Flores são devidas compradas por João.

4 MORFOLOGIA E SINTAXE DOS MODAIS EPISTÊMICOS

Muitas são as divergências entre os autores no que toca à inserção dos modais em uma outra classe sintática, mais divergentes ainda são suas listas de critérios e argumentos. Contudo, existem certas propriedades dos modais que parecem consensuais. Nesse sentido, com o objetivo de apresentar algumas dessas propriedades (sobretudo, morfológicas e sintáticas) cabe tecer alguns comentários sobre outras discussões encontradas na literatura, algumas delas já inclusive mencionadas.

Existe no PB um verbo *dever* que não é modal. É o *dever* lexical. Conforme Miotto, Figueiredo Silva, Vasconcellos (2013), itens lexicais são aqueles capazes de fazer a seleção semântica dos seus argumentos, atribuindo, portanto, papéis temáticos aos itens que foram selecionados. Nomes, verbos e adjetivos são grandes representantes desse grupo. Por outro lado, itens funcionais são os que não apresentam critérios de seleção semântica (s-seleção), mas apenas de seleção categorial (c-seleção). Algumas preposições e alguns verbos são considerados itens funcionais, por terem função meramente gramatical. O verbo *dever* modal (epistêmico) é considerado um item funcional por não s-selecionar argumentos, ou seja, não

⁵ O autor faz menção ao *dever* lexical com sentido de *estar em dívida* e diferencia o comportamento sintático deste do *dever* auxiliar.

apresentar nenhum tipo de restrição semântica quanto ao seu sujeito, como mostram os exemplos (12a-e).

- (12) a) Ana deve ir a Brasília hoje.
b) Aquilo lá no céu deve ser um pássaro.
c) O elevador deve ter estragado.
d) A solidariedade deve comover as pessoas.
e) Deve ter chovido em Passo Fundo.

A gramaticalidade das sentenças (12a-e) aponta para o fato de que *dever* como item funcional não apresentar restrições quanto ao sujeito ser +humano, -humano e +animado, -animado, abstrato e até mesmo uma sentença sem sujeito (fonologicamente realizado) respectivamente. Por essa razão, entende-se que os verbos modais por não oferecerem restrição semântica são considerados itens funcionais/gramaticais.

O objetivo deste trabalho é debruçar-se sobre os verbos modais epistêmicos, então, não será abordada a discussão se a característica de s-seleção se aplica a outro tipo de modal, como o deôntico. Assim sendo, basta mostrar que os modais epistêmicos não oferecem restrições de seleção semântica quanto ao tipo de sujeito, o que os afasta da classe dos verbos plenos – e da classe de controle – e os aproxima do comportamento inacusativo (e de alçamento) de verbos auxiliares (LUNGUINHO, 2005; FERREIRA, 2009; RECH, 2010, 2011).

Em contrapartida, o *dever* lexical, cujo significado é de estar *em dívida/em débito com* é capaz de s-selecionar os seus argumentos bem como de atribuir-lhes papéis temáticos, oferecendo restrições semânticas. Com emprego lexical, *dever* atribui três papéis θ : agente, paciente e benefactivo, como em (13a,b).

- (13) a) João deve sua vida ao amigo.
b) Aquela escola deve milhares de dólares à prefeitura.

As sentenças (13a,b) contêm o *dever* lexical. Em (13a), *dever* atribui o papel de agente a *João*, o de paciente a *sua vida* e de benefactivo a *amigo*. Interessante notar que o papel de agente é, nesses casos, somente atribuído a seres com traço +humano, ou por metonímia, a uma instituição, como se vê em (12b). A violação da s-seleção explica a agramaticalidade da sentença (14).

- (14) *A esperança deve cinquenta reais para o banco.

Além das restrições de seleção, uma particularidade dos verbos modais é que os aproxima da hipótese de verbo auxiliar é a de que eles são anômalos⁶/defectivos, ou seja, são verbos que não possuem todas as formas verbais para todas as pessoas e/ou para todos os tempos. No caso do modal *dever*, não há formas do pretérito perfeito, por exemplo, como é mostrado em (15a-c), (cf. LUNGUINHO, 2005).

- (15) a) *Devi viajar.
b) *Marcos deveu sair mais cedo do trabalho ontem.
c) *Os meninos deveram estudar para a prova.

Esses exemplos servem como mais uma evidência do comportamento auxiliar modal do verbo *dever*. No entanto, essa anomalia não se faz presente no paradigma verbal do verbo *dever* lexical, como aponta a gramaticalidade de (16a,b).

- (16) a) Devi tanto dinheiro ao banco que acabei tendo a casa leiloada.
b) O latim deveu sua importância ao prestígio do império romano.

Outra característica ainda sobre a anomalia dos modais, e que já constatada por outros autores, como apresentado anteriormente, diz respeito ao fato de que o pretérito imperfeito não indica passado, mas sim, na maioria das vezes, futuro. Para exemplificar a diferença entre *dever* lexical e *dever* modal, têm-se (17a,b).

- (17) a) *João devia dinheiro amanhã.
b) João devia chegar amanhã.

Por essas razões, entende-se que existem dois verbos *dever*, um lexical atribuidor de três papéis temáticos, agente, paciente e benefactivo e de três DPs como argumentos, dois internos e um externo e um *dever* funcional que atua como modal – nesse caso, epistêmico – que não apresenta restrições semânticas aos seus argumentos, mas subcategoriza InfP como

⁶ Stowell (2004) propõe, a partir de verbos do inglês que a anomalia, ou seja, o fato não possuir todas as formas verbais, é uma característica dos verbos modais.

complemento. Além disso, trata-se de um verbo anômalo. Assim, parece que se está diante de um verbo auxiliar (cf. LUNGUINHO, 2005; FERREIRA, 2009).

Este trabalho assumirá que o verbo *poder*, a rigor, compartilha das mesmas características sintáticas que *dever*. Dessa forma, atribui-se a *dever* e *poder* epistêmicos o estatuto de verbos auxiliares. Existe ainda uma série de propriedades, sobretudo, sintáticas que subjazem à discussão a respeito do comportamento dos verbos modais. Uma delas diz respeito à múltipla ocorrência de modais em uma sentença. Para introduzir essa discussão, considere-se (18).

(18) Maria deve entregar o trabalho amanhã.

A sentença (18) é ambígua. Isso se deve ao fato de os verbos modais disporem várias interpretações. Interessante notar, entretanto, que em uma sentença onde há dupla ocorrência de modais, a ambiguidade não se mantém (cf. LUNGUINHO, 2005; HACQUARD, 2009), conforme (19).

(19) Maria deve poder entregar o trabalho até amanhã.

Para (19), a ambiguidade de *dever* não se mantém. Nessas sentenças, a única interpretação atribuída a *dever* é a epistêmica, no entanto, *poder* continua sendo ambíguo entre os sentidos de permissão e de capacidade, porém, descartando a interpretação epistêmica. Uma questão que se coloca, contudo, é a do contraste da gramaticalidade entre (19) e (20), como segue.

(20) *Maria pode dever entregar o trabalho amanhã.

A sentença (20) é agramatical talvez por razões morfossintáticas e não, semânticas. Isso porque, ainda que não possível no PB, intuitivamente, em (20) seria atribuída ao primeiro modal a interpretação epistêmica e ao segundo, de obrigação. Isso se concretiza quando se substitui *dever* por outro modal, como *ter que*, como indicado em (21).

(21) Maria pode ter que entregar o trabalho até amanhã.

No que tange à múltipla ocorrência de modais, parece que a ambiguidade se desfaz na medida em que o primeiro modal seja interpretado como epistêmico (RECH, 2011). Uma análise alternativa à proposta de Rech, mas não excludente é a de Lunguinho (2005). Com vistas a explicar a ordem dos modais no PB, o autor lança mão do conceito de finitude do qual dispõem os verbos: o traço [+finito] gera verbos conjugados e o traço [-finito] resulta nas, tradicionalmente chamadas, formas nominais do verbo como infinitivo, gerúndio e particípio.

Fazendo a verificação a partir de sentenças como as de (19), (20) e (21), o autor chega à seguinte generalização: em uma sequência de auxiliares modais M1 – M2, M1 recebe interpretação epistêmica e M2 recebe interpretação deôntica (permissão ou obrigação). Além disso, Lunguinho conclui que, quando em posição inicial, um modal pode apresentar tanto a leitura epistêmica quanto deôntica, mas em outra posição, a única interpretação conferida ao modal é a deôntica (LUNGUINHO, 2005).

Além disso, outra contribuição que a proposta do traço de finitude traz subjaz a uma explicação para a agramaticalidade de sentenças como (15a-c). Para o autor, *dever*, diferentemente de *poder*, não apresenta em seu paradigma morfológico as formas verbais caracterizadas pelo traço [-finito]. O paradigma desse modal se reduz às formas finitas (LUNGUINHO, 2005). Dessa forma, é possível propor que a ausência do traço [-finito] no paradigma morfológico do *dever* modal representa mais uma de suas anomalias. Isso elucida a agramaticalidade das sentenças (12a-c), em que o *dever* modal é empregado através de formas com o traço [-finito], infinitivo, gerúndio e particípio respectivamente.

- (12) a) *João pode dever estudar até mais tarde.
b) *João está devendo dar mais atenção à esposa.
c) *João tem devido trabalhar nos finais de semana.

Assim como mostrado para as outras formas anômalas do *dever* modal, a ausência do traço [-finito] não se mantém para o *dever* lexical, como aponta a gramaticalidade das sentenças (13a-c).

- (13) a) Paulo não quer dever dinheiro ao banco.
b) Paulo está devendo um favorzinho para o sogro.
c) Paulo tem devido tanto dinheiro ultimamente que chegou a hipotecar a casa.

Desse modo, uma vez que é necessário estar em alguma de suas formas com traço [-finito] para ser subcategorizado por outro verbo, o verbo *dever* modal não vai poder figurar em sequências verbais a não ser que ele seja o primeiro verbo, o que implica que ele esteja em sua forma conjugada, ou seja [+finita]. Ainda assim, quando a modalização deôntica co-ocorrer com outra modalização (a epistêmica, no caso), o PB vai dispor do outro verbo modal deôntico – com sentido de obrigação – para figurar como M₂, qual seja o *ter que*. Assim, as sentenças (12a-c) poderiam ser parafraseadas por sentenças gramaticais com as em (14a-c) respectivamente.

- (14) a) João pode ter que estudar até mais tarde.
b) João está tendo que dar mais atenção à esposa.
c) João tem tido que trabalhar nos finais de semana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em suma, mostrou-se que os verbos modais epistêmicos *dever* e *poder* são inacusativos. Isso implica dizer que eles não s-selecionam argumento externo; quanto à seleção categorial, eles vão subcategorizar um InfP como complemento. Além disso, como inacusativos não vão oferecer restrições semânticas ao seu sujeito e vão possuir um comportamento de verbo de alçamento, em que o argumento externo do verbo encaixado vai ser alçado para Spec de IP do verbo matriz para figurar como sujeito da sentença.

Indo além, *dever* e *poder* são verbos anômalos, pois não possuem todas as formas verbais. O verbo *poder* apresenta uma morfologia do pretérito imperfeito que não denota necessariamente tempo passado. Com relação a *dever*, há mais formas anômalas: além de sua morfologia verbal de pretérito imperfeito também não indicar necessariamente pretérito imperfeito, mas futuro; *dever* não possui formas para o pretérito perfeito e nem formas com o traço [-finito]. Indo nessa direção, os verbos modais epistêmicos atuam como verbos auxiliares (FERREIRA, 2009).

Finalmente, este estudo concluiu que ainda que haja divergências na literatura linguística sobre qual é, de fato, o comportamento sintático dos verbos modais, existem algumas propriedades que parecem já ser consensualmente aceitas. Muito já se sabe sobre o comportamento sintático dos modais e muito há que se saber. Contudo, nesse sentido, uma coisa que parece ter ficado clara, como aponta também Hacquard (2009), é a importância da

Semântica na depreensão do fenômeno da modalidade, podendo inclusive refletir na própria estrutura sintática de uma sentença com um modal.

REFERÊNCIAS

BÁRBARA, Leila. *Sintaxe transformacional do modo verbal*. São Paulo: Ática, 1975.

BURCKHARDT, Ingo. *Os modais poder e dever: critérios de auxiliaridade*. 1977. 93f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Departamento de Língua e Literaturas Vernáculas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

BURZIO, Luigi. *Italian syntax*. Dordrecht: Reidel, 1986.

FERREIRA, Núbia Saraiva. *Auxiliares: uma subclasse dos verbos de reestruturação*. 2009. 192f. Tese (Doutorado em Linguística) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

FIGUEIREDO SILVA, Maria Cristina. *A posição sujeito no português brasileiro: frases finitas e infinitivas*. Campinas: Unicamp, 1996.

HACQUARD, Valentine. Modality. In: MAIERBORN, Claudia; VON HEUSINGER, Klaus; PORTNER, Paul (Ed.). *Semantics: an international handbook of natural language meaning*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009.

LOBATO, Maria Lucia Pinheiro. Os verbos auxiliares em português contemporâneo: critérios de auxiliaridade. In: LOBATO, Maria Lucia Pinheiro et al. *Análises linguísticas*. Petrópolis: Vozes, 1975. p. 27-91.

LUNGUINHO, Marcus Vinícius da Silva. *A ordem dos verbos auxiliares: uma análise em termos de traços*. 2005. 180f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2005.

MIOTO, Carlos; FIGUEIREDO SILVA, Maria Cristina; VASCONCELLOS LOPES, Ruth Elisabeth. *Novo manual de sintaxe*. São Paulo: Contexto, 2013.

MIRANDA, Zoé Beatriz de Almeida Gomes. *Aspectos do comportamento sintático dos modais 'dever' e 'poder'*. 1975. 119f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1975.

PONTES, Eunice. *Verbos auxiliares em português*. Petrópolis: Vozes, 1973.

RECH, Núbia Ferreira. Hierarquia dos núcleos funcionais no português brasileiro. *Anpoll*, Florianópolis, n. 31, v. 1. p. 207-225, 2011.

_____. O processo de auxiliaridade no português brasileiro: uma análise dos modais ‘poder’, ‘dever’ e ‘ter que’. *Working papers em Linguística*, Florianópolis, n. 2, p. 37-51, 2010.

RESENDE, Maurício Sartori. Alguns diferenças semânticas entre dever e poder. *Versalete*, Curitiba, v. 3, n. 5, p. 36-50, 2015.

_____. *Os verbos modais epistêmicos no português brasileiro: uma interface sintaxe-semântica*. 2013, 77p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Português, bacharel em Linguística) – Universidade Federal de Santa Catarina, 2013.

STOWELL, Tim. Tense and modals. In: GUÉRON, J; LECARME, J (Ed.). *The syntax of time*. Cambridge: MIT PRESS, 2004. p. 621-636.

TRADUÇÃO COMENTADA DO ARTIGO “PEDAGOGIA VISUAL / SINAL NA EDUCAÇÃO DE SURDOS”, DE ANA REGINA CAMPELLO

Sandra Maria Diniz Oliveira Santosⁱ

Ronice Muller de Quadrosⁱⁱ

RESUMO: Este trabalho consiste numa tradução comentada sobre o processo de tradução realizado por mim. O trabalho inicia primeiramente com a tradução da tese de doutorado de Ana Regina Campello com o tema: Pedagogia Visual / Sinal na Educação de Surdos. A tradução para Língua de Sinais realizada, seguirá de uma análise tecendo comentários destacando as dificuldades e tomadas de decisões que servirão para repensar com cautela na complexidade individual de cada trabalho que se vai traduzir. O texto é em língua portuguesa e apresenta um aspecto relevante, visto ser o português uma língua de modalidade oral-auditiva e distinta da Língua de Sinais, de modalidade visual-gestual. Na realização da tradução é necessário estar atento a questões específicas como, por exemplo, os aspectos culturais e linguísticos do texto de partida e do texto de chegada. Como base teórica utilizou-se ideias de teóricos como Paulo Rónai, Jakobson, Souza Junior, Guerini e outros. Entendemos que a tarefa de traduzir não é uma tarefa simples e não é sustentada pela ideia apenas de saber duas línguas. O ato de traduzir envolve processos desde o conhecimento linguístico à competência tradutória, além do envolvimento do intérprete com a cultura do público alvo. O conhecimento que envolve todo o processo de tradução/interpretação, a escolha linguística e tomada de decisão são fatores relevantes que ajudam o intérprete a estabelecer uma ordem no processo mental, favorecendo um melhor desempenho durante a atividade de tradução.

Palavras-chave: Tradução. Interpretação. Língua de sinais. Imagética.

COMMENTED TRANSLATION OF THE ARTICLE “VISUAL PEDAGOGY / SIGNAL IN DEAF EDUCATION”, BY ANA REGINA CAMPELLO

ABSTRACT: This work consists in a commented translation about the translation process performed by me. At first it begins with the translation of the PhD thesis of Ana Regina Campello with the theme: Visual Pedagogy / Signal in Deaf Education. The translation into sign language performed, followed by an analysis commenting and highlighting the difficulties and making decisions that will serve to reconsider carefully the individual complexity of each work that will be translated. The text is in Portuguese and has a relevant aspect, considering that the Portuguese language is an auditory-oral and visual-gestural modality, distinct from sign language. By translating is necessary to be aware of specific issues such as the cultural and linguistic aspects of the source text and target text. As theoretical basis we used the ideas of theorists such as Paulo Rónai, Jakobson, Souza Junior, Guerini and others. We understand that the act of translating is not a simple task and is not sustained by the idea of just knowing two languages. The act of translating involves processes from linguistic knowledge to translation competence, besides the involvement of the interpreter with the culture of the target audience. The knowledge that involves the whole process of translation / interpretation, linguistic choice and decision making are important factors that help the interpreter in order to establish a mental process, favoring a better performance during the activity of translation.

Keywords: Translation. Interpretation. Sign language. Imagery.

ⁱ Graduada em Letras – LIBRAS (UFPB). Professora-tutora de LIBRAS EAD (UFPB Virtual). E-mail: sandradinizz@hotmail.com

ⁱⁱ Doutora em Linguística e Letras (PUC-RS). Estágio pós-doutorado pela University of Connecticut (EUA).

INTRODUÇÃO

O presente trabalho consiste na análise interpretativa de um texto da língua portuguesa para Língua de Sinais, objetivando o desenvolvimento de técnicas de interpretação a partir das etapas desenvolvidas envolvendo aspectos metodológicos, comentários sobre a tradução acompanhados de justificativas embasadas em teorias voltadas à área de tradução e interpretação.

A origem da palavra “traduzir” vem do latim *traducere* que significa "conduzir além". Historicamente não existe uma data exata do início da tarefa da tradução. Os relatos apenas mostram que essa tarefa surgiu da relação entre os povos desde a antiguidade.

A tradução nasceu da necessidade de entendimento entre os povos, uma vez que ela tem o poder de levar alguém além das fronteiras linguísticas e culturais, como nos mostram os fatos históricos que ultrapassaram séculos. Em *Estudos da Tradução I – UFSC (2008)*, podemos encontrar um fato histórico ocorrido Brasil. O texto relata a tarefa do primeiro ato tradutório através de Afonso Ribeiro que fazia parte da frota de Cabral e foi designado para intermediar a comunicação entre os índios e os portugueses. Desde então muitas teorias sobre tradução foram surgindo, cada uma com seus comentários e suas estratégias, as quais foram evoluindo de acordo com a época e com as novas descobertas. Atualmente são várias as teorias sobre tradução/interpretação inclusive das línguas de sinais para as línguas orais abordando seus aspectos linguísticos.

Bartholamei Junior e Vasconcelos (2008) destacam James S. Holmes como precursor dos estudos da tradução numa perspectiva acadêmica. A partir daí várias produções surgiram em todos os níveis, os quais foram ao longo dos anos fortalecendo os estudos da tradução. Nesses estudos o significado de tradução/interpretação tomou novo sentido, descrevendo o ato de traduzir/interpretar como uma tarefa que envolve o ato cognitivo-linguístico, a interação comunicativa, processamento das informações na língua fonte para língua alvo e o desafio de intermediar a comunicação entre línguas distintas em vários aspectos, inclusive línguas com modalidades diferentes, como o caso das línguas de sinais e línguas orais.

1 A TAREFA DO TRADUTOR/INTÉRPRETE

Muitos entendem de que a tarefa de traduzir é uma tarefa simples sustentada apenas pela ideia de que importa apenas saber duas ou mais línguas, alimentando-se de que o

tradutor/interprete é suficientemente bom para traduzir a língua que aprendeu em qualquer contexto. Porém sabemos que o ato de traduzir/interpretar envolve além do conhecimento linguístico, a competência linguística e o envolvimento do intérprete com a cultura das línguas envolvidas. Sendo assim, a tradução não pode ser vista como uma tarefa mecânica, uma vez que envolve muito mais do que o sistema de signos linguísticos, envolve o contato com o espaço cultural, conhecimento sobre a identidade e a valorização da alteridade dos povos das línguas envolvidas no processo tradutório, pois de acordo com Theodor.

A tradução não consiste, portanto, simplesmente na transferência de um código monossistemático para outro do mesmo tipo, mas de um processo de procura de equivalência entre desvios, por vezes extremamente complicados, desses códigos, que vêm a ser polissistemáticos. Daí dizer-se que o tradutor jamais é apenas bilíngue. Tem de ser plurilíngue para poder levar a cabo a sua tarefa e dominar as várias modalidades de expressões, a ponto de permitir-se malabarismos, muitas vezes indispensáveis no exercício de sua profissão. (THEODOR, 1976, p.20).

A área de tradução da Libras no meio acadêmico tem sido mais intensificada e por isso os estudos sobre o processo de tradução da Libras e sobre o profissional intérprete tornou-se foco de alguns estudiosos, isso tudo por causa da comunidade surda que reivindica o direito de ter acesso às informações em todos os espaços públicos. Neste sentido, os intérpretes de língua de sinais emergem dentro de um contexto que mobiliza a mudança social, uma vez que esse profissional passa a fazer parte de um processo de construção social numa perspectiva bilíngue.

De acordo com Jakobson – 1975 a tradução pode ser classificada em três aspectos: Tradução interlingual, tradução intralingual e tradução intersemiótica, e esses aspectos devem ser reconhecidos pelo profissional interprete de Libras, visto que o conhecimento adquirido vai servir como subsídio para a construção de uma interpretação efetivamente de qualidade. Outro fator importante sobre os aspectos tradutórios é a neutralidade, discussão que permeia os estudos tradução, e deve fazer parte do ato interpretativo bem como a invisibilidade, a ética e a fidelidade, os quais devem funcionar como via de regra para o tradutor interprete de Libras, pois de acordo com Pereira (2008),

Ser intérprete é ser, intrinsecamente, um profissional atormentado por ter que estar presente no ato de linguagem e fingir-se invisível, algo ainda mais difícil para um intérprete de uma língua que é percebida prioritariamente pelo canal visual e, por não poder ser o “eu” nem o “tu” plenamente, por estar sempre em uma posição instável e escorregadia de um simbiótico locutor-interlocutor.

2 APRESENTAÇÃO DO TEXTO ORIGINAL

O texto interpretado foi o trabalho da tese de doutorado da autora Ana Regina Campello em 2008, transformado em capítulo publicado no livro Estudos Surdos II, tendo como orientadora a professora Dr^a Silvia da Ros. A autora tem vários estudos voltados à área da Linguística com foco na Sociolinguística defendendo temas como: Língua de Sinais, Educação dos Surdos, Educação Inclusiva, intérprete de língua de sinais, comunidade surda e defesa dos Direitos dos Surdos.

Na atualidade muito se tem falado sobre as linguagens não verbais, dando-se ênfase em especial à linguagem imagética envolvendo vários suportes que incluem o próprio corpo, muros, telas, cadernos escolares entre muitíssimos outros.

A pedagogia, acompanhando as tendências da chamada Sociedade da Visualidade, desdobrou-se em diferentes subáreas presentes na pedagogia dos cegos, na educação artística, na comunicação, na informática, na estética, na fotografia, pinturas e outros, na formação e na preparação da graduação de “professores artistas” para o Ensino Fundamental e Médio, além da pedagogia visual e a educação de surdos. A ciência antiga apenas descrevia as coisas, os fenômenos ou acontecimentos. A ciência moderna, com novos métodos e objetivos, “não apenas descreve como as coisas são, mas principalmente como as coisas funcionam” (FEITOSA 2004, p. 69). Dentro da própria modernidade, muitas teorias foram produzidas discutindo o estatuto do que se considera científico e dos métodos de produção do conhecimento. Na contemporaneidade, a relação entre ciência e filosofia apresenta outra nuance.

A proposta agora não é simplesmente servir, mas fazer um ruído incômodo, tal como um zumbido, no ouvido do cientista, como que lembrando a ele que seu discurso não está totalmente livre de ideologias políticas, sociais e culturais. Não se trata de diminuir o valor da ciência, responsável por inúmeros avanços tecnológicos, mas de relativizar a sua pretensa supremacia (FEITOSA, 2004, p. 75).

É na contemporaneidade que se destaca a presença de novos discursos. Vimos na sociedade da visualidade, da esteticização da realidade, da transformação do real em imagens, cujas consequências para o homem contemporâneo poderão ser a do anonimato sobre o pessoal, a do imaginário sobre o real (Jobim e Souza, 2000). É o caso da Língua de Sinais Brasileira – LSB, reconhecida como língua oficial pela lei 10.436/02. Com características

viso-espaciais, a LSB inscreve-se no lugar da visualidade e, sem dúvida, encontra na imagem uma grande aliada junto às propostas educacionais e às práticas sociais.

Historicamente, não há registro que documente o processo educacional das pessoas surdas antes do século XVI, por serem sujeitos ágrafos, devido à sua diferença da língua, mas o certo é de que não havia escola especializada para surdos. Nos Estados Unidos, há atualmente uma universidade para surdos, a Gallaudet University – Washington. Porém, como este não é o caso da maioria dos países e como a interação surdo-ouvinte em uma mesma sala de aula pode ser bastante satisfatória, é necessário que o surdo tenha acesso a um intérprete e LSB.

A língua de sinais, a qual reflete a importância da imagem visual e suas implicações, tem assegurado o reconhecimento do direito linguístico dos surdos, além do acesso a política, a cultura, a língua escrita, o trabalho e a educação nas diversas esferas federais, estaduais e municipais.

Estudos sobre a teoria da tradução na área acadêmica são estudos muito recentes, muito embora a tradução seja uma tarefa antiga e, portanto uma área bastante pesquisada como mostram as pesquisas arqueológicas com achados de escritas em tijolos feitos antes da era cristã. Ao longo dos séculos a prática tradutória foi-se disseminando por todo o mundo a partir de traduções feitas para o latim, e grego e assim por diante. Na Idade Média a tradução sofre influência do movimento renascentista, o qual até hoje influencia a área. A partir daí começa um processo evolutivo quanto às concepções teóricas sobre o processo de tradução e interpretação e que resultou em várias teorias sobre a prática de traduzir e interpretar ligados a vários aspectos como: fidelidade ao texto de partida e ao texto de chegada, aspectos culturais relacionados as língua envolvidas, sistema gramatical da língua de partida e língua de chegada.

Guerini (2008) postula que, não há atividade linguística sem tradução e que a tradução perpassa todo aprendizado linguístico. Porém, só a partir do século XX o ato tradutório aparece como atividade importante que podia promover o intercâmbio entre os povos de diferentes línguas.

Paulo Rónai (1976, p. 3-4) questionando sobre o significado de tradução nomeia a tarefa de “Tradução Naturalizadora”, uma vez que a atividade tradutória tem o poder de conduzir uma obra estrangeira a um ambiente linguístico distinto adaptando o texto aos aspectos culturais e linguísticos da língua de chegada. Portanto, afirma Gueneri (2008) que:

a tradução é necessária porque os seres humanos falam diferentes línguas e também porque ela está presente em diferentes situações e pode variar, por exemplo, entre homem e mulher, criança e adulto, entre classes sociais diferentes ou ainda na linguagem gestual.

Podemos citar como exemplo o português lusitano e o português brasileiro que diferem em vários aspectos. Portanto, uma obra de um autor de Portugal seria apreciada com dificuldade por um leitor brasileiro, uma vez que apesar da língua ser “português” possui diferentes sistemas linguísticos e necessitam de uma tradução.

Com a evolução nos estudos da tradução surge várias teoria a respeito do assunto. E podemos destacar autores como Jakobson e Rónai que fazem referencia aos tipos de tradução que conhecemos como, por exemplo, a tradução intralingual, tradução interlingual e tradução intersemiótica.

Jakobson apresenta a tradução intersemiótica como um dos estudos mais promissores nos estudos da tradução. Esse tipo de tradução acontece frequentemente entre um sistema e verbal e não-verbal como nas histórias em quadrinhos, na ficção que se torna filme no cinema, ilustrações de livros etc.

Guerini (2008) afirma que a passagem de um texto para outro sistema pode ocorrer quando um tradutor conduz um texto de partida a um ícone de chegada usando a pintura, o desenho, imagem animada, foto etc.. Posteriormente outros tipos de tradução são apresentados como: tradução automática que surgiu na década de 50, tradução simultânea e tradução consecutiva.

Heindermann (2009) destaca o conhecimento linguístico como fator relevante no processo de tradução/interpretação. Ele afirma que é natural que um texto sofra alterações de informações durante o processo de tradução, considerando a diferença linguística e cultural do texto de chegada. O gênero textual também é mencionado pelo autor como sendo aquele que define a identidade de texto. Portanto, é importante que o tradutor/intérprete tenha conhecimento dos diferentes gêneros e tipos de textos. De acordo com Heindermann (2009) “Na hora de definir um gênero textual ou um tipo discursivo fica óbvia a urgência de uma grande precisão. Esta precisão terminológica é igualmente necessária na tradução-interpretação”.

3 ANÁLISE TEXTUAL

O tema do artigo Pedagogia Visual / Sinal na Educação de Surdos é um tema que explora bastante os recursos visuais, a qual a autora refere-se como imagética visual, por isso a preocupação em ser fiel ao texto fonte na interpretação dos trechos em que menciona o corpo como recurso visual para expor o conteúdo. Sendo os educadores como público alvo, a busca por equivalentes para Língua de Sinais para manter a fidelidade ao texto e uma interpretação qualitativa. O mapeamento e análise do texto de partida foram fundamentais para levantamento e planejamento da tradução, para o qual as pistas visuais serviram como recurso facilitador para as tomadas de decisões, a fim de tornar o texto de chegada claro e objetivo para o leitor.

Um fator de bastante relevância foi à consideração da modalidade linguística do texto de partida, visto que a Língua pelo qual foi escrito é de modalidade distinta do texto de chegada, a qual uma é de modalidade oral-auditiva e outra de modalidade visual-espacial.

Considerando que o texto original é um texto acadêmico voltado para área educacional, os equivalentes linguísticos para a língua de chegada foram surgindo, ao passo em que ocorreu a investigação do texto, buscando técnicas de interpretação a fim de manter a originalidade do texto de partida.

Outros fatores foram relevantes no planejamento da tradução como: Contato constante com a cultura e língua do público alvo, conhecimento da área para a qual foi escrito o texto de partida e a busca por adequação entre os dois textos valorizando tanto a intenção do autor quanto a percepção do público alvo. Sendo assim, todo investimento na expressividade corporal fez toda diferença. Segalla firma que o interprete também é um ator, expondo o pensamento de Novak:

Os textos traduzidos para Língua de Sinais são filmados, pois é uma língua vista pelo outro, é uma língua que usa as mãos, o corpo e as expressões, é uma língua que depende da presença material do corpo do tradutor, por isso também – ator. (NOVAK 2005 apud SEGALLA 2010, p. 31).

Com objetivo de realizar uma tradução de qualidade, confortável aos olhos do público alvo, algumas questões foram cuidadosamente observadas nesse planejamento, tais como: vestimenta adequada, pano de fundo, iluminação e maquina filmadora de boa qualidade, a fim de que o trabalho cause conforto ao leitor.

O texto também possui diálogo entre os personagens, portanto a marcação dos referentes foi fundamental para o uso correto do *role-play*. Além de todo investimento em técnicas, os recursos tecnológicos foram de grande importância para qualificar o trabalho.

Um glossário foi criado objetivando uma compreensão por parte do leitor evitando estranhamento de termos desconhecidos ou pouco usados pela comunidade surda. A elaboração do glossário partiu da leitura do texto focando a *língua de chegada*, porém levando em consideração a originalidade do *texto de partida*.

Neste caso, foram selecionados alguns termos que poderiam ser apresentados por sinal já conhecidos, neologismos e datilologia.

Pedagogia Visual (Sinal pesquisado na comunidade surda)

O uso do empréstimo linguístico sugerido por um surdo teve como objetivo tornar claro o sentido do termo a comunidade surda em geral.

Figura 1 – Apresentação em linguagem de sinais para a expressão “Pedagogia Visual”



Fonte: Dados da pesquisa (2016).

Linguagem não-verbal (Sinal sugerido por uma surda) – Uma vez que a linguagem não verbal tem haver da expressividade facial e corporal

Figura 2 – Apresentação em linguagem de sinais para a expressão “Linguagem não-verbal”



Fonte: Dados da pesquisa (2016).

Semiótica Imagética – Uso de tatilologia.

Embrião – (sinal pesquisado com os intérpretes de libras – Uso de neologismo – sinal mimético) como objetivo de tornar a mensagem de forma clara para o surdo.

Figura 3 – Apresentação em linguagem de sinais para a expressão “Embrião”



Fonte: Dados da pesquisa (2016).

Interdisciplinaridade – (Sinal sugerido por interprete de libras) Uso do neologismo para facilitar a compreensão do leitor.

Figura 4 – Apresentação em linguagem de sinais para a expressão “Interdisciplinaridade”



Fonte: Dados da pesquisa (2016).

Todo processo de tradução foi acompanhado por duas intérpretes, também alunas do curso. Tendo como referência a experiência do estágio, estabelecemos a tarefa de cada uma, ficando uma intérprete responsável pela leitura do o texto e a outra como apoio.

O texto inicia com a citação de um surdo que descreve de forma poética o sentimento de poder se comunicar livremente através da Língua de Sinais. A imagem visual que substitui os sons e lhe permite sentir emoções como qualquer outra pessoa. A preocupação com movimento das mãos e com a expressão facial que transmitisse a forma poética do texto de partida foi foco de uma discussão, visto que apresentamos um pouco de dificuldade no início da gravação.

Logo em seguida a autora Ana Regina enfatiza na linguagem imagética como ferramenta importante na área de educação. Nesse parágrafo a tradução livre foi estabelecida como a mais adequada, uma vez que os termos usados pela autora são de fácil compreensão.

O próximo parágrafo do texto descreve alguns diálogos entre alguns professores incluindo uma professora surda que usa a imagética para orientar os professores sobre uma metodologia adequada, visando o aprendizado dos surdos. Para interpretação dos diálogos procuramos colocar os personagens em pontos fixos no espaço a fim de estabelecer a concordância no texto. Outro fator importante foi o uso do *role-play*, recurso indispensável do desenvolvimento de uma narrativa.

O uso do espaço adequado foi importante na interpretação, uma vez que ele determina a concretização de uma boa produção na Libras. Neste caso, o trecho em que a professora surda cita subáreas da pedagogia, optamos por estabelecer cada área em espaços distintos. Orientação de uma das intérpretes presentes na gravação.

O uso de recursos miméticos foi uma opção para estabelecer a coerência na fala da professora surda, quando explica sobre o processo de fecundação. Em seguida apresentamos a imagética da professora para complementar e manter a fidelidade do texto.

As marcações não-manuais foram cuidadosamente observadas pela *interprete de apoio*, uma vez que determinam o nível morfológico e estrutura sintática da sentença, além de revelar as emoções e sentimentos para o interlocutor. Pizzio, Resende e Quadros (2009) afirmam que: “As marcações não-manuais também podem ser utilizadas como marcas do discurso, indicando as trocas entre os interlocutores, o fluxo da conversação”.

Os *classificadores* foram usados como forma de representar os objetos como, por exemplo, mesa e livros, além da categoria semântica, como por exemplo, o professor andando, Bianca (personagem do texto) sentada; a fim de estabelecer a concordância e possibilitar as relações gramaticais abstratas.

O desafio seguinte foi interpretar a explicação da professora surda sobre uma obra de Platão que usa a metáfora como recurso. Nesse contexto a tomada de decisão pelo acréscimo de informações foi essencial para compreensão do leitor, uma vez que alguns termos presentes no texto não fazem parte do contexto linguístico do público alvo. Além de que após citar o trecho, a professora faz as adaptações para língua de sinais, neste caso não poderíamos tornar o parágrafo repetitivo, nem fugir da originalidade do texto. Apresentamos aqui um exemplo onde utilizamos do recurso linguístico com foco na organização espacial feita na tradução:

Texto de partida: "... Quanto a terra em si mesma, pura, encontra-se situada na pura abóbada celeste..."

Texto de chegada (sinais): "Mundo espaço em cima" justificando a escolha lexical referente ao termo "abóbada celeste" de acordo com significado encontrado no dicionário Aurélio: "Céu".

Apesar de o texto ser de fácil compreensão apresentamos dificuldade na tradução da "discussão teórica", uma vez que apresenta característica de cunho filosófico profundo e a escolha de equivalentes adequados para a língua alvo nesse contexto é escasso. Portanto após discussão com as duas intérpretes que acompanharam o processo de tradução, optamos por uma tradução livre, com acréscimos e omissão de informações, além de empréstimos linguísticos dos termos em português que foram decisões relevantes, a fim de tornar o texto mais acessível possível e manter sua originalidade. O uso da datilologia para termos como, por exemplo, "estetização", se deu objetivando se apropriar do empréstimo linguístico a qual é justificado por Quadro e Souza (2008).

Para interpretação dos parágrafos que falam sobre fertilização e a obra de Platão, foram inseridas imagens, objetivando tornar as informações mais claras. As imagens foram recortadas do texto original e serviu como complemento para garantir a originalidade do texto de partida e levar o leitor a entender o texto de chegada.

O texto apresenta algumas ideias sobre o significado de "práxis" sendo pontuado pela autora através de uma ordem alfabética. Pela complexidade do termo foi inevitável a utilização da datilologia, considerando ser esse um dos problemas na tradução, uma vez que não encontrei um equivalente adequado para a língua alvo.

Gile (apud QUADROS e SOUZA 2008) considera a explicação uma estratégia que enriquece a tradução e ocorrem como forma de tornar o texto mais claro. Vasconcelos e Bartholamei (2008), citando o mesmo autor apresentam o processo de explicação dividido em categorias tais como: Informação induzida por questões linguísticas, informação contextualizada e informação pessoal. Neste tópico fez-se necessário a utilização dessa estratégia com objetivo de contextualizar as informações respeitando a língua e a cultura surda, em especial a comunidade surda da cidade de João Pessoa.

O capítulo seguinte foi sobre a história da educação de surdos e da língua de sinais. Sendo este, um texto que contém informações conhecida por toda a comunidade surda, uma vez que trata da sua própria história. Os equivalentes linguísticos foram facilmente apresentados, além dos sinais criados pela comunidade surda, que ajudou na dinâmica da

interpretação. Podemos citar exemplo de sinais específicos para: Milão, oralidade, INES e outros. Meu conhecimento prévio sobre o assunto também favoreceu, porém trago em mente a ideia de Venutti que afirma:

Não importa o quanto a tradução seja boa ela nunca será o original. Tradução perde tanto características linguísticas quanto culturais do texto estrangeiro e acrescentamos outras, específicas da língua alvo (VENUTTI apud COSTA, 2006, p. 46).

Durante todo processo de tradução foram sendo inseridos vocabulários específicos, alguns pesquisados no glossário do curso de Letras Libras, outros adquiridos em contato com surdos e intérpretes e outros foram mantidos na língua de origem, visando manter a originalidade do texto.

Para uma melhor atividade interpretativa primeiramente procuramos analisar a declaração do autor para entender melhor e determinar a mensagem central do texto, princípios básicos que aprendemos na disciplina, Laboratório de Interpretação I.

A gravação do texto foi dividida dando pausas nos parágrafos, a fim de facilitar a edição e usando os cortes para eliminação dos erros.

A referência bibliográfica não foi traduzida, pois em discussão com as intérpretes presentes na gravação, julgamos ser cansativo para os surdos, além de querer incentivá-los às pesquisas para aprofundamento de conhecimentos.

As citações longas foram apresentadas com a mesma cor dos tópicos. Optamos por escolher apenas duas cores de camisa para tradução do texto para não causar excesso de informação e confusão ao leitor. As citações curtas foram feitas com a mesma cor dos textos corridos.

A iluminação deficiente foi um dos pontos negativos apresentados no texto dificultando assim, a compreensão da mensagem em alguns trechos. A deficiência teve como causa a diferença de horário em que foram feitas as gravações. Outros pontos negativos foram: repetição em excesso de alguns sinais como, por exemplo, o sinal de

“verdade” e o sinal de “combinar”. Foi uma tomada de decisão na intenção de facilitar a compreensão do leitor em algumas frases que não ficaram inteligíveis para mim, mesmo tendo estudado o texto anteriormente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tanto a base teórica quanto as práticas nas atividades de laboratório obtidas durante o curso foram importantes na elaboração do trabalho final. Em se tratando de uma tradução, a busca por estratégias que contemplasse o texto de chegada foi um exercício de transição entre as línguas envolvidas, neste caso a língua portuguesa e a língua de sinais.

A escolha por equivalentes linguísticos entre as línguas, as dificuldades para interpretar pensamentos de cunho filosóficos sem fugir da essência do texto original e contemplar com êxito a língua alvo foram uns dos maiores desafios durante a atividade de interpretação.

A grande preocupação foi manter as características originais do texto de partida, para tal levou-se em consideração os aspectos linguísticos, culturais e a diferença na modalidade das línguas envolvidas. Portanto a leitura prévia do texto de partida para conhecer a intenção da autora serviu para elaboração de um trabalho pensando nas lacunas referentes aos aspectos gramáticas e linguísticos que separam os textos.

O contato com a comunidade surda, público alvo para o qual foi traduzido o texto foi fundamental para trazer segurança nas escolhas lexicais e tomada de decisão. Esse contato também favoreceu a indicação de alguns sinais que seriam mais adequados a fim de favorecer uma melhor compreensão do texto.

Podemos então concluir que o tradutor intérprete de Libras é um eterno pesquisador, o qual procura aprender a produzir conhecimentos.

Todas as diferenças que permeiam as duas línguas são benéficas para o desenvolvimento das habilidades na arte de traduzir, além de ensinar o tradutor/intérpretes a enfrentar problemas e confrontos entre as duas línguas. Ainda estimula a reflexões e impulsiona nosso caminhar em busca a pesquisa, tarefa que de hoje por diante deve ser rotina, uma vez que estamos nos formando no Curso de Bacharelado em Tradução e Interpretação da Língua de Sinais.

Temos de agora em diante a significativa tarefa de conduzir a comunidade surda rumo ao conhecimento por meio do processo de tradução, trabalho a nós confiado, agora profissionais da área.

Esperamos que as pesquisas e questionamentos sejam algo corriqueiro em nossa profissão e que toda experiência vivida ao longo do curso sirva de estímulo para novas pesquisas, que tragam contribuições importantes e que favoreçam a comunidade surda.

Contudo não devemos parar e nos acomodar, mas continuemos persistentes nos estudos e práticas relativos à tradução.

Somos pioneiros na formação como profissionais intérpretes comprometidos com a área de atuação, a interpretação em Libras, envolvimento com o discurso e com a língua em uso. Conceito que devemos levar eternamente em nossas mentes e corações.

REFERÊNCIAS

BARTHOLAMEI JUNIOR, L. A.; VASCONCELOS, M. L. *Estudos da Tradução I*. Florianópolis: CCE; UFSC, 2008.

_____; FERNANDES, L. P. *Estudos da Tradução II*. Florianópolis: CCE; UFSC, 2008.

CAMPELLO, A. R. S. Pedagogia visual / Sinal na educação dos surdos. In: QUADROS, R. M.; PERLIN, G. *Estudos surdos II*. Petrópolis, RJ: Arara Azul: 2007. p. 100-131.

COSTA, M. V. G. *Tradução comentada do conto Lizards in Jamshyd's Courtyard, de Willian Faulkner*. 2006. 54f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

FEITOSA, C. *Explicando a filosofia com arte*. Rio de Janeiro, Ediouro, 2004.

FERNANDES, L. P; BARTHOLAMEI JUNIOR, L. A. B. *Estudos da Tradução II*. Florianópolis: CCE; UFSC, 2008.

GUERINI, A. *Introdução aos Estudos da Tradução*. Florianópolis: CCE; UFSC, 2008.

HEIDERMAN, W. *Estudos da Tradução III*. Florianópolis: CCE; UFSC, 2009.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. 8. ed. São Paulo: Cultrix, 1975.

NORD, C. Fatores externos e internos presentes no Modelo de Tradução Orientada para Análise de Textos, 1991.

PEREIRA, M. C. P. Interpretação interlíngua: as especificidades da interpretação de língua de sinais. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 1, n. 21, p. 135-156, 2008.

_____. Teoria da tradução. In: FARIA, E. M. B.; ASSIS, M. C. (Org.). *Língua Portuguesa e LIBRAS: teorias e práticas*, João Pessoa: EdUFPB, 2011.

PIZZIO, A. L.; REZENDE, P. L. F.; QUADROS, R. M. *Língua Brasileira de Sinais II*. Florianópolis: CCE; UFSC, 2009.

QUADROS, R. M.; PERLIN, G. *Estudos surdos II*. Petrópolis, RJ: Arara Azul: 2007.

_____; SOUZA, S. X. *Estudos surdos III*. Petrópolis: Arara Azul, 2008.

SEGALA, R. R. Tradução intermodal e intersemiótica/interlíngua: português brasileiro escrito para Língua Brasileira de Sinais. 2010. 74f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

STUMPF, M. R. *Escrita de Sinais I*. Florianópolis: CCE; UFSC, 2008.

THEODOR, E. *Tradução: ofício e arte*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1976.

VASCONCELLOS, M. L. B.; QUADROS, R. M. (Orgs.). *Questões das pesquisas em Língua de Sinais*. Petrópolis, RJ: Arara Azul. 2008.

O ENSINO DA LIBRAS NA EDUCAÇÃO INFANTIL, MINHAS VIVÊNCIAS DIÁRIAS

Irakitan Bernardino dos Santosⁱ

Rosângela Ferreira de Meloⁱⁱ

Maria José Lima de Carvalhoⁱⁱⁱ

RESUMO: O presente trabalho é proveniente de minhas vivências diárias e aborda como tema “O ensino de Libras na Educação Infantil”, que é garantida pela legalização brasileira, conforme o art. 18 da Lei nº10. 098, de 19 de dezembro de 2000, a Lei nº 10.436, de 24 de abril de 2002, e decreto 5.626, de 22 de dezembro de 2002. Sabendo que a Lei já tem doze anos e observando as dificuldades encontradas que ainda não foram resolvidas mas na certeza que temos ainda um caminho longo e duro a prosseguir. Destacamos que, mesmo com tantas dificuldades, temos encontrado resultados positivos, como autor e co-autor deste trabalho na literatura pesquisada e na observação da história da educação do surdo em nossa cidade, além da experiência como professor de Libras (surdo), relato as vivências observadas no CREI – Professora Antonieta Aranha de Macedo. Destacando a importância do ensino de Libras na educação infantil, da convivência no ambiente escolar de alunos surdos com alunos ouvintes e destes com professor de Libras surdo, na busca de progressão linguística com interação, de um processo de ensino e aprendizagem de qualidade, que favoreça o desenvolvimento do aluno com a língua de sinais. Assim, torna-se mais fácil o trabalho do ensino de Libras, quando começa a desenvolver-se com crianças surdas e ouvintes na educação infantil. A criança surda aprende a sua língua materna, como primeira língua – LI, e a criança ouvinte aprender uma segunda língua - L2, ambas contribuem para desenvolver os conhecimentos culturais, a construção das identidades e os aspectos sociais da pessoa surda. A escolha do tema surgiu quando comecei a trabalhar na educação infantil e observar o desenvolvimento dos alunos surdos e ouvintes a interação entre eles.

Palavras-chave: Educação. Infantil. Libras. Ensino.

SIGN LANGUAGE TEACHING IN KINDERGARTEN, MY DAILY EXPERIENCE

ABSTRACT: This work comes from my daily experiences and deals with the theme "Libras teaching in kindergarten," which is guaranteed by the Brazilian legalization, pursuant to art. 18 of Law # 10. 098, of December 19, 2000, Law No. 10.436, of 24 April 2002, and Decree 5626 of 22 December 2002. Knowing that the law already has twelve years and noting the difficulties that are still unresolved but in the certainty that we have a long and hard path to pursue. We emphasize that even with so many difficulties, we have found positive results, as author and co-author of this work in the literature and observation of deaf education history in our city, as well as experience as a teacher of Libras (Brazilian Sign Language), report the experiences observed in CREI – Professora Antonieta Aranha de Macedo. Highlighting the importance of Libras education in early childhood education, living together in the school environment of deaf students with listeners and those with deaf, Libras teacher in search of linguistic progression with interaction, a process of teaching and quality learning that favors the development of students with sign language. Thus, it becomes easier to work Libras teaching when it begins to develop with deaf children and hearing in early childhood education. The deaf children learn their mother tongue as a first language – LI, and the hearing child to learn a second language – L2, both help develop cultural knowledge, the construction of identities and social aspects of the deaf person. The choice of subject came up when I started working in early childhood education and monitor the development of deaf students and hearing the interaction between them.

Keywords: Education. Elementary. Libras (Brazilian Sign Language). Teaching.

ⁱ Professora (UFPB Virtual). Especialista em LIBRAS (Faculdade Montenegro).

ⁱⁱ Professor tutor (UFPB Virtual). Especialista em LIBRAS (Faculdade Montenegro).

ⁱⁱⁱ Mestre em Linguística (UFPB). Licenciatura Plena em Letras Língua Portuguesa (UFPB).

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo relatar as experiências vivenciadas com o ensino de Libras no ensino infantil, como também desenvolver uma pesquisa com o tema proposto no CREI – Professora Antonieta Aranha de Macedo. Será feita uma comparação da prática com os princípios teóricos e as experiências vivenciadas, sempre buscando novos desafios e descobertas para o ensino da Libras como L1 e o ensino em paralelo da Libras como L2 para aquisição da língua de sinais por crianças surdas e ouvintes. Em cumprimento à exigência da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (nº 9394/96) e de adequação ao currículo e a metodologia para o ensino da disciplina de Libras, conforme a Lei no 10.436, de 24 de abril de 2002, e no art. 18 da Lei no 10.098, de 19 de dezembro de 2000, decreto nº 5.626, de 22 de dezembro de 2005, que dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais/Libras, enfim avaliando o ensino de Libras dentro do CREI e sua evolução no espaço infantil como um todo.

Em síntese, nosso trabalho tem como objetivo analisar o ensino de Libras no CREI – Professora Antonieta Aranha de Macedo, observando quais são as atividades que estão sendo desenvolvidas e propostas para o desenvolvimento da língua de sinais. O trabalho traz as seguintes características textuais: introdução, campo de pesquisa, um pouco da história dos surdos na educação infantil, o professor surdo na educação infantil, atuação e atividades realizadas, o ensino de Libras no CREI, os aspectos observados durante o ensino de Libras como L1 para as crianças surdas objetivando a aquisição linguística, o ensino de Libras como L2 para as crianças ouvintes objetivando a aquisição de uma segunda língua, as considerações finais, referências e por fim os anexos.

1 CAMPO DE PESQUISA

O CREI – Professora Antonieta Aranha de Macedo está localizada na rua Irmão Antônio Reginaldo S/N, no Bairro do Bessa em João Pessoa – PB, fundada aos 28 dias de Fevereiro do ano de 2008, abrangendo uma área de 489 metros quadrados, próximo ao Colégio Pio XI. O prédio é bem conservado e apropriado para um CREI, têm quatro salas de aula amplas e organizadas, um refeitório com espaço adequado, uma área para recreio coberto, uma sala de administração, uma rouparia, dois banheiros, uma cozinha bem estruturada e equipada, uma área de serviço e uma sala de especialistas. A unidade funciona

das 7h às 17h, de segunda à sexta-feira, oferecendo atividades pedagógicas e recreativas, cinco refeições diárias e cuidados de higiene. O CREI atende crianças no pré-escolar, crianças (02 anos), crianças (03 anos), crianças (04 anos) e crianças (05anos). O CREI tem uma equipe funcional de profissionais, composta de: diretora, diretora adjunta, secretaria, professores, fonoaudióloga, monitores, cuidadores, cozinheiras, pessoal de apoio e vigilante.

2 O INÍCIO DA EDUCAÇÃO DOS SURDOS NO BRASIL

A História da educação dos surdos vem de longos anos, desde o início da humanidade. E no Brasil tem seu início no ano de 1855, com a chegada do surdo francês Eduard Huet, a convite de D. Pedro II, o qual, no ano de 1857, funda no Rio de Janeiro o Instituto Nacional de Surdos-Mudos, hoje o atual INES5. Desta data em diante, muitas têm sido as lutas da comunidade surda que já passou por várias abordagens, das quais foram: oralismo, comunicação total e, por fim, o bilinguismo, no qual estamos vivenciando o momento do apogeu da Libras, com a aceitação da língua de sinais como meio de comunicação. Neste aspecto, o Brasil se iguala a tantos outros países como diz Fernandes 2003.

Uma língua nem sempre corresponde ao conceito estrito da nação, como estado constituído politicamente. Em um mesmo país pode vigorar mais de uma língua nacional, como é o caso da Suíça e da Bélgica. Em verdade, em todos os países onde existe uma comunidade de surdos que se comuniquem por meio da língua de sinais há, por direito, ainda que nem sempre reconhecidas oficialmente, duas línguas em contato: a oral-auditiva e a espaço-visual. (FERNANDES, 2003, p.39).

Ciente de seus direitos e valores linguísticos, os surdos brasileiros lutaram e conseguiram a oficialização da sua língua, e finalmente, o Presidente da República, Fernando Henrique Cardoso, sancionou em 24 de abril de 2002, a Lei que reconheceu a Língua Brasileira de Sinais/Libras como a língua oficial da comunidade surda brasileira. Para fortalecer ainda mais a Libras, após esta data, a história dos surdos passa a percorrer outros rumos. Assim sendo, com muita luta, em 2006, foi iniciado o primeiro curso universitário de Letras/Libras na modalidade Licenciatura e Bacharelado (formação de professores e intérpretes de Libras) pela UFSC em Florianópolis – SC, que abre polos em mais nove estados brasileiros.

Seguindo os passos da UFSC, em 2010, foi iniciado o primeiro curso de Letras/ Libras na UFPB, na Paraíba, na modalidade de Licenciatura. No momento, a universidade já formou três turmas, o que tem valorizado ainda mais a Libras e expandido o seu uso entre as comunidades.

Estas duas universidades têm acrescido e reconhecido o valor da língua de sinais brasileira/Libras, no Brasil a fora podemos encontrar alunos graduados em Licenciatura em Letras/Libras ou ainda Bacharel em Libras. Universidades que entenderam o valor linguístico da Libras e que se empenharam em torna-la reconhecida pelo Brasil.

3 O PROFESSOR SURDO NA EDUCAÇÃO INFANTIL: ATUAÇÕES NO ENSINO INFANTIL

O início do ensino de Libras nas escolas representa um avanço histórico para as pessoas surdas e mais ainda quando a Libras passa a ser inserida na educação infantil dentro dos CREI.

Como professor de Libras surdo, graduado com Licenciatura em Letras/Libras pela Universidade Federal da Paraíba, na modalidade EAD – Ensino a distância pela UFPB/Virtual, com parceria com a UAB - Universidade Aberta do Brasil, é gratificante ver a evolução da língua de sinais, da isenção da Libras dentro dos CREI. Desse modo, temos tido o privilégio de ver as crianças surdas aprendendo e desenvolvendo-se com sua língua materna e, mais ainda, as crianças ouvintes também aprendendo Libras. É prazeroso ver a aceitação e valorização da Libras nos espaços escolares e CREI. Temos trabalhado com o objetivo de alfabetizar as crianças surdas, primeiro com a Libras e em paralelo com o Português. Assim, acreditamos minimizar os problemas quanto ao ingresso destes alunos nas escolas regulares, sabendo que os mesmos já possuem uma língua internalizada. O Professor de Libras surdo com fluência na língua sinais é um modelo linguístico para as crianças surdas na faixa etária de aquisição de língua, por isso é importante estamos juntos desses alunos e desta forma podemos fortalecer a aquisição da sua língua materna, isso porque concordamos que se aprende na interação como diz Kelman: Os símbolos que impregnam a cultura só vão se revestir de significação para as crianças surdas se houver interações sócias e comunicativas significativas que possam decodificar esses símbolos (KELMAN, 2012, p.55).

Sendo assim, acreditamos que o processo de inserção da Libras está percorrendo caminhos que por ventura tem sido apontado por muitos autores que defendem a ligação entre

cultura e desenvolvimento. O importante é investir neste modelo de educação, fortalecendo os CREI com profissionais fluentes em Libras, garantindo assim que a criança surda possa desenvolver sua identidade dentro de espaços escolares apropriados, desde a educação infantil, através de vivências na sua língua materna, o que lhe dará sustentação com base para aquisição de uma segunda língua L2.

Para Skliar, (2005, p. 27), “Usufruir da língua de sinais é um direito do Surdo e não uma concessão de alguns professores e escolas”, então, mas um motivo de se oferecer uma boa base educacional desde a educação infantil com estruturação adequada para o aluno surdo, considerando suas diferenças linguísticas que são gestual-visual, e aceitando o empoderamento da língua de sinais, pois, só assim teremos condições de oferecer padrões educacionais eficientes. As situações de comunicação com pessoas que falam a mesma língua facilitam na aquisição e fluência da língua. Por isso, é importante que os pares estejam juntos, que a comunicação da criança surda tenha desde a educação infantil um adulto surdo junto, para que assim a criança possa ter um modelo linguístico.

4 ATIVIDADES REALIZADAS

As atividades realizadas no ensino infantil são muito úteis e criativas. Durante os ensinamentos propostos, temos o diálogo em Libras diariamente e a convivência, assim os alunos aprendem naturalmente além de conhecer a cultura surda e a comunicação em Libras.

As atividades propostas são pautadas na política da educação inclusiva, que garante uma escola de qualidade para todos, com base nas seguintes hipóteses:

1. Que a Libras é a língua natural do surdo;
2. Que as atividades sejam desenvolvidas a partir de adaptações, em termo de material pedagógico e profissional, com competência para desenvolver práticas pedagógicas que atendam às necessidades linguísticas dos alunos surdos;
3. A partir de formação continuada oferecida pelo setor de educação especial da rede municipal de ensino

5 O ENSINO DE LIBRAS NO CREI – PROFESSORA ANTONIETA ARANHA DE MACEDO

O ensino de Libras no CREI - Professora Antonieta Aranha de Macedo teve seu início no ano de 2013, quando se verificou a presença de um aluno surdo, fato que marcou o início da história da inclusão de alunos surdos no CREI, também da presença do professor de Libras surdos em CREI. Hoje podemos dizer que o trabalho começa a fluir, a florescer resultados, quando exatamente nos deparamos com os alunos dos CREI em escolas, quando da mudança de alunos surdos para a escola com uma base de sua língua materna que foi adquirida ainda no espaço de educação infantil e que aos poucos desenvolve-se juntamente com sua segunda língua, o português como L2. Como também da aquisição da Libras como segunda língua L2 para os alunos ouvintes que favorece ainda mais o desenvolvimento da Libras em espaço escolar, frequentado por crianças no período de aquisição de língua.

Entendendo a peculiaridade do aluno, a diferença linguística, assim surgiu no âmbito da educação o fazer diferente para atender a necessidade individual de um grupo que, mesmo minoritário, tem seu direito linguístico a ser respeitado. Stokoe, linguista americano, cientificamente afirma que a língua de sinais é uma língua que tem regras e gramática própria (BRITO 1995; SACKS 1990). Assim sendo, como qualquer outra língua, a aquisição da língua de sinais tem um período de aquisição que vai de (zero a três anos).

Para estudiosos como Perlin e Quadros (1997), o processo educacional para alunos surdos só é possível de acontecer em espaços que ofereçam pelos menos alguns requisitos específicos:

Nós acreditamos que a educação de surdos, na verdade, deve acontecer em uma escola regular de ensino que apresenta uma peculiaridade: a língua utilizada para difundir conhecimento é a língua de sinais, no Brasil, a Língua Brasileira de Sinais/Libras. Além disso, essa escola estará atendendo a uma comunidade que possui história e cultura que sua própria forma de expressão (PERLIN; QUADROS, 1997, p.36).

Com base nessas considerações, entendemos que a inclusão do aluno dá-se a partir de um conjunto de ações que favoreça o bem estar de convivência entre os surdos a ponto de fortalecer sua cultura, identidade e conhecimento de mundo. Espaço este que entendemos que pode ser concretizado dentro da Sala de Recursos com o AEE - Atendimento Educacional Especializado, com profissionais fluentes em Libras, onde pendure o uso da língua de sinais.

Desta maneira, o surdo fortalecido no espaço de Sala de Recursos terá uma inclusão articulada com os demais espaços da escola.

6 PRINCIPAIS ASPECTOS OBSERVADOS DURANTE AS AULAS

6.1 O ENSINO DE LIBRAS NO L1

Nesse processo, consideramos e ressaltamos que muitos alunos surdos chegam à escola sem o domínio da Libras e ainda mais o aluno do CREI que chega sem nenhuma língua em fase de aquisição e, portanto, sem um repertório linguístico para aprender uma segunda língua L2. Dessa forma, temos que intensificar o ensino de Libras, aproveitando as fases de aquisição de língua da criança que está no CREI. É preciso pensar no ensino de Libras precoce, seja para surdos ou para ouvintes, construindo uma cultura linguística bilíngue desde o pré-escolar. Faz-se necessário uma política que possa intervir no sentido de construir ambientes bilíngues, que contemple a Libras como disciplina curricular desde a Educação Infantil. Albano diz:

Os indivíduos não recebem a língua pronta para ser usada; eles penetram na corrente de comunicação verbal; ou melhor, somente quando mergulham nesta corrente é que sua consciência começa a operar. (...) Os sujeitos não “adquirem” a língua materna; é nela e por meio dela que ocorre o primeiro despertar da consciência (ALBANO, 1990. p. 108).

Por esta razão, conforme afirmação acima é importante que a criança tenha a oportunidade, o mais cedo possível, de estar em um ambiente onde se fale sua língua e que, preferencialmente, esteja com pessoas adultas surdas que irão alfabetizá-las em sua língua materna.

6.2 O ENSINO DE LIBRAS NO L2

Na aquisição da segunda língua (L2) uma pessoa tem acesso a outra língua além da sua língua materna, que configurará a sua segunda língua. Ela está adquirindo competência em mais de uma língua que não seja a sua primeira língua. Essa distinção se dá porque a língua adquirida de forma natural depende da interação espontânea da criança com adultos.

Por outro lado, o ensino de uma língua vai acontecer, observando metodologias de ensino, em um ambiente linguístico diferenciado, ou seja, o ambiente de sala de aula ou ambiente voltado para o ensino de línguas. Normalmente, neste contexto, o aluno está interagindo com outros colegas que também estão aprendendo a nova língua, ou seja, falantes não nativos da língua alvo e contam com um professor que usa a língua alvo e aplica estratégias de ensino para que os alunos aprendam a nova língua.

Com a inclusão de Libras nos currículos dos cursos de Pedagogia, Licenciaturas e Fonoaudiologia, o ensino de Libras passa a ser pensado dentro do contexto do ensino de línguas que precisa ser ensinada com metodologia de segunda língua L2. A Libras é uma Língua organizada gestual-espacial, portanto, de modalidade diferente da língua oral auditiva.

No contexto de ensino de L2, o ensino de Libras ocupa os espaços como segunda língua (L2) e necessita de adequação didática, metodológica para que o processo de ensino e aprendizagem aconteça de maneira satisfatória para todos. A maioria dos alunos de Libras são pessoas que não tiveram contato com uma língua de sinais antes de iniciar as aulas de Libras. Esse contexto justifica a necessidade de pensar em formas de ensino que desenvolvam a aprendizagem de uma segunda Língua que é visual – gestual-espacial. Vimos que há vários estudos sobre segunda língua, mas não temos muitas produções sobre o assunto. O que observamos é o que se tem de comum nas línguas. Como será o “sotaque” dos alunos de L2 em Libras? Para os surdos, as pessoas ouvintes têm um jeito diferente de sinalizar, os quais chamam de “jeito ouvinte de sinalizar”. Talvez isso seja uma indicação de alunos que estejam adquirindo uma Língua L2. Chen-Pichler (2009) apresenta alguns fatores comuns, relacionados a quando as pessoas estão aprendendo uma língua como L2, tais como:

- O não uso dos marcadores não-manuais e de articulação bucal associada a produção em sinais;
- As escolhas lexicais não apropriadas;
- Falta de fluência na prosódia;
- Falta de esmero no uso de movimentos, configurações de mão e locação.

Os autores perceberam que os adultos quando estão aprendendo Libras comentem o mesmo tipo de erros observados em crianças que também estão adquirindo a língua de sinais. Por exemplo, quando produzem um sinal em que a articulação envolvida está nos dedos, eles o produzem com a articulação no pulso (a articulação mais anterior na direção da última

articulação que é a que envolve o ombro). Um exemplo da Libras para ilustrar seria o sinal NAMORAR sendo produzido com a dobra do punho, ao invés do dedo médio. Isso acontece em bebês surdos adquirindo uma língua de sinais por razões de imaturidade motora. No entanto, no caso do adulto isso se dá, pois eles ainda não desenvolveram este tipo de atividade motora linguística. Esses articuladores envolvem um conjunto novo de articuladores usados para a comunicação por meio de um sistema linguístico motor.

O ensino de L2, portanto, deve incluir estratégias de conscientização dos articuladores que fazem parte da produção dos alunos. A “proximalização dá a ideia de que os sinais estão sendo produzido de forma “agressiva” ou gritado”. Assim, ensinar os alunos sobre isso vai ajudá-los a perceber esses elementos que fazem parte das línguas de sinais e que acabam marcando o “sotaque” do aluno de L2. Outro estudo busca explicar as razões que levam os alunos de L2 a produzirem erros em sinais. Rosen (2004) observou que os erros produzidos pelos adultos, aprendendo uma língua na segunda modalidade, acontecem por causa de problemas com a percepção. Além disso, parece haver uma falta de destreza na produção dos sinais que implicariam, por exemplo, em escolhas de configurações erradas ou ainda na formação incompleta dos sinais. Chen-Pichler (2009) observou que parece haver fatores de transferência e graus de marcação dos sinais, que afetam as produções dos alunos de L2 quando estão adquirindo uma segunda língua. Os alunos trocam configurações de mão mais marcadas por configuração menos marcadas já conhecidas por eles. Por exemplo, eles conhecem a configuração de mão de A para o gesto que expressa vitória e usam-na para sinalizar sinais com configurações de mão similares e marcadas, como no sinal de SAPATO da ASL¹ que utiliza a configuração de mão S. Esse padrão de substituição de configurações de mãos foi observado em vários sinais produzidos pelos adultos que estão aprendendo a ASL. A transferência de conhecimento prévio dos alunos de L2 é observada como um dos fatores que determinam o “sotaque” de ouvinte, observado pelos surdos em seus comentários, ao se referirem aos ouvintes que estão aprendendo uma língua de sinais. Eles reconhecem nos sinais, as configurações de mãos já usadas em sua produção gestual e usam este conhecimento para produzir os sinais que estão aprendendo. As configurações de mão mais marcadas já não caem neste tipo de associação e reconhecimento, uma vez que não são comuns em produções gestuais e envolvem configurações de mão mais complexas, além de movimentos e locação. Os erros produzidos com sinais com estas configurações mais complexas parecem, portanto, estarem associados à destreza motora e controle motor. Os erros associados ao movimento e à

¹ Língua de sinais americana.

orientação da mão parecem estar relacionados com a percepção. Portanto, parece haver vários fatores que determinam a produção de sinais em alunos de L2, entre eles, as pesquisas identificaram os seguintes:

- Marcação das configurações de mãos (mais marcadas à menos marcadas, ou seja, mais complexa às mais simples);
- Complexidade do sinal alvo;
- Destreza motora;
- Percepção visual dos sinais.

O ensino de segunda língua, portanto, precisa considerar estes fatores e incluir estratégias que favoreçam os alunos de L2 a ponto destes identificarem estes elementos. Atividades e jogos podem ser produzidos com configurações de mãos, exercícios motores finos e mais amplos, não associados aos sinais e depois associados aos sinais; espelhamento de movimentos de colegas e assim por diante. Essas estratégias vão favorecer o desenvolvimento da destreza e da percepção dos elementos que constituem os sinais.

Nas escolas e CREI é comum percebemos que há um grande interesse em se aprender Libras por todos da comunidade escolar, porém por ser uma segunda língua, requer tempo e dedicação, mas é provável que em poucos anos Libras deixe de ser algo novo e passe a ser a segunda língua dentro das escolas e fora delas também.

Ao que se refere ao ensino da Libras como L2, deve-se atentar para o entendimento que deve seguir as prerrogativas do ensino de uma língua estrangeira. Ressalta-se ainda a importância de se observar que quando a Libras está sendo ensinada a ouvintes há uma mudança do modelo comunicativo que é oral-auditivo e passará a ser gesto-visual.

Felipe (2001), em seu trabalho, recomenda que:

- ✓ Desperte em seus alunos a segurança em si mesma, reduzindo ao máximo as correções quando eles estiverem tentando se comunicar;
- ✓ Não faça o aluno repetir suas frases ou memorizar listas de palavras, coloque-o sempre em uma situação comunicativa onde ele precisara usar um sinal ou uma frase. A tarefa do instrutor de língua é habilitar o aluno a ser um bom usuário, isto é, a usar a língua que está aprendendo para poder se comunicar.
- ✓ Estimule sempre a produção, incentivando o uso da Libras em todas as situações mesmo fora da sala de aula;
- ✓ Faça sempre atividades que exercitem a visão;
- ✓ Nunca fale em português junto com a Libras, porque como estas línguas são de modalidades diferentes, uma pode interferir

- negativamente sobre a outra, já que uma necessita uma atenção auditiva e a outra, visual;
- ✓ Faça o aluno perceber que não deve anotar nas aulas porque isso desvia a atenção visual. A revisão das aulas em casa poderá ser feita através do Livro do Estudante e da Fita que acompanha esse livro;
 - ✓ Não faça o aluno repetir suas frases ou memorizar listas de palavras, coloque-o sempre em uma situação comunicativa onde ele precisara usar um sinal ou uma frase. A tarefa do instrutor de língua é habilitar o aluno a ser um bom usuário, isto é, a usar a língua que está aprendendo para poder se comunicar;
 - ✓ Incentive seus alunos a participarem de atividades sócio-culturais, realizadas nas comunidades surdas, para que possam se comunicar em língua de sinais brasileira.

Felipe (2001) ainda destaca que para um aluno alcançar um nível razoável em desempenho comunicativo em Libras, este deve nortear o processo de ensino-aprendizagem seguindo as práticas relacionadas a seguir:

- ✓ Evitar falar durante as aulas;
- ✓ Usar escrita ou expressões corporais para se comunicar;
- ✓ Não ter receio de errar;
- ✓ Despertar atenção e memórias visuais;
- ✓ Fixar o olhar na face do emissor da mensagem;
- ✓ Atentar para tudo o que ocorre durante a aula;
- ✓ Demonstrar envolvimento pelo que está sendo apresentado;
- ✓ Comunicar-se com os colegas de classe em Libras;
- ✓ Envolver-se em comunidade surda.

O ensino de Libras é aplicado de forma que possa despertar o interesse das crianças de forma natural na sala de aula.

Conteúdos são aplicados de maneira que possam despertar o interesse do alunado: Alfabeto; Números; Família; Objetos; Material escolar; Cores; Frutas; Alimentos; Brincadeiras em Libras; Animais; Coisas da natureza; Brinquedos; Materiais de higiene; Meios de transportes; Meios de comunicação; Diálogos simples em Libras; Literatura visual.

Aplicado esses conteúdos através de recursos como: notebook, lápis para quadro branco, PowerPoint, brinquedos, imagens, vídeos infantis em Libras, imagens usadas pelo professor de Libras e com atividades diárias feitas pelo professor como: diálogos em Libras no dia a dia, relacionados aos conteúdos abordados no cotidiano do aluno fica muito mais fácil a aprendizagem da Libras pela criança ouvinte e o desenvolvimento da criança surda será muito mais rápido.

Sabemos que não é fácil e que requer paciência, acreditamos que com recursos visuais e utilizando-se de estratégias adequadas, os alunos aprenderão com mais facilidade e rapidez ao longo do tempo que estiverem no CREI.

A importância desses recursos visuais facilita a construção no desenvolvimento cognitivo e afetivo do aluno ouvinte, tornando viável para uma integração entre os alunos diferentes, concretizando uma inclusão de alunos surdos e ouvintes, favorecendo o conhecimento, o respeito e a aceitação entre todos. É fundamental darmos atenção ao ensino de Libras na educação infantil, pois já existem algumas produções traduzidas em Libras que serve para os alunos compreendam os diversos conhecimentos da L2 que é a Libras.

O ensino de Libras deve ser inserido nas instituições de ensino e cabe o professor utilizar-se de metodologias para o ensino de segunda língua L2 para ensinar Libras aos alunos ouvintes, formando sujeito conhecedor da cultura surda, valorizando assim sua construção de conhecimento (a cultura surda, a língua de sinais/Libras, seu modo de ser, sentir, agir e pensar).

Devemos, portanto, promover uma educação sustentada numa experiência inserida na sociedade, onde resulta na construção multicultural e exerce a cidadania, envolvendo o sujeito ouvinte e surdo na formação como cidadão. Pretendemos contribuir para uma inclusão do aluno ouvinte e surdo na sociedade, onde ele possa ser respeitado e aceito na sua cultura, como também fortalecer sua identidade, assegurando uma educação de qualidade, proporcionando conhecimentos satisfatórios e a interface do convívio das duas culturas, retratando num cenário multicultural.

O ensino da Libras como L2 é ministrada para ouvintes que têm contato com a comunidade surda. O processo de ensino-aprendizagem de L1 e L2 requer metodologias específicas que exigem uma formação reflexiva acerca da prática exercida, visto que contribui, substancialmente, para um melhor desempenho do desenvolvimento da linguagem da criança que tem a Libras como sua forma legal de expressão e comunicação. Desse modo, o professor de Letras/Libras terá como base na sua formação os requisitos necessários para o atendimento à diversidade dos sujeitos inseridos nesse processo.

O ensino de Libras como segunda língua L2 para os alunos ouvintes, que têm a língua portuguesa, requer metodologias de ensino de segunda língua, estratégias de ensino que devem ser aplicadas para a aprendizagem de uma segunda língua, para alunos com uma modalidade diferente, crianças que falam e ouvem o Português, que agora terá contato com uma língua que é produzida pelas mãos e o corpo, língua que é oral-auditiva e visual-espacial-gestual.

Para que o aluno tenha conhecimento de Libras é importante que o professor trabalhe com temas e estratégias, que formule textos, que use histórias infantis adaptadas para Libras, que ensine utilizando-se de conceitos, leitura, escrita, entre outros recursos. É claro que o método seria mais eficaz se existisse um material apropriado, equipamentos especificamente visuais. As crianças ouvintes vão precisar de um ensino adequado para adquirirem uma língua e mais do que isso terem acesso a uma cultura, aprender uma nova língua e tem acesso a comunidade surda brasileira. Percebemos que as dificuldades de leitura e escrita da língua portuguesa são consequências da falta de métodos e procedimentos de ensino adequados, a mesma coisa acontecer com Libras, então é importante que se entenda as palavras e seus significados mais complexo. A criança surda tem inicialmente o aprendizado da Língua Brasileira de Sinais/Libras, diferente da língua utilizada pela comunidade ouvinte onde a mesma está inserida, então a comunicação é toda oralista o que prejudica inicialmente na aquisição de sua língua materna. Portanto, é necessário criar meios para ensinar o português às crianças surdas que esta seja sua segunda língua para um processo formal de aprendizagem. Mas primeiro, é preciso estudar um plano de ensino e qualificar os professores, para que estes sejam capazes de ensinar as crianças surdas ou ouvintes.

Os alunos aderiram muito bem à prática de ter a Libras como segunda língua L2. Para que o aluno alcance um nível razoável em seu desempenho comunicativo precisará ter o desejo e oportunidade de se comunicar em Libras. Um aprendizado de uma segunda língua pode ter um suporte da primeira para se compreender e comparar as gramáticas das duas línguas. Os alunos têm, nesse momento, a oportunidade de conhecer as características culturais e sociais da língua. Com um professor surdo, realizamos na prática, ensinado nossa língua natural Libras para ouvintes, de modo a contemplar situações nas quais os alunos aprendizes tivessem oportunidades de aprender uma segunda língua-L2.

[...] a construção da subjetividade do ser surdo depende, fundamentalmente, da relação que eles estabelecem tanto com seus pares quanto com ouvintes e, nesse sentido a presença de professores surdos na educação ganha relevância para a construção de uma percepção positiva da surdez pelos alunos. (LODI, 2005, p. 419).

O ensino da Libras como L2 para os alunos ouvintes que têm a língua portuguesa como L1, requer metodologias de ensino diversificadas.

As metodologias devem incorporar estratégias de ensino para alunos que ouvem o Português e vão ter contato com uma língua que é produzida pelas mãos e pelo corpo, ou seja, uma modalidade viso-espacial.

As crianças ouvintes aprendem uma nova língua que é usada por uma comunidade surda brasileira, que tem sua própria cultura surda. Neste contexto, é necessário estabelecer objetivos que facilitem na comunicação de surdos/ouvintes.

O professor poderá explorar o olhar para iniciar uma conversa em Libras, usar o espaço como função gramatical, estabelecer a soletração por meio dos próprios sinais. Ampliar o vocabulário em Libras de forma contextualizada, ler diferentes gêneros e produzir textos em Libras.

Diferente dos alunos surdos, os alunos ouvintes incorporam a Libras ao longo das aulas ministradas e no contato diário com seus colegas surdos. Todas as estratégias utilizadas pelo professor, no processo de ensino / aprendizagem, devem ser pedagogicamente visuais, em virtude dos alunos ouvintes terem a oportunidade de vivenciar práticas surdas.

A Libras é a língua oficial da comunidade surda brasileira, é a sua língua materna, ela deve ser ensinada como primeira língua L1 para os surdos e como segunda língua L2 para os ouvintes. Logo deve ser ensinada aos ouvintes com estrutura de ensino de segunda língua, mostrando-os também as especificidades e informações sobre a comunidade surda.

É de fundamental importância que o ensino de Libras a ouvintes aconteça de uma forma contextualizada, sem sinais soltos, facilitando assim a comunicação tão necessária entre surdos e ouvintes. Percebemos a dificuldade que os surdos enfrentam para usufruírem dos seus direitos como saúde, educação, lazer, segurança, devido às barreiras criadas pela dificuldade na comunicação.

É chegada a hora das políticas educacionais para os surdos saírem do papel e introduzirem a Libras nas escolas, em todos os níveis e modalidades de ensino, oferecendo aos alunos ouvintes oportunidades de se tornarem bilíngues também, minimizando ou acabando essa barreira cruel que separa, humilha e exclui os surdos, deixando-os à margem da sociedade, sem poderem gozar seus direitos nem executar seus deveres.

Para que tenha um resultado melhor na aprendizagem dos ouvintes, em sua língua L2, temos que integrar o educando ouvinte à cultura surda. Faz-se necessário que ocorra interação entre ambas as culturas, ou seja, forma de mostrar a realidade do surdo para o ouvinte, enfocando as experiências visuais que a língua oferece.

Quanto ao ensino da Libras com L2 para os alunos ouvintes, que tem a língua portuguesa como L1, requer-se metodologia de ensino de segunda língua, ou seja,

metodologias que vão incorporar estratégias de ensino, que são aplicadas para aqueles que estão aprendendo uma segunda língua e estratégias de ensino para alunos que tem uma língua de modalidade oral, que irá adquirir uma língua de modalidade totalmente diferente.

Diferentes dos alunos surdos, os ouvintes vão incorporando a Libras ao longo das aulas ministradas e, no contexto diário, com os seus colegas surdos, quando for o caso. Assim, o ensino de Libras como L2 deve considerar os diferentes níveis de proficiência dos alunos para incrementar as aulas até chegar à leitura e produção de textos em Libras em níveis mais complexos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer desses estudos foram abordadas importantes considerações teóricas e práticas que estão relacionadas ao aprendizado do aluno surdo. Esses conhecimentos se tornaram necessários para dar sustentabilidade às nossas análises e, em particular, à importância da língua de sinais para o surdo nos CREI.

Assim, baseado no levantamento bibliográfico e nos objetivos propostos, foi possível perceber que a língua de sinais é de grande importância para o desenvolvimento cognitivo e para o processo de aprendizagem da criança surda. A questão da educação do surdo está intimamente relacionada ao uso efetivo da língua.

Todas as estratégias de ensino devem ser pedagogicamente visuais, pois os alunos ouvintes assim terão a oportunidade de vivenciar práticas surdas. Isso é um presente que a educação bilíngue dá para essas crianças surdas. Elas ganham esse presente ao aprender o Português em sua modalidade escrita, ganham também no aprender no cotidianamente a sua língua materna.

E, finalmente, que se registre a importância da aquisição da Libras ainda no ensino infantil que a criança surda tenha seus direitos linguísticos garantidos, que os CREI estejam preparados com profissionais capacitados para receberem as crianças surdas e que estas tenham uma educação de qualidade com direitos linguísticos adquiridos.

REFERÊNCIAS

ALBANO, E. C. *Da fala à linguagem: trocando de ouvido*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

ANTUNES, C. Inteligências múltiplas: os estímulos, as práticas da Educação Infantil ao Ensino Médio. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DOS EXPOENTES NA EDUCAÇÃO, Curitiba: PUC, 2000.

BRASIL. *Parâmetros Curriculares Nacionais: primeiro e segundo ciclo do ensino fundamental: Língua Portuguesa*. Brasília: MEC/SEF, 1997.

_____. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Especial. Lei nº 10.436, de 24 de abril de 2002.

_____. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Especial. Decreto Federal nº 5.626, de 22 de dezembro de 2005.

CAPOVILLA, F. C. *Dicionário enciclopédico ilustrado trilíngue da língua de sinais brasileira: sinais de A a L*. 3. ed. São Paulo: USP, 2008.

_____. *Dicionário enciclopédico ilustrado trilíngue da língua de sinais brasileira: sinais de M a Z*. 3. ed. São Paulo: USP, 2008.

GOLDFELD, M. *A criança surda*. São Paulo: Plexus, 1997.

KELMAN, C. A. Multiculturalismo e surdez: respeito às crianças minoritárias. In: LODI, A. C. B.; MELO, N. D. B.; FERNANDES, E. (Orgs.). *Letramento, Bilinguismo e Educação de Surdos*. Porto Alegre: Mediação, 2012. p. 49-70.

KULCSAR, R. O estágio supervisionado como atividade integradora. In: FAZENDA, I. C. A. (et al.) *A prática de ensino e o estágio supervisionado*. 15. ed. Campinas, SP: Papirus, 1991. (Coleção Magistério: Formação e Trabalho Pedagógico).

LA TORRE, S.; BARRIOS, O. *Curso de formação para educadores*. São Paulo: Madras, 2002.

LIBÂNEO, J. C. *Didática*. São Paulo: Cortez, 1991.

MARCUSCHI, L. A. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (Org.). *Gêneros textuais e ensino*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

PETERS, C. *Deaf American Literature From Carnival to the Canon*. Washington, D.C. Gallaudet University Press. 2000.

QUADROS, R. M. Avaliação da Língua de Sinais em crianças surdas na escola. *Letras de Hoje*, v. 39, n. 3, 2004.

QUADROS, R. M.; KARNOPP, L. B. *Língua de Sinais Brasileira: estudos linguísticos*. Porto Alegre: Artmed, 2004.

SACKS, O. *Vendo vozes: uma viagem ao mundo dos surdos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHNEUWLY, B. (et al.). *Gêneros orais e escritos na escola*. São Paulo: Mercado das Letras, 2004.

SKLIAR, C. *A surdez: um olhar sobre as diferenças*. Porto Alegre: Editora Mediação, 1998.

SUTTON-SPENCE, R. Imagens da Identidade e Cultura Surdas na Poesia em Língua de Sinais. In: QUADROS, R. M. *Questões Teóricas das Pesquisas em Línguas de Sinais*. Petrópolis: Arara Azul, 2008.

STRÖBEL, K. L. *As imagens do outro sobre a cultura surda*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2008.

_____. História dos Surdos: Representações “Mascaradas das Identidades Surdas”. In: QUADROS, R. M.; PERLIN, G. P. *Estudos Surdos II* (Orgs.). Petrópolis, RJ: Arara Azul, 2007.

A VISÃO ROMÂNTICA E O *PATHOS* DA EXISTÊNCIA EM GOETHE

Edilson Vilaço de Limaⁱ

Wandeilson da Silva Mirandaⁱⁱ

RESUMO: O seguinte trabalho surgiu da influência de Goethe e do romantismo no pensamento cultural da sociedade moderna do século XVIII. Que suscitou a refletir em consonância com o próprio pensamento goethiano algumas dessas elucubrações mais importantes na vida do homem moderno. Indagações que nos impelem a ser suscitados e a dividir tais dúvidas, e essa é uma das áreas que a pena de Goethe cortará no âmbito do conhecimento, ou como ele dizia, escrito na forma de uma ciência literária. Portanto, é na leitura e nos questionamentos acerca da natureza humana que Goethe consegue erigir uma *Naturphilosophie* – filosofia da natureza e uma poesia filosófica. A visão romântica como a oposição ao pensamento iluminista racional, e as artes e a literatura como expressões de resistência desse movimento literário. Enxergando no *pathos* – paixão ou sofrimento -, a visão universal, um élan que une todos os homens, denotando a arte como reflexo dos sentimentos, principalmente na obra *Os sofrimentos do jovem Werther*. E apontar como essa visão romântica ou ultrarromântica que é a poesia se converte em um espelho do mundo, com verso e anverso. E o pensamento goethiano conseguiu galgar os dois lados desse espelho, na forma da poesia e das indagações sobre a existência. É o que tentaremos mostrar e deslindar no cerne dessa pesquisa no que tange a tais problemas.

Palavras-chave: Pathos. Poesia. Romantismo. Vida. Goethe.

THE ROMANTIC VIEW AND THE GOETHE'S EXISTENCE *PATHOS*

ABSTRACT: The following work came from the influence of Goethe in philosophy and life and thought of some philosophers proving so deep, that prompted us to reflect in accordance with the Goethe himself thought some of these ruminations that moved throughout his life. Questions that urge us to be raised and to share such doubts, and this is one area that is worth Goethe cut under the knowledge, or as he put it, written in the form of a literary science. So its reading and questions about human nature that Goethe can erect a *Naturphilosophie* - philosophy of nature and a philosophical poetry. And point out that philosophy and poetry are the mirror of the world, with reverse and obverse. And the Goethe thought could climb the two sides that mirror, only in the form of poetry and poetry. That's what we will try to show and unravel at the heart of this research with respect to such problems.

Keywords: Pathos. Poetry. Romanticism. Life. Goethe.

ⁱ Licenciado em Filosofia (UFMA). Professor e Tutor de Curso à Distância de Filosofia (UFMA). Membro do grupo “Marcha pela Poesia”. Poeta. E-mail: noeddi21@gmail.com

ⁱⁱ Doutor em Filosofia (UFRJ). Professor de Metafísica, Estética, Ética e Filosofia Contemporânea (UFMA).

INTRODUÇÃO

O escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe viveu no meio de duas grandes revoluções – dentre elas a Revolução Francesa – que, com seus ideais e suas formas de entendimento iluminista, tentaram igualar o mundo e todos os homens em torno de uma explanação puramente metafísica. A influência de Goethe na vida e no pensamento de alguns poetas e filósofos foi tão profunda que nos suscitou a refletir, em consonância com o próprio pensamento goethiano, algumas dessas elucubrações que o moveram por toda a sua vida. Indagações que nos impelem a ser suscitados e a dividir tais dúvidas; e essa é uma das áreas que a pena de Goethe cortará no âmbito do conhecimento, ou como ele dizia, um escrito na forma de uma *ciência literária*.

Primeiro, o modo como Goethe concebe a realidade da existência – *Dasein*. O que leva os seres humanos a terem uma existência infeliz, dado que parecem possuir tudo? Ademais, o que somos nós? Quais anseios que perpetram e perpassam por nós de forma tão inesgotável? Podemos pensar: o infortúnio para com a realidade que é representada nas figuras literárias de Goethe: o sofrimento – *pathos* – em Werther; a busca – *das Finden* – de Wilhelm Meister por si mesmo; a necessidade demoníaca de conhecimento – *Wissen* – de Fausto. Engendramos, assim, em várias formas de questionamentos sintetizadas em vários personagens. Goethe vai transformando seu pensamento e sua escrita num caleidoscópio da própria existência humana, deslizando de um lado para o outro e assumindo várias faces na incansável busca do homem por sentido e significado. Significado esse que começa com o advento da razão, com o Iluminismo colocando o *logos* como o centro de tudo. Contrapondo a razão e o Iluminismo, temos o Romantismo como antítese intelectual e cultural que exalta a emoção em detrimento da razão; e como *élan* de tudo isso, eis o nosso sábio poeta. Nisso vemos que os sofrimentos da paixão – *pathos* – do jovem Werther nos arrebatam e nos imolam junto com a personagem a martirizar-se e apaixonar-se a cada página de seus escritos.

Portanto, é na leitura e nos questionamentos acerca do *pathos* e da natureza humana que Goethe consegue erigir uma poesia filosófica. E apontar que a poesia é o espelho do mundo, com verso e anverso. Daí, o pensamento goethiano conseguir galgar os dois lados desse espelho, só que não apenas como na forma poesia, mas como o próprio Goethe denominava: uma *ciência literária*.

1 O ROMANTISMO

O Século das Luzes, Ilustração ou Iluminismo são os nomes que recebe o período histórico inscrito na segunda metade do século XVII, e em geral no início do século XVIII, e que tem como resultante dele um determinado estado de espírito. Este vai afetando assim todos os aspectos da atividade humana e da reflexão filosófica e da escrita poética. Guiado principalmente pela razão ou esclarecimento. Daí o nome de Século das Luzes que se espalhou por toda Europa; na Itália ganhou o nome de *Illustrazione*, na Alemanha de *Aufklärung*, para enfim na França ter seu epicentro intelectual conhecido como Iluminismo ou Ilustração. A gênese da era da razão ou iluminação se daria por uma necessidade da própria época, ou como uma evolução natural dos próprios acontecimentos históricos que erigiram, por sua vez, as melhorias ou promessas de melhorias da parte desses intelectuais em detrimento do progresso para a plebe, dado que a Igreja já havia perdido terreno e poder para o regime absolutista.

Mas o Iluminismo não era somente um conceito – político, religioso, social e filosófico – que apontava à mudança de uma época. Direccionava-se também de forma muito enfática à literatura e não se limitava apenas aos enciclopedistas Herder, Klopstock, Lessing.

O advento da razão, a evolução científica e o progresso urbano causaram a expansão das cidades ou das capitais, com a crescente dos seus parques industriais, suscitando assim uma nova consciência social, que troca o Absolutismo pelo Liberalismo Burguês. As figuras da Igreja e do rei são trocadas pela moeda pregadas nas frentes revolucionárias, no mantra enciclopedistas liberdade, igualdade e fraternidade¹. O populacho em crise precisa de esperança para superar essas mudanças, e os enciclopedistas ou iluministas franceses são assistidos aqui como profetas do amanhã, onde estes depositavam sua fé na deusa razão, e nas suas rebentas científicas e políticas modernas.

A grande Enciclopédia de Diderot e d'Alembert não era simplesmente um compêndio do pensamento político e social progressista, mas do progresso científico e tecnológico. Pois, de fato, o "iluminismo", a convicção no progresso do conhecimento humano, na racionalidade, na riqueza e no controle sobre a natureza - de que estava profundamente imbuído o século XVIII - derivou sua força primordialmente do evidente progresso da

¹ Segundo Goethe em um escrito de 1785, os ideais dos revolucionários franceses falavam de metafísica sem saber do que estavam falando. Falar de igualdade para uma variedade de seres de diferentes lugares, costumes, idiomas e nacionalidades; fraternidade se eles mutilavam e ameaçavam a matar uns aos outros; e liberdade, por fim, a dádiva que era de todo o homem, não podendo esse direito ser legado por ninguém. Talvez por essas afirmações Goethe tenha uma má fama mediante os pensadores e escritores políticos, pois o mesmo afirmava „que acontecem problemas mais importantes no universo do que as querelas dos homens. (Grifo nosso).

produção, do comércio e da racionalidade econômica e científica que se acreditava estar associada a ambos. E seus maiores campeões eram as classes economicamente mais progressistas, as que mais diretamente se envolviam nos avanços tangíveis da época: os círculos mercantis e os financistas e proprietários economicamente iluminados, os administradores sociais e econômicos de espírito científico, a classe média instruída, os fabricantes e os empresários. Estes homens saudaram Benjamin Franklin, impressor e jornalista, inventor, empresário, estadista e negociante astuto, como o símbolo do cidadão do futuro, o *self-made man* racional e ativo. Na Inglaterra, onde os novos homens não tinham necessidade de encarnações revolucionárias transatlânticas, estes homens formavam as sociedades provincianas das quais nasceram tanto o avanço político e social quanto o científico² (HOBSBAWN, 1961, p. 222).

A nova essência humana adquirida desse posicionamento prático e racional desvencilha-se de vez do estigma do pecado original, seguindo o curso de uma lei natural, ou até mesmo de um lado divino enquanto natureza divina, e não mais aquela visão cristianizada. A essa lei natural “Rousseau aponta seu ideal normativo, e uma aceção histórico empírica de natureza”³ criando um hiato ideológico entre natureza e cultura, suscitando ou direcionando o homem para a busca desse equilíbrio ou harmonia; harmonia essa que fora suscitada também por outros dois pensadores alemães, primeiramente por Herder – na obra “Uma outra filosofia da história” -, e depois por Schiller⁴ com “A educação estética do homem”. Segundo Herder, ao lado da natureza temos a história⁵, sendo as duas faces de uma mesma moeda. Mas, essa história é entendida como efeito natural e ambas entendidas dentro de um mesmo tempo e espaço. Podemos notar que esse pensamento tem proximidade e influência com a antiguidade grega, ou com os pensadores da natureza e sua concepção de *physis* (natureza como algo vivo, vicejar); ainda ou uma visão metafísica⁶ influenciada pela Antiguidade.

² HOBSBAWN, 1961, p.222.

³ BOSCH, 1967, p.190.

⁴ Friedrich Schiller(1759-1805) é um dos exemplos relativamente raros de um grande poeta dramaturgo que ao mesmo tempo, alcançou expressão própria no campo da filosofia. Seus ensaio teóricos, dos quais *A educação estética do homem*, é ao lado de *Poesia ingênua e sentimental* sem dúvida um dos mais significativos, situam-se naquele ponto de inflexão entre o classicismo de Weimar e o romantismo (comentário de Rubens Rodrigues Torres Filho). (SCHILLER, 2002, p. 3).

⁵ A História, dizia Herder, desenvolve-se sem tranqüilidade de maneira tumultuosa. “Uma semente cai na terra; ali jaz e se intumescer; aparece o sol para desperta-la; germina, os vasos se dilatam com violência; atravessa o solo; logo chega a flor, a fruto. E o horrível fungo brota quando menos se espera”. Essas imagens de fecundação, germinação e crescimento, que assimilam o histórico ao orgânico, e de que ainda um Hegel fará abundante uso, permitiriam descrever cada povo, com os seus costumes, as suas leis, e a sua arte como individualidade única, brotando de condições singulares e desenvolvendo-se mediante revoluções sucessivas. (NUNES, 1993, p. 156-157).

⁶ Ao analisarmos a palavra metafísica que deriva do grego (μετα [meta] = depois de/além de/ entre/ através de e Φυσις [physis] = natureza ou físico) neste sentido, a metafísica se torna algo intocável, que só existe no mundo das idéias; é um ramo da filosofia que estuda a essência do mundo (grifo nosso).

Entra em cena, por força dessa influência da antiguidade clássica, a retomada de uma *Paidéia*, ou seja, da formação – *Bildung*⁷ –, a educação e a elevação cultural do indivíduo são pontos-chaves para essa figura *faustica*. A era moderna se define também como atuação de uma filosofia moral e de uma poesia didática como os próprios alemães a batizaram: um romance de formação – *Bildungsroman*⁸. A esse segmento de literatura educativa, que se assemelha pelo valor educacional como no escrito de Voltaire, *Cândido ou a Inocência* e Rousseau *Emílio*⁹, temos o romance que foi a pedra angular desse segmento, ou a principal obra do romance de formação *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* escrito por Goethe em 1795 que deslinda de forma educativa “a sobrevivência da sensibilidade, em um sentido aprofundado, como problema vital, lado a lado com o caminho goethiano ao classicismo”¹⁰, vê-se então que a literatura e o zelo da cultura são o ponto-chave dos dois movimentos. Enquanto um envereda na corrente histórica do progresso da ciência e da razão, o outro segue uma via de acesso mais dificultosa, a do lado sentimental.

Portanto, o Iluminismo não foi um movimento totalmente uniforme, tendo como fundamento a razão ou racionalismo. Este tinha suas variantes, mas podemos notar que estes pensadores foram pensadores da burguesia, assim como a literatura romântica é considerada de nascedouro burguês. Todavia, não se pode restringir à importância desse movimento o posicionamento dos filósofos das luzes com o passar do tempo foi se modificando, passando para as ruas e salões. Destarte o século das luzes, foi uma época de exacerbação intelectual que produziria com o direcionamento da razão melhorias significativas para a humanidade.

Os movimentos literários e culturais do século XVIII – Idealismo e Romantismo Alemão –, na interpretação dicotômica da compreensão do passado através da arte, da filosofia e da história são a tentativa de abarcar a universalidade humana em toda sua força da existência, em toda sua complexidade e profundidade, clareza e obscuridade, lasciva e espiritualidade, racional e acima de tudo sentimental.

⁷ *Bildung* tem uma longa história atrás de si, começando com a indicação com o sentido de *Bild* (“imagem”, imago) e desdobrando-se na ideia de reprodução por semelhança, *Nachbildung* (imitatio); nessa acepção original, o arquétipo de *Bild* (“imagem”) e da forma verbal *bilden* (“formar”) estaria relacionado com o próprio Criador, que “formou o homem a sua imagem e semelhança”. (GOETHE, 2006, p. 11).

⁸ O termo “romance de formação” foi empregado pela primeira vez por Karl Morgenstern (1770-1852), numa conferência proferida em 1810 com o título “Sobre o espírito e a relação de uma série de romances filosóficos” (GOETHE, 2006, p. 7).

⁹ Em 1759, Voltaire publica *Candide*, que Rousseau não lê. Em janeiro de 1762, Rousseau escreve quatro cartas autobiográficas a Marlesherbes. *O contrato social* é publicado em abril e *Émile* em maio. (ROUSSEAU, 2002, p. 33).

¹⁰ BOSCH, 1967, p. 218.

A lírica do Romantismo desenvolveu-se ainda, como se compreende, o signo da desilusão. Atitude que transparece, tanto em relação à incerteza político-social que o poeta vive como a decadência dos costumes, pois os primeiros assomos da nova era capitalista, estavam gerando uma mentalidade voltada exclusivamente para a avidez do lucro e o materialismo da existência. Perante o desconcerto dos dois ideais frustrados e a corrupção das virtudes tradicionais, o poeta romântico afasta-se da realidade objetiva, que não pode aceitar, refugia-se no reino da imaginação, onde constrói um mundo utópico por que anseia. Esta forma de protesto passivo, evasão romântica, manifesta-se ora por um retorno ao mundo medieval onde o poeta parece redescobrir a unidade e a harmonia que o presente, ora na fuga para ambientes exóticos, como as regiões do oriente – a substituírem pela sedução do mistério e o paisagismo da realidade imediata – ora na entrega a outras construções imaginativas.¹¹

O fundamento do movimento romântico baseia-se essencialmente no seu duelo contra a razão e do movimento Iluminista. A principal vertente, ou segmento desse movimento viu-se refletido em sua gênese ou o Pré-Romântico – *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto) – que fora inspirado na obra homônima de Maximilian Klinger (1752-1831), obra essa que, segundo Theodor Erwin, denota traços do “rousseauismo”¹².

Mas mesmo as artes de uma pequena minoria social ainda podem fazer ecoar o trovão dos terremotos que abalam toda a humanidade. Assim ocorreu com a literatura e as artes de nosso período, e o resultado foi o “romantismo”. Como um estilo, uma escola, uma época artística, nada é mais difícil de definir ou mesmo de descrever em termos de análise formal; nem mesmo o “classicismo” contra o qual o “romantismo” assegurava erguer a bandeira da revolta. Os próprios românticos pouco nos ajudam, pois embora suas próprias descrições sobre o que buscavam fossem firmes e decididas, também careciam frequentemente de um conteúdo racional. Para Victor Hugo, o romantismo “surgiu para fazer o que a natureza faz, fundir-se com as criações da natureza, mas ao mesmo tempo não misturá-las: sombra e luz, o grotesco e o sublime – em outras palavras, o corpo e a alma, o animal com o espiritual” [...] Novalis achava que o romantismo buscava dar “um maior sentido ao que é costumeiro, um infinito esplendor ao finito”. Hegel sustentava que “a essência da arte romântica está na existência livre e concreta do objeto artístico, e na ideia espiritual em sua verdadeira essência – tudo isto revelado a partir do interior mais do que pelos sentidos”¹³.

Os escritores e pensadores românticos eram o oposto dessa razão absoluta que, segundo eles, direcionava-se e declinava a humanidade para um mecanicismo fatal e uma métrica doentia toda voltada para o fim fazendo distanciar-se de si mesmo, dentro de uma

¹¹ CAEIRO, 1967, p. 222.

¹². Sei de antemão com que grandiosas palavras me atacam. Luzes, conhecimentos, leis moral, razão, decoro consideração, doçura, amenidade, polidez, educação, etc. a tudo isso só responderei com duas outras palavras, que soam ainda mais fortemente em meus ouvidos. Virtude, verdade! Exclamarei sem cessar; verdade, virtude! (ROUSSEAU, 2002, p. XV)

¹³.HOBSBAWN, 1961, p. 185.

lógica bizarra e material. O gênio natural era o herói antagônico dessa época enquanto a humanidade idolatrava as inovações científicas e o “progresso” político, social, através das revoluções e da campanha napoleônica. A esse gênio era dada a vazão suprema das emoções à intuição poética, e o olhar filosófico. Esse herói era a *opposé* do modelo francês. O gênio original se viu materializado na visão que Goethe dera em *Prometeu*, e principalmente na gênese do *Fausto*.

Assim, também o Romantismo vive sua própria contradição: movimento essencialmente conservador, por desacordo com os sinais do progresso nascente, manifesta, por outro lado, uma espantosa liberdade de criação, pois que o artista, rompendo as amarras que o prendiam a intuição do real, é agora livre de recriar o mundo, ao capricho exclusivo da sua fantasia. Neste sentido o Romantismo constitui a autêntica emancipação do espírito criador, a anunciar todo o complexo dos incentivos mais tarde encontrados na arte moderna. Daí também que a personalidade do poeta romântico, o retrato social que a si mesmo se atribui, ganha uma dimensão hipertrófica. Como espírito que se erudita capaz de penetrar para além da realidade comum, situa-se num plano de eleição, num grau de conhecimento acima dos outros homens, porque não vê apenas aquilo que o olhar alcança – ele tem o segredo da essência invisível das coisas e atinge os próprios poderes da vidência: é o poeta profeta.¹⁴

O olhar que atravessa as aparências criando uma consciência que supera a material, onde a realidade, o real e o concreto eram apenas adornos e complementos da vida, o olho que supera a mera visão comum do mortal – que vê *solarmente* –, que via e maximizava essas afecções, que via tudo com um prisma estético. Esse olhar é similar ao olhar platônico¹⁵ ou uma proximidade com sua teoria das ideias. Diferindo apenas da forma metodológica das quais ambos aplicavam sua visão de mundo, defendendo por tanto sua verdade:

Esta descoberta da alma, do íntimo como uma espécie de terceiro elemento infinito vem, substancialmente, a ser a inovação decisiva da imagem formada a respeito do ser humano. Em impulsos sempre renovados conseguiu-se, após muita insistência, romper a mudança do racionalismo, e, assim superar – no movimento do *Sturm und Drang* – o próprio Iluminismo.¹⁶

Os autores escritores alemães do século XVIII apesar de se oporem aos franceses, tinham em particular grande estima e influência de Rousseau. Visto que estes corroboravam

¹⁴ CAEIRO, 1967, p. 193.

¹⁵ Para Platão e sua teoria das ideias – eidos – havia o mundo inteligível, ou das ideias, e o sensível, das aparências das sombras. Esse mundo sensível na teoria platônica eram a replica esmaecida do mundo das ideias, que só se poderia chegar ao conhecimento do real pela razão, e quem chegava a essa verdade era o filósofo.

¹⁶ BOSCH, 1967, p. 191.

com ele de “*volta à natureza*”, dando ênfase à força do espírito e da vontade. Igualmente a esse pensamento podemos notar que essa volta não seria em si, apenas resgate; o resgate se daria pela *re-valorização* e pelo sentido e sentimento de exaltação e magnificência que fora dado pelos antigos e deixado de lado pelos modernos, em suma: o novo, o lampejo da ideia, adjunto com esse resgate e essa volta à natureza; natureza essa que servia como espelho para alma humana, principalmente na visão romântica. Esse voltar-se à natureza ou influência *rousseauiana* engendrava o pensamento romântico opondo-se ao sentimento moderno da época, do progresso e da ciência que segundo Rousseau causou mais males à humanidade do que bem, dividindo com os pensadores e poetas românticos o mesmo sentimento, e muitos deles se viam refletidos em Rousseau e no seu paradoxo do pensamento exacerbadamente racional.

Destarte, se podemos falar em proximidade, Schiller talvez seja o mais próximo desse sentido de sensibilidade, onde este versa sobre um equilíbrio do sentimento e da razão no qual ambos levarão o homem a um caminho benigno criando assim a harmonia perfeita. No seu escrito *A educação estética do homem*, ele coloca esse equilíbrio como ponto chave de uma evolução do espírito do homem. Tanto emoção como razão são importantes para essa harmonia, assim o equilíbrio seria para eles algo próximo de uma perfeição que se conseguiria através de uma elevação da cultura e do espírito da humanidade. Essa elevação se encontraria presente tanto no Fausto e no Wilhelm Meister de Goethe, que buscaria até então incessantemente essa harmonia. Onde corpo e alma se encontram, e onde vê a si mesmo como reflexo da natureza e ele como obra de si mesmo. Essa é a harmonia buscada pelos românticos, do coração aberto para consigo mesmo e com o mundo.

2 GOETHE E O PATHOS NAS TRAGÉDIAS GREGAS

A literatura do classicismo alemão, segundo Erwin Theodor possui um termo ambíguo, no que concerne o termo “clássico”, pois a mesma palavra pode denotar algo superior ou universalmente reconhecido e ocorre por coincidência com a ida de Goethe a Itália – ironicamente a arte clássica se conceitua dentre as quais possuem influência *greco-romana* –, mesma época segundo estudiosos que ele compõe obras que ultrapassam o âmbito do sentimentalismo exacerbado do *Sturm und Drang*. E ainda no mesmo período, tanto Schiller quanto Goethe desenvolveram teorias estéticas bem semelhantes. Outro elemento singular da literatura clássica está na sua base, ou seja, no seu fundamento, no qual eram

notórias regras bem definidas, e à uma forma superior de desenvolvimento artístico tendo como meta a humanidade que retomava a fórmula grega, ou sua tríade – *kalos agathos* –, o Bom, o Verdadeiro e o Belo, em suma, a fórmula da *Areté*, da virtude se refletindo nos valores éticos e culturais e também poderia ser reconhecida como a literatura do idealismo alemão.

Os chamados ‘classici’ eram, inicialmente, os mais destacados cidadãos de Roma, sobre os quais incidia a maior parte dos impostos. Autores do período romano posterior designaram com esse nome os escritores reconhecidos da fase áurea da latinidade, e ainda Hegel usa o termo exclusivamente para referir-se aos clássicos antigos. Apenas a partir de meados do século passado através de G. G. Gervinus, Julian Schimidt, Rudolf Haym e Hermann Hettner, foi introduzida essa designação para os vultos mais eminentes da época de Klopstock e de Goethe. Schopenhauer, em sua Contribuição para a metafísica do belo e estética afirma que clássicos são “espíritos, cujas obras atravessam milênios, com um brilho de juventude, jamais empanado”. O aspecto modelar garante, portanto, a durabilidade e validade permanentes, e é neste sentido que na Alemanha é compreendido o classicismo de fins do século XVIII e inícios do século XIX.¹⁷

As tragédias Gregas são lembradas como grandes obras reflexivas e mesmo hoje em dia muitas delas tornaram-se atuais e são adaptadas para o público mundial que assiste esse tipo de manifestação artística como reflexo da existência. O caráter individual – *eunomia* – do homem grego em todo seu esplendor, para o enfeitamento dos deuses olímpicos e o relato das moiras é visto na figura do herói trágico; Homero foi o primeiro grande poeta grego cuja obra chegou até nós, teria vivido no século VIII a. C., período coincidente com o surgimento da escrita na Grécia. A poesia grega teve sempre um caráter filosófico e educacional, seja ela de Ésquilo, Sófocles ou Eurípides, mas o que vale ressaltar, é que esse espírito de elevação do cotidiano está presente em toda vida do povo heleno “Ó tu, o primeiro dos gregos, que ergueste as palavras à altura da mais alta nobreza”¹⁸. A tragédia e a poesia grega têm a capacidade de envolver a unidade da totalidade humana¹⁹ e o sentimento de afetividade e reconhecimento, que faz sentirmo-nos tocados pelas tragédias, e essa capacidade de tocar algures na alma é o que há de mais comum enquanto humanidade, que é a vida imersa no *pathos*. O acontecimento mítico do homem com a natureza está na vontade unitária, na qual a

¹⁷ ERWIN, 1980, p. 66.

¹⁸ ÉSKUÍLO, *Prometeu Acorrentado*, 2004, p. 295.

¹⁹ A famosíssima harmonia grega, que, no entanto separa os epígonos interpretavam num sentido muito vulgar, era ainda naquela época matinal o espelho sereno das águas sob as quais espreitava a profundidade imperscrutável e perigosa. Ao conceder a primazia ao elemento apolíneo-racional, Sócrates destruiu a tensão entre este elemento e o dionisíaco-irracional, quebrando assim a própria harmonia. Com isso, o que ele fez foi moralizar, escolasticizar, intelectualizar a concepção trágica do mundo da Grécia antiga. (PAIDEIA, 2001, p. 495).

força controladora é a vontade apolínea, vontade essa que ordenava o mundo helênico, recebendo em si outra forma de aparição da vontade, a vontade dionisíaca²⁰. A luta de ambas as formas de aparição da vontade tinham um fim extraordinário, o de criar uma possibilidade mais elevada de existência, e também através dessa possibilidade de si chegar a uma existência mais elevada por meio da arte.

O exemplo de Goethe mostra a Nietzsche como estava justificada sua desconfiança em relação à Bayruth. Também Goethe soube, em uma das voltas de sua vida, tomar suas distâncias em relação à ‘revolução poética’ e às suas ‘novidades’ para ‘reatar com a tradição da arte’. Mas o que Nietzsche aprende com Goethe é, sobretudo, que é fútil maldizer a razão e desafiar as ‘regras’ e que de nada serve ‘irritar-se seriamente’ (*böse werden*), quando se trata de vaticinar em nome daquilo que a razão estabelecida já designou e localizou como delírio.²¹

A visão do belo, a aparência delimita o domínio da arte apolínea; esse domínio é o mundo transfigurado dos olhos que no sonho nos envolve, seduz, com os olhos fechados não podemos ver nada, sem ver, criam artisticamente. O Uno – Primordial destacou-se sobre a propriedade de criar que é universalmente humano, nessa existência repousa o significado cultural da arte. No apolíneo a humanidade guerreira grega transfigurou-se num belo ser, contemplado em uma vida ela toda voltada para a glória, e é merecida ser contada e comemorada pelo estado apolíneo. A aparência, o prazer em uma pintura de acordo com Nietzsche é um prazer *sim-pático*²², ou seja, é uma comunhão ao *pathos* representado na pintura ou na estatuária. A aparência, contudo deixa sobre nós um véu que nos afasta do *pathos*. Nesse estágio do conhecimento para Nietzsche só existem dois caminhos: o do santo e do artista trágico. Ambos têm em comum o fato de mesmo no mais claro conhecimento de

²⁰ No livro *O nascimento da Tragédia* o pensador alemão Friedrich Nietzsche atribui a gênese da arte trágica, aos cultos e rituais dionisíacos, como um desenvolvimento e uma elaboração dos cortejos que cantavam a história e os sofrimentos de Dionísio. No estado dionisíaco os seguidores se vêem imersos em uma metamorfose, e nesse momento eles são transformados em sátiros e expressam através da música e do canto, os gestos, e os movimentos sofridos por Dionísio que são sentidos pelos coreutas. O elemento essencial que caracteriza a metamorfose é justamente a ausência de distanciamento entre os coreutas e suas visões, nesse estado é que se rompe o princípio de individuação, e o artista participa do mundo do drama, de suas visões e imagens. O coro ditirâmico é descrito por Nietzsche “como uma comunidade de atores inconscientes” (*O nascimento da Tragédia*, seção 8, p. 61). O que está em jogo na arte trágica não é a narrativa que desperta a imaginação, como na *epopeia*, mas o *pathos*, o qual mobiliza e torna ativo o sentimento. O fenômeno é descrito como transmigração do poeta, que sai de si próprio, e atua como se estivesse em outro personagem. A condição prévia da arte dramática é um estado de transformação ou metamorfose, no qual o dramaturgo mergulha inteiramente em seu personagem, ou acontecimento como se ele os vivesse. Para Nietzsche esse é o talento do dramaturgo, que dá expressão poética, e se transporta para outros corpos e participa do acontecimento mítico.

²¹ LEBRUN, 2006, p. 376.

²² O prefixo grego *syn*, que quer dizer com, é o mesmo que vem acompanhado das nossas palavras sintonia e sintoma que correspondem ao que está no mesmo tom ou vibração, enquanto sintoma designa aquele que tem as mesmas características, o que possui os mesmos traços. Nisso notamos a palavra *Sim-pático* é um trocadilho, não no sentido de simpatia, mas de sim ao *pathos* da vida, daquele que sofre as ações ou acontecimentos.

nulidade da existência e poder continuar vivendo sem vislumbrar nenhuma falha em sua visão de mundo. A repugnância em continuar vivendo sem perceber essas falhas é sentida como meio para a criação santificada ou artística. A natureza unitária da Vontade helênica – Vontade apolínea ordenava o mundo helênico recebendo em si outra forma de aparição, a Vontade dionisíaca. A luta de ambas as formas de aparição da Vontade tinha um fim extraordinário: o de criar uma possibilidade mais elevada de existência e também nessa possibilidade de chegar a magnificação ainda mais elevada, por meio da arte, Apolo e Dionísio se uniram.

Tudo leva a pensar que a homenagem de Nietzsche a Goethe não era apenas ‘tática’. É quando Dioniso se engaja no caminho aberto por Goethe que ele se retira de sua escolta frenética para se dedicar à ‘auscultação’ da cultura: ‘diz-me que tipo de domínio exprimes’. O carnaval báquico chegou ao fim. O especialista, a golpes de martelo, poderá começar.²³

A alusão dessas duas palavras Helenismo ou Pessimismo, como os gregos escaparam do pessimismo. A tragédia é então a *mekhané*²⁴ grega, maximizada na arte dionisíaca – a arte usada para enfrentar o sofrimento do viver, ou para escapar de um sentimento pessimista, onde nos é colocada a figura do herói trágico. A vontade dionisíaca, como vontade de viver, diluída na formada bela aparência apolínea.

O seu desejo era extinguir a raça humana a fim de criar outra inteiramente nova. Somente eu, e mais ninguém, ousei-me opor-me a tal projeto impiedoso; apenas eu a defendi; liberei os homens indefesos da extinção total, pois consegui salvá-los de serem esmagados no profundo Hades. Por isso hoje suporto estas dores cruéis, dilacerantes até para quem as vê. Por ter-me apiedado dos frágeis mortais negam-me os deuses todos, sua piedade e estou sendo tratado de modo implacável, num espetáculo funesto até a Zeus!²⁵

Nos gregos, a vontade queria ser contemplada e se transfigurar em obra de arte; para firmá-la suas figuras precisavam se sentir dignas de magnificação, elas necessitavam rever-se em uma esfera mais alta e elevadas ao ideal de perfeição. Essa é a esfera da beleza, na qual eles vislumbravam suas imagens especulares, os deuses olímpicos. Com essa arma, a Vontade

²³ LEBRUN, 2006, p. 377.

²⁴ Na poesia, música ou pintura, o artifício do ato da invenção é operado como máquina ou maquinação, do latim *machina*, do grego *mekhané* (invenção astuciosa), como na expressão “máquina do mundo”, do Canto X de Os Lusíadas. Em latim, o equivalente de *mekhané* é *ingenium*, de *gignere* (gerar), e designa o talento intelectual da *inventio* retórico-poética a que geralmente se associa *instrumentum*, de *instruere* (dispor), como na expressão ciceroniana que define a inteligência, *instrumentum naturæ* (instrumento da natureza). Os objetos das poéticas visuais são engenhos, na linguagem retórica.

²⁵ ÉSQUILO, *Prometeu Acorrentado*, 2008, p. 25-26.

helênica lutou contra o talento correlativo ao talento artístico, para o sofrer e para a sabedoria do sofrimento. A partir dessa luta, dessa oposição de formas, de luz e sombras, de Apolo e Dionísio deu-se sua maior vitória, *O nascimento da Tragédia*.

¡Cubre tu cielo Zeus con bruma de nubes y como un jovencuelo que cardos decapita e jercítate en robles y altas montañas! Tienes que dejarme mi tierra sin embargo y mi choza que tú no has hecho y mi hogar cuyo fuego me envidias. No conozco nada más pobre bajo el sol que vosotros, dioses. Alimentáis parcamente de ofrendas y aliento de oraciones vuestra majestad y viviréis en la miseria si no fueran niños y mendigos locos llenos de esperanza. Cuando era un niño no sabía nada de nada, dirigía mi ojo extraviado al sol, como si allí hubiera un oído para oír mi queja, un corazón como el mío que de mi apuro se compadeciera. ¿Quién me ayudó contra la arrogancia de los titanes, quien me salvó de la esclavitud de la muerte? No lo has logrado todo tú, santo corazón ardiente y ardías joven y bien, engañado, gracia de salvación para el durmiente allí arriba. ¿Honrarte? ¿Por qué? ¿Has paliado los dolores alguna vez del agravado, has aplacado las lágrimas alguna vez del angustiado? ¿No me ha forjado hombre el poderoso tiempo y el eterno destino, mis señores y los tuyos? Te figuras acaso que debía odiar la vida, huir al desierto, porque no todos los sueños floridos de las mañanas de la infancia maduraron. ¡Aquí estoy sentado, forma hombres a mi semejanza, una estirpe que a mí sea igual en sufrir, llorar, gozar y alegrarse y en no respetarte como yo!²⁶

A literatura romântica tem em seu ápice concomitante com a visão trágica, e tempos depois essa mesma visão é usada por Goethe e não só por ele, mas por outros escritores românticos. Ambos viram a arte não como uma válvula de escape que mantinha e possibilitava a existência, mas a própria vida como arte. Essa proximidade é encontrada também na visão nietzschiana, no seu Fausto – Zaratustra –, um herói errante que procura por seu próprio mérito seu caminho, que sofre por ter apenas ele aquele olhar amaldiçoado, o olhar do gênio que a tudo vê. Essa tênue ligação é direcionada pela vontade de ambos os personagens; tanto Fausto quanto Zaratustra buscavam o que não podia ser encontrado: a resposta para a existência, diferindo no fim de ambos. As duas personagens são elementos de

²⁶ Cobre teus céus Zeus, com nevoas e nuvens e como um jovem corta espinhos, que atravessa carvalhos e montanhas altas! Tendo que abandonar minha terra, e meu lar, e minha escolha que você fez em meu lugar por causa do fogo que usurpei. Não conheço nada mais medíocre abaixo do sol que, do que vós deuses. Vós alimentastes parcialmente de oferendas e orações, como alento a vossa majestade e tereis vivido na miséria se não fossem crianças e mendigos, ou loucos cheios de esperança? Quando era um menino não sabia nada de nada, direcionava meu olho perdido ao sol, como se ali houvesse um ouvido para ouvir minha suplica, um coração como meu que de minha angustia se compadecesse. Quem me ajudou conta a arrogância dos Titãs, quem me salvou da escravidão da morte? Vós não obtivestes tudo, que um coração santo e jovem quer? E bem engana-te com a graça da salvação para, para no alto descansar. Te honrar? Por que? Aliviaste alguma vez o oprimido, acalmaste alguma vez as lágrimas do angustiado? Não me forjou homem o poderoso tempo e o destino eterno, mas me fez senhor dele? Imaginas talvez que deveria odiar a vida, ou queira fugir para o deserto, porque nem todos os sonhos floridos das manhãs da infância madureceram. Aqui estou eu sentado, com os homens meus semelhantes, uma estirpe que a mim seja igual a minha, que sofre, que chora e alegra-se em não te respeitar como eu! (GOETHE, 1950. p. 908, tradução nossa).

uma herança de quase três mil anos, uma herança helena, uma herança homérica, o descortinar da vida na forma da arte, aceitando todo o fardo da existência por mais trágico que ela possa parecer.

3 O PATHOS EM WERTHER

A vida simples, comum a todos nós, o cotidiano, a vida dos que aparentemente possuem tudo, a inquietação diante dessa mesma completude, o fardo de ter e nada e nada ter. O que será isso? Ou será porque nós seres humanos necessariamente somos feitos dessa vontade, dessa estranha e obsessiva necessidade de extinguir essa falta. Esses liames da existência que nos fazem galgar com errância por esse vale do sofrer que batizamos de vida? A essa *ananké* que Goethe vê em sua juventude, e com todo o calor do romantismo do *Sturm und Drang*, conceberá a sua mais polêmica e famosa obra; fazendo-nos sentir os sofrimentos do jovem Werther. Na análise goethiana aqui apontada que se desdobra em torno da observação da vida, de como as intempéries da alma e os seus espantos podem levar o homem ao filosofar. Como cada afecção que nos afeta pode mudar o estado de espírito, fazendo o mundo alterar-se de forma brusca, mudando de um olhar colorido para em seguida tornar-se esmaecido, alterando a perspectiva de mundo e realidade.

Quando tudo começa a escurecer diante de meus olhos e o mundo a minha volta e o céu repousa em minha alma como a imagem de uma mulher amada... Então, freqüentemente suspiro e penso: Ah! Se você pudesse exprimir tudo isso, se você pudesse para o papel o sopro de tudo o que vive em você com tanto calor e com tanta plenitude, fazendo dele o espelho de sua alma, tal como a sua alma é o espelho de Deus infinito! – Meu amigo... Mas desfaleço e sucumbo ante o poder da magnitude dessas imagens.²⁷

Nesse mesmo sentido uma das causas de ter levado Goethe a escrever o Werther fora o caso fatídico e verídico do jovem Jerusalém, um jovem de sua cidade bem sucedido, de boa família e que aparentemente aos olhos da sociedade tinha tudo. Porém, o que o jovem Jerusalém tinha de completo em sua vida faltava-lhe no coração. Aconteceu a desgraça de se apaixonar pela noiva do amigo. Goethe relata em sua biografia que conhecera o jovem, e que este era uma existência muito sensível. E nesse meio tempo o escritor de Werther também se encontrava apaixonado por uma mulher comprometida, levando-o mais que todos a estar

²⁷ GOETHE, 2000, p. 11.

próximo do sentimento de desespero de Jerusalém, aproximando-se assim do coração angustiado, que sente e que sofre pela impossibilidade do amor. Mas que desespero será esse que leva os indivíduos cessarem sua existência? Seria uma trivialidade do coração? Desespero esse considerados por muitos como os males do coração e trocadilhos da paixão como brinquedos da vida. Se nos orientarmos pelas reflexões feitas no decorrer da obra que o nosso grande poeta consegue de forma filosófica nos inquirir e suscitarmos reflexões e indagações sobre a natureza, a existência do homem e sobre universo; a partir do universo particular que somos cada um de nós, suscitando tudo em torno de nosso astro rei – o coração humano. Vendo a própria natureza como prisma dos sentimentos e as intempéries do clima como mudanças de humor, como alterações do próprio espírito, a partir do olho solar que traz e atravessa essas visões direto na alma, acalmando ou atiçando esses sentimentos vorazes.

De resto, sinto-me muito bem aqui; a solidão, nesta paisagem paradisíaca, é um bálsamo preciso para meu coração, e a estação da primavera aquece generosamente este coração tantas vezes angustiado. Cada árvore, cada sebe constitui um verdadeiro ramo de flores, e eu gostaria de me transformar num besourinho, para flutuar neste oceano de perfumes e neles encontrar todoo alimento.²⁸

A alma humana solta, o conhecimento puro da realidade, um *Eu* de percepções de olhar estético entregue a si mesmo como um deus que observa a criação, assim é o olhar de um cientista, assim é o olhar de um filósofo entregue a si mesmo e ao mundo, aos matizes das cores, aos silvos do vento, aos aromas do campo. Tudo isso é seu laboratório, a vida torna-se seu campo de estudo. Sendo artista, ou um espírito artístico, Werther vê esse mundo com esses olhos com essa suavidade, com essa graça eterna. O homem é limitado, mas a história do homem dura milênios, sentimo-los como todos homens em todas as eras, universal e absoluto similares ao todo.

Que a vida do ser humano não passe de um sonho, eis uma impressão que muitas pessoas já tiveram, e também eu vivo permanentemente com esta sensação. Quando observo as limitações que cerceiam as forças ativas e criadoras do homem, quando vejo como toda a atividade se resume em satisfazer as nossas necessidades, que, por sua vez, não visam outra coisa senão prolongar nossa pobre existência; quando percebo que todo apaziguamento em relação a determinados pontos de nossas buscas constitui apenas resignação ilusória, uma vez que adornamos com figuras coloridas e esperanças luminosas as paredes que nos aprisionam – tudo isso, Wilhelm

²⁸ GOETHE, 2000, p. 8.

me fez emudecer volto-me para mim mesmo e encontro um mundo dentro de mim!²⁹

Encontrar o macro no micro, era esse o olhar de Werther, e também o olhar goethiano que veria a unidade múltipla dos seres. E essa multiplicidade e variantes são acima de tudo nós e o mundo. Como dizia Hordellin “no mais das vezes o mundo tudo e nós nada, e com mais frequência ainda o mundo nada e nós tudo” (HORDELLIN, 1993, p. 12), assim como as semelhanças dos personagens dos escritores alemães, notamos semelhante visão a do EU PURO *ficthiano*. Essa amálgama de visões ou os métodos delas são vieses de uma única via de acesso. Em vez de sujeito, usa-se protagonista, no lugar de sistema, usa-se enredo literário, e no lugar de pensamento teórico ou filosófico temos a poesia, ou poesia da vida, que enxerga toda a realidade como um grande sistema. A alteridade se dá nos antagonismos, as diferenças ocorrem de maneira similar e tanto em Goethe como em Ficthe, a linha tênue entre filosofia e poesia é tocada ou podemos dizer amalgamada.

O que te disse há alguns dias, sobre a pintura certamente também se aplica a poesia; o que importa é reconhecer o belo e ousar expressá-lo – o que, de fato, é dizer muito com poucas palavras. Hoje testemunhei uma cena que, se fosse transcrita fielmente, daria o idílio? Será necessário sempre recorrer a artifícios, quando se trata de participarmos de um fenômeno da natureza?³⁰

As analogias da natureza com os indivíduos através da arte e da filosofia são, em suma, também mediadores. Mas o que supera o método, ou técnica é essa visão artística, os mecanismos – *mekhané* – são, as expressividades dessas vivências – *Erlebnis* – o homem, ou indivíduo já não é mais ele, se transfigurando, se liquefazendo com a arte, se perdendo e se achando nela própria. Doravante, Goethe e Werther são os mesmos, mas em universos distintos são senhores e servos da vontade artística, são criador e criatura dividindo o mesmo sentimento, se inserindo, se apaixonando e sofrendo – *pathos* –, nada mais resta a eles, se não contemplar. Mas a contemplação aqui aludida, não se assemelha com a kantiana, se iguala sim com a ascese schopenrauriana³¹, desejando e sofrendo, e sofrendo por desejar. E arte é aqui o mediador da realidade ou a própria realidade.

²⁹ Ibidem, p. 15-16.

³⁰ Ibidem, p. 22.

³¹ No fundo, é certo, os termos duma alternativa como “clássico” e “romântico”, não calham a Schopenhauer: nem um nem outro exprime toda sua alma, que não é contemporânea dos homens para os quais esses conceitos opostos representavam ainda um papel. Está muito mais perto de nós que os espíritos que se preocupavam com esta diferença e se classificavam segundo ela; a forma de espírito de Schopenhauer, a sensibilidade e o ardor excessivos de seu gênio, cujo dualismo é caricatural, são menos românticos que modernos; desejaria dizer muito com esta designação, mas relacionando-a totalmente com uma alma moderna, cujo calvário só é bastante visível

É preciso vê-la dançar! Ela se entrega a dança com todo o coração e toda a alma, seu corpo é uma única harmonia, seus movimentos são tão livres e leves, como se nada existisse além da dança, como se ela não pensasse em mais nada, não sentisse mais nada; neste momento, tenho certeza, tudo o mais deixa de existir aos seus olhos.³²

O desejo poético é como um momento único que extingue a possibilidade de sofrer da existência sem pensar no antes ou no depois, existindo apenas o agora; supera Schopenhauer e como vimos outrora a proximidade tanto de Goethe quanto de Nietzsche está inserida na vontade que quer se fazer Vontade. A arte, portanto, não é só sentida, mas apresentada, não dizemos aqui que tais pensamentos sejam iguais. No entanto, eles se assemelham se cruzam e se tocam como amantes que finda a dança ainda querem permanecer juntos em uma melodia infinita. O que torna tão sensível o artista? O que o torna tão observador e sensível ao frugal e simples do cotidiano, um olhar filosófico ou um sentimento poético, para ambos em uma disposição “patológica” da existência.

Despedi-me dela, então, pedindo-lhe permissão para voltar a vê-la ainda naquele mesmo dia. Ela concordou, e eu voltei lá – a partir dessa hora, o sol, a lua as estrelas seguem suas trajetórias, sem que eu perceba se é dia ou noite, e o mundo inteiro deixou de existir para mim.³³

As possibilidades, e as analogias feitas aqui estão seguindo uma poética do indivíduo como ser único, como se o universo e o mundo que o cercam fossem o mesmo. No entanto, ele se encontra triste, confuso e perdido, pois os astros vislumbram do alto sua existência efêmera e limitada. Enquanto estes ermos no céu permanecem por milênios, e o desejo de existir para além dessas limitações humanas, se assemelha e ferve no coração do homem; o desejo de ser grandioso e infinito. Esse mesmo coração encontra impulso, se vê envolto por outra aura que segundo ele se realizada pode o arrancar dessa solidão e dos vazios terrenos da paixão: essa aura é o amor.

Meu querido Wilhelm tenho refletido bastante sobre a vontade que o homem sente de ampliar seu horizonte, de fazer novas descobertas e errar mundo

neste século entre Goethe e Nietzsche. Desse ponto de vista, Schopenhauer toma lugar entre um e outro: mais moderno, mais doloroso, mais complicado que Goethe, mas muito mais “clássicos”, mais robusto, mais são que Nietzsche, ele operou a transição; pode-se, pois, deduzir daí que o otimismo e o pessimismo, a afirmação ou a negação da vida nada têm a ver com a saúde e a doença. A saúde e a doença, se as considerarmos como juízo de valor, só com muita precaução podem ser aplicadas à espiritualidade humana, porque são conceitos biológicos e a natureza do homem não se reduz ao biológico. (Thomas Mann, p. 24).

³² GOETHE, 2000, p. 30.

³³ Ibidem, p. 35.

afora; e pensei também a respeito da sua tendência a submeter-se docilmente a uma existência limitada, a seguir vivendo nas trilhas do hábito, sem imolar-se com o que acontece à sua direita ou esquerda.³⁴

Em relação ao amor, Goethe percebe que até os maiores espíritos diante de tal força se tornam dóceis e chegam a dobrar-se facilmente. Quando somos acometidos pelos males da paixão nosso sentido muda, nossa noção de realidade se altera, tornando-se turva. E por demais nossos juízos se tornam obtusos. Mas o que seria essa paixão se não doença que leva o homem a constringir-se? Goethe vê essa doença atacar a ele, e ao jovem Jerusalém, ambos doentes, ambos apaixonados, os dois querendo ter o que não pode ser deles. No livro *Poesia Verdade vol. I*, Goethe fala de Jerusalém da seguinte forma “sonhador demais, parecia sempre estar amando”; ao avaliar a situação que levava Jerusalém ao suicídio, o poeta de Weimar nos sacode e inquirir o que leva alguém a cessar a própria vida. Seria mais primordial morrer do que viver sem esse amor? E o que seria esse amor? Sentimento esse maior que a vida? O amor se torna a força que vai direcionar todos os destinos, decidir e delegar todo o tipo de sorte. Se vivemos para amar como viver se o que amamos é impossível? O *pathos* aqui se aproxima mais de uma visão trágica do herói que suporta todos os tipos de imolação, que mantém sua força de caráter sem se desviar dos seus ideais e se encaminha de forma inexorável para o fim: “É como se um véu se tivesse rasgado diante de minha alma, e o palco da vida infinita transforma-se, para mim, no abismo de um tumulto eternamente aberto”³⁵.

Nós homens nos lamentamos frequentemente de que temos tão poucos dias felizes, e tantos infelizes. No meu entender, isso não é justo. Se tivéssemos sempre o coração aberto a usufruir as coisas boas que Deus nos proporciona a cada dia, teríamos também forças para suportar os males, quando eles chegam até nós.³⁶

Essa força vista por ele mais uma vez é o amor, sendo então o que supera o humano e vai além da racionalidade. Tal sentimento fez brotar o romantismo contra o iluminismo, tal sentimento que levou Werther – Jerusalém – a tirar a vida, até para se deixar a vida há de se ter força, há de se ter coragem.

O *pathos* é a ligação que todos os homens se vêem condicionados, se não pode deixar de amar pode-se ao menos deixar de viver. Houve um poeta do romantismo muito promissor

³⁴ Ibidem, p. 36.

³⁵ Ibidem, p. 69.

³⁶ Ibidem, p. 42.

chamado Eric Von Chamisso³⁷, que segundo Otto Maria Carpeaux, nunca se escreveu tanto sobre morte de forma tão apaixonada quanto Chamisso³⁹, tinha 28 anos, teve sua noiva levada por uma bronquite, passou um ano escrevendo como ninguém jamais escrevera para sobre o amor e a morte, todos os poemas para a amada falecida para logo em seguida, sucumbir também. Divino ou demoníaco tal sentimento, para Goethe há duas palavras: sublime e inevitável. Através dos olhos de Werther vemos o suicídio por outro prisma, sentimos a paixão de outra forma e nos reconhecemos efêmeros como nunca dantes, apenas humanos, “Devemos abandonar a vida como Ulisses a Nausicaa antes abençoando-a, do que apaixonado por ela”.³⁸

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A palavra conclusão, quando se trata de poesia, pode soar demasiado forte em um sentido lato, a palavra concluir vem do latim *conclusionem*; que quer dizer ato de concluir, término, fim, ajuste definitivo de um negócio. O porquê dessa afirmação se dá, pois o pensamento não é como um armário com informações que se fecham a nós, para depois o encontrarmos por fim da forma que o fechamos. Ele muda, alarga, ultrapassa. No grego a palavra *legein*, do qual deriva a palavra *logos*, significa colher ou abranger, nisso tanto filosofia quanto poesia não são um ato acabado principalmente para uma proposta como a que fora colocada nas páginas anteriores. Para nós significa tentar criar, ter uma ideia original torna-se para os contemporâneos quase que impossível, mas, impossível a nosso ver é outra palavra tão conhecida por nós, como as palavras eternidade, perfeição, infinito, Deus, verdade, felicidade e amor. Tentamos conhecer mesmo sem saber o que é. E isso é o que nos impele a continuar e pensar a atualidade nos moldes do passado é uma forma de entender o mundo sob uma certa eternidade efêmera, ao entendimento humano.

A poesia goethiana traz em sua essência temas que sempre foram objeto de estudo da filosofia e dos pensadores de um modo geral; foram enfatizados alguns temas aqui comuns as problemáticas filosóficas, e até onde nos foi possível pelo entendimento e pelo tempo analisá-los e estudá-los e pelas exigências que a globalização e as normas acadêmicas que exigem

³⁷ Eric Von Chamisso foi um jovem poeta alemão, que teve uma perda muito grande em sua juventude. Segundo Otto Maria Carpeaux ninguém escreveu tão belamente sobre a morte do que o jovem poeta. Toda essa exortação aos mortos se deu com a morte de sua noiva, que fora levada por uma pneumonia. Esse fato deixara Chamisso acabado, levando a dedicar toda a sua obra à melancolia, para logo em seguida aos 28 anos sucumbir, morrendo de amor. (CARPEAUX, 2003, p. 995).

³⁸ NIETZSCHE, 2006, p. 132.

hoje do homem e do estudioso: dinâmica e praticidade. O liame aqui exposto era aproximar filósofo e poeta em um extrato único, mostrando que a diferença entre um e outro é tênue – nas palavras de Rilke “é impossível ser um, sem ser o outro”. Assim apontamos para a filosofia e a poesia, denotando que é impossível ter uma e não ter a outra. As duas possuem o mesmo *telos*, só que de métodos e mecanismos diferentes, um filósofo em sentido antigo aqui observava a natureza a vida e versava sobre ela, seja olhando para as estrelas, seja observando um rio que seca ou nas mudanças de estado da matéria. O poeta faz o mesmo, versa rima com o mesmo rio, com o mesmo céu, com a mesma vida.

Mas em suma, todos esses nomes citados tiveram influência ou foram influenciados em sua totalidade pelo olhar perscrutador ou por uma reflexão sobre a realidade. E podemos sem sombra de dúvida denominar Goethe como um dos mais completos pensadores da história. A tentativa de tornar mais enfática uma reflexão dentro da sua obra não seria a mais difícil, mais sim de ordená-la. Pois seus escritos nos suscitam às reflexões por si só, e às vezes de forma mais direta do que alguns tratados filosóficos que necessitam de manuais e de comentadores para deslindar seus objetivos e problemas que apenas confundem ao invés de clarear o pensamento humano.

A beleza da vida, mesmo com seu *pathos* eterno nos foi apresentada e lida, e mesmo que às vezes nos pareça meio desoladora a visão romântica, visão essa que pode ser considerada como uma das mais profícuas da história humana e ela ainda assim consegue nos dar alento. Mas, as dificuldades aqui encontradas apenas não foram maiores do que a vontade de fazer algo único, de aproximar-se desses gênios da história do pensamento. Goethe fora esse olho solar, que versou, anotou e concebeu seus oitenta e dois anos, dentro de uma obra que foi da física à biologia, no entanto jamais deixou ele de faltar com sua essência filosófica – a poesia filosófica. E sua maior inspiração foi à vida em toda sua força e potência. Tanto no conhecimento, como no sofrimento, na redenção e na queda e no fim ele viveu para humanidade e atingiu seu objetivo *faustico* se imortalizou.

REFERÊNCIAS

BOSCH, Bruno. *A história da literatura alemã*. São Paulo: Editora Herder, 1967.

CAEIRO, Olivio. *Oito séculos de poesia alemã*. Campinas: Fundação Calouste Gulbenkian, 1967.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2003. (Edições do Senado Federal. v. 107 – C).

CITATI, Pietro. *Goethe*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ÉSKUULO. *Prometeu acorrentado*. São Paulo: Editora Compasso, 2008.

ERWIN, Theodor. *Introdução à Literatura alemã*. São Paulo: Burity, 1980.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto; apresentação de Marcus Vinicius Mazzari; posfácio de George Lukacs. São Paulo: Ed. 34, 2006.

_____. *Fausto: uma tragédia: primeira parte*. Tradução do original alemão de Jenny Klabin Segall; apresentação e comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari; ilustrações de Eugene Delacroix. São Paulo: Ed. 34, 2004.

_____. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Trad. Erlon J. Paschoal. São Paulo: Nova Cultural 2000.

HOBSBAWN, Eric. *A era das revoluções*. Trad. Marcos Penchel e Maria L. Teixeira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1961.

JAEGER, Werner. *A paidéia: a formação do homem grego*. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LEBRUN, Gerard. *A filosofia e sua história*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *A visão dionisíaca do mundo e outros textos da juventude*. Trad. Marcos Sinésio de Souza, revista por Marcos Antonio Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo ou Pessimismo*. Notas, tradução e posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. Nietzsche e os Gregos: arte, memória e educação: assim falou Nietzsche. In: MARTINS, Ângela Maria Souza; FEITOSA, Charles; BARRANCHEA, Miguel Angel; PINHEIRO, Paulo. (Orgs.). Rio de Janeiro: Faperj; Unirio; Brasília, DF: Capes, 2006.

NUNES, Benedito. *No tempo do nilismo e outros ensaios*. Porto Alegre: Ática, 1993.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a origem e a desigualdades entre os homens*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 2002.