

# *Olho d'água* ( )

REVISTA DO PPG-LETRAS - UNESP/SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

unesp 

v. 11, n. 1  
Jan.-Jun. 2019  
ISSN 2177-3807

# *Olho d'água ( )*

REVISTA DO PPG-LETRAS - UNESP/SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “Júlio de Mesquita Filho”

**Reitor**

Sandro Roberto Valentini

**Vice-Reitor**

Sergio Roberto Nobre

**Pró-Reitor de Pesquisa**

Carlos Frederico de Oliveira Graeff

**Pró-Reitor de Pós-Graduação**

Telma Teresinha Berchielli

**Pró-Reitora de Extensão**

Cleopatra da Silva Planeta

**Diretor do IBILCE**

Julio Cesar Torres

**Vice-Diretor do IBILCE**

Fernando Barbosa Noll

**Coordenador do PPG Letras**

Pablo Simpson Kilzer Amorim

**Vice-Coordenador do PPG Letras**

Cláudio Aquati

# *Olho d'água* ( )

REVISTA DO PPG-LETRAS - UNESP/SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

**ISSN: 2177-3807**

Olho d'água	São José do Rio Preto	v. 10	n. 1	p. 1-273	jan./jun. 2019
-------------	-----------------------	-------	------	----------	----------------

# Olho d'água ( )

REVISTA DO PPG-LETRAS - UNESP/SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

**EDITOR-CHEFE** Arnaldo Franco Junior

**EDITORES-ASSISTENTES** Leandro Henrique Aparecido Valentin; Wanderlan Alves

**EDITORIA** — v. 11, n. 1, 2019 Arnaldo Franco Junior, Maria Celeste Tommasello Ramos; Pedro Henrique Pereira Graziano

**COMISSÃO EDITORIAL** Arnaldo Franco Junior; Márcio Scheel; Orlando Nunes de Amorim; Wanderlan da Silva Alves

**CONSELHO CONSULTIVO** Alvaro Luiz Hattner (UNESP); André Luís Gomes (UnB); Angélica Soares (UFRJ); António Manuel Ferreira (Univ. Aveiro); Aparecida Maria Nunes (UNINCOR); Cássio da Silva Araújo Tavares (UFG); Claudia Maria Ceneviva Nigro (UNESP); Diana Luz Pessoa de Barros (USP/ Mackenzie); Ellen Mariany da Silva Dias (UNIOESTE); Fabio Akcelrud Durão (UNICAMP); Giséle M. Fernandes (UNESP); Jaime Ginzburg (USP); João Azenha (USP); João Luiz Pereira Ourique (UFPEL); José Luiz Fiorin (USP); Lúcia Granja (UNESP); Lúcia Osana Zolin (UEM); Luciene Almeida de Azevedo (UFBA); Luciene Marie Pavanelo (UNESP); Luzia A. Oliva dos Santos (UNEMAT); Manuel F. Medina (Univ. Louisville); Marcos Antonio Siscar (UNICAMP); Márcio Scheel (UNESP); Maria Celeste Tommasello Ramos (UNESP); Marisa Corrêa Silva (UEM); Marli Tereza Furtado (UFPA); Milena Cláudia Magalhães Santos Guidio (UFSB); Mirian Hisae Y. Zappone (UEM); Nádia Battella Gotlib (USP); Orlando Nunes de Amorim (UNESP); Rejane Rocha (UFSCar); Ria Lemaire (Univ. de Poitiers); Robert J. Oakley (Univ. Birmingham); Rosani U. Ketzner Umbach (UFSM); Sandra G. T. Vasconcelos (USP); Sérgio Vicente Motta (UNESP); Susana Souto Silva (UFAL); Susanna Busato (UNESP); Telma Maciel (UEL); Thomas B. Byers (Univ. Louisville); Thomas Bonnici (UEM); Ulisses Infante (UNESP)

**EDITORAÇÃO** Arnaldo Franco Junior; Leandro Henrique Aparecido Valentin

**EDITORAÇÃO E DIAGRAMAÇÃO PROFISSIONAL** Editora Caviúna

**REVISÃO DE LÍNGUA PORTUGUESA; NORMALIZAÇÃO E REVISÃO DE REFERENCIAÇÃO** Arnaldo Franco Junior; Diego Jesus Rosa Codinhoto; Hugo Giuzzi Senhorini; Leandro Henrique Aparecido Valentin; Manoela Caroline Navas; Marília Corrêa Parecis de Oliveira; Milena Mulatti Magri; Nicolás Pelicioni de Oliveira; Thiago Henrique de Camargo Abrahão

**TRADUÇÃO/REVISÃO DE LÍNGUA INGLESA** Fernando Aparecido Poiana; Hugo Giuzzi Senhorini; Juliana Silva Dias; Leandro Henrique Aparecido Valentin; Manoela Caroline Navas; Milena Mulatti Magri

**TRADUÇÃO/REVISÃO DE LÍNGUA ITALIANA** Maria Celeste Tommasello Ramos; Pedro Henrique Pereira Graziano

**IMAGEM DA CAPA** © Kirsty Pargeter | Dreamstime Stock Photos

**INDEXADORES** CAPES PERIÓDICOS — DOAJ — ERIHPLUS — IBICT — LATINDEX — LivRe — MLA — OAJI — REDIB

---

Revista Olho d'água / Universidade Estadual Paulista – São José do Rio Preto, UNESP, 2017

Semestral

ISSN 2177-3807

1. Literatura

---

**CORRESPONDÊNCIA DEVE SER ENCAMINHADA A** *CORRESPONDENCE SHOULD BE ADDRESSED TO*

Revista Olho d'água

IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto – DELL – Ala 3 (sala 17)

Rua Cristóvão Colombo, 2265

15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil

E-mail: [revistaolhodagua@yahoo.com.br](mailto:revistaolhodagua@yahoo.com.br) – ([www.olhodagua.ibilce.unesp.br](http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br))

<<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua>>

## SUMÁRIO / CONTENTS

### APRESENTAÇÃO

- 9 *Olho d'água*, v. 11, n. 1, 2019  
ARNALDO FRANCO JUNIOR

### VARIA

- 12 Literatura latino-americana contemporânea: reflexões sobre paradigmas, convergências e legados  
Bolaño-paradigm in Latin American Literature. Reflections on cases  
GRACIELA RAVETTI
- 32 Guimarães Rosa e o II Prêmio Walmap  
Guimarães Rosa and the II Walmap Literary Award  
FREDERICO ANTONIO CAMILLO CAMARGO
- 50 Convergências e conflitos entre o antigo e o moderno em três poemas de Baudelaire  
Convergences and Conflicts between the Ancient and the Modern in three Baudelaire's Poems  
ANDRÉ GARDESANI
- 64 A imaginação em silêncio – uma discussão sobre “The Wishing Box”, de Sylvia Plath  
The Imagination in Silence - a Discussion about Sylvia Plath's “The Wishing Box”  
GUILHERME MAGRI DA ROCHA  
CLEIDE ANTONIA RAPUCCI
- 78 Trauma cultural da escravidão: reflexos na literatura e no cinema  
Cultural Trauma of Slavery: Reflections in Literature and Cinema  
DÉBORA SPACINI NAKANISHI

### DOSSIÊ ITÁLIA E BRASIL NA LITERATURA: ESCRITORES, PENSADORES E OBRAS

- 102 Apresentação — Dossiê Itália e Brasil na literatura: escritores, pensadores e obras  
Presentation – Dossier Italy and Brazil in Literature: writers, thinkers and works  
MARIA CELESTE TOMMASELLO RAMOS  
PEDRO HENRIQUE PEREIRA GRAZIANO

- 106 **Literatura e realidade em textos críticos de Pier Paolo Pasolini**  
 Tradition and History: The Threads that Weave the Cities of Italo Calvino and Ferreira Gullar  
 ANA CLARA VIEIRA DA FONSECA
- 118 **“In questo paese sono tutti divoratori d’uomini”: Il Brasile avventuroso di Emilio Salgari**  
 “In this country are all devorators of men”: the adventurous Brazil of Emilio Salgari  
 GIORGIO DE MARCHIS
- 126 **“Nesse país são todos devoradores de homens”: O Brasil avventuroso de Emílio Salgari?**  
 “In this country are all devorators of men”: the adventurous Brazil of Emilio Salgari  
 GIORGIO DE MARCHIS  
 TRADUÇÃO: MARIA CELESTE TOMASELLO RAMOS
- 134 **Giacomo Leopardi na imprensa brasileira do século xx: aspectos da recepção entre 1901 e 1930**  
 Giacomo Leopardi in the XX Century Brazilian Press: Reception Aspects between 1901 and 1930  
 INGRID BIGNARDI  
 ANDRÉIA GUERINI
- 156 **A escrita palimpséstica de Umberto Eco em A misteriosa chama da rainha Loana**  
 The palimpsestic writing of Umberto Eco in The Mysterious Flame of Queen Loana  
 PAULO FERNANDO ZAGANIN ROSA
- 171 **A inserção do elemento histórico em dois romances da literatura italiana: I Promessi Sposi, de Alessandro Manzoni, e I Malavoglia, de Giovanni Verga**  
 The Insertion of the Historical Element in two novels of the Italian Literature: I Promessi Sposi, by Alessandro Manzoni, and I Malavoglia, by Giovanni Verga  
 REGIANE RAFAELA RODA
- 193 **Um novo retrato do Brasil no romance Quarenta Dias, de Maria Valéria Rezende**  
 A new portrait of Brazil in the novel Quarenta dias, by Maria Valéria Rezende  
 VERA LÚCIA DE OLIVEIRA
- 209 **Sublugares políticos da desmarginação do feminino em História de quem foge e de quem fica, de Elena Ferrante**  
 Political sub-places of the dissolving margins of the feminine in Those Who Leave and Those Who Stay, by Elena Ferrante  
 EMÍLIA RAFAELLY SOARES SILVA  
 YURI BRUNELLO

## TRADUÇÃO COMENTADA

- 226 **Tradução comentada do conto “Cagliuso”, de Giambattista Basile**  
 Commented translation of the tale “Cagliuso”, by Giambattista Basile  
 MARIA CELESTE TOMASELLO RAMOS  
 ADRIANA APARECIDA DE JESUS REIS (TRAD.)

- 240 Tradução comentada do conto “L’irruzione”, de Júlio Cesar Monteiro Martins  
Commented translation of the short-story “L’irruzione”, by Júlio Cesar Monteiro Martins  
MARIA CELESTE TOMMASELLO RAMOS  
PEDRO HENRIQUE PEREIRA GRAZIANO  
ARNALDO FRANCO JUNIOR (TRAD.)

## RESENHA

- 254 Incorà cuà! – Ti tazi sempre te parli mai, de Cátia Dal Molin  
Incorà cuà! – Ti tazi sempre te parli mai, by Cátia Dal Molin  
NICOLLAS CAYANN
- 259 Índice de Assuntos
- 260 Subject Index/Indice Soggetto
- 261 Índice de Autores / Authors Index
- 262 Normas de publicação
- 265 Policy for submitting papers
- 268 Normas para los autores
- 271 Norme per Consegna di Articoli

## APRESENTAÇÃO

*Olho d'água*, v. 11, n. 1, 2019

Este número da **Olho d'água** é composto pelas seções *Varia*, *Dossiê*, *Tradução Comentada* e *Resenha*. Damos, nele, continuidade ao *Dossiê Itália e Brasil na literatura*, organizado pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Celeste Tomasello Ramos e pelo Ddo. Pedro Henrique Pereira Graziano, e à seção *Tradução Comentada*, inaugurada no número anterior da revista.

A Seção *Varia* conta com cinco artigos. Vamos à sua apresentação:

No artigo “Literatura latino-americana contemporânea: reflexões sobre paradigmas, convergências e legados”, Graciela Ravetti, Professora do Departamento de Letras (FALE) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), estabelece os procedimentos característicos da literatura do escritor chileno Roberto Bolaño como um paradigma para refletir sobre a escrita performática reflexiva na narrativa de ficção contemporânea da América Latina. Segundo a autora, os procedimentos característicos dessa produção implicam questionamentos diretos às experiências de vida e, por isso, apontam novas significações e espaços desconhecidos que indagam sobre formas nunca antes imaginadas. Isso, impondo uma renovada discussão sobre o realismo na literatura e nas artes.

Em “Guimarães Rosa e o II Prêmio Walmap”, Frederico Antonio Camillo Camargo, Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela FFLCH – USP, aborda a participação do escritor João Guimarães Rosa no júri do Prêmio Walmap de literatura de 1967. Analisando dois cadernos de notas do escritor-jurado, o articulista demonstra que o trabalho avaliativo do autor de *Tutameia* se marca por critérios e estratégias de valoração literária que refletem a própria poética de Rosa.

No artigo “Convergências e conflitos entre o antigo e o moderno em três poemas de Baudelaire”, André Gardesani, doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras da Unesp/São José do Rio Preto, estuda as convergências e os conflitos entre elementos da cultura antiga (greco-romana e cristã) e moderna em três poemas de *As flores do Mal*, de Charles Baudelaire. Segundo o articulista, este tenso diálogo constitui-se em um meio para reforçar as características da modernidade. O estudo aborda as relações entre a história e o tempo e, também, mapeia a “querela” entre antigos e modernos para analisar a interpenetração do antigo e do moderno nos poemas “O cisne”, “Os sete velhos” e “As velhinhas”. Com base no método das passagens paralelas, o estudioso busca atingir a provável motivação do poeta francês para fundir o antigo e o moderno em seus textos.

Já em “A imaginação em silêncio – uma discussão sobre “The Wishing Box”, de Sylvia Plath”, o doutorando Guilherme Magri da Rocha e a Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cleide Antonia Rapucci, ambos do Programa de Pós-Graduação em Letras (Literatura e Vida Social) da Unesp/Assis, analisam o conto “The Wishing Box” (A Caixa de Desejos), da escritora estadunidense Sylvia Plath. Privilegiando o critério de gênero na abordagem da protagonista do conto,

os articulistas abordam importantes aspectos relativos à literatura de autoria feminina. Seu estudo se destaca, também, pelo fato de eleger a narrativa de Plath como objeto de estudo, pois essa parte da obra da poeta e escritora é, ainda, pouco estudada.

Por fim, em “Trauma cultural da escravidão: reflexos na literatura e no cinema”, Débora Spacini Nakanishi, doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Unesp/São José do Rio Preto, reflete sobre a representação do sistema escravagista norte-americano na literatura e no cinema ao tomar como objeto de estudo privilegiado *12 anos de escravidão* – livro e filme. A articulista demonstra que, durante a vigência do sistema escravocrata nos EUA, as narrativas de escravos surgiram tanto como uma forma de divulgar as histórias individuais dos escravos quanto de construir uma identidade coletiva que, depois, passou a ser chamada de afro-americana. Com a abolição, estas narrativas desapareceram. O filme de Steve McQueen, lançado em 2013, ao retomar o livro de Solomon Northup, publicado em 1853, repõe a discussão sobre a escravidão e seus efeitos sociais e históricos, permitindo uma abordagem dessa violência a partir do conceito de trauma cultural – o que é desenvolvido no artigo.

A seção *Dossiê*, organizada, como dito acima, por Maria Celeste Tommasello Ramos e Pedro Henrique Pereira Graziano, intitula-se “Itália e Brasil na literatura: escritores, pensadores e obras”, e conta oito artigos, sendo um deles acompanhado de sua respectiva tradução do italiano para o português, e a continuidade da nova seção Tradução Comentada, que apresenta dois contos em italiano acompanhados de sua tradução comentada para o português. Com autores brasileiros e estrangeiros, os textos abordam variados e importantes aspectos de obras que se instalam num horizonte de diálogo entre as literaturas e as culturas brasileira e italiana. Remetemos o leitor para a Apresentação do Dossiê escrita pelos organizadores, na qual são oferecidas informações detalhadas sobre cada um de seus textos.

Na seção *Resenha*, Nicolas Cayann, doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFMS), aborda o livro *Ti tazi sempre te parli mai* (2018), de Cátia Dal Molin, dialogando com o tema do Dossiê Itália e Brasil na literatura.

Agradeço, com especial destaque aos editores responsáveis pela organização do Dossiê “Itália e Brasil na literatura: escritores, pensadores e obras”, a todos os que colaboraram para a produção de mais este número da **Revista Olho d’água**, com esperança de que ela possa ter continuidade.

Arnaldo Franco Junior



# Literatura latino-americana contemporânea: reflexões sobre paradigmas, convergências e legados

GRACIELA RAVETTI\*

**RESUMO:** Este artigo desenvolve algumas reflexões sobre escrita performática reflexiva na narrativa de ficção contemporânea da América Latina, um “paradigma-Bolaño”, nos novos realismos. Trata-se de produções literárias ficcionais que utilizam procedimentos que implicam interpelações diretas às experiências de vida e que, por isso mesmo, abrem-nos às intersecções que nos apontam novas significações, espaços desconhecidos que nos indagam de formas que nunca antes tínhamos imaginado. Impõem, ainda, uma sempre renovada discussão sobre o realismo na literatura e nas artes.

**PALAVRAS-CHAVE:** Bolaño; Jarkowski; Literatura latino-americana; Realismo; Sánchez; Villoro.

**ABSTRACT:** This article develops some reflections on reflective performance writing in the contemporary narrative fiction narrative of Latin America, the “Bolaño-paradigm”, the new realisms. These are fictional literary productions that use procedures that imply direct interpellations to life experiences and that, for this very reason, open us to the intersections that point us to new meanings, unknown spaces that ask us in ways that we had never before imagined. They also impose an ever-renewed discussion on realism in literature and the arts.

**KEYWORDS:** Bolaño; Jarkowski; Latin American literature; Realism; Sánchez; Villoro.

---

\* Departamento de Letras – Faculdade de Letras (FALE) – Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG – 31270-901 – Belo Horizonte – MG – Brasil. Bolsista de Produtividade, Nível 1D (CNPq).E-mail: gravetti.graciela@gmail.com

## Paradigma Bolaño

A discussão sobre o realismo, como se sabe, atravessa os séculos. Ao propor uma reflexão sobre os novos realismos na América Latina, em paralelo com a mesma tendência no Brasil, significa entrar nessa longa conversa teórica sobre a representação, a possível objetividade autoral, a definição de que é compromisso político na arte e quais suas implicâncias, sobre o poder cognitivo da escrita literária e acerca da importância documental do texto ficcional, entre outros assuntos relevantes. No presente, revela-se a preferência pela prática de tipos específicos de realismo na literatura, em paralelo ao incalculável impacto de certos eventos político sociais, dentro de um contexto marcado por novas tecnologias – especialmente as redes sociais e as redes digitais de signos variados e de acesso facilitado, depois da popularização dos aparelhos móveis que funcionam em rede, online, determinando o ritmo, a frequência e a qualidade das interações humanas – que vêm afetando nossos modos de ser e de viver. E, portanto, de ler e de escrever, de produzir literatura e de fazer a experiência estética e epistemológica que a literatura proporciona. Resulta bastante claro que estamos ante a emergência de formas literárias com signos colaterais às mudanças vivenciais, como é o caso do romance – que é também uma tecnologia em contínua renovação.

Por novos realismos (performáticos reflexivos) entendo produções literárias narrativas, produzidas na segunda metade do século XX e no século XXI, que utilizam procedimentos que implicam interpelações diretas à experiência viva, com intensos processos de reflexão sobre a produção literária e artística, o que confere um peso ao mesmo tempo artístico e político, intimista e público, ao esforço de introspecção. A essa vertente de produção literária denomino, neste artigo, “paradigma-Bolaño” na literatura de América Latina recente, não pela influência notável que exerce a obra do escritor Roberto Bolaño (1953-2003) em alguns vetores da literatura, mas principalmente porque da análise de seus textos emergem temas e usos de tropos que ajudam e predisõem para a inteligibilidade de um conjunto maior. A história da literatura e da arte poderia ser contada a partir das contradições internas aos conceitos de realismo e de representação, considerando todos os percalços sofridos pelos horizontes interpretativos abertos por essas duas janelas cognitivas. Penso que o veio realista performático reflexivo da literatura latino-americana contemporânea se consolida como um compromisso de política da literatura e de experimentos retóricos e temáticos, e, ainda, que se trata de um modo de trabalhar a literatura que tenta fugir de fórmulas mais consolidadas e tipificadas. Bolaño consegue se liberar de certas camisas de força por sua destreza narrativa e por seu esforço iconoclasta e antidogmático que lhe garante um espaço modelar entre seus contemporâneos.

Em suas reflexões sobre seu próprio método de trabalho investigativo, Giorgio Agamben se refere ao uso que fez de fenômenos históricos positivos – o *homo sacer* e o muçulmano, o estado de exceção e o campo de concentração – como paradigmas, com o intuito de dar conta da totalidade de um contexto histórico-problemático mais amplo. Esse é o mote do filósofo italiano para iniciar suas considerações sobre o sentido e a função do uso de paradigmas na filosofia e nas ciências humanas. Agamben observa que Foucault se serve

muitas vezes da expressão “paradigma”, ainda que sem defini-la com precisão, assim como utiliza outros termos que também designam os objetos de suas investigações: positivities, problematizações, dispositivos, formações discursivas e saberes. Agamben cita a conferência de maio de 1978 na qual Foucault definiu “saber” como os procedimentos e efeitos de conhecimento que um campo específico está disposto a aceitar em um momento definido e em relação direta com um conjunto de regras e restrições próprias do discurso científico de uma determinada época<sup>1</sup>. Na polêmica sobre as diferenças e similitudes entre o termo paradigma definido por Foucault e o caso da conhecida explicitação de Kuhn, Agamben glosa a definição de Kuhn dizendo que o paradigma é um elemento singular que, servindo de exemplo comum, substitui as regras explícitas e permite definir uma tradição de pesquisa particular e coerente. No mesmo artigo, ainda destaca um segundo aspecto sublinhado por Kuhn, o que explicita que o paradigma é simplesmente um exemplo, um caso singular que, por ser iterativo, adquire a capacidade de modelar tacitamente o comportamento e as práticas de pesquisa dos científicos. E, quando um velho paradigma é substituído por um novo, incompatível com ele, produz-se o que Kuhn chama uma revolução científica e que determina o comportamento posterior dos cientistas.

Cortando para um plano literário, podemos ver que a contingência específica da obra de Bolaño e a normalização que nela se faz de linhas de força na literatura – não só da de América Latina, visto a imensa biblioteca a que se alude em seus textos por via dos personagens e em nome próprio –, a primazia conferida a certos procedimentos e o descarte desdenhoso de outros resulta decisivo para entender porque ao longo dos escritos de Bolaño percebe-se um impasse, uma contradição em termos, em que pese à força da desejada desestabilização sistemática empreendida contra o cânone, os previsíveis modos de leitura impostos pela pedagogia estatizada, as figuras e a atuação dos escritores em sociedade, acaba tudo, inversamente, tornando-se um tentador convite a estabelecer padrões para uma restauração, em outros termos, do que se combate com tanto afincamento. No entanto, e para fazer justiça à escrita antecipatória de Bolaño e à torrente de consequências que trouxe para a literatura contemporânea de América Latina, é preciso considerar que a etapa cultural que nosso autor inaugura implica uma considerável dilatação do campo cultural e literário em sentidos ainda não explorados nem explicitados completamente. Ou seria, talvez, uma realização da teoria do túnel, que enunciara Julio Cortázar em 1947, aquilo de destruir para construir?<sup>2</sup> Ernst Bloch, em *El principio esperanza* não duvida em afirmar que:

---

<sup>1</sup> Foucault, 1984, v. III, p. 54-55 *apud* Agamben, 2010, p. 12. Agamben afirma que já foi observada a analogia entre os conceitos explanados por Foucault e o que Thomas S. Kuhn chama “paradigma científico” no livro *The Structure of Scientific Revolutions* (1998).

<sup>2</sup> “Esta agresión contra el lenguaje literario, esta destrucción de formas tradicionales, tiene la característica propia del túnel; destruye para construir. Sabido es que basta desplazar de su orden habitual una actividad para producir alguna forma de escándalo y sorpresa” (CORTÁZAR, 2004, p. 67). Ver a dissertação de Davidson de Oliveira Diniz, *Uma concepção de livro em Rayuela: disseminação crítica & ficcional no discurso literário de Julio Cortázar*. “Antes de qualquer coisa, poder-se-ia falar da tarefa sugerida pela metáfora do túnel: “destruir para construir”; e, com isso, a exemplar elaboração de uma “nova” escrita romanesca. Tal característica é uma espécie de universal ao longo de toda a criação literária de Cortázar. Dela parecem decorrer todas as demais” (DINIZ, 2009, p. 107).

Toda grande obra de arte descansa não só em sua essência manifesta, senão também, além do mais, em uma latência da singularidade por vir, quer dizer, nos conteúdos de um futuro que não tinham aparecido ainda em sua época; em última instância, nos conteúdos de uma etapa final desconhecida. Só por esta razão têm sempre algo a dizer as grandes obras artísticas de todas as épocas, e algo novo, que a época anterior não conseguiu enxergar... (BLOCH, 1977, p. 73).

No entanto, não se trata de pensar em herdeiros ou em influências, mas, com nuances, em legados e em convergências posteriores: quem são os escritores que continuam o caminho eclético inaugurado por Bolaño, não só na narrativa ficcional mas também na reflexão ensaística e crítica? Quem assume a escrita literária como uma aventura radical de escrita do entorno e do mundo, sem “arredondar” e solenizar seus textos para aumentar a legibilidade em pós da sacralidade, e tudo isso, no meio de uma narratividade alucinada? Quem rejeita a emblemática e a alegoria, a transcendência e a religiosidade para escrever como construindo uma catacrese, cujo sentido último não está garantido em nenhum consenso significativo? Quem se embrenha na bordas do sistema e suas mazelas, escreve em performance com a ignorância pedagógica que aponta à destruição, do cálculo insaciável e corrupto que se disfarça de prudência e sabedoria, das formas cruéis e alegres da indiferença que não poupa discursos moralizantes para se justificar?

## **A expansão do paradigma**

A resposta a essas e outras interrogações é bastante positiva porque há muitos autores contemporâneos que, de formas diversas, retomam ou transitam ou expandem ou transformam o que aqui chamo paradigma-Bolaño, só para pôr em evidência e discussão certas características bastante notáveis da literatura contemporânea, que podem e têm sido bastante estudadas na obra de Roberto Bolaño. Vistas as coisas dessa forma, portanto, este ensaio foi redigido a partir das conclusões de uma pesquisa organizada em reflexões-ações, cada uma sendo nomeada por um determinado texto representativo desses novos realismos definidos no paradigma-Bolaño, texto que, ao mesmo tempo que revela um contexto problemático mais amplo daqueles que invoca em forma singular, constitui esse mesmo contexto e lhe confere uma certa inteligibilidade, pelo menos no que concerne às táticas retóricas e formais. O livro título de cada reflexão-ação orienta sobre o repertório que foi acionado em cada etapa, organizado não só por uma lógica metonímica senão também por uma metafórica, no sentido analógico do exemplo, que transita do particular ao particular, da parte à parte:

1) 2666 (2004c), de Roberto Bolaño, como realização decisiva de uma obra de grandes dimensões e força tropológica e temática que se constituiu como referência permanente e que, de alguma forma, contém a obra toda do autor. Nesse texto formulam-se bem algumas linhas mestras da literatura que está sendo escrita hoje: a narração incessante e arriscada, as atmosferas de catástrofes iminentes, os cenários concretos da violência a grande escala

em evidente paralelo com as grandes guerras, a banalidade acadêmica, as artes plásticas ocupando o lugar do significado enigmático, a possibilidade de escrita associada a fatores imprevisíveis e performáticos, a poesia como a experiência primeira e última da vida que “atravessa enfermidades e ausências” (BOLAÑO, 2004b, p. 402), as biografias imaginárias de vidas infames, os sonhos próprios e os alheios, os gêneros literários transformados pela filosofia e a retórica até ficarem quase irreconhecíveis, as dúvidas tomando conta das narrativas por sobre qualquer certeza ou resolução, personagens que guardam com zelo os mais delicados segredos das tramas. A lista não pretende ser exaustiva, evidentemente;

2) *El Desperdicio* (2007), de Matilde Sánchez, que convoca uma tradição literária elegíaca e melancólica de lembrança de projetos intelectuais e artísticos relacionados com a percepção de eixos argumentativos, amplamente debatidos na América Latina, como campo-cidade, civilização e barbárie, esplendor e decadência, início e fim de projetos culturais e, sobretudo, acentua a teorização sobre o conceito de obra, que paira sobre o romance como um todo; aqui, ligada a *Los detectives salvajes* (1998), de Roberto Bolaño e à procura desesperada, *salvaje*, da memória da vanguarda de uma geração que não se escravizou ao registro escrito e cuja performance é lendária e sem documentos probatórios da sobreposição de vida e obra, essencial às duas mulheres perdidas para a História dos dois romances: Cesárea Tinajero, a mãe de todos os poetas, e Elena Arceche, a intelectual que morre sem deixar a obra escrita que comprove que essa mulher brilhante, “a melhor da geração, que nunca escreve a obra, tão esperada, e morre ‘antes de tempo’ (“em 2001, el año negro”, diz a narradora), em *El desperdicio*, de Matilde Sánchez, uma espécie de romance *à la clef* (biografia e autobiografia?, ficção autobiográfica? Autoficção? Produção de si e dos próximos?). A ficção de um olhar único, se for possível pensar nesses termos? Um trajeto literário ficcional no qual se persegue um *autodesign* de si e do entorno, no qual é fácil de reconhecer a Buenos Aires das décadas de 1980 e 1990 e da qual a autora diz “*Todo indica que la comedia se convirtió en elegía*”. Isso, num romance dividido em três: “La edad de la comedia”, “El período gótico” e “Barroco fúnebre”, cujos títulos são transparentes da reflexão literária que o próprio texto encena;

3) *El trabajo* (2007), de Aníbal Jarkowski, e a leitura de toda uma tradição conectada à história do trabalho e da violência na América Latina, especialmente na Argentina na década de 1990, que pode ser conectada a uma genealogia recuperada por Bolaño e, na minha pesquisa, representada pela obra completa de Adolfo Bioy Casares, cujos personagens testemunham ofícios e trabalhos já perdidos, e a de alguns escritores brasileiros contemporâneos como Luis Ruffato, *Vista parcial da noite* e *Domingos sem Deus*; e Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira, *As visitas que hoje estamos*. A proposta foi analisar a relevância concedida por esses escritores às imagens do trabalho e de seus agentes, do trabalho e a violência, assim como das particularidades da literatura que reflete e performa o sofrimento das pessoas, vendo nelas um permanente desejo e movimento de sobrevivência, no sentido que está sendo visto o conceito: a *nachleben* de Warburg; os vagalumes de Didi-Hubermann; as revisões sobre o conceito de história de Benjamin; as considerações de Agamben e outros desenvolvimentos nesse mesmo sentido. A sobrevivência e a continuidade mensurável nas transformações que essas imagens suportam nas operações de leitura que conseguem construir a forma secreta

da arte que é a forma visível da vida humana. Essas imagens que sobrevivem e continuam, se percebidas, abrem uma interrogação densa que deve se desdobrar em várias questões. Por quê sobrevivem? A que se deve essa permanência? Que aspectos do real elas conservam e transmitem? Elas contribuem para criar e manter vivos quais imaginários? Que dizem essas imagens do trabalho real, ou do real do trabalho, da miséria e do sofrimento humanos no século XXI? E tudo isso, relacionado com a seguinte hipótese: e se o humano fosse naturalmente e por força de sua animalidade um ser sem memória e sem passado como qualquer animal da criação, um ser de eterno presente? Então, a memória e seu cultivo seria uma das primeiras e mais prevalentes quimeras, uma ilusão duramente sustentada. Como na literatura tudo corre no território da linguagem e, dentro dele, o da experimentação das formas possíveis de figuração de mundos, as imagens de que falo são de linguagem que articula um discurso sobre o real que não encontra outra parede na qual rebotar que não seja o trabalho, os trabalhadores, sua falta ou excesso, tudo numa época dada, a que nos é contemporânea. Nesse percurso de leitura, as imagens correspondem, em maior ou menor grau, a representações sociais que entram em jogo na literatura. Outros romances que estudei nesta reflexão-ação estão relacionados a um repertório de invenções arquitetadas como técnicas de sobrevivência em meio hostil, uma tal sobrevivência que não encontra apoio nas comunidades que sofrem o flagelo das novas formas de trabalho e de exploração humana nem nas estruturas de governo no que se refere à implementação de políticas públicas. É o que ocorre com a personagem feminina do romance de Jarkowski, que acompanha o cotidiano de Diana, uma moça que procura emprego numa Buenos Aires decadente, que culmina em tragédia, e deixa o outro personagem, o intelectual, na contramão da abstração da doutrina e da especulação filosófica enfrentado à frustração do inexplicável “real” que chega como um tormento. São trazidas para o foco narrativo descrições de objetos, cenários e ações, restrito tudo no espaço exíguo de uma zona específica, num momento histórico não menos pontual, e são apresentados alguns poucos personagens – a ex bailarina e o escritor e uns poucos mais que os rodeiam – deambulando por espaços claustrofóbicos e o leitor tende a encontrar, nessa terra de ninguém, um desespero que não encontra consolo. Se há o Archimboldi dos críticos de Bolaño, um escritor escrito com retalhos de ficções de escritor, há o López Velarde, de *El testigo* de Juan Villoro, um escritor “real”, mas que atravessa o romance todo como a cifra do sentido de México, em todos os setores. Os versos do poeta mexicano estão sempre na “ponta da língua” de muita gente que sabe os seus poemas de memória, parecem surgir do nada para explicar o mundo, a vida, o México. Trata-se de um poeta do início do século XX e que agora, no século XXI, está aí, disponível como um praticável para formular o sentido da vida, a ordem capitalista planetária traduzida em arranjo doméstico; a miséria local da periferia de um mundo que se poderia imaginar também em ruínas. Em convergência com 2666, no qual Bolaño traça o cruel cenário do massacre de mulheres trabalhadoras em Santa Teresa, a cidade literária que toma seu modelo em Ciudad Juárez, lugar em que ocorreram os feminicídios em massa, sem resolução policial, fato monstruoso que até agora assombra América Latina e o mundo<sup>3</sup>. Essa hostilidade para com o trabalho feminino, especialmente

---

<sup>3</sup> Ver Mirta Zaida Lobato, *Historia de las trabajadoras en la Argentina (1869-1960)* (2007), estudo no qual a autora *Olho d'água*, São José do Rio Preto, 11(1): p. 1-273, Jan.-Jun./2019. ISSN: 2177-3807.

o industrial, como ocorre em *2666*, na sociedade mexicana, é também evidente no romance *El trabajo*, com as figuras exemplares das operárias cujas vidas têm finais trágicos. Nos dois romances – vale lembrar o conto de Jorge Luis Borges, *Emma Zunz* (1949) – há também a imersão de sujeitos no universo aberto por obras de arte, nos dois casos, diferentes tipos de performance *art4*, como exploração de diferentes mas conectadas linguagens artísticas: a performance teatral no texto de Jarkowski, a *performance art* (Duchamp) no de Bolaño. O que se lê, como método de construção literária, entre o registro e a invenção, é um tipo de fantástico social.

No caso de Ruffato, a um olhar superficial ou mais convencional, tomando como exemplo *Domingos sem Deus*, observam-se recursos de epígrafes bíblicos, poemas de escritores que poderiam ser pensados como referências (Bandeira, Jorge de Lima), descobrem-se os temas recorrentes como as agruras e as luminosidades das memórias, o exílio, o trabalho, a fotografia, o tom coloquial onomatopaico. As palavras chaves de grande parte do produzido por Ruffato e que estariam no fundamento de sua escrita podem estar concentradas no seu discurso na fêria de livros de Frankfurt: compromisso, diferença, capitalismo selvagem, homofobia, desigualdade. A história do Brasil se fundamenta, afirma, na negação do outro, pela violência ou pela indiferença. Remetendo-se a sua biografia, Ruffato diz acreditar no papel transformador da literatura por ter sido ele mesmo salvo pelos livros. Pode-se afirmar que os novos padrões que vêm à tona, neste caso particular, tornam visíveis de forma simultânea os mecanismos produtores da autoria – como foi que eu, autor, escrevi, entrei na literatura, estou no meu texto –; o solo de complexidade cultural no qual está inserido e que é o que faz possível a leitura e a identificação dos leitores com fragmentos de real que reconhecem e que ganham, pela arquitetura do texto, um relevo diferente, isso que permite uma leitura performática. Um tropo que me parece essencial nesse realismo ruffatiano é que, para formular o mundo literarizado do pesadelo da miséria, faz uso dos nomes, o sistema nominal, os *seus waldomiros* – seres humanos pauperizados, degradados e excluídos do *maisntream* social e do trabalho, desqualificados e destituídos de prestígio –, que têm o poder e a função de produzir uma cadeia de substituições e de figurações que são propriamente a estrutura dos contos e que permitem a elaboração desse “presente impessoal” ou “presente de consciência”. Assim é como seus textos ficam fora do pseudoproblema do verdadeiro – falso, do autêntico – artificial, e bem dentro do jogo da legibilidade possível do que se narra, tudo sobredeterminado pelo contexto cultural e na perspectiva de uma interlocução com o real. A mimese linguística da recuperação da fala quotidiana remete à figuração de autoria: “conheço porque é meu próprio fundamento identitário” e, por seu caráter dialógico, torna-se, o texto mesmo, em figura da interlocução com o real. O livro de narrativas breves *Domingos sem Deus* é o último volume da série *Inferno provisório*, iniciada em 2005 (*Mamma, son tanto Felice, Os sobreviventes, O mundo inimigo e Vista parcial da noite*). Ruffato fez parte da polêmica antologia

---

utiliza o gênero para analisar as representações sociais do trabalho. Mas ainda faltam trabalhos na área específica da literatura.

<sup>4</sup> Sobre este aspecto em *2666* trabalhei mais demoradamente no capítulo *Roberto Bolaño: o segredo do mundo é óbvio* (2016).

*Geração 90: manuscritos de computador*, organizada por Nelson de Oliveira em 2001 e da qual também fizeram parte, além do organizador, Fernando Bonassi, Marçal Aquino e Marcelino Freire, outros autores que podem ser aproximados ao realismo reflexivo performático. O autor explica que seu grande projeto é retratar a classe operária, “esse pedacinho entre o lumpemproletariado e a classe média que não tinha sido tocado pelos escritores brasileiros”<sup>5</sup>. Quer dizer que ele aponta um lugar de originalidade para seu trabalho experimental e que aqui associamos a um paradigma contemporâneo.

No caso de Antônio Geraldo Figueiredo Ferreira, como já apontou Costa Lima no primeiro texto crítico sobre o seu livro *As visitas que hoje estamos*, a escuta de dicções diversas, entremescladas e trabalhadas em um desdobramento que dá como resultado um romance cuja tropologia essencial é uma espécie de sistema de ecos que lembra bastante algumas técnicas literárias muito usadas na literatura latino-americana dos anos 1950, 1960 e 1970, a começar pelo próprio *Pedro Páramo* e os diálogos dos romances de Bolaño. Costa Lima em seu artigo sobre o livro no periódico *Valor*, destacou a ausência de dois ingredientes comuns na obra romanesca: o enredo e a unidade de dicção. Antônio Geraldo recolhe a dicção mineira, do interior do Estado, uma língua e um conjunto de formas literárias que transportam as diferenças em sua persistência, os comportamentos recuperados, os sonhos, os modos de vida e de pensamento, a intimidade e a suspensão do tempo. É sua maneira de arquitetar a autoria dentro da ficção. A forma que esse romance assume de ser contemporâneo é um tipo de anacronismo que imobiliza a história: personagens e cenas transformadas em peças de um museu do futuro, deixando em carne viva para a experiência do leitor, a iminência de seu desaparecimento. Talvez poderia se levantar a hipótese de que na literatura sempre se trata da passagem de formas de interlocução com o real desgastadas a novas dicções não só para dialogar com o que permanece, mas e sobretudo para dar figuração linguística ao que vai aparecendo à consciência, individual e coletiva. Como explica Boris Groys, a atitude estética é a do espectador, no nosso caso, seria a do leitor que exige a experiência estética da arte, e essa experiência estética pode ter muitas e variadas maneiras de se realizar, como a que me interessa destacar aqui, a de distribuir o sensível de forma a reconfigurar o campo de visão do espectador, mostrando a ele certas coisas e lhe proporcionando acesso a vozes que permaneciam ocultas ou inacessíveis;

4) *El testigo* (2011) de Juan Villoro e toda uma literatura de México e do Caribe que dialoga com as revoluções, as guerras e a cultura da violência; relacionada com *Amuleto* (1999), *Estrela distante* (1995) e *2666* (2004c), de autoria de Roberto Bolaño, e que na literatura brasileira contemporânea pode ser referido a autores como Marçal Aquino, *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*, e Daniel Galera, *Barba ensopada de sangue* e *Mãos de cavalo*. Na volta a México do protagonista de *El testigo*, para aí reconhecer a “decadência” da nação, agora em mãos da criminalidade, volta que Bolaño nunca fez já que México ficou como seu espaço mítico, seu paraíso distópico abandonado. A empresa de Villoro, como a de *2666* é criar um vasto cenário do México contemporâneo, que percorre os espaços da pura

---

<sup>5</sup> Cf. “Um escritor na biblioteca: Luiz Ruffato”, entrevista concedida a *Cândido – Jornal da Biblioteca Pública do Paraná* (RUFFATO, 2001, p. 04 – 09).

literatura, o centro de estudos sobre Ramón López Velarde, poeta nacional mexicano por excelência, se pode ainda se pensar em uma frase como essa, na esteira de *A parte dos críticos*, de 2666, para entrar de repente em outros espaços menos confortáveis como os da filmagem de uma novela de televisão sobre a revolução *cristera* e o menos tranquilo ainda do mundo dos narcos e tudo dentro de atmosferas de pesadelo próprias, com memórias perturbadoras e inquietantes.

Na América Latina das duas últimas décadas, muitos foram os eventos que deixaram importante lastro social. No entanto, destaco somente dois: 1994 (México, crise financeira de ressonância mundial – o efeito tequila –, Serra Lacandona) e 2001 (Argentina), nos quais, face à gravidade das consequências produzidas nota-se uma marcada diferenciação de comportamentos coletivos e de performance social, cujos efeitos na literatura me parecem rastreáveis. Tanto o exército zapatista, que teceu uma rede mundial de resistência ao sistema neoliberal imperante, como os protestos de 2001 na Argentina – a maioria deles autoconvocados e que não respondiam nem às lideranças políticas tradicionais nem a movimentos sociais reconhecíveis, ainda que essa interpretação esteja sendo revisada hoje – resultam emblemáticos de certas práticas sociais coletivas, de formas de expressão e de formação cultural interpessoal. A partir da leitura dos romances do realismo performático reflexivo é possível observar e formular hipóteses heurísticas sobre os modos de apreensão do mundo, bastante distantes dos reconhecidos e oficialmente identitários até então, que se indiciam ou se revelam nos mundos ficcionais veiculados pelos romances. Apenas para ficar com um panorama inicial de reconhecimento das variáveis mais evidentes visíveis na literatura atual é conveniente citar os índices de uma cultura multitudinária nascente; a tensão produzida pelo dismantelamento de maneiras mais comuns de emocionalidade, no sentido de intimidade exposta – de tentar impressionar as vidas de outros expondo a própria; a exposição que evidencia a singularidade de uma estética de fundo justificatório que fundamenta a manutenção do estado atual das relações humanas das que a arte dá conta; a manifestação de uma melancolia do futuro, implícita nos modos de mostrar como os modos de sentir e de pensar só podem ser explicados considerando a perspectiva espacial e temporal na que tomaram forma, na objetivação de ficções de realidade vistas em seus processos entrópicos e por isso mesmo aterradores. Temos, ainda, direito a pensar no futuro?, é uma das perguntas implícitas nas tramas. Romances da melancolia do futuro, futuro cujas formas projetadas fortalecem o sentimento de que o porvir será devastador.

Com mudanças subjetivas e comportamentais me refiro às diferenças entre o que foi o sujeito moderno e o que é hoje o sujeito contemporâneo, pelo menos no que se pode inferir no âmbito restrito dos estudos literários, no intervalo que pode ser percebido, ainda que não suficientemente ponderado ainda, entre, por um lado a escrita de si favorecida pelo isolamento obrigado para a criação (Virgínia Woolf, Roberto Musil e Marcel Proust como figuras exemplares e, na América Latina, Juan Rulfo e Juan Carlos Onetti) em combinação com uma cultura marcada pela centralidade das instituições culturais e educacionais (as paredes da escola, os claustros universitários, as estruturas fixas, o ensino disciplinar, os partidos políticos, as carreiras profissionais) – sujeitos modernos – e, por outro, e em vívido

contraste com o anterior, os ritmos de escrita marcados pelos formatos de comunicação e de práticas culturais em redes online (conexão em redes sociais, leitura em suportes digitais, trabalho em colaboração online, produção em forma de blogs e páginas) e as conformações que, aos poucos, vão tomando as práticas educativas em rede e as performances políticas resultantes das novas maiorias internacionais em formação. Essas práticas do presente produzem um tipo de multidão diferente, que permite a imensa produção de escrita da contemporaneidade que autoriza a identificar, com Boris Groys, “mais criadores que receptores”, uma genuína produção de massas, particularizada pelo acesso à informação com rapidez e quantidade. Mutações essas que revelam comunidades agora conectadas dentro e fora dos territórios nacionais e regionais; a intimidade e a privacidade exibidas no agora virtual-real, com fenômenos que vão da exteriorização da intimidade com um apurado *design* de si (o self público, os avatares) ao anonimato que faz questão de se fazer notar como tal (os black blocs, os zapatistas, os movimentos *anônimos* com importante impacto político, as tendências *wikileaks* que conseguem impactar e direcionar processos políticos decisivos); a percepção aguda da interdependência de todos na rede mundial humana, na aldeia universal que demanda democracia global; a percepção de estarmos já no período denominado *Antropoceno*, era na qual o homem tomou conta total da natureza e está conduzindo o desenvolvimento científico e tecnológico de apropriação total do espaço físico, em marcha cujas consequências podem ser medidas em termos da falência do planeta; as identidades e subjetividades que vêm sendo recriadas pelos sujeitos contemporâneos sem lealdade a heranças indesejadas e tantos outros deslocamentos velozes a que assistimos diariamente. Quer dizer, modos de ser singularizados pela visibilidade e a conexão permanente, com consciência acabada do perspectivismo dos modos de sentir e de pensar, sujeitos à história. Há uma transformação e uma transferência contínuas entre o que é da intimidade da leitura e o que é da emocionalidade pública e esse intercâmbio provoca importantes desvios de padrões de leitura, o que repercute seriamente nas políticas culturais e na própria elaboração de produtos de cultura, sejam textos escritos ou não. Os segredos desvelados pela leitura performática exigem um pôr-em-cena e um pôr-se em cena.

### **A condição performática e reflexiva do realismo contemporâneo**

À luz das observações explicitadas até aqui, as transformações salientadas aparecem harmonizadas como uma virada bastante nítida no corpo da literatura latino-americana que, para fins de entendimento e de esboço já de definição, estou chamando realismo performático reflexivo e paradigma-Bolaño. Observo essa virada como uma reconstrução mais do que como uma criação, orientada por novos parâmetros referenciais que definem o que realmente conta hoje, máxime com a constante revelação de amarrações naturais e entranhadas entre os objetos que se analisam, os temas que se tratam, as formas com que se formulam a arte e a ciência, no entrelaçamento de critérios, na ampliação das bases de julgamento. Reconstrução no sentido de aprender, desaprender, começar de zero a cada

vez, compartilhando e interligando. A ausência de resolução dos conflitos e das tramas dos romances de Bolaño, muito destacada pela crítica, e que é uma das marcas de seu uso diferenciado dos gêneros, deve-se, talvez, em parte, a esse cenário contemporâneo de desierarquização de saberes e de vozes enunciativas. É difícil ou impossível chegar à resolução de crimes de qualquer magnitude pela quantidade de vozes e testemunhas que aparecem com seus relatos de observação; teorias das mais diversas procedências afetam a opinião do antigo público dos meios de comunicação de massa; acesso à informação produz fervorosas participações multitudinárias que desafiam os gêneros narrativos com introdução, desenvolvimento e desfecho; as semelhanças e pontos de encontro entre experiências ao longo das culturas mais diversas favorecem as compreensões entre sujeitos muito afastados no espaço e fenômenos literários como Bolaño, Togawa Masako e Haruki Murakami estão na ordem do dia.

Não posso deixar de fazer uma referência ao caráter catacrésico deste tipo de literatura já que é o que emerge com a primeira percepção da impossibilidade de *representar* experiências de outros, que é o mesmo que dizer que toda alteridade só pode ser invocada como catacrese porque é, a princípio, refratária ao conhecimento e à apreensão cognitiva passível de ser explicitada com facilidade e em seus próprios termos. A apreensão artística, a atividade estética propriamente dita, ou seja, a realizada pelo receptor (GROYS, 2014), estimulada pela atividade produtiva do autor, só se produz a contento via uma experiência performática de identificação com experiências prévias que podem ou não ser comuns a ambas instâncias – escritor e leitor, no nosso caso. A falta de confiança na efetividade da representação notoriamente provoca um impasse que ameaça qualquer posição artística que se queira representacional e estaria prevendo, a princípio, o fracasso de todo projeto literário que se propusesse uma meta de heurística realista, seja da natureza que for. O realismo reflexivo performático irrompe como reação a essas primeiras percepções – o grão da performance na escrita e os índices de representação. É desse impulso que são geradas as passagens de um modo de dizer a outro, de uma forma de formular questões a equações de demonstração.

À condição performática dos novos realismos se acrescenta o aspecto reflexivo, porque, como afirma Rancière em *Políticas da escrita*:

Escrever é o ato que não pode ser realizado sem significar, ao mesmo tempo, aquilo que realiza: uma relação da mão que traça linhas ou signos com o corpo que ela prolonga; desse corpo com a alma que o anima e com os outros corpos com os quais ele forma uma comunidade; dessa comunidade com a sua própria alma (1995, p. 07).

O realismo performático reflexivo constrói-se entre o contemporâneo como o intempestivo (Nietzsche, Barthes, Agamben) e o anacrônico como conservador, nos quais se coloca em perspectiva uma forma de escrita como ação literária cuja eficácia se mede pelo estado performático produzido no leitor/espectador, aqueles que acrescentam luz sobre a *imediatez*. Vale uma citação de Hans Blumenberg:

A pobreza de nossa relação com a realidade (em meio à riqueza de nossa relação com a possibilidade) não é só da ordem do conhecimento, da verdade, da teoria, mas também da linguagem; essa se constitui no horizonte do mundo da vida do que é dado de maneira não expressa, mas sua ação relaciona-se e deve se relacionar com o desconhecido e possível, que se armazena na imediatidade (BLUMENBERG, 2013, p. 145).

Assim, há uma linha de romances, dentre os novos realistas, que estou estudando dentro do eixo *reflexivo performático* que exige uma leitura também *performática* mediante a qual é possível verificar a emergência de padrões de compreensão originais. Esses padrões que vêm à tona tornam visíveis, a um só tempo, os mecanismos produtores da autoria, o solo de complexidade cultural que faz realizável a leitura e que possibilita a identificação obrigatória para que o *ato literário* aconteça. O segredo dessa identificação e da revelação de tais padrões constitui a base da leitura performática. O leitor é capaz de reconhecer uma linha de performances literárias, um corpus, que constitui um padrão amplo que implica os dois sujeitos em jogo – produtor e leitor. Em resposta às demandas que esses textos colocam é que o olhar do leitor se posiciona em relação de identificação/afinidade e vai criando as condições para distinguir e destacar os que são ou não textos de afinidade. A estrutura que assim emerge logra evidenciar, na engenharia de elaboração dos textos, um jogo de exemplaridade linguística e formal que é capaz de formular o uso contemporâneo de um *dizer pragmático sobre o real imediato*. Os padrões emergentes impactam diretamente os entendimentos morais, éticos, formais, cognitivos, culturais. A condição de (realismo) *reflexivo* dessas narrativas revela os processos de: 1) (auto) observação dos procedimentos de escrita em performance, 2) retomada dos dilemas da participação dos escritores no mundo representado e 3) exploração dos pontos de fuga, dos intervalos da transformação, dos momentos mais tensos de mudança histórica em processo de captação pela escrita literária.

Fica a pergunta: falar de realismo reflexivo performático seria o mote para uma estrutura de composição ou para uma perspectiva de leitura? Seriam projetos de escrita ou são estratégias de leitura dos leitores contemporâneos, cuja subjetividade está sendo muito marcada pela tecnologia em comunicação? Seriam esses textos boas fontes de inspiração de leituras críticas tendentes a limitar os discursos dilatatórios e dissimulados de uma retórica da teoria, justificatória do atual estado do mundo? Ou, e aí tratar-se-ia de uma certa suposta facilidade de manipular os textos para encontrar fundamento para respostas que aderem aos subterfúgios dessa práxis justificatória do poder e assim as práticas artísticas vistas com esse marco teórico – realismo performático reflexivo – colaborariam com os procedimentos de controle e submissão das populações aos interesses do sistema econômico-político vigente? As respostas a essas questões são variadas e bastante distintas entre as opiniões dos escritores, dos leitores e dos críticos. Pode ser dito que o corpus objeto (e a leitura que dele é possível fazer hoje) aponta à percepção de um tipo de autenticidade não conhecido até então e que, mais do que respostas abre para mais indagações.

Um dos debates recorrentes sobre realismo é o que pergunta sobre a carga de autenticidade que um texto realista poderia ter a mais que um formalista, digamos. Mas, qualquer que seja

a resposta a esse falso dilema, e reconhecida a obrigatória mediação tropológica de qualquer texto, poderia se argumentar que o realismo é o estilo que habita com maior comodidade no abismo/vazio entre leitor e texto e se constrói dentro de certo tipo de estruturas de base que poderiam ser: 1) um tipo de realismo que tenta convencer de estar trazendo as coisas como realmente são, reivindicando uma porção maior de autenticidade que qualquer outro artifício literário; ou, 2) um tipo de realismo que se propõe a criar textos “fazendo de conta” e produzindo a percepção ingênua no leitor de que o abismo não existe e para isso utiliza as formas mais tradicionais como naturezas dadas e sobre elas aplica experimentalismos e força, pressão construtiva. Basicamente são essas as formas do realismo. Assim, o verdadeiro e o falso se determinam ou em relação ao estabelecido e institucionalizado ou confrontado com o real existencial, aquilo que só uma abordagem cínica pode desconhecer ou negar: o sofrimento humano, a desigualdade, a carência de fraternidade, a fome.

No *corpus* do que está sendo chamado aqui realismo performático reflexivo é bastante claro que os modos de estar no mundo do presente determinam formas, linguagens e temas assim como que se assumem grande parte ao menos das perguntas que poucos se dispõem a responder. Por outro lado, dado que um programa realista, de qualquer época, resulta sempre de uma luta permanente contra as formas fixas de representação, na procura da radicalização da representação, é de se esperar que se produzam espaços e períodos de irrepresentabilidade, de ilegibilidade até que os experimentos de representação sejam estabilizados, na passagem de um paradigma de inteligibilidade a outro. O êxito epocal de cada emergência depende, em grande parte, da invisibilidade que vão adquirindo os tropos que se utilizam até chegar a ser totalmente imperceptíveis. A crítica e a teoria literária encontram-se sempre às voltas com esses duplos pertencimentos do realismo: o caráter de ficção de todo discurso artístico acrescido de sua patente vinculação com o real, o que acende de contínuo a suspeita de seus predicados de *verdadeiro* e de *referencial* serem algo mais que um mero efeito de real. Assim, a obra de arte realista seria aquela na qual as duas atitudes seminais – representacional e experimental – são colocadas em xeque, não só entre as personagens e suas realidades fictícias, mas também entre o público e a obra mesma e – não menos importante – entre o escritor e seus próprios materiais e técnicas. As três dimensões de uma prática semelhante de realismo na trama, no texto e na atividade de leitura, do escritor e do leitor e seus materiais, extrapolam claramente as categorias reducionistas com que se condena em bloco o realismo, com argumentos de um realismo mimético simples ou realismo empírico ou reduplicação espelhada. Vejam-se, a esse respeito, concepções desenvolvidas nas últimas décadas como as de Hal Foster – realismo traumático –, Mário Perniola – realismo extremo ou psicótico –, Karl Erik Schøllhammer – realismo afetivo –, Alberto Laiseca – realismo delirante – e o realismo performático que eu venho desenvolvendo desde 2000.

O termo *realismo* acena, então, para uma tecnologia literária que implica uma dinâmica entre saberes de distinta procedência e que se define pelo uso de bandeiras éticas fortes, quase nunca atreladas a divisões ideológicas ou partidárias esquemáticas, ligadas ou a um espírito niilista e de profunda decepção ou a um desejo revolucionário de mudança das estruturas. É a diferença entre lemas ou bandeiras e os sujeitos que interpelam o que distingue as

tendências dentro dos tipos de realismo praticado e dos temas escolhidos. Alguns romances contemporâneos, dentre a grande variedade de livros escritos e publicados na América Latina, encontram-se nessa vertente, como argumentamos neste artigo. O marco dessa contenda que encena a escrita aqui dita realista, no século XXI latino-americano, e que lhe dá um poderoso lastro trágico a essa literatura, marcada pela virada que identifico com o paradigma-Bolaño, é a desigualdade social, arena principal onde se dirime a batalha do que chamei antes a dinâmica dos romances considerados realistas: dar visibilidade a esse vetor do cenário político-social, algo como uma forma de arte válida para todos. Tal dinâmica consiste em uma interlocução que está sempre construindo referenciais que, ao mesmo tempo em que são reconhecidos pelos leitores, causam estranhamento e tensão pela proximidade – ficcional e artística – que geram com paradigmas da realidade. Em cada emergência de literatura considerada realista ou de programas estéticos e culturais que assim se denominam ou são assim classificados é possível reconhecer algum tipo de resposta tanto a demandas contemporâneas do público quanto a desafios impostos pelos novos parâmetros referenciais que surgem do compromisso de pesquisa, projetos ou experiências pessoais que normalmente acompanham esse tipo de literatura. Tais projetos implicam, segundo os próprios escritores realistas, uma sondagem específica da sociedade, um maior ou menor interesse no que se entende por contexto sócio-histórico, a identificação de um espaço narrativo de interesse e a forma que lhe seria conveniente.

A análise dos textos e a proposta conclusiva teórica, parece mostrar um impasse criado pela constatação de que toda obra de realismo reflexivo performático contemporâneo está organizado com base em narradores e personagens de presença forte ainda que as marcas temáticas sejam a inconsistência, a intangibilidade, a pouca confiabilidade e a representação parcial. E ainda, unido a essa constatação, uma outra, não menos inquietante: a eficácia da escrita performática passa pelos processos de identificação do leitor com narradores e personagens, e é preciso evidenciar como e porque essa identificação decorre de condições aparentemente precárias de existência. Será que o leitor reconhece, nos textos aqui referidos, a elaboração com base nas ilusões e nos choques com o real da sua própria experiência? E, nesse mesmo sentido, o fracasso *da* narrativa – se medido por parâmetros tradicionais e reconhecidos pela teoria e a crítica literárias – seria condizente com os fracassos continuados da vida mesma e as permanentes retomadas como estratégias de sobrevivência? E os fracassos *na* narrativa, seriam, pelo contrário, prova de resistência ao(s) sistema(s) de vida impostos majoritariamente?

Dentro do sistema simbólico que se desenha nos textos do vetor *realismo performático reflexivo*, a percepção de uma “melancolia do futuro” é um traço recorrente no corpus, um deslizamento condicionado por zonas fantasmáticas indiscerníveis entre evidência e ilusão de ótica ou de audição, que aprofunda a percepção dos mecanismos que produzem e desfazem sentido e chama a atenção para os enganos e miragens que possam daí resultar, figurações essas que operam como correlatos sensíveis e apropriados dos mecanismos exteriores. A questão é pensar como se harmoniza tal melancolia por uma perda futura, perda que se tem como certa, com o necessário princípio esperança para continuar dando sentido à vida,

às lutas pela sobrevivência. E o que chamamos literatura seria precisamente essa simbiose de experiências que se realiza entre o romancista, considerado em um mundo de forças econômicas, políticas e culturais sociais e o crítico, que se encontra na mesma situação. Essa dinâmica revela um componente performático bem definido. Desenvolvimentos sobre o tema muito estudados em nossa área – a mimese, de Auerbach a Costa Lima para não abrir o leque maior e obrigatório aos diálogos platônicos; o dialogismo de Bakhtin; o realismo de Lukács e de Brecht; o realismo antinômico de Jameson; a antropologia especulativa de Juan José Saer associada fortemente ao pensamento de Maurice Merleau-Ponty, dentre outros momentos capitais dessa genealogia de pensamento. Performance, essa, que permite que cada escritor deixe sua marca, sua marca de diferenciação individual no *mainstream* realista, porque todo processo performático é situado. Por isso, para entender qualquer tipo de realismo – estilização, estetização, formalização, invenção, deformação, conceitualização, tradução e outras operações – é preciso levar em consideração ligações mais amplas e maneiras complexas de obrar: o local, a paisagem, a economia, os nexos políticos e culturais de toda construção de cenários e tramas de romance, biografias, filosofias, enfim, tudo aquilo que Blumenberg engloba, fenomenologicamente, como “mundo da vida” (Blumenberg, 2011, p. 491-581). E não qualquer tradição senão principalmente aqueles elementos que foram consagrados e são, por leituras permanentes, interpretações aceitas e discutidas pelas comunidades onde foram *elaboradas* e ou *implantadas* – e que lhes deu a aura da inteligibilidade extrema – constituintes e legitimadores de um provável cânone de autoridade, ainda que questionado por todos os ângulos. O mesmo pode ser dito do conceito de *representação* que carrega, seja qual for a definição e o fundamento a partir do qual é enunciada a definição, um componente de *saber fazer*, e um componente de *conhecer para poder fazer*. Se é possível a elaboração de um texto literário hoje é porque é herdeiro de uma língua, de uma cultura, de uma tradição de escrita e de leitura. O grande desafio do escritor realista é trazer para a linguagem um máximo de referencialidade tendo como permanente empecilho a evidente crise de representabilidade que corrói qualquer narrativa, já que sempre vai depender de mediações tropológicas em constantes processos entrópicos. Sem recorrer a discussões mais ou menos improdutivas sobre um possível e improvável compromisso entre um certo programa formal realista que cresceria sob a égide de propostas políticas que reivindicariam uma reificação da realidade existente versus um experimentalismo mais artístico, para falar em termos prosaicos; e sem ceder a opiniões mais perigosas como as de pensar o realismo como sinônimo de um trato conservador da arte, meu interesse é pensar, como faz Jameson em recentes estudos, fora de valorações normativas, considerando o realismo como uma “frágil constelação estética” surgida no interior de um movimento dialético mais abrangente. Está claro que, apesar de ser fortemente criticado em todas as épocas como reducionista, historicamente a literatura de qualquer signo não teria sido possível se não tivesse utilizado essas formas construídas nas vertentes realistas, uma verdadeira arquitetura literária. Entre o contar e o mostrar, geram-se as formas literárias. Contar histórias, dentro da tradição narrativa imemorial ou mostrar, que seria o procedimento de introduzir elementos disruptivos que quebram a temporalidade linear dos eventos, a emergência de um presente não determinado que paira livremente

sobre o destino fatal dos caracteres dos romances. Jameson fala em “presente impessoal” ou “presente de consciência”. O que é distintivo no realismo seria, para o crítico, uma tensão não resolvida entre história temporalizada e esse presente fora de órbita. A meu ver, o que Jameson chama *scene* seria um impulso performático que está no fundamento tanto da necessidade de retrotrair a narratividade frente ao impulso de fazer atuar os caracteres quanto de impulsionar o funcionamento das forças constitutivas da experiência de quem narra em termos estritos – um tipo de função autoral característica. É, precisamente, parte da definição do que seria a narrativa performática realista. E esse tipo de narrativa, que está presente em todas as épocas, tem preponderância quando há mudanças mais marcadas nos modos de ser no mundo, nos momentos históricos de transformação tão determinantes e profundas que chegam à auto-consciência da época, ao seu fluxo central de ideias. Como é o caso desse nosso início do século XXI onde as radicais transformações sociais e tecnológicas, científicas e humanistas, entram em combustão na literatura. O “paradigma-Bolaño”, como marco literário específico das mudanças visíveis nas formas de fazer literatura hoje, surge especialmente derivado da arquitetura literária dos romances *2666* e *Los detectives salvajes*. Por um lado, Bolaño tem uma marca borgiana explícita e foi um dos primeiros bons leitores de Bioy Casares. Por outro, México acabou ficando como uma heterotopia que povoa seus escritos. Bolaño se inscreve na mesma linhagem de Jorge Luis Borges em certos eixos: os procedimentos do anacronismo deliberado e das atribuições equívocas, a constante reflexão e experimentação sobre os modos de representação narrativa, as enciclopédias e classificações aberrantes, as inquisições a propósito do tempo, a observação insistente da literatura e de seus agenciamentos em épocas e línguas longínquas, a prática com tramas nas quais são criadas personagens cujos destinos se cruzam na hora menos previsível e ajudam a tecer as histórias que saltam à superfície e que só a ficção literária desvenda como projeções imaginárias que tomam estatuto de real, a imersão na desolação pela falta de sentido amenizada pela firme decisão de criar esses sentidos, apesar de tudo.

Em *2666* se formulam bem algumas linhas mestras da literatura que está sendo escrita hoje: há a narração que interpela o estado de crise social dramática e violenta, ao passo que revela cenas de intimidade e de introspecção das personagens; há o caráter de antecipação catastrófica de cenários hoje impensáveis, quanto menos representáveis; há a sobrevivência da *performance art* (os livros de Archiboldi, a performance duchampiana do livro pendurado no varal de *2666*), que parecem sinais de interpretação equívoca que acenam para crises existenciais pessoais, para profundos cismas socioculturais e para fugas de sentido em busca de reencenar ideais vanguardistas – aí começou tudo, que colocou “o ato de ver” e a percepção da fugacidade e do fragmentário em seu próprios ritmos (Carl Einstein, 2011) como escopo da arte, a reflexão sobre o grau zero do desenho, o *como se faz* de toda e qualquer construção artística, o que leva diretamente para a busca da desautomatização das percepções e ao desvendar da hipocrisia que oculta os mecanismos de dominação. Fugas de sentidos impostos por uma tradição que se mostra refratária à memória dos massacres humanos, das vítimas dos autoritarismos (da guerra dos narcos, dos terrorismos de todo signo). Que fatos são esses que se apoderam do real, o tingem de tintas tão características que só alguém

privado de qualquer consciência ou em estado muito avançado de alienação poderia ignorá-los? E tudo sem elaboração de teorias explicativas, de discurso de convencimento, sem apelo a emoções fáceis porque naturalizadas. O leitor pode ir elaborando suas hipóteses ao ritmo da leitura, pode criar algum tipo de domesticação, mas o texto tende à desautorização de explicações e essas atribuições não se sustentam com as proposições do texto. A não ser aquelas explicações que tomam a catástrofe humana, social e política, e assumem uma massiva co-responsabilidade coletiva sobre o mundo desenhado pós 1994, pós 2001.

Tudo isso, somado ao comportamento que as subjetividades contemporâneas parecem estar assumindo, aumenta em volume e intensidade a atmosfera de *escrita de si* ou de *testemunho* ou, pelo menos, de um certo *autobiografismo* que paira sobre os romances do corpus, corre lado a lado com o tema do fracasso das buscas, com os heróis marginais e os sobreviventes ao sistema, que irão até o fim na procura de desvendar os mistérios e de desencavar os tesouros enterrados, tesouros que são, quase sempre, poetas e/ou seus textos.

## Considerações finais

Bolaño pode ser visto/lido como um dos iniciadores, ou pelo menos uma das pontas do iceberg, de um novo período artístico que cancela a pós-modernidade. Nesse paradigma-Bolaño que estou propondo para ler certos romances produzidos na América Latina (em especial na Argentina, no Brasil e no México, para os propósitos deste artigo) é possível anotar, como sinalizadores de leituras futuras: (1) a evidência de uma política da literatura que leva em consideração o contexto na qual se gesta a literatura do século XXI, na qual a violência atua como detonante do poder ficcional geral e fulcral, sendo possível contabilizar assim as diversas formas que essa violência declarada assume no presente, desde as variadas faces que assumiram o antissemitismo, o racismo aniquilador e os massacres de gênero; (2) o impulso a uma espécie de construção literária que ao mesmo tempo em que revela experiências que podem vir a favorecer uma experimentação estética de identificação performática recria o conceito de verdade histórica pelo peso conferido à reflexão que permite extrapolar as histórias secretas e pessoais e ressignificar as grandes e permanentes questões humanas, um tipo de *aplicabilidade* a todas as situações de violência, injustiça, extermínio e dor; (3) a qualificação de falta de legitimidade das práticas, uma das marcas registradas da ficção de Bolaño, estruturada por uma proliferação de perfis, vozes – incluídas misteriosas vozes provindas do além – que expõem redes de informações, opiniões, vivências que, ainda que não esclareçam os fatos da trama, e essa é outra marca do realismo praticado por Bolaño, jogam luz sobre os mecanismos de ficção sobre os que se assenta o poder. Se o leitor nunca poderá saber quem foi o responsável pelos crimes das mulheres de 2666, a iluminação ancora-se em saber que o poder se consolida com soluções à maneira dos romances de detetives, nos quais um consolador fecho dos casos permite uma volta à paz para o leitor conturbado. Já nos romances de Bolaño, a arbitrariedade desses remates lenitivos são substituídos por finais abertos nos quais fica evidente que o poder e o sistema que o sustenta estão em constantes

processos de ruína e dissolução, razão pela qual necessitam, para atualizar a vigência, postular à categoria de réus, indivíduos reconhecidos como sujeitos criminosos; (4) a invocação a uma melancolia do futuro, figurada no próprio título do romance, *2666*, iminência de um tempo que pode não querer acolher a humanidade que se enxerga hoje derrotada e sem esperança; e (5) a inscrição das tramas em descrições físicas de cenários internacionais que adquirem consequências significativas, uma espécie de poética da itinerância, da constante passagens das personagens por territórios e lugares marcados por especificidades. Resta acompanhar como estas linhas do paradigma Bolaño estão sendo desenvolvidas na literatura que está sendo escrita hoje.

RAVETTI, G. *Bolaño-paradigm in Latin American Literature. Reflections on cases*. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 11, n. 1, p. 12-31, 2019. ISSN 2177-3807.

## Referências

AGAMBEN, G. *Signatura rerum*. Sobre el método. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010.

AQUINO, M. *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BLOCH, E. *El principio esperanza - vol.1*. Madrid: Aguilar, 1977.

BOLAÑO, R. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004c.

\_\_\_\_\_. *El gaucho insufrible*. Barcelona: Anagrama, 2004a.

\_\_\_\_\_. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.

\_\_\_\_\_. *Nocturno de Chile*. Barcelona: Anagrama, 2000.

\_\_\_\_\_. *Putas asesinas*. Barcelona: Compactos Anagrama, 2005.

\_\_\_\_\_. *La universidad desconocida*. Barcelona: Anagrama, 2004b.

CONDURU, R. *Negerplastik* de Carl Einstein, aqui e agora. In: EINSTEIN, C. *Negerplastik* (escultura negra). Org. Liliane Meffre. Trad. Fernando Scheibe; Inês de Araújo. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011. p. 293-304.

CORTÁZAR, J. *Teoría del túnel*. In: \_\_\_\_\_. *Obra crítica/1*. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2004.

COSTA LIMA, L. Uma grande surpresa. Disponível em: <http://www.publishnews.com.br/telas/clipping/detalhes.aspx?id=71681>. Acesso em 19 fev. 2015.

DINIZ, D. O. *Uma concepção de livro em Rayuela: disseminação crítica & ficcional no discurso literário de Julio Cortázar*. 2009. 156 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: [http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-7S8HF7/uma\\_concep\\_o\\_de\\_livro\\_em\\_rayuela\\_\\_dissemina\\_\\_o\\_cr\\_tica\\_\\_ficcional\\_no\\_\\_discurso\\_liter\\_rio\\_de\\_juli.pdf?sequence=1](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-7S8HF7/uma_concep_o_de_livro_em_rayuela__dissemina__o_cr_tica__ficcional_no__discurso_liter_rio_de_juli.pdf?sequence=1). Acesso em: 10 jan. 2019.

EINSTEIN, C. Negerplastik (escultura negra). Org. Liliane Meffre. Trad. Fernando Scheibe; Inês de Araújo. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

FERREIRA, A. G. F. *As visitas que hoje estamos*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

FOUCAULT, M. *A história da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque; J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

\_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 4. ed. Trad. de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

GROYS, B. Poética vs. Estética. Blog Eterna cadencia, Buenos Aires, Argentina. Disponível em <http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/tag/boris-groys>. Acesso em: 17 fev. 2015.

\_\_\_\_\_. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Trad. Paola Cortes Rocca. Buenos Aires: Caja negra, 2014.

JAMESON, F. *Arqueologías del futuro*. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción. Madrid: Ediciones Akal, 2009.

\_\_\_\_\_. El debate entre realismo y modernismo. *Youkali – Revista crítica de las Artes y el Pensamiento*, Madrid, s/v., n. 07, p. 189 – 201, 2007. Disponível em <http://www.youkali.net/Youkali7-7clasico-FredricJameson.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2015.

\_\_\_\_\_. *Las ideologías de la teoría*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2014.

\_\_\_\_\_. Reflexões para concluir. *Revista Literatura e Sociedade*, São Paulo, s/v., n. 13, p. 248–262, 2010. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/64094>. Acesso em: 17 fev. 2015.

\_\_\_\_\_. *The Antinomies of Realism*. London & New York: Verso. 2013.

JARKOWSKI, A. *El trabajo*. Buenos Aires: Alfaguara, 2007.

KUHN, S. T. *A estrutura das revoluções científicas*. 5. ed. Trad. Beatriz Vianna Boeira; Nelson Boeria. São Paulo: Perspectiva, 1998.

LUKÁCS, G. *Ensaio sobre literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

\_\_\_\_\_. *Ontologia do ser social*. A falsa e a verdadeira ontologia de Hegel. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1979.

PEREIRA, A. M.; RIBEIRO, G. S. (Org.). *Toda a orfandade do mundo: escritos sobre Roberto Bolaño*. Belo Horizonte, MG: Relicário Edições, 2016.

RANCIÈRE, J. *A política da literatura*. São Paulo: Editora 34, 2005.

RUFFATO, L. *Domingos sem Deus: Inferno provisório – vol. V*. São Paulo: Record, 2011.

\_\_\_\_\_. Um escritor na biblioteca: Luiz Ruffato. Entrevista a *Cândido – Jornal da Biblioteca Pública do Paraná*, Curitiba, s/v., n. 02, p. 04 – 09, set. 2001. Disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=266>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

SÁNCHEZ, M. *El desperdicio*. Buenos Aires, Alfaguara, 2007.

SCHØLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

\_\_\_\_\_. Do efeito ao afeto: os caminhos do realismo performático. In: MARGATO, I.; GOMES, R. C. (Org.). *Novos realismos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 132–145.

VILLORO, J. *El testigo*. Barcelona: Anagrama, 2004.

Recebido em: 15 jan. 2019

Aceito em: 18 mar. 2019

# Guimarães Rosa e o II Prêmio Walmap

FREDERICO ANTONIO CAMILLO CAMARGO\*

**RESUMO:** Este trabalho pretende apresentar a participação do escritor João Guimarães Rosa como jurado do Prêmio Walmap, de 1967. Em especial, concentraremos nossa análise em dois cadernos de notas onde o autor de *Grande sertão: veredas* registrou opiniões sobre os romances inscritos. Mostraremos que o esforço avaliativo de Guimarães Rosa, testemunhado nos cadernos, coloca em evidência um conjunto de critérios e estratégias de valoração literária que fazem refletir, como num espelho, a própria poética do escritor-julgador.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arquivos Literários; Concursos Literários; Guimarães Rosa; Valoração Literária.

**ABSTRACT:** This study intends to describe Guimarães Rosa's involvement as member of the jury of 1967 Walmap Literary Award, especially by the analysis of two notebooks used by the author of *Grande sertão: veredas* to register his opinions regarding the candidate novels. We intend to show that Guimarães Rosa's evaluative work testified by his notebooks reveals a set of criteria and strategies for literary appraisal that reversely reflects Rosa's own poetics.

**KEYWORDS:** Literary Archives; Literary Awards; Guimarães Rosa; Literary Appraisal.

---

\* Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo – USP – 05508-010 – São Paulo – SP – Brasil. E-mail: frederico.camargo@usp.br

A participação de Guimarães Rosa como candidato de concursos literários, na aurora de sua carreira de escritor, é fato minimamente conhecido e reiterado. Em 1936, *Magma*, livro de poesias inédito até 1997, vence o Concurso da Academia Brasileira de Letras. No ano seguinte, um volume intitulado *Contos*, assinado com o pseudônimo *Viator*, causa polêmica entre os julgadores do Concurso Humberto de Campos, polarizando, especialmente, as opiniões conflitantes de Graciliano Ramos e Marques Rebelo<sup>1</sup>. Nessa ocasião, Rosa é batido por *Maria Perigosa*, de Luís Jardim. Já o envolvimento do autor de *Grande sertão: veredas* como *jurado* de um concurso literário – o Prêmio Nacional Walmap, de 1967 –, apesar de mencionada em algumas de suas cronologias biográficas e referida de passagem em textos sobre os concorrentes premiados, não recebeu, até hoje, nenhuma grande investigação histórica ou crítica<sup>2</sup>.

O Prêmio Walmap nasceu de uma parceria entre o crítico Antônio Olinto, autor da coluna “Porta da Livraria”, do jornal *O Globo*, e o banqueiro José Luiz de Magalhães Lins, do Banco Nacional de Minas Gerais, patrocinador do concurso (Walmap, aliás, deriva do nome do tio de Magalhães Lins, Waldomiro Magalhães Pinto). Sua primeira edição foi realizada em 1965, tendo como jurados Raimundo Magalhães Jr., Adonias Filho e Antônio Olinto. Nele se inscreveram 202 competidores, e a quantia de 2 milhões de cruzeiros, reservada ao vencedor, foi entregue a Francisco de Assis Brasil, pelo romance *Beira rio, beira vida* (1965). Uma relação indireta de Guimarães Rosa com o concurso pode ser rastreada deste então, porquanto Assis Brasil declara em entrevista ter confiado uma primeira versão de seu livro à avaliação de Rosa: “[*Beira rio, beira vida*] Foi escrito em 1957. Levei-o a Guimarães Rosa, que leu e me aconselhou a desenvolver mais amplamente o tema, que lhe parecia muito bom” (O VENCEDOR do prêmio Walmap não acredita em concursos literários, 1965)<sup>3</sup>.

Em 22 de agosto de 1966, como parte dos preparativos para o II Prêmio Nacional Walmap, Antônio Olinto escreve carta a Guimarães Rosa convidando-o a fazer parte do corpo de jurados do concurso. Provavelmente receoso de uma negativa, Olinto recorre a diferentes “argumentos” para convencer Rosa a acolher o pedido. Faz alusão à mineiridade de Magalhães Lins (“Nosso amigo José Luiz de Magalhães Lins me pediu, *muito mineiramente*, que lhe escrevesse esta carta”), chama a atenção para a composição equilibrada da comissão julgadora pretendida, que deveria conter, além de si mesmo, a presença de Jorge Amado (“dois romancistas e um crítico”), explicita a existência de um “pro-labore de quinhentos mil cruzeiros” e revela que “Jorge Amado já aceitou”. Como sedução derradeira, ressalta a “honra

---

<sup>1</sup> Graciliano, que votou em *Maria Perigosa*, dramatiza o processo de escolha: “Houve discussão e briga. [...] Marques Rebelo quis matar-me, gritou, espumou, fez um número excessivo de piruetas ferozes” (RAMOS, 1968, p. 39).

<sup>2</sup> Mônica Gama, em tese de doutorado defendida em 2013, dedica algumas páginas de seu trabalho à análise de comentários avaliativos de Guimarães Rosa sobre os romances do concurso. Como seu objetivo primordial, no entanto, não era realizar uma discussão extensiva de todos os aspectos relacionados ao papel de Rosa como jurado, nem esmiuçar os matizes dos diversos juízos que o autor emitiu, julgamos que este artigo vem complementar e ampliar o exame esboçado por ela. Cf. GAMA, 2013, p. 89–94.

<sup>3</sup> Matéria consultada no Fundo João Guimarães Rosa, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, documento JGR-R09, 171. Guimarães Rosa colecionou grande número de artigos de periódicos em que sua obra ou seu nome era mencionado.

para o Walmap e para mim”<sup>4</sup> de poder contar com Guimarães Rosa.

Guimarães Rosa aceita a empreitada. Em setembro de 1966 tem início a fase de recebimento de originais, a serem enviados a Antônio Olinto, em três vias, sob pseudônimo. Serão distribuídos três prêmios para romances inéditos – cinco milhões de cruzeiros para o primeiro lugar, dois milhões para o segundo e um milhão para o terceiro. Em 11 de maio de 1967, a quatro dias do encerramento das inscrições, reportagem de *O Globo* afirma haver 222 romances inscritos, “um recorde mundial”. Segundo o jornal, “concursos havidos nos Estados Unidos têm tido o máximo de quarenta candidatos. Em Portugal, concursos para autores sob pseudônimo têm tido uma trintena de candidatos”. Esses números tornavam o II Walmap o concurso “de maior importância já havido em qualquer parte do mundo” (CONCURSO Walmap: primeira reunião, 1967)<sup>5</sup>. O número final de manuscritos submetidos à apreciação é de 243.

Foram oito meses de leituras<sup>6</sup>. Jorge Amado informa que a fase final de discussões da comissão julgadora tomou “uma semana exata, conversando, pesando valores, cotejando opiniões”. Ainda segundo o autor, os jurados trataram “praticamente de todos os livros[,] mesmo daqueles extremamente ruins, no receio de cometer injustiças e equívocos” (AMADO, 1968). Também a escritora e jornalista Zora Seljan, esposa de Antônio Olinto e secretária do concurso, depôs sobre a dedicação do grupo: “Recordo-me, com pena, do segundo Walmap, com Guimarães Rosa e Jorge Amado discutindo, em nosso apartamento, a validade de cada original. Revejo Guimarães Rosa dando entrevista coletiva na ABL, ele, Jorge e Antônio Olinto na mesa, a paciência com que acolhia os importunos, a seriedade com que analisou cada romance”. Dela, igualmente, colhemos testemunho do conceito que Rosa fazia do exercício da escrita literária: “Ficou horrorizado de ver apresentarem-se tantos concorrentes sem habilitação. Dizia: ‘Devia ser proibido escrever sem antes ter passado por um noviciado rigoroso como o da religião. Escrever é coisa sagrada’” (SELJAN, 1969).

Mais de um relato oferece uma visão operacional da atividade crítica de Guimarães Rosa. Zora Seljian assinala: “[Rosa] tinha um caderninho onde registrava a crítica do que ia lendo” (SELJAN, 1969). Jorge Amado também faz alusão ao caderno onde o escritor mineiro fez seus apontamentos: “Rosa tivera, ao iniciar a leitura dos originais, a mesma ideia que eu, anotara suas observações sobre cada livro num caderno de estudante pela ordem de inscrição” (AMADO, 1992, p. 479)<sup>7</sup>. Cadernos de anotações, sabemos, fazem parte do folclore rosiano. Numa das excursões do autor pela Itália, entre 1949 e 1950, visitando museus e pontos turísticos, ele é assim surpreendido por Augusto Frederico Schmidt: “Quem passou por essa cidade foi Guimarães Rosa, discreto, secreto, deslizando, e sempre a tomar notas, era o que me informavam inalteravelmente em Bolonha, em Parma, em Luca, em Florença” (SCHMIDT, 1952).

<sup>4</sup> Fundo Aracy de Carvalho Guimarães Rosa, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros, documento ACGR-12,01-057; os grifos são meus. Muitos documentos relacionados a Guimarães Rosa ou que, originalmente, pertenceram a ele, encontram-se no arquivo de sua segunda esposa, Aracy Guimarães Rosa.

<sup>5</sup> Fundo João Guimarães Rosa, Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros, documento JGR-R09,051.

<sup>6</sup> Cf. OSWALDO..., 1967.

<sup>7</sup> Devo a referência à abordagem do concurso nesse livro de Jorge Amado à leitura do trabalho de Mônica Gama (GAMA, 2013).

Um pouco mais tarde, em 1952, acompanhando uma boiada pelo interior de Minas Gerais, a imagem é a mesma: “Trazia nas mãos um caderno escolar preso ao pescoço por um barbante qualquer. De vez em quando, anotava uma palavra ou frase e deixava o caderno cair sobre o peito” (SILVA, 1967, p. 4,) *apud* (LEONEL, 1998, p. 238).

Muitos dos cadernos e cadernetas que pertenceram a Guimarães Rosa integram hoje o seu arquivo literário, conservado pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). O “caderninho” onde inscreveu as críticas aos concorrentes do Prêmio Walmap, entretanto, não integrava o acervo comprado em 1973. Na verdade, os *dois* cadernos do Prêmio Walmap chegam ao IEB somente em 2003, incluídos junto aos documentos pessoais da segunda esposa do escritor mineiro, Aracy de Carvalho Guimarães Rosa.

Os “cadernos do Walmap” apresentam um formato de bloco de anotações, na medida em que as folhas, coladas ou grampeadas na parte superior, estão cingidas por capas mais duras<sup>8</sup>. Guimarães Rosa valeu-se desses cadernos da seguinte maneira: nas primeiras páginas, comentários relacionados a cada livro lido são feitos na parte da frente da folha, mantendo-se o verso dela em branco; o grosso das inscrições é efetuado a lápis grafite, mas Rosa faz uso de lápis azul ou vermelho, ou tinta azul, para acrescentar observações ou destacar passagens; os livros são identificados pelo número de inscrição, título e pseudônimo do autor; o número de páginas do manuscrito é informação frequente. À medida que o caderno é preenchido, passam a coexistir dois e depois três candidatos analisados por página; além disso, o verso delas começa a ser aproveitado, como se o bloco passasse a ser usado em sentido inverso. No segundo caderno, em especial, todas as frentes e versos das folhas recebem inscrição e cada página encerra dois livros avaliados. A ordem dos romances anotados obedece a uma sequência não regular: no caderno 1, estão referenciados os livros 1 a 28 e 115 a 243; o caderno 2 compreende os livros 29 a 114.

Guimarães Rosa nunca exerceu publicamente a crítica literária, a despeito de algumas orelhas de livros escritas e de declarações pontuais em entrevistas. Na sua obra édita, um único texto arrisca, de forma mais direta, tematizar o fazer literário: o prefácio “Sobre a escova e a dúvida”, de *Tutameia*. Outras manifestações podem ser pinçadas, é verdade, na correspondência publicada com os tradutores alemão e italiano, ou numa carta coligida em livro por seu tio, Vicente Guimarães<sup>9</sup>. Salvo essas relativamente poucas fontes, as demais opiniões e reflexões de Guimarães Rosa sobre literatura concentram-se, principalmente, nos livros que compuseram a sua biblioteca e nos documentos de seu arquivo pessoal.

Número considerável dos livros da biblioteca de Guimarães Rosa, hoje conservada pelo IEB, é dotado de marginalia e permite investigar os interesses e anotações críticas do autor sobre literatura e outros domínios do saber. Suzi Frankl Sperber, ainda na década de 1970, percorreu a biblioteca de Rosa, mapeando suas leituras espirituais<sup>10</sup>. Mais recentemente, dois estudos de menor porte debruçaram-se sobre as leituras inglesas e

<sup>8</sup> Em função de manuseio extensivo, muitas folhas, hoje, já estão destacadas do bloco.

<sup>9</sup> Cf. GUIMARÃES, 2006, p. 132. A carta é de 11 de maio de 1947.

<sup>10</sup> Cf. SPERBER, 1976.

alemãs do escritor mineiro<sup>11</sup>. Muito resta a ser pesquisado, contudo.

O arquivo de Rosa, da mesma forma, guarda conjunto substancial de alternativas de estudo: falamos aqui de toda a correspondência não publicada, mas também de diários, como o “Diário de Paris”, registros esparsos presentes em volumosos dossiês de pesquisa nomeados “Estudos para Obra”, e pelo menos dois ensaios inacabados em que assuntos literários são centrais: “Liquidificador” e “O jaboti e a tartaruga”<sup>12</sup>.

Somados aos materiais acima elencados, portanto, os cadernos do Walmap têm potencial para enriquecer uma presença considerada escassa de Guimarães Rosa no debate literário brasileiro<sup>13</sup>. Ainda que os pareceres que eles abrigam sejam resumidos e fragmentários, e mesmo não sendo possível ter acesso à quase totalidade dos romances avaliados, os apontamentos permitem identificar certos pressupostos estéticos que induziram Guimarães Rosa a classificar um texto literário positiva ou negativamente. Não é preciso dizer que esses juízos, em larga medida, podem ser reutilizados para a caracterização da produção do próprio escritor.

Dada a complexidade dos cadernos do Walmap, derivada de sua extensão e daquilo que eles têm de plural, difuso e, muitas vezes, obscuro (uma vez que são notas de foro particular), sua apresentação e discussão deverá ser panorâmica e, inevitavelmente seletiva. Como resultado, ainda que não descrevamos e qualifiquemos todas as diversas intervenções de Rosa, esperamos poder captar certas tendências avaliativas de interesse para os estudos críticos sobre esse autor.

## A leitura dos romances

Os primeiros textos analisados por Guimarães Rosa recebem, em relação aos demais, comentários mais extensos, mesmo quando a avaliação final é negativa. Essas anotações vão incluir um resumo do enredo e a discriminação de outros elementos estruturais da narrativa – os personagens, o espaço, o foco narrativo, o estilo. Podemos supor um propósito inicial de Rosa de acumular o máximo de informações sobre as obras, com o objetivo de fundamentar sua opinião quando do momento do debate com o restante dos jurados. Mas, como é natural, em função da quantidade vultosa de concorrentes, o fôlego rosiano se esvai: os resumos de enredos tornam-se mais sintéticos, os apontamentos mais telegráficos e, no limite, muitas vezes, o autor aplica somente um veredito sumário: “NÃO”<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Cf. RAMICELLI, 2008 e BONOMO, 2010.

<sup>12</sup> Uma descrição e análise crítica dos “Estudos para Obra” podem ser encontradas em CAMARGO (2013). Em CAMARGO (2012) faz-se uma abordagem introdutória do ensaio “Liquidificador”. GAMA (2013) vem trazer mais detalhes sobre documentos do arquivo de Guimarães Rosa.

<sup>13</sup> “Quando ia avançada sua carreira, já alçado ao posto de escritor mais admirado do país e com seus livros traduzidos para as principais línguas de cultura, Guimarães Rosa se fecharia em copas e evitaria enfarruscar os ânimos, sonegando palpites estéticos sobre quais parâmetros que deveriam vigorar na literatura brasileira. Essa prudência nunca desmentida nota-se não só nos escritos, mas, sobretudo, nas escassas e reticentes entrevistas” (GALVÃO, 2008, p. 113).

<sup>14</sup> Para pouco mais de 30 romances, o “NÃO” é a única observação; para número equivalente, Rosa deixa comentário de apenas uma linha, antes de inscrever sua reprovação.

As notas dão a ver alguns casos esdrúxulos e algo cômicos: o candidato número 148 envia carta à comissão julgadora, dizendo estar o manuscrito incompleto, mas “prometendo enviar o resto, dentro de 20 dias”; o de número 22 anexa ao original uma bibliografia com “AUTORES CONSULTADOS”; o 119 escreve uma “Nota à ‘Douta Comissão’”, que se inicia com “Submeto à vossa apreciação a obra e não a datilografei”; o 216 usa uma epígrafe retirada da canção “A banda”, mas esclarece que a seu emprego foi “devidamente autorizado por Chico Buarque de Holanda”; o 98 envia desculpas pelas “corrigendas” e inclui uma errata; o 135 faz uma dedicatória “aos médicos e às autoridades policiais do meu país”. Guimarães Rosa parece ter se divertido com essas situações incomuns, uma vez que as registra nos cadernos. Além disso, ele também anota informações sobre como os manuscritos vêm apresentados: do número 122, diz: “encadernado, chique”; a respeito do 202, adverte: “não bem passado a limpo”; já o candidato 90 recebe elogios: “papel verde, enquadrado, belamente datilografado”.

O incômodo de Rosa com relação à falta de qualidade de grande parte dos romances submetidos ao concurso, pontuado no depoimento de Zora Seljan, externa-se de várias formas nos cadernos. As expressões menos enfáticas desse descontentamento são as palavras “NÃO” ou “NADA”, que finalizam comentários. Variações dessa rejeição vão surgindo ao longo das páginas, desde a mera repetição ou intensificação de letras e vocábulos – “NÃO! NÃO”, “NÃO! NÃO! NÃO!”, “Nada! Nada! Nada!”, “NÃAO!”, “NÃOÃOÃO” ou “NADÉRRIMO!” –, até o uso de invectivas mais ríspidas e dilatadas: “Mau. Não merece nem um 10º lugar. Livro totalmente falhado.” [grifo do autor]; “NADA! DE MANEIRA ALGUMA. LIVRO PODRE”; “NÃO PRESTA!; “Horível! Não vale nada!; “Bobagem mal escrita”; “Bisonho”; “completa bisonhice”; “Imbecilidade”; “mal escrito, primário, impossível de merecer qualquer consideração”; “Péssimo”; “Horível”; “Não vale. Não vale o papel gasto”; “MEDÍOCRE”; “Mediocrérrimo”; “Bestóide”; “Droga”; “Fraquíssimo”; “NÃO! = (dissolvente e estúpido falho)”; “Insuportável”; “Patética”; “Infecto. Não. Não pode ter prêmio nenhum. (Nem menção)”; “Impossível dar a menor consideração a esta bobajada. Atrevimento – o ter concorrido”.

No campo das interjeições positivas, Guimarães Rosa é relativamente econômico, registrando dois “SIM” e três “BOM”. Exemplos de reações mais entusiasmadas são: “belo livro”, “belo, gostoso livro”, “É UM DOS MELHORES”, “livro curiosíssimo” e um surpreendente “OTIMÉRRIMO!”. Os elogios, de resto, são geralmente acompanhados de justificção crítica mais racional, visando, provavelmente, a sustentar as discussões no interior da comissão julgadora.

Mônica Gama observa com correção que uma das dicotomias produtivas do processo avaliativo de Rosa é a separação de alguns autores entre “simplórios” e “pretensiosos” (GAMA, 2013, p. 91). Assim, diz Rosa, na nota ao manuscrito número 31: “Este não é dos simplórios, mas dos pretensiosos” [grifos do autor]. Não é fácil determinar os significados desses conceitos, bem como as acepções de outros termos adotados por Guimarães Rosa em suas análises (muitos deles, inclusive, parecem ser de natureza mais impressionista que objetiva)<sup>15</sup>. Mônica Gama propõe a “falsa erudição” como um dos atributos do pretensioso.

<sup>15</sup> Naturalmente, nossa leitura das notas, alheada do conhecimento efetivo dos romances avaliados, torna a interpretação dos comentários rosianos ainda mais especulativa.

Além do pedantismo, a *pretensão* aparece igualmente associada à “má filosofice”, a tentativas frustradas de poetização da prosa ou a rebuscamentos do texto que denunciam uma originalidade forçada. Não raro, o adjetivo “pretensioso” vem seguido dos qualificativos “vazio” e “vão”.

Os elementos para a caracterização dos “simplórios” são menos copiosos. Em geral, o vocábulo tem presença combinada com o adjetivo “raso” – donde se depreenderia que a marca do *simplório* é certa ausência de profundidade (do enredo, das personagens, do trato com a língua, do pensamento?) – ou “ingênuo”, situação em que as duas qualificações parecem complementar-se: assim, para o romance número 62, Rosa registra: “Ingênuo, (às vezes) simplório”; ou, em nota ao número 226, declara: “Ingênuo. Simplório no final”. Em duas ocasiões, o rótulo “simplório” é o único predicado timbrado ao texto.

A divisão pretensiosos/simplórios, no entanto, está longe de monopolizar os juízos de Guimarães Rosa. Talvez valha a pena oferecer uma amostragem esquemática dos principais critérios utilizados pelo autor – algo móveis, porque estabelecidos durante um longo período de leitura, e improvisados, posto que Rosa não era crítico profissional –, antes de discutir alguns deles. De caráter *aprobativo*, temos: estilo rápido e incisivo, inteligência, originalidade, qualidade das imagens e da descrição, autenticidade, ousadia, boa linguagem, bom diálogo, enredo engenhoso, complexidade humana, fluência; de cunho *reprobativo*, destacamos: originalidade artificial, “filosofices”, ausência de fluxo, imoralidade/vulgaridade, impropriedades, intelectualismo excessivo (ou pedantismo), problemas de linguagem, falta de depuração, excesso de diálogos, “falsa poesia”, monotonia e carência de conexão entre as partes.

Retomemos, em primeiro lugar, a questão da originalidade, já mencionada de passagem parágrafos acima. A palavra “original” é empregada para qualificar seis manuscritos: dois deles positivamente e quatro negativamente, mostrando que, para Guimarães Rosa, a busca da originalidade não é critério absoluto de êxito, estando dependente de uma maior ou menor felicidade de concretização. Haveria, destarte, uma “originalidade” bem realizada, capaz de contrabalançar eventuais defeitos do romance – “Mas tem qualidade, parece-me original. [...] Livro estranho. Original. [...] Positivamente, é algo diferente” (manuscrito 4) –, e uma “mania de originalidade”, a desmascarar o escritor “pretensioso”: “Confuso, pedante, querendo forçadamente ser original” (manuscrito 101); “Tenta ser original, mediante rebuscamento. Não chega a ser” (manuscrito 2).

Outro parâmetro avaliativo importante dos cadernos do Walmap, igualmente notado por Mônica Gama, é o da *autenticidade*, aparecendo para caracterizar treze romances. O sentido e a motivação do termo não podem ser inteiramente circunscritos. Por um lado, o rótulo parece estar ligado à habilidade mimética do romancista, sua capacidade de representar espaços e eventos com minúcia, vivacidade e verossimilhança. Nessa acepção, o qualificativo *autêntico* geralmente vem caracterizar algumas narrativas cujo teor pode ser classificado de regionalista: “Regional. Amazonas. [...] Mas, sendo um livrinho interessante e *autêntico*, não está à altura da premiação” (manuscrito 26); “Regional. *Autêntico* e interessante. BAHIA. Rico documentário” (manuscrito 167); “Jangadeiros, pescadores [...] *Autêntico*. Bem escrito. Realista” (manuscrito 172); “Pelo tamanho e algum sabor *autêntico de mato?*” (manuscrito

200); “*Autêntico, concreto e rapsódico*” (manuscrito 233, subtítulo “Romance do Nordeste brasileiro”); “AMAZÔNICO, primitivo = rio, água, peixes, jacaré [...] Detalhes novos, *autenticíssimos*” (manuscrito 34); “Sertão. Boa linguagem. Estilo *autêntico*, próprio, pitoresco” (manuscrito 24); “Interessante livro regional, pelos motivos *autênticos*” (manuscrito 60, são meus os grifos presentes em todos os extratos).

Ainda uma segunda associação do conceito de *autenticidade* é empreendida com romances de teor memorialístico. Sobre o manuscrito 126, intitulado *Memórias duma cidade do Sul*, Rosa pondera: “É um gostoso anedotário, de episódiozinhos *autênticos*”; sobre o 140: “meio memorialista // Interessante, *autêntico*”; e, a respeito do 240: “São memórias, *autênticas*, selecionados episódios” (todos os grifos são meus). O *autêntico*, aqui, poderia ser lido tanto como qualidade mimética, como atributo daquilo que é sincero ou veraz, em oposição ao que é apenas verossímil. Por fim, uma ocorrência isolada do uso do “autêntico”, desligada dos livros regionais e memorialísticos – “Complexidade humana. *Autenticidade*” (manuscrito 42, grifo meus) –, parece querer enfatizar somente a fidelidade da representação.

Estilo e linguagem contribuem, naturalmente, para a consideração dos romances, embora as notas sejam antes sucintas que detalhadas e não ofereçam subsídios de monta para a interpretação das características específicas dos textos originais ou da análise rosiana. Entre os mais bem avaliados, estão os romances números 84 (“ousadias de linguagem”), 4 (“Linguagem cheia de imagens boas, concretas, principalmente da natureza”), 24<sup>16</sup> (“Boa linguagem. Estilo autêntico, próprio, pitoresco”) e 1 (“Estilo bom, rápido, incisivo”). A cinco outros manuscritos, Rosa apõe o sintagma “bem escrito”. Ocupa posição intermediária e ambígua, o romance número 29: “Nada de linguagem. Apenas corretamente escrito”. Dois livros são censurados com as apreciações “Linguagem fraca” (concorrente 30) e “mal escrito” (concorrente 243). O romance 32 é desqualificado com a sentença “Pessimamente escrito, solecismos”.

Os demais comentários sobre língua e estilo compartilham dois parâmetros críticos que podem ser aproximados: *imprecisão* e *impropriedade*. Ambos os termos parecem referir-se tanto a problemas de natureza gramatical quanto ao emprego de expressões inexatas ou inadequadas dentro de um contexto (falta de decoro). Rosa chega a transcrever as incorreções cometidas pelos candidatos: “Lugares-comuns. Imprecisões de linguagem. [...] (Erros: ‘E se não houvessem os padres?’)” (manuscrito 5, grifo do autor); ou: “já embebido de ácido úrico” (impropriedade, erro!)” (manuscrito 3, grifos do autor). Em outros momentos, porém, a avaliação é genérica: “Imprecisões. Erros” (manuscrito 202); “impropriedades constantes” (manuscrito 231); “má linguagem, imprópria” (manuscrito 27).

O triunfo ou malogro das obras é ainda indicado por mais alguns critérios. O atributo “reles” é usado meia dúzia de vezes, ora para depreciar algum aspecto particular da narrativa (a “filosofia”, por exemplo), ora o texto na sua integralidade; a variante “raso” tem a mesma função, aparecendo oito vezes (numa delas, “rasíssimo”). Em contrapartida, vários autores ou romances são denominados *inteligentes* (não confundir com “intelectualizado”, manifestação de viés negativo), embora nem sempre isso implique uma boa avaliação final, como ocorre com o manuscrito 14 – “Inteligente – mas perverso, horrível” –, ou com o

<sup>16</sup> O comentário ao romance 24 está colocado entre os números 36 e 37.

125: “(Autor inteligente) [...] Mas é chato e inconseguido (sic)”. Já o romance número 160, dito “intelligentíssimo”, granjeia o veredito “Deve ser semifinalista”, mas não chega a receber qualquer prêmio.

Mais adjetivos pululam pelos cadernos: fluente, complicado, interessante, tosco, curioso, primário, pornográfico, palavroso, fraco, caricato, confuso, desconexo, monótono, entrecortado, bestialógico, excessivo, destrambelhado, monologante, simpático, monstruoso, vulgar, imoral, vivo, etc. Não é possível nem produtivo discuti-los todos, sobretudo porque muitos deles aparecem apenas uma vez ou não são claros o suficiente para caracterizarem juízos críticos robustos.

Por outro lado, merece atenção o exame que Rosa faz do trabalho composicional de alguns autores sob escrutínio, ao reproduzir “confissões” de candidatos que admitem ter escrito seus romances em tempos relativamente curtos: o número 156, “25 dias”; os números 12 e 13 (de mesmo autor), “2 meses”. A imputação do que parece ser a falta de um maior cuidado com a elaboração do texto atinge inclusive um dos ganhadores do prêmio, Ricardo Guilherme Dicke, que submeteu dois romances ao concurso: do número 15, Rosa diz: “cheio de repetições, de impropriedades: caudal barrento, torrente suja”; sobre o número 16, *Deus de Caim*, o comentário é semelhante: “traços geniais. Mas tudo indepurado (sic), não filtrado, tumultuoso confesso”. Também o romance 42, apesar de bem cotado pelo julgador – “É UM DOS MELHORES!” –, deveria, não obstante, passar por um processo de revisão: “Depurado, poderia ser um belo, verdadeiro, pungente livro”. Não é demais lembrar que Guimarães Rosa viveu essa experiência: ao perder o concurso Humberto de Campos, em 1937, seu livro de contos é radicalmente “depurado” para tomar a forma de *Sagarana*, de 1946.

A par das críticas sobre linguagem, estilo, estrutura narrativa, temáticas etc, é interessante notar como Guimarães Rosa está igualmente atento para as questões do gênero literário. Sobre o manuscrito número 10, observa: “Os cães e os homens. Pode ser um livro inteligente, com humour e bem escrito, sobre cães. Mas, aqui, neste concurso de romances, NADA!” (grifos do autor); do romance 163, diz: “Não creio que chega a estruturar-se em romance. Parece mais uma meditação declamada”; e, acerca do número 43: “Bem feito, inteligente. Bem escrito. MAS não passa de uma hábil e pungente reportagem”. Outro fator destabilizante do gênero romance, segundo a expectativa de Rosa, é a predominância dos diálogos. “Só diálogos” é a única observação sobre o candidato 178; “Muito dialogado” é característica do manuscrito 38; a variante “muito diálogo”, a compor a apreciação do concorrente 142, é arrematada por uma sentença que acentua a impressão de dissonância relativa ao gênero: “Dava talvez para boa contista”.

Outra estratégia avaliativa utilizada pelo autor de *Grande sertão: veredas*, que se mostra de amplo interesse para a crítica literária, é a vinculação dos estilos e procedimentos narrativos dos autores sendo julgados a modelos da literatura universal. Aqui, a inspeção dos cadernos, mais do que ambicionar comprovar ou repudiar as associações rosianas – tarefa inútil, uma vez que não temos acesso aos manuscritos analisados –, permite incrementar o repertório das leituras de Guimarães Rosa e confirmar a extensão de sua erudição literária, mesmo em relação a produções coetâneas. Joyce aparece duas vezes: “Quer ser ‘joyceano’” (manuscrito

3); e “Influências: Joyce, H. Miller, Lautréamont” (manuscrito 16, grifo do autor). Outros estrangeiros citados são Proust (manuscrito 17), Giraudoux (manuscrito 4) e Balzac (“Le Lys de Valée’, de Balzac, glosado”, manuscrito 125). Entre os brasileiros, vamos encontrar Aluísio Azevedo (manuscrito 68), Machado de Assis (manuscrito 17), Raul Bopp (“Como um poemão da terra. Super-Cobra-Norato?”, manuscrito 34), Erico Veríssimo (manuscrito 11) e Clarice Lispector (“Começa nebuloso, sonhoso, meio surrealista, sub-Clarice”, manuscrito 4).

Menos esperada, talvez, seja a percepção de Rosa de supostas “influências” do *nouveau roman* em três concorrentes, quando enumera, inclusive, certos traços estilísticos dessa tendência:

(Estúdio, descritivo. Será já influência do NOUVEAU Roman?) Coisoso. As pessoas parecem esculturas.

(Autor inteligente) Minúcia dos objetos.

(É. ROMAN NOUVEAU)

[manuscrito 125]

Influência do NOUVEAU ROMAN.

Autor inteligente.

Livro intelectualizadíssimo. [...]

A anatomia brumosa se decompõe e se recompõe com os objetos, com as coisas externas.

[manuscrito 131]

Intelectualizadíssimo.

Citações em penca. [...]

(Infl. NOUVEAU ROMAN)

[manuscrito 163]

É impossível afirmar se as considerações de Guimarães Rosa derivam do contato direto com os textos do *nouveau roman* ou da leitura de críticas sobre os livros e autores. Na biblioteca que Rosa possuía, à época de sua morte, recensada por Suzi Frankl Sperber (SPERBER, 1976), não consta livro de qualquer dos principais escritores desse grupo (Michel Butor, Nathalie Sarraute, Claude Simon, Alain Robbe Grillet e Marguerite Duras). Também nos documentos de seu arquivo não se tem notícia, por enquanto, de referência feita a eles. De qualquer forma, tendo o *nouveau roman* ganho visibilidade a partir dos anos 1950, Rosa teria quase duas décadas para se familiarizar com esses romances até o momento do concurso. Se o fez, efetivamente, pela leitura das obras, isso mostraria o quão Guimarães Rosa estava atento para a literatura de sua própria época – mais até do que estaríamos aptos a imaginar.

Um último capítulo desse procedimento comparativo entre concorrentes do concurso e escritores já estabelecidos, é, inevitavelmente, a identificação do nome do próprio Guimarães Rosa como “fonte de inspiração” para os candidatos. A presença do jurado no interior das obras julgadas pode ser explícita (e astuciosa, uma vez que os membros da comissão julgadora eram previamente conhecidos), na forma de epígrafe, como acontece no manuscrito 189:

[cit. GUIMARÃES ROSA:

“Essas são as horas da gente. As outras, de todo tempo, são as horas de todos.”]<sup>17</sup>

Em outros casos, ela depende da interpretação (algo arbitrária?) do leitor-julgador: “Influência, decidida, de Guimarães Rosa”, diz o comentário ao manuscrito 78 – ascendência que não serve para prover o romance de melhor sorte. Um terceiro vestígio de si mesmo que Rosa enxerga nos romances é o compartilhar de uma mesma técnica: o grande monólogo ininterrupto de Riobaldo<sup>18</sup>: “Grande-sertânico. [...] Monólogo desenfreado” (manuscrito 15); e “Autêntico, grande-sertanesco. Gostoso. [...] (Monologado. Monólogo indireto)” (manuscrito 34). Não deixa de ser algo sintomático que também o vencedor do prêmio, *Jorge, um brasileiro*, tenha essa estrutura de monólogo sem pausa dirigido a um interlocutor mudo – a mesma de *Grande sertão: veredas*.

Queremos salientar outro tipo de interação de Guimarães Rosa com os romances concorrentes que se sedimenta nos cadernos de notas. Seja para tornar mais fácil o reconhecimento dos enredos das narrativas, seja para indicar seu agrado pelo trecho, Rosa parafraseia certas cenas e eventos, chegando mesmo a transcrever algumas frases. É relativamente fácil perceber quando o atrativo das passagens está relacionado com as suas inclinações temáticas, como acontece com o manuscrito 210 – “(A cena do boi, avançando da boiada, e que matou um menino. O passar da boiada)” –, com o 34 – “Em busca da anta. [...] O rastrear!” – ou com o 138 – “Livro interessante, vivo. O duelo com o cigano, à faca. O duelo com o outro cigano, à faca. O duelo com o outro outro cigano, à faca. [...] A Zita (a mulher) tocou fogo no defunto”<sup>19</sup>. Ainda mais reveladores do gosto rosiano são os excertos que ganham cópia literal. Às vezes, o interesse recai sobre diálogos, como no romance 120: “– Um Cristo brabo esse é bom!”. Outras, sobre a primeira frase de um romance ou de um capítulo: “Irinópolis é uma cidadezinha interiorana, encravada como joia preciosa entre colinas verdejantes’ (começo)” (manuscrito 237); ou: “‘É deveras indescritível a sensação que invade a quem pela primeira vez pisa o solo estrangeiro’ (com. de capítulo)” (manuscrito 33)<sup>20</sup>. Guimarães Rosa distingue, portanto, qualidades descritivas e expressivas mesmo nos romances cuja fatura global não redundava satisfatória. Destaca-se ainda, nos cadernos, um procedimento comumente encontrado nas suas notas de leitura e de trabalho: a criação lexical (ou sintagmática) motivada por textos lidos ou temas estudados, acompanhada do marcador “m%”: no comentário ao manuscrito 179, em que assinala a existência de muitos “diálogos”, Rosa cria o vocábulo “m% – Diálo-gologozo”. Embora seja a única intervenção dessa natureza nos dois cadernos de notas, ela não deixa de testemunhar que Guimarães

<sup>17</sup> A citação é retirada do *Grande sertão: veredas*.

<sup>18</sup> Ou, para sermos mais rigorosos: o “monólogo inserto em situação dialógica”, como o classifica SCHWARZ (1981, p. 38).

<sup>19</sup> Esse romance, intitulado no concurso *Sulima, a cigana*, foi publicado como *O salto do cavalo cobridor* (1968), sendo de autoria de Assis Brasil, ganhador do I Walmap.

<sup>20</sup> Era hábito de Guimarães Rosa compor, para uso posterior, extensas listas de títulos de narrativas e de começos ou fins de contos ou capítulos. Ver CAMARGO (2013).

Rosa mantinha o espírito criador em alerta, mesmo quando exercia tarefa não diretamente ligada à pesquisa ou à escrita literária.

Para finalizar essa exposição global das notas de Guimarães Rosa, é preciso constatar, assim como o fez Mônica Gama, a curiosa diferenciação que o autor mineiro faz entre romances dotados de valor literário e romances sem qualidade literária mas passíveis de serem editados comercialmente. Esses últimos, Rosa também qualifica de romances de “imaginação” ou de “enredo”. Estão entre eles seis concorrentes: 72, 158, 164, 167, 226 e 240. Reproduzimos abaixo, duas das observações rosianas mais enfáticas:

São memórias, autênticas, selecionados episódios  
(Eu o editaria, como sucesso de livraria!)  
[manuscrito 240]

Gostoso. Li-o inteiro, o único que me deu real prazer de “leitor comum”. [...] MAS, romance de enredo, sem pretensão literária, não pode ter o prêmio.  
(MAS, se eu fosse editor, o editaria.)  
[manuscrito 72]

Essa gradação de parâmetros avaliativos tem um quê de ambíguo. Salvo se considerada exclusivamente sob um viés mercadológico, a transigência de Guimarães Rosa para com a publicação de textos ficcionais sem pretensão artística contrastaria com a sua posição assumida de escritor comprometido com a revitalização da língua e com a criação de obras que sempre tiveram o propósito de elevar o gosto literário da época<sup>21</sup>. Esse curto-circuito reverbera o permanente debate sobre os usos e funções da literatura (ou de narrativas ficcionais): promover a educação e a formação do homem ou propiciar prazer e entretenimento? Embora as obras representantes da primeira linhagem tendam a ser aquelas valorizadas por leitores intelectualmente exigentes (como Rosa), as da segunda continuam a exercer uma atração primária nos nossos mecanismos de satisfação.

## A seleção dos vencedores

Os vencedores do II Prêmio Walmap são anunciados em 14 de setembro de 1967. As três primeiras posições foram ocupadas por: 1º.) *Jorge, um brasileiro* – Oswaldo França Jr. [candidato 74]; 2º.) *Um nome para matar* – Maria Alice Barroso [candidato 92]; 3º.) *Judeu Nuquim* – Octávio Mello Alvarenga [candidato 170].

Houve, adicionalmente, quatro romances classificados em quarto lugar: a) *Deus de Caim* – Ricardo Guilherme Dicke [candidato 16]; b) *Chuva branca* – Paulo Herban Maciel Jacob [candidato 34]; c) *A verdade* – Paulo Celso Nogueira Rangel [candidato 131]; d) *Capela dos homens* – Benito Barreto [candidato 200].

<sup>21</sup> Na carta a Vicente Guimarães, já citada, Rosa diz: “nunca foi minha intenção escrever para o ‘leitor assíduo’, pelo menos no sentido de leitor vulgar” (GUIMARÃES, 2006, p. 134). Ou então, na entrevista a Günter Lorenz, em 1965: “Como escritor, não posso seguir a receita de Hollywood, segundo a qual é preciso sempre orientar-se pelo limite mais baixo do entendimento” (LORENZ, 1973, p. 343).

Queremos, a partir de agora, esboçar uma resposta à seguinte questão: em que medida as notas de Guimarães Rosa sobre os romances premiados constituem uma síntese daquilo que o autor de *Grande sertão: veredas* considerava as características fundamentais de uma obra bem-sucedida? Devemos antecipar, porém, para a nossa frustração, que a página em que figuraria o parecer sobre o romance *Jorge, um brasileiro* foi extraviada do caderno de Rosa e seu destino é ignorado por nós. Teria sido ela presenteada a alguém como *souvenir*, arquivada no dossiê do concurso ou simplesmente destruída?

Também decepcionam os apontamentos sobre *Um nome para matar* e *Judeu Nuquim*: ambos são compostos apenas de sumários telegráficos do enredo e avaliações finais não justificadas: “A reler!”, para o primeiro; “? = Deve ser semifinalista!”, para o segundo. Dos quatro outros manuscritos, aquele que obtém comentário mais breve é *Capela dos homens*, momento em que surpreendemos Rosa pensando qualidades e defeitos, sem alcançar uma decisão:

Falsa poesia, voulué<sup>22</sup>.  
? (Pelo tamanho e algum sabor autêntico de mato?)  
ou NÃO?

*Deus de Caim* também não encoraja aceitação imediata, pelo menos até onde as anotações deixam ver. Apesar de ser o único candidato a receber um elogio como “traços geniais”, os outros juízos tendem mais para o lado negativo: “indepurado”, “excessivas alusões culturais-intelectuais”, “Desordenado. Caótico”. Igualmente significativa é a não existência de nota conclusiva sobre a aprovação ou rejeição do romance, fato que sugere o estado ainda provisório da avaliação.

O comentário sobre *A verdade* acusa um estágio de indecisão – “- A considerar - ?” –, mas nele predominam as manifestações positivas sobre as negativas: “autor inteligente”, “bons achados, às vezes notáveis”, “há poesia”, “erudito e ousado”, “algo novo”. A reprovar estão “cruel?” e uma pergunta de todo não ininteligível – “Mas não se ‘consigne?’” –, que parece indicar uma falta de sucesso no fechamento do texto ou incapacidade de se realizar integralmente como obra de arte.

*Chuva branca*, por sua vez, acumula somente avaliações boas (ou neutras), muitas delas já reproduzidas neste artigo:

Começa rico, AMAZÔNICO, pinturesco = rio, água, peixes, jacaré, [ilegível], etc.  
Autêntico, grande-sertanesco. Gostoso.  
Em busca da anta.  
Detalhes novos, autenticísimos.  
O rastrear!  
(Monologado. Monólogo indireto)  
(Como um poemão da terra. Super-Cobra-Norato?)  
175 págs.  
Amazônico  
BOM!  
A CONSIDERAR.

<sup>22</sup> *voulué*, aparentemente o participípio do verbo *vouloir*, pode, talvez, ser traduzido, no emprego que Rosa faz dele, como “artificial”, “não natural”.

Para consolidar esse apanhado de critérios valorativos de Guimarães Rosa que levariam a depreender uma obra literária bem realizada, destaquemos, por fim, alguns concorrentes bem avaliados que não lograram conquistar qualquer prêmio:

Poesia das coisas. Linguagem cheia de imagens, boas, concretas, principalmente da natureza. [...]

Livro estranho. Original.

[manuscrito 4]

Moderna maneira.

Realismo. Sordidez da vida pobre, e das almas pobres.

Boas minúcias.

Diálogos, muitos.

Lindas passagens. Excelentes.

BOM!

[manuscrito 150]<sup>23</sup>

(Bons diálogos. Seguramente, deve ser um autor de teatro)

Arma bem, já de início, interesse.

[manuscrito 158]

Inteligentíssimo. [...]

Pensamentos importantes!

[manuscrito 160]

Regional. Autêntico e interessante. BAHIA. Rico documentário. Quadras. Folclore.

[manuscrito 167]

(Autêntico, concreto e rapsódico.

Revela muito.

Belo, gostoso livro.)

[manuscrito 233]

(páginas quadros, com descrição minuciosa de como devem ser) [...]

ousadias de linguagem [...]

[manuscrito 84]

Para fundamentar suas avaliações, Guimarães Rosa toma, como vimos reconhecendo neste estudo, um conjunto de parâmetros estéticos também estruturantes de sua própria poética: originalidade (ou novidade), autenticidade (em oposição à artificialidade), trabalho com a *linguagem* (manifesto nos diálogos, imagens, descrições e depuração do texto), enredo bem cosido, profundidade de conceitos e pensamentos (em oposição à superficialidade ou ao que o autor denomina “simplório”), pesquisa documental (outro aspecto do autêntico), presença de “poesia” e erudição balanceada (em oposição ao pedantismo pretensioso). Vejamos rapidamente como alguns desses traços se refletem na obra de Rosa, em especial, a *originalidade* e a *autenticidade*, elementos salientes de sua ficção.

<sup>23</sup> A partir do título do romance anotado por Rosa – *Bebel que a cidade comeu* (1968) – pudemos verificar tratar-se do livro de Inácio de Loyola Brandão. Zora Seljan também menciona essa obra, no artigo já citado.

O compromisso com a originalidade foi sempre marca da literatura rosiana, sobretudo na forma de uma programática recusa ao lugar-comum. Não é surpresa, portanto, que ele venha a servir como instrumento de aferição de valor. Ao dialogar com a tradutora de *Sagarana* para o inglês, na década de 1960, Rosa esforça-se em explicitar suas intenções literárias, em vigor desde a escrita de seu primeiro livro:

No original [de *Sagarana*], não há, praticamente, lugares-comuns. Tudo é atrevimento, estranhez, liberdade, colorido revolucionário. Todo automatismo de inércia, da escrita convencional, é rigorosamente evitado. Tudo pela poesia e por caminhos novos! Acabaráo aceitando<sup>24</sup>.

A originalidade de Guimarães Rosa, hoje completamente assimilada e celebrada pela crítica, nem sempre teve aprovação unânime. Artigos como “‘Corpo de baile’: um equívoco literário”, de Adonias Filho, ou “Escritores que não conseguem ler ‘Grande sertão: veredas’”, com depoimentos de vários intelectuais, vieram colocar em xeque a eficácia e validade das inovações rosianas<sup>25</sup>. Para alguns, a originalidade de Rosa pareceu igualmente forçada ou cansativa. Mesmo assim, o escritor não recuou no seu projeto de produzir uma literatura que desafiasse o vulgar e o ordinário, esforço do qual *Tutameia*, último livro por ele publicado em vida, é ainda um pujante testemunho.

No quesito *autenticidade*, os comentários rosianos vêm colocar em proeminência aquilo que o próprio escritor mineiro buscou, de maneira consciente e deliberada, introduzir em sua obra, desde *Sagarana*: o “sabor de mato”, o “rico documentário”, a concretude dos detalhes, o “pitoresco” e um certo tipo de “realismo”. Em carta ao pai, de novembro de 1945, antes de uma excursão ao interior de Minas Gerais, Guimarães Rosa vai declarar esse propósito estético, quase com as mesmas expressões que utilizou em seus cadernos de jurado de concurso:

Creio que será uma excursão interessante e proveitosa, que irei fazer de cadernos abertos e lápis em punho, para anotar tudo o que possa valer, como fornecimento de cor local, pitoresco e exatidão documental, que são coisas muito importantes na literatura moderna (ROSA, 2008, p. 239).

O esmero no trato com a linguagem e a maestria na construção de enredos são características profusamente realçadas pela crítica, e não precisamos aqui insistir no óbvio. Também sempre foram alvo de estudos e exaltação a *profundidade* das narrativas rosianas, seja no nível da psicologia dos personagens (podemos tomar como exemplos quase todos os protagonistas de *Corpo de baile* e, naturalmente, Riobaldo), seja no nível da reflexão sobre temas que definem e assombram a existência humana. Por último, estamos ininterruptamente reconhecendo nesses textos as diversas camadas de significação, além de complexa simbologia e relações intertextuais multifárias.

Jorge Amado viria a revelar, mais tarde, que a comparação sistemática de suas notas

<sup>24</sup> Carta de Guimarães Rosa a Harriet de Onís, 3 de abril de 1964, apud VASCONCELOS (2010, p. 158). O original dessa carta, presente no Fundo João Guimarães Rosa do IEB/USP, tem o código JGR-CT-03,72.

<sup>25</sup> Cf. ADONIAS FILHO, 1956 e ESCRITORES..., 1958.

com as de Guimarães Rosa – empreendida, terminado o concurso, em visitas que este último passou a fazer ao escritor baiano – mostrou “incrível [...] coincidência de opiniões, raríssimas as discordâncias”. Mesmo no interior da comissão julgadora, acrescida de Antônio Olinto, “a decisão dos primeiros lugares”, segundo Amado, “não custou trabalho, foi fácil, unanimidade rápida” (AMADO, 1992, p. 478–479). Se essas informações são exatas, elas nos induzem a concluir que as apreciações de Rosa estavam longe de destoar daquelas de seus companheiros de ofício literário ou mesmo das de críticos profissionais. Essa convergência, parece-me, não é fortuita.

Tanto na sua prática de escrita quanto na atividade interina de jurado de concurso, Guimarães Rosa elegeu um subconjunto de valores literários que, em larga medida, espelha um certo ideal persistente no imaginário de leitores e críticos. A despeito disso, não podemos fechar os olhos para o considerável grau de subjetividade que a devida aplicação desses critérios reclama, nem para o risco de que eles possam vir a marginalizar formas de experimentação literária alternativas. Até que ponto a *originalidade* é aceitável ou beira o embuste? Em que medida o “dado documental” *autêntico* é motivado ou excrescente? Onde desenhamos a fronteira entre a *profundidade* de pensamento (ou erudição) e o pedantismo? De qualquer forma, foi nesse contexto que Rosa, como ficcionista, logrou, ao final, navegar com sucesso. Nada mais natural, assim, que, em 1967, devidamente canonizado no campo literário, ele tenha escolhido se valer, no exame dos candidatos do concurso Walmap, dos mesmos parâmetros que regeram a confecção de sua obra, mostrando-se, pelo menos, um crítico coerentemente alinhado com seus princípios de escritor.

CAMARGO, F. A. C. Guimarães Rosa and the II Walmap Literary Award. *Olho d'água*, v. 11, n. 1, p. 32-49, 2019. ISSN 2177–3807.

## Referências

ADONIAS FILHO. “Corpo de baile”: um equívoco literário. *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, jun. 1956. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/111325/1319>. Acesso em: 01 abr. 2019.

AMADO, J. “Capela dos homens”. *Suplemento Literário Minas Gerais*, Belo Horizonte, nov. 1968. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/websuplit/arquivos.php?a=1968&c=03011411196804>. Acesso em: 01 abr. 2019.

\_\_\_\_\_. *Navegação de cabotagem*: apontamentos para um livro de memórias que jamais escreverei. Rio de Janeiro: Record, 1992.

BONOMO, D. R. A biblioteca alemã de João Guimarães Rosa. *Pandemonium Germanicum*, São

Paulo, v. 16, p. 155–183, 2010. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1982-88372010000200008](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-88372010000200008). Acesso em: 16 fev. 2019.

CAMARGO, F. A. C. Um ensaio inédito de Guimarães Rosa. *Revista do IEB*. São Paulo, n. 55, p. 183–204, set. 2012. Disponível em <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i55p183-204>. Acesso em: 01 abr. 2019.

\_\_\_\_\_. *Da montanha de minério ao metal raro: os “Estudos para Obra” de João Guimarães Rosa*. 2013. 307f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2013. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-01072013-085851>. Acesso em: 01 abr. 2019.

CONCURSO Walmap: primeira reunião. *O Globo*. Rio de Janeiro, 11 maio 1967. ESCRITORES que não conseguem ler “Grande Sertão: Veredas”. *Revista Leitura*, Rio de Janeiro, out. 1958.

GAMA, M. F. R. “Plástico e contraditório rascunho”: a autorrepresentação de João Guimarães Rosa. 2013. 332f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo, 2013. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-07012014-094440>. Acesso em: 01 abr. 2019.

GALVÃO, W. N. Sobre o regionalismo. In: \_\_\_\_\_. *Mínima mímica: ensaios sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 91–118.

GUIMARÃES, V. *Joãozito: a infância de João Guimarães Rosa*. São Paulo: Panda Books, 2006.

LEONEL, M. C. M. Guimarães Rosa: do arquivo à obra. *Revista Scripta*. Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 234-241, 1998. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10238>. Acesso em: 16 fev. 2019.

LORENZ, G. *Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro*. São Paulo: E.P.U., 1973.

O VENCEDOR do prêmio Walmap não acredita em concursos literários. *O Globo*, Rio de Janeiro, 01 abr. 1965.

OSWALDO França Júnior: Prêmio Walmap 67. *Suplemento Literário Minas Gerais*, Belo Horizonte, set. 1967. Disponível em: <http://www.letas.ufmg.br/websuplit/arquivos.php?a=1967&c=02005600196706>. Acesso em: 01 abr. 2019.

RAMICELLI, M. E. A biblioteca literária anglófona de Guimarães Rosa. In: *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC*, São Paulo, 2008. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/037/MARIA\\_RAMICELLI.pdf](http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/037/MARIA_RAMICELLI.pdf). Acesso em: 16 fev. 2019.

RAMOS, G. Conversa de bastidores. In: EM MEMÓRIA de João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968. p. 38–45.

ROSA, V. G. *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SCHWARZ, R. Grande sertão: a fala. In: \_\_\_\_\_. *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 37–41.

SCHMIDT, A. F. A saga de Rosa. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 jan. 1952. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/089842\\_06/14804](http://memoria.bn.br/DocReader/089842_06/14804). Acesso em: 01 abr. 2019.

SELJAN, Z. O riso e o pranto no Walmap. *Suplemento Literário Minas Gerais*, Belo Horizonte, jun. 1969. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/websuplit/arquivos.php?a=1969&c=04014806196910>. Acesso em: 01 abr. 2019.

SILVA, E. E foi assim que vi nascer o “Grande sertão: veredas”. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 26. nov. 1967.

SPERBER, S. F. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

VASCONCELOS, S. G. T. João & Harriet (notas sobre um diálogo intercultural). In: FANTINI, M. (Org). *Machado e Rosa: leituras críticas*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010. p. 153–161.

Recebido em: 16 fev. 2019

Aceito em: 20 abr. 2019

# Convergências e conflitos entre o antigo e o moderno em três poemas de Baudelaire

ANDRÉ GARDESANI\*

**RESUMO:** O presente artigo tem por objetivo estudar convergências e conflitos entre elementos pertencentes à cultura antiga (greco-romana e cristã) e moderna na poesia de Baudelaire, bem como demonstrar como esse diálogo funciona como meio destinado a reforçar as características da própria modernidade. O estudo das relações entre a história e o tempo e o mapeamento da “querela” entre antigos e modernos precede a análise da interpenetração entre o antigo e o moderno nos poemas “O cisne”, “Os sete velhos” e “As velhinhas”. O método das passagens paralelas, fundado nas noções de repetição e coerência, surge como um importante instrumento para se atingir a provável motivação do poeta ao fundir antigo e moderno.

**PALAVRAS-CHAVE:** Baudelaire; Poesia; Querela entre Antigos e Modernos; Tradição e ruptura.

**ABSTRACT:** This article aims to explore convergences and conflicts between elements belonging to the ancient (Greco-Roman and Christian) and modern cultures in Baudelaire’s poetry, as well as demonstrating how this dialogue works as a means to strengthen the characteristics of modernity itself. The study of the relationship between history and time and mapping the “quarrel” between ancient and modern precedes the analysis of the interpenetration between the ancient and modern in the poems “The Swan”, “The Seven Old Men” and “The Little Old Women”. The method of parallel passages, founded on repetition of concepts and consistency, emerges as an important tool to achieve the probable motivation to fuse the ancient and the modern.

**KEYWORDS:** Baudelaire; Poetry; Quarrel between Ancient and Modern; Tradition and Rupture.

---

\* Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp/São José do Rio Preto – 15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil. Procurador do Estado (SP). E-mail: gardesani.a@gmail.com

## Introdução

A poesia de Baudelaire é marcada por uma ancestral convergência e um embate entre o antigo e o moderno, entre o novo e o velho. A própria formação de Baudelaire contribui para esse diálogo, pois não se restringe apenas a fontes exclusivas da sua época; ela também é devedora das leituras que fez dos clássicos, sobretudo dos poetas latinos da decadência: Marcial, Juvenal, Petrônio, Lucano e dos padres da Igreja latina e dos escritores cristãos, especialmente Tertuliano e Santo Agostinho (JUNQUEIRA, p. 51). Segundo Benjamin (1991, p. 88), a antiguidade de Baudelaire é a romana. Contudo, a antiguidade grega sobressai em um ponto, pois “fornece-lhe a imagem da heroína que lhe parecia digna e capaz de ser transferida para a modernidade.” (1991, p. 88). O mito greco-romano também influenciou o poeta, sendo utilizado não apenas como um mero ornamento, mas também como signo capaz de expressar um sentido<sup>1</sup>. A ideia de caos dos pensadores gregos, sobretudo de Platão, também o contagiou, pois Baudelaire não concebia a noção cristã de eternidade. O tema da morte também é uma constante em *As flores do mal*, o qual aparece associado com outro tema antigo: a própria noção cristã da Queda, do pecado original e da expulsão do Paraíso<sup>2</sup>.

Não há dúvida, portanto, de que todos esses elementos extraídos da antiguidade o influenciaram. Desse repertório, Baudelaire absorveu muitas noções que remontam à poesia clássica, inclusive sob o aspecto formal, pois seus versos encontram suas raízes mais remotas nos textos de escritores latinos<sup>3</sup>. Dessa forma, na poesia de Baudelaire é possível encontrar elementos do passado entrelaçados às percepções da atualidade. Por esse motivo, muitas vezes o poeta foi comparado ao deus romano Janus<sup>4</sup>, com uma face voltada para o passado e outra para o presente/futuro.

Uma evidente interpenetração do antigo e do moderno na obra de Baudelaire aparece nos poemas “O cisne”, “Os sete velhos” e “As velhinhas”, que integram *As flores do mal*.

É preciso estudar, antes de verificar como o antigo e o moderno aparecem nos poemas

---

<sup>1</sup> Para Baudelaire, o mito tinha força semelhante ao que Nietzsche identificou no coro dionisíaco das tragédias gregas. O coro, para Nietzsche, estava no coração da tragédia, sendo a encarnação da consciência dionisíaca. Nas suas palavras “a tragédia grega surgiu do coro trágico” (2001, p. 49). No teatro, o espectador poderia imaginar-se como um dos refrãos e assim entrava no mundo da consciência primitiva de Dioniso. O coro ditirâmico excitava o ânimo dos ouvintes até alcançar o grau dionisíaco fazendo com que o herói trágico, quando entrasse no palco, não fosse visto como um homem mascarado, mas como uma figura nascida da visão extasiada deles próprios.

<sup>2</sup> O tempo se confunde com temática da morte em Baudelaire, pois é visto como um processo de degradação da matéria, retratado pelo poeta nas imagens macabras da putrefação: “O tempo nos leva assim ao caduco e contingente universo da multiplicidade fenomênica ou, em outras palavras, ao desolado abismo da Queda” (JUNQUEIRA, p. 82).

<sup>3</sup> O verso alexandrino clássico, adotado por Baudelaire, era composto por doze sílabas poéticas, caracterizando-se por estar presente em poesias extremamente detalhadas em termos fonéticos e gramaticais, sendo o verso mais querido dos poetas clássicos e dos parnasianos (GOLDSTEIN, p. 32).

<sup>4</sup> Na mitologia romana, Janus, o deus romano bifronte, como divindade guardiã dos portais da cidade “era geralmente apresentado com duas cabeças, pois todas as portas se voltam para dois lados” (BULFINCH, p. 21). Suas faces “indicavam sua sabedoria: ele conhecia o passado e previa o futuro.” (HARVEY, p. 294). A origem etimológica do mês de janeiro provém do latim *Januarius*, décimo-primeiro mês do calendário do rei romano Numa Pompílio (753–673 a.C.), o qual era uma homenagem a Jano.

citados, as perspectivas que se formaram em cada civilização e cultura sobre as relações entre a história e o tempo, definições que serão importantes mais adiante, com o escopo de se estabelecerem as matrizes geradoras do embate entre os *antiqui* e *moderni*.

## Perspectivas do tempo na História

A forma de compreender o tempo ao longo da história da humanidade é inesgotável e está repleta de problemas e conflitos entre filósofos e historiadores, podendo ser explorada sobre múltiplos aspectos. É que cada civilização e cultura possuem a sua própria noção de tempo. Entre os gregos primitivos, vigorava uma perspectiva cíclica, baseada nos fenômenos e divindades da natureza. O tempo cíclico não tem começo nem fim; seria um eterno retorno. Seu movimento é circular e contínuo. Parte do pressuposto de que a história é composta por eventos que se repetem, havendo a necessidade de sempre se retornar à matriz, o que impede a ideia de ruptura. O tempo cíclico pode ser metaforicamente representado pelas imagens analógicas de Northrop Frye (1957, p. 159–160) sobre movimentos cíclicos, principalmente aqueles associados às divindades da natureza veneradas pelos gregos primitivos: no mundo dos corpos celestes, temos a jornada diária do deus-Sol através do firmamento e no mundo vegetal o ciclo anual das estações. Nietzsche, em *A Gaia Ciência*, trata do tempo cíclico e a teoria do eterno retorno, descrevendo um fenômeno aterrorizador: um demônio que condena sua vítima a reviver infinitas vezes, sempre recomeçando no dia da sua morte. Em determinada passagem, afirma que a eterna ampulheta do tempo da existência será sempre virada outra vez e nós com ela (2001, p. 230).

A tradição judaico-cristã trouxe a lume uma nova dimensão do tempo: o tempo linear, assim considerado como uma sucessão contínua de eventos que não se repetem e são orientados para um propósito final que, segundo o judaísmo e o cristianismo, consistiria no Juízo Final. Seu movimento é retilíneo. Parte do pressuposto de que na história nada se repete<sup>5</sup>.

Os pensadores renascentistas apresentaram uma nova dimensão do tempo. Negavam seu passado mais recente, já que a Idade Média passou a ser vista como uma época de trevas e de escuridão, enquanto a nova época representava um período de luz. Uma perspectiva negativa de tempo, portanto.

Os iluministas estabeleceram uma perspectiva positiva do tempo histórico, pois o consideravam como um desenvolvimento retilíneo e de acumulação de conhecimentos, com a crença em um futuro infinito. Baseavam-se na ideia de progresso, que privilegiava o moderno.

A “tradição do moderno” impôs uma nova perspectiva, uma perspectiva trans-histórica do tempo: a experiência dos modernos desautoriza a experiência dos antigos, em prol da apropriação da experiência do seu próprio tempo, o qual era considerado inédito e autêntico em relação aos tempos precedentes. Aqui a noção de ruptura se faz presente. Ressalte-se que a modernidade não é uma época da história, mas a contemporaneidade

---

<sup>5</sup> Essa perspectiva corresponde ao que Jauss (1996, p. 54) denomina de “sucessão tipológica”, pois ela separa o antigo e o novo no tempo, estabelecendo uma relação de ultrapassagem de um pelo outro.

de uma época. Por isso, ela é trans-histórica: atravessa os tempos, reproduzindo-se a cada época com novos elementos.

### **Antigos e modernos: mapeamento da “querela”**

O embate entre *antiqui* e *moderni* é tratado pelos especialistas como “querelas” entre antigos e modernos. Esse conflito de geração que ativou “modernos” contra “antigos” existiu desde a Antiguidade. Horácio e Ovídio já se lamentavam do prestígio dos escritores antigos, embora não tivessem nenhuma palavra para designar o “moderno”.

Na última década do século V d.C., época de transição da Antiguidade romana ao novo mundo da cristandade, a palavra *modernus* apareceu documentada pela primeira vez. Era formada a partir de *modo* que significa “agora”, da mesma maneira que *hodiernus* se formou a partir de “hoje” (*hodie*). Segundo Jauss (1996, p. 52), a querela entre antigos e modernos surgiu na obra de Cassiodoro, onde foi apresentada a oposição entre um modelo exemplar, a cultura greco-romana pagã e um modelo atual, a cultura cristã. Essa oposição esteve presente durante o Império Carolíngio, durante o século IX: os antigos eram os autores da antiguidade greco-romana e os modernos eram os autores cristãos. Os antigos eram tidos como os mestres da cultura clássica e os modernos, uma espécie de discípulos. Essa é, recentemente, a posição de Ernest Curtius, que em *Literatura européia e idade média latina*, apresenta uma pesquisa voltada para a “sobrevivência da Antiguidade”, defendendo a ideia de continuidade entre as heranças culturais greco-romanas e renascentistas. Afirma o autor que o herói fundador da literatura europeia foi Homero e seu último autor universal, Goethe.

O trabalho de Curtius é bastante semelhante ao seu contemporâneo Erich Auerbach, que em *Mimesis* buscou a representação da realidade na literatura ocidental, percorrendo textos antigos da cultura greco-romana até contemplar autores da modernidade, como é o caso de Virginia Woolf. De Aristóteles a Auerbach, não houve descontinuidade no uso do conceito de *mimesis*, ou seja, Auerbach entende *mimesis* como Aristóteles o fazia, o que reforça a ideia de relação entre mestre e discípulos mantida entre antigos e modernos.

Entretanto, o que mais interessa na obra de Curtius é justamente o seu posicionamento com relação à querela entre os *moderni* e *antiqui*. Ele afirma que foi no culto ao poeta Virgílio que teria surgido pela primeira vez a ideia da função criadora do poeta e ela voltou a aparecer mais tarde com Goethe. Haveria, nesse sentido, uma herança da antiguidade. Jauss critica Curtius ao afirmar que não se tratava da mesma ideia, pois “a literatura e a arte dos tempos modernos sempre se afastaram gradativamente do cânone da Antiguidade concebida como passado normativo” (1996, p. 49).

Durante a Idade Média, a dicotomia entre antigos e modernos continuou a separar os autores greco-latinos da Antiguidade dos autores cristãos. Foi também nesse período da história, mais precisamente no século XII, que surgiu uma imagem que se tornou um verdadeiro emblema do embate entre antigos e modernos. Trata-se de uma imagem atribuída a Bernard de Chartres, presente nos vitrais da Catedral francesa de Chartres: anões

sentados nos ombros de gigantes; pequenos evangelistas nos ombros de profetas. Os anões representariam o presente e, sobre gigantes, enxergariam mais longe do que o passado. Posteriormente surgiram outras interpretações em favor da Antiguidade, no sentido de que os modernos seriam os anões sustentados pelos gigantes da Antiguidade. Ainda durante a Idade Média, no século XIII, o conceito de Antiguidade afastou-se da Antiguidade greco-romana e foi transferido aos fiéis da Antiga Aliança ou aos Padres da Igreja. Deixou de ser um antagonismo entre autores cristãos e pagãos para se tornar um antagonismo entre padres e filósofos. Como se pode observar, os modernos desse período adotavam um tempo linear e não cíclico. No final do período medieval, começou a se esboçar a noção do aperfeiçoamento do antigo pelo novo, face à possibilidade que tinham os modernos de glosar textos antigos e de enriquecer o seu sentido.

Com o advento do Renascimento, a Idade Média passou a ser vista como uma época de trevas e de escuridão, enquanto a nova época representava um período de luz. Essa imagem prende-se a uma ideia divulgada desde Boccaccio, de que as Musas teriam voltado de um longo exílio. A consciência da modernidade dos Renascentistas negava seu passado mais recente, pois o tempo medieval era visto como barbárie. Por isso é que os humanistas adotavam uma perspectiva negativa do tempo histórico. Os humanistas redescobrem o ideal de perfeição dos autores gregos e romanos e passam a imitá-los.

Segundo a concepção histórica de Petrarca (séc. XIV), a cisão entre Antiguidade e os tempos modernos foi marcada pela queda de Roma nas mãos dos bárbaros, o que teria levado a cultura antiga para as trevas. A metáfora da luz, na historiografia medieval, era representada pelo nascimento de Cristo que trouxe a luz da fé às trevas em que viviam os pagãos. Petrarca reinterpreta essa metáfora por meio do retorno da grandeza da Antiguidade, com os Renascentistas. A alternância periódica entre fases de luz e de trevas está ligada à perspectiva cíclica da história.

Houve com Camões, uma relativização dos feitos heroicos antigos. O Canto I de *Os lusíadas* ilustra, a título de exemplo, a glorificação dos tempos modernos e a pretensão de impor silêncio aos antepassados:

Cessem do sábio grego e do troiano  
As navegações grandes que fizeram;  
Cale-se de Alexandre e Trajano  
A fama das vitórias que tiveram;  
Que eu canto o peito ilustre lusitano,  
A quem Neptuno e Marte obedeceram.  
Cesse tudo o que a Musa antiga canta,  
Que outro valor mais alto se alevanta (canto primeiro, terceira estrofe).

Durante o classicismo francês (séc. XVII) surgiu o célebre “paralelo do antigo e moderno” liderado por Charles Perrault, que protestava contra o preconceito contido na relação de mestre e aluno existente na querela. Seu principal argumento era a assertiva de que nós é quem somos os antigos. Em outras palavras, os modernos seriam os verdadeiros “antigos”, na medida em que as gerações posteriores seriam herdeiras dos conhecimentos

das anteriores. A obra, para ser perfeita, não precisaria estar apoiada nos grandes nomes da Antiguidade, mas no conhecimento acumulado. É uma tese justificada pelas idades do “homem universal”, classificando o presente como idade da velhice: o homem do presente é muito mais velho do que Aristóteles e Platão e, por isso, possui mais conhecimento<sup>6</sup>.

O Iluminismo francês inaugurou uma nova etapa na querela entre antigos e modernos devido aos avanços da ciência, da filosofia moderna e do pensamento de Copérnico e de Descartes. O progresso trouxe à tona a ideia de futuro e o olhar deixou de estar voltado para o passado. Trata-se de uma ideia positiva do tempo, baseada no progresso, que privilegia o moderno. Reforça-se a afirmação da superioridade dos modernos sobre os antigos. O Iluminismo desconstrói gradativamente as normas estéticas do classicismo (submissão do critério absoluto do bom gosto ao tempo dos clássicos), por meio do argumento de que cada época tem gostos e costumes próprios. Não seria possível julgar as obras de Homero segundo os costumes de outros tempos. O gosto passa a ser relativizado. Existe, segundo Jaus, “paralelamente à beleza atemporal, também uma beleza própria de cada época” (1996, p. 63). Ideia semelhante foi desenvolvida mais tarde por Montesquieu, em seu *Espírito das Leis*, no sentido de que cada época tem seu “gênio” próprio e insubstituível. Essa nova forma de pensar gerou o afastamento entre a Antiguidade e os tempos modernos, considerados como épocas perfeitas a seu modo. A própria *Enciclopédia*, na edição de 1779, ao empregar as expressões “antigo” e “moderno”, tomou o cuidado de explicar que em matéria de gosto não haveria mais oposição entre as duas épocas/termos<sup>7</sup>.

O surgimento da estética romântica no século XIX trouxe à tona outra dicotomia: classicismo e romantismo. A consciência de modernidade dos românticos é a de que eles próprios serão os antigos. Assim, os românticos de hoje serão os clássicos de amanhã. Ou, nas palavras de Compagnon: “A oposição entre o classicismo e o romantismo, o antigo e o moderno, não é mais senão a de dois presentes, de dois tempos atuais, ontem e hoje, hoje e amanhã” (1996, p. 22). Com essa nova dicotomia, multiplicaram-se as imagens estilizadas que representam a Antiguidade: a imagem heroica da vida pública da *pólis* grega e da república romana, a imagem sentimental da beleza das ruínas, sobretudo após as escavações de Herculano e de Pompeia, cidades devastadas pela erupção do vulcão Vesúvio.

---

<sup>6</sup> A tese das idades do homem universal opõe-se à metáfora das idades apresentada por Hesíodo em *Os trabalhos e os dias*, segundo a qual o homem estaria em plena decadência: a Idade do Ouro é a idade de vitalidade em oposição à Idade do Ferro, que é a idade do declínio e da velhice, onde se rompe o crime e desagregam-se os valores familiares, razão pela qual Zeus resolve extinguir a raça humana. Note-se a comparação entre um trecho em que Hesíodo enaltece a Idade de Ouro e aponta a decadência da Idade de Ferro: “Eram do tempo de Cronos, quando no céu este reinava;/ como deuses viviam, tendo despreocupado coração,/ apertados, longe de penas e misérias; nem temível/ velhice lhes pesava, sempre iguais nos pés e nas mãos,/ alegravam-se em festins” (v. 111-115). “Antes não estivesse eu entre os homens da quinta raça,/ mais cedo tivesse morrido ou nascido depois./ Pois agora é a raça de ferro e nunca durante o dia/ cessarão de labutar e pensar e nem à noite de se/ destruir; e árduas angústias os deuses lhe darão.” (v. 173-177).

<sup>7</sup> Durante o Iluminismo também foi colocado fim ao “paralelo comparativo” entre antigos e modernos. O paralelo aplicava-se tanto a temas literários, como Electra, escolhido por Sófocles, Eurípides e Voltaire; como também entre a física aristotélica e a física cartesiana; entre o herói da Antiguidade e os heróis dos tempos modernos; entre formas de governo; entre guerras e revoluções. Mais tarde, a comparação foi retomada por Schiller e Friedrich Schlegel, na passagem do século XVIII para o XIX.

## A modernidade baudelairiana

A revolução francesa (1789) acabou por romper o elo entre passado e presente, entre o clássico e o romântico, em razão do estabelecimento de um novo direito, hábitos de vida e ideias, além de uma nova relação com o belo. O moderno passa a ser associado à ideia de contrários: marca a fronteira entre “o que é de hoje e o que é de ontem, entre o novo e o antigo” (JAUSS, 1996, p. 50).

Segundo Jauss, o termo modernidade foi usado pela primeira vez em 1849, em *Mémoires d'outre-tombe*, de Chateaubriand, e foi consagrado na França, sobretudo por Baudelaire, como palavra de ordem para uma nova estética, baseada na ideia de ruptura e diferença, na superação do academicismo e da imitação dos antigos.

A modernidade em Baudelaire deixa de definir-se como uma oposição ao clássico ou ao passado (ainda que o passado imediato, o romântico<sup>8</sup>), para se referir ao campo do presente atual (contemporâneo), razão pela qual passa a ser definida como uma “oposição a si mesma”. O moderno distancia-se, no processo da experiência histórica, de si próprio. Justifica-se, assim, a afirmação contida em *O pintor da vida moderna* de que “houve uma modernidade para cada pintor antigo” (2010, p. 35). Segundo Paz, cada período da história da arte apresentou uma novidade: “na arte clássica a novidade era uma variação do modelo; na barroca, uma exageração; na moderna, uma ruptura” (1984, p. 134). Nesse sentido, pode-se dizer que ao tempo dos três grandes dramaturgos gregos (Sófocles, Eurípides e Ésquilo), variou-se o modelo da tragédia: muito embora ainda buscasse inspiração no passado mítico, questionava o seu próprio tempo de forma racional<sup>9</sup>. Saltando para a arte barroca, tínhamos as contradições e os exageros. A arte moderna caracteriza-se pela ruptura.

Para Baudelaire, a modernidade é paradoxal, sendo ao mesmo tempo a arte do transitório e do eterno. É a arte produzida pelo seu personagem, Constantin Guys (o Sr. G), que consegue capturar o instante efêmero e transformá-lo em eternidade. É o que se observa em *O pintor da vida moderna*: “A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável” (2010, p. 35). Trata-se da “dupla natureza do belo”, que no plano conceitual identifica a modernidade de Baudelaire: o eterno, elemento invariável e o transitório, elemento circunstancial, representado pela época, pela moda, pela moral, pela paixão.

## O velho e o novo em Baudelaire

Na poesia de Baudelaire é possível ver passado e presente entrelaçarem-se. Não é à toa que ele é considerado o Janus da poesia moderna. Ao reverso do que se possa pensar,

---

<sup>8</sup> Dessa forma, como ensina Jauss, “o par oposto de *modernité* não é, como se poderia esperar, o romântico. Ainda que, de fato, o romantismo represente o passado imediatamente procedente da modernidade de Baudelaire, ele não o considera como sua antítese” (1996, p. 79).

<sup>9</sup> A tragédia grega encontrava-se vinculada aos valores políticos, jurídicos e sociais do Estado, de modo que tais valores eram discutidos publicamente no teatro grego. Era um evento público, realizado com o patrocínio do Estado, assim como a política e a prática dos tribunais atenienses.

Baudelaire não refuta o passado, ele o celebra ao recombina-lo com percepções modernas da realidade. Ainda, o poeta opõe o antigo e o moderno não em termos de diferença valorativa das obras, mas com o escopo de afirmar o presente, enfatizando o par dialético arcaico-novo<sup>10</sup>. Baudelaire, desse modo, não rompe com o passado. Aliás, o que o faz um poeta moderno é a consciência da própria modernidade; e essa consciência é caracterizada pela ambiguidade, por envolver negação e nostalgia, antigo e moderno, passado e presente<sup>11</sup>.

A temática dialética antigo/moderno aparece com muita evidência nos poemas “O cisne”, “Os sete velhos” e “As velhinhas” reunidos nos *Tableaux parisiens*. A motivação de Baudelaire, ao aproveitar elementos da antiguidade e fundi-los com sua contemporaneidade, pode ser demonstrada por meio do método das passagens paralelas (*parallelstellenmethode*), segundo o qual uma “passagem paralela do mesmo autor parece ter sempre maior peso para esclarecer o sentido de uma palavra obscura que uma passagem de um autor diferente” (COMPAGNON, 1999, p. 72). Trata-se de um método que se baseia nas noções de repetição e coerência e no fato de o poema não ser produto do mero acaso<sup>12</sup>. Ressalte-se que a leitura dos poemas que se apresenta nas linhas que seguem, de modo paralelo e segmentado, cumpre apenas propósitos didáticos, pois o denominado “circulo hermenêutico” foi devidamente observado<sup>13</sup>.

“O cisne”, “Os sete velhos” e “As velhinhas” são títulos que indiciam a imagem de uma forma arqueada, encurvada, o que acaba sendo ratificado por várias passagens dos poemas que fazem menção a esse ar retorcido. Há, ademais, uma correspondência entre a figura do cisne e a do homem. Em “O cisne” a ave é humanizada, pois comparada “ao homem de Ovídio” (v. 25). Em razão de esse homem clamar a Deus por água, é muito provável que corresponda ao homem decadente da Idade De Ferro, ao homem velho. Já em “Os sete velhos” e “As velhinhas” ocorre o inverso: os velhos é que são animalizados, pois comparados a “um quadrúpede enfermo” (v. 25); com referência ao fato de já haverem tido a forma humana (“já foram mulheres um dia”, v. 5), arrastando-se “no chão como animais feridos” (v. 14); “O olho, qual o de uma águia” (v. 59). Todas essas imagens, em conjunto, acenam para

---

<sup>10</sup> No Apêndice do ensaio “Tradição literária e consciência atual da modernidade”, Jauss comenta o capítulo “A modernidade”, em *Fragmentos sobre Baudelaire*, de Walter Benjamin. Afirma, dentre outras coisas, que o crítico alemão não compreendeu a dialética entre antigo e moderno na obra de Baudelaire. É que Benjamin teria deixado de lado o estudo da peça principal da teoria de Baudelaire, *O pintor da vida moderna*, sob o fundamento de que não tratou do problema da relação com a arte da Antiguidade. Contudo, a teoria da arte moderna não mais se legitima pela confrontação com a antiguidade. Até porque o belo transitório já produz a sua própria antiguidade, na medida em que o artista moderno capta da realidade um motivo fazendo com que o moderno se torne antigo um dia.

<sup>11</sup> Nesse sentido, ensina Paz: “O que faz de Baudelaire um poeta moderno não é tanto a ruptura com a ordem cristã, mas a consciência dessa ruptura. Modernidade é consciência. E consciência ambígua: negação e nostalgia, prosa e lirismo” (1984, p. 83).

<sup>12</sup> A crítica que se faz a esse método, segundo Compagnon (1999, p. 75), reside na inconstância do autor, pois como dizia Montaigne: “Eu nesta hora e eu daqui a pouco somos dois.” No entanto, apenas paralelismos exclusivamente verbais seriam incertos, face à plurissignificação das palavras. Os paralelismos de coisas – imagens, signos, símbolos históricos, dedicatória e contextos – são dotados de uma maior certeza.

<sup>13</sup> O “circulo hermenêutico” exige que o comentário de cada uma das partes dos poemas leve em consideração uma hipótese levantada sobre o sentido como um todo, assim como em relação às outras partes.

a decadência do velho, do passado, ou melhor, à própria decadência da querela que opunha antigos a modernos, já que a modernidade passa a se legitimar não mais pela oposição ao antigo, mas pela “oposição a si mesma”, já que ela produz o seu passado. Segundo Baudelaire, “a tarefa do artista é extrair da vida moderna a beleza misteriosa emanada da temporalidade, para que o moderno possa tornar-se antigo” (2010, p. 83).

Os três poemas são dedicados a Victor Hugo. Na lírica de Victor Hugo é possível notar uma forte aproximação entre a arte moderna e a Antiguidade, notadamente em seu ciclo de poemas “Ao Arco do Triunfo”. Baudelaire, ciente do fenômeno de imitação dos antigos por Hugo, numa clara relação mestre/discípulo, dedica o poema a ele, reconhecendo a força da tradição.

Os poemas sob exame apresentam também um conjunto de referências diretas e indiretas a elementos da Antiguidade greco-romana e cristã. Em “O cisne”, o poeta faz referência direta a Andrômaca, esposa de Heitor e mãe de Astíanax. Após a tomada de Troia, ela tornou-se escrava de Pirro, filho de Aquiles, com quem teve três filhos e que depois a repudiou, dando-a a seu irmão Heleno. Simeonte é outra referência: o rio da Tróade no qual outrora desembocava o rio Escamandro. O poeta romano Ovídio (43-17 ou 18 a.C.), autor de *Metamorfoses*, é de igual forma mencionado. Também são citados Pirro, Heitor e Heleno. Pirro (318-272 a.C.), rei de Epirro (295-272), célebre pela dura vitória (conhecida como “vitória de Pirro”) que obteve sobre os romanos em Heracleia (280). Heitor, herói troiano, filho de Príamo e Hécuba, esposo de Andrômaca e pai de Astíanax, o qual, após realizar várias proezas militares, foi morto por Aquiles, que o arrastou ao redor das muralhas de Troia amarrado a seu carro. Finalmente, o guerreiro e adivinho troiano Heleno, filho de Príamo e Hécuba, irmão de Heitor e esposo de Andrômaca, que lhe foi dada em casamento por Pirro. Há também referências indiretas, como é o caso da alusão feita aos irmãos Rômulo e Remo e à fundação lendária de Roma: “[...] nos que mamam da Dor e das lágrimas bebem qual loba voraz!” (v. 46-47).

Em “Os sete velhos”, destacamos como referências diretas a figura bíblica de Judas, um dos doze apóstolos de Cristo e seu traidor, e a fabulosa ave mitológica Fênix, que vivia vários séculos, ardia numa fogueira e renascia das próprias cinzas. Por outro lado, como referências indiretas temos Édipo e o enigma da esfinge<sup>14</sup> (“De um quadrúpede enfermo ou um judeu de três patas”, v. 25) e Ulisses, personagem de Homero que, amarrado ao mastro do navio, ouviu com segurança o canto melodioso e mortal das sereias (“Sem mastros, sobre um mar fantástico”, v. 53).

Enfim, em “As velhinhas” encontramos referências diretas a Eponima (heroína gaulesa, mulher de Sabino, o qual, após traído, foi condenado à morte por Vespasiano. Eponima insultou o imperador e foi também executada), Laís (nome de diversas cortesãs gregas sobre as quais os autores antigos divulgaram inúmeras histórias), Vestal (na Roma Antiga, sacerdotisa que cultuava a deusa romana Vesta, personificadora do fogo sagrado, da pira

---

<sup>14</sup> O enigma formulado a Édipo pela esfinge foi: “Na Terra vive uma criatura que anda sobre quatro membros, depois apenas dois e, em seguida, sobre três membros. Quando anda sobre os quatro membros, é muito mais frágil”.

doméstica e da cidade), Talia (uma das nove musas; dela se fez, posteriormente, a musa da comédia) e Hipogrifo (criatura lendária, com corpo de leão, cabeça e asas de águia). Como referências indiretas destacamos Andrômaca, o símbolo do sofrimento de quem foi obrigada a se apartar de sua família e de sua terra natal (“Uma, que pela pátria à angústia se abandona”, v. 45); Hera, humilhada por Zeus em razão de suas traições (“Outra, que o esposo encheu de sofrimento tanto”, v. 46)<sup>15</sup>; Jocasta, mãe e esposa do seu próprio filho (“Outra mais, de seu filho mártir e Madona”, v. 47); e Édipo, insultado por um bêbado que o chamou de filho adotivo (“Ninguém vos reconhece! Um bêbado insubmisso/ vos insulta ao passar com promessa ilusória”, v. 65–66).

Por meio dessas alusões Baudelaire pretende, em primeiro lugar, realçar o sentimento de nostalgia em relação ao antigo e, em segundo, fundir o antigo e o moderno, pois, em todo processo de fusão, está contido o de destruição das formas que se unem, e de inovação, características da modernidade. Como bem enfatiza Paz, “a modernidade nunca é ela mesma: é sempre *outra*. O moderno não se caracteriza apenas pela novidade, mas pela heterogeneidade” (1984, p. 18). Essa “tradição heterogênea” ou “do heterogêneo” também decorre da mescla da antiga tradição, sempre a mesma, com a cultura moderna, sempre diferente. Ainda segundo Paz, a antiga tradição “postula a unidade entre o passado e o hoje” e a cultura moderna, “não satisfeita em ressaltar as diferenças entre ambos, afirma que esse passado não é único, mas sim plural” (1984, p. 18). Acaba por concluir o crítico e poeta mexicano que “nem o moderno é a continuidade do passado no presente, nem o hoje é filho do ontem: são sua ruptura, sua negação” (1984, p. 18).

Nos três poemas, Baudelaire utiliza imagens de antigas ruínas e do pó para reconhecer a força destrutiva da modernidade. Essas imagens denotam o declínio não apenas da cidade de Paris, como decorrência da reconstrução sob o auspício do violento processo de modernização realizado pelo Barão Haussmann, mas de todo passado, cujas ruínas guardam correspondência à Paris de meados do século XIX. Assim é que se lê em “O cisne”:

Foi-se a velha Paris (de uma cidade histórica  
Depressa muda mais que um coração infiel);  
Só na lembrança vejo esse campo de tendas,  
Capitéis e cornijas de esboço indeciso,  
A relva, os pedregulhos com musgo nas fendas,  
E a miuçalha a brilhar nos ladrilhos do piso. (v. 7-8)

Em “Os sete velhos” é possível destacar a figura bíblica de Judas (v. 20) que aqui, em razão da citada força destrutiva, não deve ser lido apenas como um traidor, mas como um suicida. Finalmente, em “As velhinhas” as imagens de destruição aparecem por meio das seguintes passagens: “em meio ao caos e ao pó” (v. 62); “Restos de vida para a morte já maduros!” (v. 73); “Ruínas!” (v. 81).

Repetem-se nos poemas, de igual modo, figuras decrépitas e órfãs que percorrem a cidade

---

<sup>15</sup> A referência pode ser também a Penélope e a seu sofrimento ocasionado pela espera do retorno de Ulisses, da Guerra de Tróia.

de Paris. Representam verdadeiros heróis antigos que resistem, ainda que esfarrapados, ao tempo da modernidade. “O cisne” também é descrito como um personagem heroico, que não se encaixa no novo ambiente resultante da modernização. São receptáculos de recordações, dotados de um ar fantasmagórico. É possível destacar a decrepitude e a orfandade nas seguintes passagens: “O cisne”: “De tua solidão de viúva” (v. 3); “Qual exilado, tão ridículo e sublime” (v. 35); “Nos órfãos que definham mais do que uma flor!” (v. 48); “alma exilada à sombra de uma faia” (v. 49); “Penso em marujos esquecidos numa praia” (v. 51). “Os sete velhos”: “E a cujo pobre aspecto esmolos choeriam” (v. 15); “Não era curvo, mas quebrado” (v. 21). “As velhinhas”: “Seres decrepitos, sutis e encantadores” (v. 4); “esses olhos são poços de infinitos prantos” (v. 33); “E ninguém vos saúda, estranhas condenadas!” (v. 71).

Há nos poemas, por outro lado, uma oposição entre a secura e a aridez da Antiguidade e o lamento, o choro das heroínas gregas (e dos velhos também) pela queda da antiguidade. Em “O cisne” vemos o choro de Andrômaca com referência ao rio Simeonte: “[...] Este mendaz Simeonte em que teu pranto aflora” (v. 4). Já em “Os sete velhos” há menção ao “ardor dos gelos” em suas pupilas (v. 18) e, em “As velhinhas”, diversas passagens reportam a seus olhos chorosos: “Luzentes como as poças na noite tranquila” (v. 18); “– Esses olhos são poços de infinitos prantos, São crisóis que um metal em seu gelo esmaltou...” (v. 33-34); “Todas teriam feito um rio com seu pranto!” (v. 48); “Ardentes ou glaciais, vos choro os desperdícios” (v. 78). Outra passagem digna de menção: O cisne, após escapar do cativo, permanece na aridez: “Junto a um regato seco, a ave, o bico abrindo” (v. 20).

A brancura das plumas do cisne e as asas puras do Hipogrifo, em “As velhinhas” simbolizam a pureza caracterizadora dos tempos passados, ao passo que a sujeira sugere uma contaminação desta pureza. A brancura também contrasta com as “muralhas do nevoeiro hostil” (v. 44) em “O cisne”, com a “névoa encardida” (v. 9) em “Os sete velhos” e com o céu com a “cor de ensanguentadas vinhas” (v. 51) em “As velhinhas”. A névoa aparece como um véu que encobre a cidade (o que também poderia ser lido como a própria Antiguidade), de forma análoga às cinzas do Vesúvio pairando sobre as cidades de Herculano e Pompeia. Noutras palavras, a modernidade contamina o antigo<sup>16</sup>.

As últimas estrofes dos três poemas expressam a ideia do abandono experimentado pelas coisas antigas e da inevitabilidade das mudanças impostas pela modernidade, adotando um tom de despedida em relação ao passado:

### O cisne

Em alguém que perdeu o que o tempo não traz  
Nunca mais, nunca mais! Nos que mamam da Dor  
E das lágrimas bebem qual loba voraz!  
Nos órfãos que definham mais do que uma flor!

<sup>16</sup> O reverso, ou seja, a contaminação do antigo pelo novo, também pode ser notada no poema “Os sete velhos”, por meio da imagem da multiplicação do ancião em sete vezes (v. 33-44). Isso decorre do fato de o antigo estar contaminado pela noção de cisão, de fragmentação do sujeito moderno, bem como do próprio crescimento populacional da metrópole moderna.

Assim, a alma exilada à sombra de uma faia,  
Uma lembrança antiga me ressoa infinda!  
Penso em marujos esquecidos numa praia,  
Nos párias, nos galés, nos vencidos... e em outros mais ainda! (v. 45-52).

“Os sete velhos”  
Minha razão de balde ao leme se agarrava;  
A tempestade lhe rompia a quilha e as cordas,  
E minha alma, ó naufrágio, dançava, dançava,  
Sem mastros, sobre um mar fantástico e sem bordas! (v. 49-52).

“As velhinhas”  
Ruínas! Meus ancestrais! ó mentes familiares!  
Toda tarde vos lanço o mais solene adeus!  
Vos serei amanhã, Evas crepusculares,  
Sobre quem pesa a pavorosa mão de Deus? (v. 81-84).

A interpretação crítica dos três poemas analisados demonstra que Baudelaire mantém seu olhar fixo no seu tempo, mas percebe com perplexidade que a modernização da cidade destrói a tradição e amputa a humanidade do passado. Contudo, Baudelaire resgata a influência dos antigos, das grandes civilizações clássicas e, com isso, enfatiza um sentimento melancólico em relação ao antigo, o sentimento daquele que não se entrega passivamente às transformações da modernidade. Além disso, faz da imbricação entre o antigo e o moderno o símbolo da inovação e do aniquilamento dessas formas.

## Considerações finais

O tema das relações entre a história e o tempo através das culturas e civilizações e da querela entre antigos e modernos contribui para o adequado estabelecimento dos matizes geradores do embate entre os *antiqui* e *moderni*. Trata-se, sem dúvida, de um relevante e necessário substrato teórico que antecede ao estudo da forma como Baudelaire jungiu o antigo ao moderno nos poemas “O cisne”, “Os sete velhos” e “As velhinhas”.

O emprego de elementos pertencentes à cultura antiga (greco-romana e cristã) nesses textos, ao contrário do que se possa imaginar, não foi realizado pelo poeta no sentido de submissão do moderno ao antigo, mas com o escopo de reforçar características da própria modernidade, tais como a inovação, a heterogeneidade, a fusão e a destruição.

Em Baudelaire, dessa forma, a aproximação entre antigos e modernos não deve ser entendida como uma mera oposição cronológica entre épocas, da antiguidade clássica e cristã com o presente atual. É que a teoria da arte moderna apresentada por Baudelaire não mais legitima a modernidade pela sua confrontação com a antiguidade. Até porque o belo transitório já produz a sua própria antiguidade, na medida em que o artista moderno sequestra da realidade um determinado motivo fazendo com que o moderno se torne antigo um dia.

O método das passagens paralelas aplicado ao *corpus* destacado demonstrou, à saciedade,

a existência de paralelos que se entrecruzam e se repetem nos poemas estudados, conduzindo-nos a um resultado final – uma alegoria consciente da decrepitude (ou da contaminação) do antigo pelo moderno e vice-versa. São também poemas da queda: o exílio e a orfandade de “O cisne”, das personagens greco-romanas e cristãs citadas e dos velhos podem ser lidos como o exílio de toda uma tradição histórica e literária baseada em ideais de imitação e reprodução dos antigos. Baudelaire, em seu projeto de aproximar antigo e moderno, não apenas enfatizou o sentimento de nostalgia em relação ao passado, mas também realçou a própria definição de modernidade e seus elementos constitutivos: novidade e heterogeneidade, ruptura com o passado, negação e destruição.

GARDESANI, A. Convergences and Conflicts between the Ancient and the Modern in three Baudelaire's Poems. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 11, n. 1, p. 50-63, 2019. ISSN 2177-3807.

## Referências

AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BAUDELAIRE, C. *O pintor da vida moderna*. Trad. Tomaz Tadey. Belo Horizonte Autêntica, 2010.

\_\_\_\_\_. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p. 285-289.

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BULFINCH, T. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Trad. David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CAMÕES, L. de. *Os lusíadas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1970.

COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleunice Paes Mourão; Consuelo F. Santiago; Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.

\_\_\_\_\_. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

CURTIUS, E. *Literatura européia e Idade Média Latina*. Trad. Teodoro Cabral; Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec, 1996.

FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.

GOLDSTEIN, N. *Versos, sons, ritmos*. 5 ed. São Paulo: Ática, 1989.

HARVEY, P. *Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Trad. Mary de Camargo Neves Lafer. 6. ed. São Paulo: Iluminuras, 2008.

JAUSS, H. R. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In: OLINTO, H. K. (Org.). *História da literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996. p. 47–100.

JUNQUEIRA, I. A arte de Baudelaire. In: BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p. 45–90.

MONTESQUIEU, C. *O espírito das Leis*. Trad. Pedro Vieira Mota. São Paulo: Ediouro, 1987.

NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *O nascimento da tragédia*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PAZ, O. *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman; Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Recebido em: 19 mar. 2019

Aceito em: 12 mai. 2019

# A imaginação em silêncio – uma discussão sobre “The Wishing Box”, de Sylvia Plath

GUILHERME MAGRI DA ROCHA \*

CLEIDE ANTONIA RAPUCCI \*\*

**RESUMO:** Em consonância com Lissa Paul (1997), compreendemos que um dos papéis da crítica feminista é apresentar releituras e revisões de textos considerados de menor importância dentro da obra de uma determinada escritora. Por isso, este artigo tem por objetivo problematizar questões tocantes à literatura de autoria feminina através de uma possibilidade de leitura de “The Wishing Box” (A Caixa de Desejos), conto da escritora estadunidense Sylvia Plath (1932-1963), que foi compilado por Ted Hughes (1930-1998) no volume *Johnny Panic and the Bible of Dreams* (Johnny Panic e a Bíblia dos sonhos) (1977). Para a consecução desse propósito, busca-se examinar, no referido texto, a representação da personagem protagonista, tendo a questão do gênero como categoria de análise. Justifica-se tal escolha, pois são poucos os artigos acadêmicos envolvendo os contos de Plath, mais especificamente, em estudos sobre a escrita de autoria feminina.

**PALAVRAS-CHAVE:** Gênero; Literatura de Autoria Feminina; Literatura Estadunidense; Representação; Sylvia Plath.

**ABSTRACT:** In agreement with Lissa Paul (1997), we understand that one of the purposes of feminist criticism is to present re-readings and revisions of texts considered of less importance within the work of a certain writer. Therefore, this paper aims to problematize issues related to the literature of female authorship through a reading of “The Wishing Box”, a short-story written by Sylvia Plath (1932-1963), which was compiled by Ted Hughes (1930-1998) in the collection *Johnny Panic and the Bible of Dreams* (1977). In order to achieve this objective, we seek to examine, in the aforementioned short-story, the protagonist’s representation, discussing gender relations as a category of analysis. This article is justified considering that there are few academic works involving Plath’s short fiction, more specifically, in studies on female authorship writing.

**KEYWORDS:** American Literature; Gender; Representation; Sylvia Plath; Women Writers.

---

\* Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Vida Social da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp/Assis – 19806-900 – Assis – SP – Brasil. E-mail: guilherme.magri@unesp.br

\*\* Departamento de Letras Modernas – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp/Assis – 19806-900 – Assis – SP – Brasil. E-mail: cleide.rapucci@unesp.br

A morte de uma mulher bela é, sem sombra de dúvida,  
o tema mais poético do mundo.  
Edgar Allan Poe

## Introdução

Da forma como se consolidou dentro da área de Estudos Culturais, a Crítica Feminista foi e ainda é bastante responsável pela reivindicação de escritoras que até então viviam um verdadeiro ostracismo e pela redescoberta de obras tidas como menores dentro da produção de uma autora já consagrada. Para Lissa Paulo (1997), essas problematizações trazidas pela teoria feminista transformaram os estudos literários. Por isso, podemos observar como a proliferação de pesquisas com esses objetivos tornou as últimas décadas particularmente interessantes no que se refere à expansão do cânone literário em “outros cânones”, o que possibilitou não só maior representação de grupos marginalizados em textos coletados em antologias e arquivos literários como, também, que escritores de diferentes subculturas passassem a aparecer nessas coleções. Um exemplo de projeto responsável por retomar obras outrora esquecidas é o *Victoria Women Writers Project*<sup>1</sup> (Projeto de Escritoras Vitorianas), cuja intenção é divulgar a obra de escritoras britânicas do século XIX. Os textos disponibilizados no *site* desse projeto não são apenas literários, mas abarcam também panfletos políticos, religiosos, entre outros. Esse trabalho de redescoberta é um dos objetivos da ginocrítica, cunhada por Elaine Showalter (1994). Tal termo se refere a uma teoria responsável por estudar “a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres; a psicodinâmica da criatividade feminina; a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva; e a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres” (1994, p. 29). Tendo em vista essas considerações, justifica-se a escolha do conto “The Wishing Box” (A Caixa dos Desejos) para análise, pois trata-se de uma produção que não tem sido considerada para análise dentro da grandiosa obra de Sylvia Plath.

A escritora nasceu no dia 27 de outubro de 1932 em Boston, Massachusetts. Seu primeiro poema foi publicado na *Boston Herald*, em 1941, quando tinha apenas oito anos de idade. Otto Plath (1885-1940), seu pai, era professor na Universidade de Boston quando conheceu sua mãe, Aurelia (1906-1994) que, na época, cursava mestrado nessa instituição. A escritora se graduou pela Smith College e, logo depois, com uma bolsa Fulbright, estudou em Cambridge. Durante esse período na Inglaterra, conheceu o também poeta Ted Hughes (1930-1998), com quem se casou e, ao longo de um conturbado relacionamento de seis anos, teve dois filhos: Frieda (n. 1960) e Nicholas (1962-2009). Em vida, publicou apenas um volume de poesia: *The Colossus* (O Colosso), em 1960, e um romance: *The Bell Jar* (A Redoma de Vidro), em 1963, através do pseudônimo Victoria Lucas. Nesse mesmo ano, a escritora se suicidou. Apesar do complicado relacionamento, foi Hughes quem publicou

<sup>1</sup> Link para acesso:

<https://webapp1.dlib.indiana.edu/vwwp/welcome.do?sessionId=B007282667A17803932A31386ACC69FB>.

boa parte de seus originais: *The Collected Poems* (Poemas Seleccionados), organizado por ele, por exemplo, venceu o prêmio *Pulitzer* de 1982. Seus poemas são associados à “poesia confessional” estadunidense.

Até o final da década de 1930, foram publicadas obras importantes de Robert Graves, James Joyce, William Carlos Williams, W. B. Yeats, Virginia Woolf, entre outros escritores, que dominaram o cânone do século XX e foram bastante lidos por Plath, seja durante seus anos no Ensino Médio, seja no Ensino Superior (GILL, 2008). Esses autores são figuras-chave do que se convencionou chamar de Modernismo literário<sup>2</sup> e influenciaram o trabalho da escritora, que produziu entre as duas Grandes Ondas do feminismo moderno<sup>3</sup>. Conforme Jo Gill (2008), embora a literatura de autoria feminina tenha sido bastante marginalizada nos anos 1950, Plath leu diversas mulheres. Em *Os Diários de Sylvia Plath* (2017), encontramos menções a Sapho, Elizabeth Browning, Christina Rossetti, Amy Lowell, entre outras.

### Contextualizando Sylvia Plath

Convencionou-se chamar de “confessional” a poesia norte-americana que floresceu e teve seu auge na era Eisenhower (1953-1961). Esse adjetivo surgiu na época das críticas a *Life Studies* (Estudos sobre a vida) (1959), o quarto livro de poemas de Robert Lowell (1917-1977), quando o crítico Macha Rosenthal (1917-1996) publicou o texto “Poetry as confession” (Poesia como confissão) em setembro de 1959 na revista *The Nation*, semanário que continua em circulação nos Estados Unidos da América. O também poeta inicia sua crítica à coleção *Life Studies* retomando Emily Dickinson (1830-1886): se, para ela, a poesia era “o leilão da mente”, para Lowell, era uma terapia da alma. O “tipo de confissão nua” a que Rosenthal se refere caracteriza também o trabalho de escritores como John Berryman (1914-1977), Anne Sexton (1928-1974) e W. D. Snodgrass (1926-2009), cujo trabalho é caracterizado em linhas gerais por Bruce Bawer (2007) como possuindo “verso livre irrestrito, excessivamente pessoal, muitas vezes sobre estados emocionais extremos”<sup>4</sup> (p. 07). Portanto, pode-se dizer que, na segunda metade do século passado, houve uma tendência, por parte dos poetas, de se debruçarem sobre suas próprias vidas de forma mais visceral, expondo sentimentos e acontecimentos. Contudo, ainda conforme Bawer (2007), o termo cunhado por Rosenthal foi criticado desde o início, pois se entendia que rotular um poema de tal forma poderia concentrar a atenção no assunto do texto, muitas vezes

---

<sup>2</sup> Em consonância com Childs e Fowler (2006), entendemos Modernismo como “a arte do que Harold Rosenberg chama de ‘tradição do novo’. [Essa arte] é experimental, formalmente complexa, elíptica, contém elementos de fim e de criação e tende a associar noções de liberdade do artista do realismo, materialismo e de gênero e forma tradicionais com noções de apocalipse cultural e desastre” (p. 158). No âmbito literário, tende-se a se referir a obras pós Primeira Guerra Mundial.

<sup>3</sup> Pode-se dividir o movimento feminista em quatro grandes “ondas”: 1900-1959; 1860-1989; 1990-2007; e 2008-presente. Cada uma dessas se caracteriza por determinadas lutas. As duas primeiras, que são citadas neste artigo, focam-se, respectivamente, no direito ao voto feminino e na luta pela igualdade de direitos.

<sup>4</sup> “unrestrained, exceedingly personal free verse, often about extreme emotional states”. Todas as traduções são nossas.

escandaloso e, dessa forma, desprezar-se-ia seu mérito composicional.

Plath tornou-se um ícone do movimento confessional depois da publicação póstuma de seu segundo volume de poemas, *Ariel*, lançado no Reino Unido em 1965 pela editora Faber & Faber e, pouco mais de um ano depois, nos Estados Unidos, pela Harper & Row. Os poemas incluídos nessa primeira edição foram editados por Ted Hughes (1930-1998), que estava separado de Plath quando ela se suicidou. Foi somente depois de 41 anos da morte de Plath, que uma edição “crua”, isto é, sem as alterações feitas por Hughes, foi publicada pela HarperCollins. O autor, na primeira edição, deixou de fora alguns dos poemas que encontrou no manuscrito, além de ter alterado a ordem do sumário e de alguns versos. A obra de Sylvia Plath está presente em diversas antologias de literatura estadunidense. A última edição do Volume E da *Norton Anthology of American Literature*, por exemplo, inclui nove poemas escritos por ela. Desses, a maioria foi retirada de *Ariel*. No entanto, seus volumes de ficção, nessas coleções, são deixados inteiramente de lado. Ainda que a competência literária de *Ariel* seja inegável, a ascensão de Sylvia Plath no universo literário se deu, principalmente, pelo escândalo posposto ao seu suicídio em Londres (Bawer, 2007). Por isso, até hoje, se discute a possibilidade de o interesse de grande parte dos leitores estar em sua vida, não em sua arte.

Para Bawer (2007), a escritora tinha noção de si mesma como vítima de seu pai e de seu marido. De acordo com o pesquisador, tratava-se de homens dominadores, que fizeram com que ela se tornasse “extremamente útil” (p. 08) para o movimento das mulheres. Possivelmente, essa afirmação deve-se ao fato de que muitos poemas de Plath contestam o patriarcado, pois têm como tema questões de gênero e domesticidade, que estavam em voga na época. Os poemas de *Ariel*, por exemplo, são escritos na década de 1950, momento em que as reivindicações feministas se focam na redução de desigualdades em relação aos direitos reprodutivos, ao local de trabalho, às leis em geral, entre outros. Ainda conforme Bawer, a autodestrutividade e a imagem romântica de si mesma, de alguém sensível em um mundo brutal, fizeram de Plath um ídolo para muitos adolescentes; seu único romance, *The Bell Jar*, consolidou-se como clássico juvenil e ainda hoje figura em listas que compilam livros para adolescentes, além de ser bastante popular. Em 2014, por exemplo, a revista *Rolling Stone*<sup>5</sup> o colocou entre os 40 melhores livros para a referida fase.

No Brasil, atualmente, os textos de Sylvia Plath estão sendo divulgados, sobretudo, pela editora Biblioteca Azul, responsável por disponibilizar *A redoma de vidro; Os diários de Sylvia Plath 1950-1962*, volume organizado por Karen V. Kukil; e *Desenhos*, que contém um poema e quatro cartas traduzidas pela poetisa portuguesa Matilde Campilho (n. 1982). A editora Globinho, por sua vez, publicou *O livro das camas e outras histórias para crianças*, que conta com alguns de seus textos destinados ao público infantil. Além disso, estão disponíveis as biografias *A mulher calada* (editora Companhia de Bolso) e *Ísis Americana* (editora Bertrand). No ano passado, a editora Verus reeditou *Ariel*, em sua edição restaurada, isto é, sem as modificações de Ted Hughes, e com os manuscritos originais. Dessa forma, pode-se

<sup>5</sup> Cf.: <https://www.rollingstone.com/culture/culture-lists/when-holden-met-katniss-the-40-best-ya-novels-27973/sylvia-plath-the-bell-jar-99016/>.

observar que, embora o mérito literário de Sylvia Plath esteja devidamente legitimado por seus poemas póstumos, o interesse das editoras brasileiras está também em seu romance e em suas histórias infantis, além de seu volume de cartas e de duas biografias, provavelmente por causa da mitologia criada em torno de seu suicídio. Não há nenhuma edição brasileira de *Johnny Panic and the Bible of Dreams* (Johnny Panic e a Bíblia dos sonhos), nem tradução de “The Wishing Box”, conto que integra tal coletânea e que esse artigo explora.

### **A coleção *Johnny Panic and the Bible of Dreams***

O livro póstumo *Johnny Panic and the Bible of Dreams*, nunca foi publicado no Brasil. Apesar disso, existe uma edição em língua portuguesa, intitulada *Zé Susto e a Bíblia dos Sonhos*, traduzida por Ana Luísa Faria e publicada pela editora portuguesa Relógio D'Água em Portugal, no ano de 1995. Trata-se de uma obra, em que Ted Hughes compilou textos – contos, ensaios, rascunhos – de autoria de Sylvia Plath em formato livro. Muitos dos contos presentes no referido volume já haviam sido publicados em vida pela autora. A coletânea foi lançada no Reino Unido pela Faber em 1977 e, quinze meses depois, a editora Harper & Row lançou-a nos Estados Unidos. A edição europeia possui dois contos a mais: “A Day in June” (Um Dia em Junho) e “The Green Rock” (A Pedra Verde), ambos escritos em 1949.

O referido livro é dividido em quatro partes: “The more successful short stories and prose pieces” (Os contos e textos em prosa de maior sucesso); “Other stories” (Outras histórias); “Excerpts from notebooks” (Excertos de anotações); e “Stories from the Lilly Library” (Histórias da Lilly Library). A primeira parte contém os textos “Johnny Panic and the Bible of Dreams”, “America! America”, “The Day Mr. Prescott Died”, “The Wishing Box”, “A Comparison”, “Fifteen-Dollar Eagle”, “The Daughters of Blossom Street”, “Context”, “The Fifty-Ninth Bear”, “Mothers”, “Ocean 1212-W” e “Snow Blitz”; a segunda parte contém “Initiation”, “Sunday at the Mintons”, “Superman and Paula Brown’s New Snowsuit”, “In the Mountains”, “All the Dead Dears” e “Day of Success”; a terceira parte é composta por quatro anotações; e a última por “Day in June”, “The Green Rock”, “Among the Bumblebees”, “Tongues of Stone”, “That Widow Mangada”, “Stone Boy with Dolphin”, “Above the Oxbow”, “The Shadow” e “Sweetie Pie and the Gutter Men”.

Como observa Jo Gill (2008), a divisão entre textos de maior sucesso e “outros” nos permite questionar a ideia de valor literário pensada por Ted Hughes no momento de tal divisão. Isso porque, como dito anteriormente, a maior parte dos textos que compõem *Johnny Panic and the Bible of Dreams* já havia sido publicada. “The Day Mr. Prescott Died”, por exemplo, foi divulgado na edição de 20 de outubro de 1956, na revista *Granta*, que também publicou, no volume de 26 de janeiro de 1957, “The Wishing Box”. Por terem sido difundidos num veículo de qualidade literária respeitável, ambos os contos foram selecionados para compor a primeira parte da coleção. Já textos como “Initiation” e “Sunday at the Mintons”, publicados, respectivamente, nas revistas *Seventeen* e *Mademoiselle*, dedicadas ao público feminino, foram colocadas no segmento “Outras Histórias”. Contudo, vale dizer que a

publicação desse segundo conto foi resultado de uma premiação. Um ano depois, Plath atuou como editora convidada da *Mademoiselle* e suas vivências nesse período forneceram base para a trama de *The Bell Jar*. Logo, observa-se que a divisão proposta por Hughes encaminha o leitor a um pré-julgamento maniqueísta, pois, ao optar pela referida seleção, o direciona para textos cujo valor – literário ou não – foi atribuído por ele. No prefácio da obra, o organizador escreve que histórias como “Day of Success” são tentativas de Plath ao pastiche. Para ele, “um dos problemas dessas histórias mais fracas é que ela não se deixou ser suficientemente objetiva”<sup>6</sup> (1977, p. 07). Contudo, como afirma Gill (2008), Plath sabia perfeitamente o que estava escrevendo e para quem. Isso porque “ela levava cada um desses mercados a sério, pesquisava-os com cuidado e adaptava e direcionava seu trabalho de acordo com cada um”<sup>7</sup> (2008, p. 86). Pode-se dizer, portanto, que ela adiantava, no processo de escrita, as potencialidades de seu leitor ideal. Assim, o fato de Hughes ter visto um determinado grupo de contos como “menores” diante de outros, por causa da influência literária do veículo que os publicou, é injusto na medida em que retira deles o seu devido valor como obra estética, induzindo o leitor a fazer o mesmo.

Embora os textos tenham seu valor, Janet Badia (2006) afirma que *Johnny Panic and the Bible of Dreams* não teve boa recepção nem por parte dos de seus leitores, nem de seus críticos. Para esses últimos, faltava nos textos certa qualidade literária. Eles afirmavam que a coleção poderia ter algum valor para os pesquisadores de Plath e seus principais leitores seriam os “devotos” da escritora estadunidense. Badia afirma que, para alguns críticos, “parecia que o corpo do trabalho de Plath havia sido dominado pela demanda do leitor e um desejo entre os que manuseiam seus manuscritos para oferecê-la ‘ao consumo popular” (p.122–123). Portanto, entende-se que não havia controle rígido acerca da qualidade daquilo que era publicado. Conforme Hughes, “essa coleção não representa a prosa da poeta de *Ariel*, assim como os poemas de *The Colossus* não representam a poesia da escritora”<sup>8</sup> (1977, p. 09). Diante disso, o autor já mostra ao leitor que, nesta coletânea, se encontram textos que, dentro de uma grande obra, teriam valor literário menor.

### **“The Wishing Box”**

O sonho funciona como catalisador da ação de “The Wishing Box”: Agnes Higgins está irritada e tem inveja de seu marido, Harold, porque os sonhos dele são “obras de arte meticulosas”<sup>9</sup> (p. 205). Segundo o narrador, em vez de jornal, o marido da protagonista lia E. T. A. Hoffman, Kafka e artigos sobre astrologia. Disso, pode-se depreender que o contato com a ficção possibilita a expansão imaginativa do inconsciente, permitindo que a fuga da

<sup>6</sup> “one of the weaknesses of these weaker stories is that she did not let herself be objective enough”.

<sup>7</sup> “she took each of these markets seriously, researched it carefully and tailored and targeted her work accordingly”.

<sup>8</sup> “this collection does not represent the prose of the poet of *Ariel*, any more than the poems of *The Colossus* represent the poetry of the poet of *Ariel*”.

<sup>9</sup> “meticulous works of art”.

realidade não seja exercida somente através do contato com o texto literário. No início do casamento, a personagem principal se divertia ouvindo o companheiro relatar seus vívidos sonhos: encontros com personalidades como William Carlos Williams, Robinson Jeffers, Robert Frost e “aquele que escreve sobre Nantucket”<sup>10</sup> (p. 205): todos famosos escritores estadunidenses associados ao Modernismo literário. Mas Harold não sonhava apenas com escritores. Certa vez, tocou a 5ª sinfonia de Ludwig van Beethoven (1770-1827). Noutra vez, sonhou com um deserto vermelho e roxo, cuja areia tinha cor de rubi e a luz era de safira. Lá, havia um leopardo branco de manchas douradas e formigas avermelhadas: descrições coloridas e intensamente brilhantes de paisagens improváveis. Assim, pode-se inferir que até o deserto do inconsciente do marido era fruto de uma criatividade que ultrapassava o limite das possibilidades oferecidas pelo mundo real.

Contudo, depois de algum tempo, a personagem, descrita pelo narrador como uma mulher atraente, “loira de bochechas rosadas e fofas [...] em seu peignoir raiado de rosa”<sup>11</sup> (p. 204), passou a invejar os sonhos do cônjuge e esse sentimento cresceu nela “como um câncer maligno e escuro”<sup>12</sup> (p. 204): ela se sentia perpetuamente exilada, distante desse fabuloso mundo de êxtase que o marido tomava como parte de sua existência. A diversão de outrora se tornou irritação, fúria, pois Harold tinha um “hábito peculiar de aceitar seus sonhos como se fossem realmente parte integrante de sua experiência ao acordar”<sup>13</sup> (p. 205). Isto é, ele os manifestava, inclusive, enquanto estava consciente. Agnes se sentia envergonhada porque quando tinha sonhos, eles a oprimiam: eram compostos por figuras negras de faces irreconhecíveis. Ela não conseguia mais ativar seus “poderes da imaginação” e, por isso, “seus sonhos soavam tão prosaicos, tão tediosos, em comparação com o esplendor do barroco real de Harold”<sup>14</sup> (p. 206). Antes de confessar ao marido que não conseguia sonhar, ela consegue a atenção dele, talvez pela primeira vez desde os primeiros anos do casamento, quando se lembra de um sonho que teve na infância. Aliás, o título do conto provém de um deles: quando tinha sete anos, a protagonista sonhara com um lugar onde caixas-dos-desejos brotavam nas árvores.

Em certo momento da narrativa, Harold tenta guiar sua esposa através da própria imaginação dele, mas isso só deixa Agnes “dolorosamente consciente”<sup>15</sup> (p. 209), pois, ao tentar imaginar o globo sugerido por Harold, ela se sente uma fraude (p. 208). Conforme Chevalier e Gheerbrant, “[o] sonho se subtrai [...] à vontade e à responsabilidade do homem, em virtude de sua dramaturgia noturna ser espontânea e controlada” (2009, p. 844). Por isso, pode-se sugerir que há uma alienação da consciência da realidade por parte de Harold. Isso não acontece com Agnes que, mesmo que conseguisse potencializar sua imaginação, ao deixar-se hipnotizar pelo marido, o faria apenas sob a tutela dele, cujo exibicionismo

---

<sup>10</sup> “that one who writes about Nantucket”.

<sup>11</sup> “pink-cheeked and fluffily blond [...] in her rose-sprigged peignoir”.

<sup>12</sup> “like some dark, malignant cancer”.

<sup>13</sup> “peculiar habit of accepting his dreams as if they were really an integral part of his waking experience”.

<sup>14</sup> “her dreams sounded so prosaic, so tedious, in comparison with the royal baroque splendor of Harold’s”.

<sup>15</sup> “painfully conscious”.

imaginativo, ao conduzir a esposa para onde quer, simplesmente controlaria o inconsciente dela. Então, a criação de Agnes só seria possível se passada pelo crivo de seu companheiro.

Depois dessa tentativa, que não tem grande sucesso, Agnes passa a ler diversos textos: “romances, revistas femininas, jornais e até anedotas em seu *Joy of Cooking*; ela leu folhetos de viagem, panfletos para eletrodomésticos, o catálogo da Sears Roebuck, as instruções nas caixas de sabão em pó, as informações na parte de trás das capas de discos”<sup>16</sup> (p. 208), mas não a literatura erudita de Harold. Frustrada, busca uma alucinação através do vinho e assiste à televisão: nas imagens da tela, tem satisfação ao conseguir alterar as feições do marido, que se torna fragmentado de forma induzida pelo álcool e pela hipnose concebida por meio do aparelho. Contudo, essa indução ao inconsciente tem efeito negativo e a personagem torna-se insone. Então, ela vai ao médico da família, que lhe receita pílulas e, assim, Agnes se suicida: “suas feições tranquilas exibiam um leve e secreto sorriso de triunfo, como se, em algum país longínquo, inatingível por homens morais, ela estivesse, finalmente, dançando com o príncipe negro, de capa vermelha, de seus primeiros sonhos”<sup>17</sup> (p. 210). Para Chevalier e Gheerbrant, o papel fundamental do sonho é “estabelecer no psiquismo de uma pessoa uma espécie de equilíbrio compensador” (2009, p. 846). Sua carência, por outro lado, causa desequilíbrios mentais. Desse modo, entende-se que Agnes e Harold estão separados em dicotomias: equilíbrio e desequilíbrio. O primeiro faz viver; o segundo destrói.

Em “The Wishing Box”, Plath inverte os papéis histórica e socialmente atribuídos ao homem e à mulher, dando a Agnes características do estereótipo masculino e vice-versa. Para Jo Gill, “Agnes mostra o tipo de certeza crítica tipicamente atribuída a homens como Henry Minton, enquanto seu marido, Harold, adota a posição passiva mais frequentemente atribuída às mulheres”<sup>18</sup> (2008, p. 89). Isso porque, ao longo da história, ele só fala quando lhe é perguntado. Harold é distraído, enquanto Agnes está fixada no real. Gill vê a morte da protagonista como uma espécie de punição: seus pesadelos infrequentes recusam interpretação e lhe mostram que ela é inadequada e desinteressante. Por isso, sonhar torna-se mais importante para a personagem do que viver uma experiência, de fato, real. Ao não conseguir fazê-lo, ela se suicida. O conto nos oferece uma possibilidade de acompanharmos a representação do processo de autodestruição mental pela qual a personagem passa, ao não conseguir se conectar com a criatividade almejada através do onírico, que permite a seu marido viajar para terras distantes, oferecendo uma oportunidade de fuga da realidade. Isso porque, conforme Chevalier e Gheerbrant, “[o] drama onírico pode conceder o que a vida exterior recusa e revelar o estado de satisfação ou insatisfação em que se encontra a capacidade energética (libido) do sujeito” (2009, p. 846). Não sonhar conduz Agnes a um processo de autodestruição, que culmina no suicídio. A atitude da protagonista consiste na

---

<sup>16</sup> “novels, women’s magazines, newspapers, and even anecdotes in her *Joy of Cooking*; she read travel brochures, home appliance circulars, the Sears Roebuck catalog, the instructions on soap-flake boxes, the blurbs on the back of record jackets”.

<sup>17</sup> “her tranquil features were set a slight, secret smile of triumph, as if, in some far country unattainable to mortal men, she were, at last, waltzing with the dark, red-caped prince of her early dreams”.

<sup>18</sup> “Agnes displays the kind of critical certainty typically ascribed to men like Henry Minton whereas her husband, Harold, adopts the passive position more often ascribed to women”.

última tentativa de escapar da realidade que se instalara ao seu redor.

Janet Malcolm (2012) entende que ler o conto como episódio da vida de Plath é a única forma de fazê-lo adquirir uma “vida absorvente” (p. 98). Caso contrário, ele é apenas “um dos [textos] mais fracos e artificiais [da autora]” (p. 98). Para a jornalista, trata-se de uma obra que nos mostra as dificuldades de Plath como escritora. Dessa forma, a avaliação negativa que Agnes faz de seus sonhos é a que ela mesma fazia de seus contos. Malcolm afirma que a matriz sentimental do conto está na hostilidade e na inveja de Agnes em relação a Harold. Para a jornalista, essa é uma preocupação central do feminismo contemporâneo (p. 99). De acordo com Malcolm, o conto tem a premissa “de que a vida de uma mulher pode ser envenenada e até mesmo destruída, por seu sentimento de insegurança em face das realizações superiores de um homem” (p. 99). A respeito desta leitura, cabe-nos destacar que, em consonância com Susan R. Van Dyne (2008), entendemos que há três “más leituras” da obra plathiana que têm sido feitas por seus leitores: presumir “que a relação da escrita criativa com o sofrimento vivido é transparente e direta; e predeterminada, não escolhida, pela poeta”<sup>19</sup> (2008, p. 05); “ler a poeta como patológica e sua escrita como sintomática de sua doença”<sup>20</sup> (p. 05); e entender Plath como “produto de rígidas normas de gênero impostas pelo patriarcado, [em que] a influência de sua mãe e um marido dominante provocaram seu verdadeiro eu subversivo, protofeminista, a irromper em fúria”<sup>21</sup> (p. 05). Dessa forma, pode-se dizer que há uma tendência de ler Sylvia Plath em busca de traços que permitam uma melhor interpretação de sua biografia, mas isso, além de desaconselhado, pode ser perigoso. Entretanto, esse hábito de leitura é estimulado de diversas formas como, por exemplo, na introdução de Hughes a *Johnny Panic and the Bible of Dreams*, onde o autor diz que a essência de Plath está na ficcionalização de suas experiências.

Em “The Wishing Box”, o narrador nos revela que, certa vez, Agnes “considerou seriamente esconder uma cópia dos escritos de Freud sobre os sonhos em seu armário e se fortalecer com um sonho vicário para manter o interesse de Harold todas as manhãs”<sup>22</sup> (p. 207). Os sonhos de Harold evocam certa elite intelectual, que ele conhecia através dos livros que lia. Quando não se relacionava com esse seleto grupo de artistas, manipuladores da linguagem, ele se tornava o próprio artista: mesmo o deserto imaginado por ele transborda de cores, que deleitam a sua poderosa imaginação. Essa imaginação artística o aproxima da sensibilidade onírica que sua mulher almeja, mas não consegue ter. Os sonhos antigos dela, com o príncipe e o Superman, deram lugar a pesadelos, que povoam seu parco contato com o irreal. Sylvia Plath tinha conhecimento da obra de Sigmund Freud, psicanalista para quem o sonho tem funções importantes para a mente inconsciente e está associado à realização simbólica de desejos (NEU, 1991).

<sup>19</sup> “that the relation of creative writing to lived suffering is transparent and direct, and is predetermined rather than chosen by the poet”.

<sup>20</sup> “read the poet as pathological and her writing as symptomatic of her illness”.

<sup>21</sup> “the product of rigid gender norms imposed by patriarchy, her mother’s influence and a dominant husband until his defection causes the true, subversive, protofeminist self to erupt in fury”.

<sup>22</sup> “seriously considered hiding a copy of Freud’s writings on dreams in her closet and fortifying herself with a vicarious dream tale by which to hold Harold’s interest each morning”.

Em busca de qualquer alucinação que pudesse despertar sua fuga da realidade, Agnes repete “de forma oca, como um canto fúnebre”<sup>23</sup> (p. 209) a seguinte frase: “[u]ma coisa é uma rosa é uma rosa...”<sup>24</sup> (p. 209). Essa afirmação da protagonista ecoa a mais famosa afirmação de Gertrude Stein (1874-1946): “[r]osa é uma rosa é uma rosa é uma rosa”<sup>25</sup>, que apareceu pela primeira vez no poema “Sacred Emily” (Emília Sagrada), de 1913, e é comumente entendida como uma alegação do princípio da identidade. Nesse discurso, entende-se que toda e qualquer coisa é composta de um conjunto de qualidades e características que a tornam única: A = A. Essa frase foi explorada por uma diversidade de autores ao longo dos anos, como Aldous Huxley, William Carlos Williams, Julio Cortázar e Vinícius de Moraes: as coisas são o que elas são. Dessa forma, sendo a existência a existência, resta a Agnes a compreensão de sua essência.

Entretanto, a essa personagem não é garantido o direito à redenção: a pulsão da morte se opõe a Eros e, na morte, Agnes sorri: não está mais irritada, nem envergonhada. A personagem parece ter finalmente encontrado o êxtase que o marido usufruía através da própria imaginação. Na overdose da medicação, ela pôde dançar valsa no escuro, com o príncipe de capa vermelha que povoava sua imaginação quando criança. Triunfando, enfim, ao zerar sua energia.

Ademais, é importante observar, que a raposa vermelha é, no conto, um animal recorrente nos sonhos de Harold. Antes pesadelo, em que aparecia “gravemente queimada, sua pele chamuscada de preto, sangrando por várias feridas”<sup>26</sup> (p. 206), ela se torna sonho e surge “curada, com pele florescida”<sup>27</sup> (p. 206), e presenteia o personagem com uma tinta específica, utilizada por canetas-tinteiro, num movimento que possibilita e/ou enfatiza a profusão imaginativa dele: o animal sugere transformação, sensibilidade. Harold também tem sonhos frequentes com lúcios: peixes grandes, carnívoros e com tendências canibais, que ele costumava pescar com o primo. Relata o personagem: “ontem à noite eu estava pescando e peguei o mais enorme lúcio que você pode imaginar – deve ter sido o tataravô de todo o resto”<sup>28</sup> (p. 207).

Curiosamente, os dois animais estão presentes em dois dos principais poemas de Ted Hughes: “The Thought-Fox”<sup>29</sup> (A raposa-pensada), parte da primeira coleção lançada pelo escritor, *The Hawk in the Rain* (O falcão na Chuva), em 1957 e “Pike”<sup>30</sup> (Lúcio), publicado inicialmente como um folheto em 1959 pela Gehenna Press e, no ano seguinte, no volume *Lupercal*, sua segunda coleção de poesia. O primeiro poema termina com o seguinte verso:

---

<sup>23</sup> “hollowly, like a funeral dirge”.

<sup>24</sup> “A rose is a rose is a rose...”

<sup>25</sup> “Rose is a rose is a rose is a rose”.

<sup>26</sup> “grievously burnt, its fur charred black, bleeding for several wounds”.

<sup>27</sup> “healed, with flourished fur”.

<sup>28</sup> “last night I was fishing there and caught the most enormous pike you could imagine – it must have been the great-great-grandfather of all the rest”.

<sup>29</sup> O texto pode ser encontrado no seguinte link: <https://www.poetryarchive.org/poem/thought-fox>.

<sup>30</sup> O texto pode ser encontrado no seguinte link: <https://www.poetryarchive.org/poem/pike>.

“a página é impressa”<sup>31</sup> (s/d). Trata-se de um poema metalinguístico, na medida em que discute sobre o ato de escrever e a inspiração do poeta. Conforme Pereira (2017), “a raposa assume o papel de inspiração poética” e “[o]s movimentos da raposa, as ‘neat prints’ que deixa pela neve enquanto o sujeito poético escreve, metaforizam a própria escrita” (p. 13). Dessa forma, a raposa representaria, então, um gatilho para a liberdade imaginativa. Já no segundo poema, o peixe também é bastante diferente dos demais: “Lúcio, três polegadas de comprimento, perfeito/ Lúcio em todas as partes, verde rajando o ouro./ Matadores desde o ovo: o malevolente sorriso envelhecido./ Eles dançam na superfície entre as moscas”<sup>32</sup> (s/d). Assim, também permite diálogo com o conto de Plath, ao apresentar um lúcio incomum aos demais: consideravelmente maior e, conseqüentemente, mais perigoso.

Para Diane Middlebrook, autora do livro *Her Husband* (Seu Marido), que propõe uma nova visão do casal de poetas, os dois estabeleceram uma parceria criativa bastante distinta: “eles desenvolveram uma dinâmica de influência mútua que produziu os poemas que lemos hoje”<sup>33</sup> (2008, p. 156). Em “The poetry of Plath and Hughes: call and response” (A poesia de Plath e Hughes: chamado e resposta), Middlebrook afirma que essa parceria começou quando os dois começaram a se cortejar e continuou até mesmo depois de sua separação. Em certo momento de seu artigo, ela elenca frases que aproximam diretamente “Morning Song” (Canção da manhã) de Plath e “Full Moon and Little Frieda” (Lua cheia e pequena Frieda) de Hughes (cf. p. 162). Dessa forma, pode-se dizer que há ecos nos poemas referidos no parágrafo anterior com “The Wishing Box”.

## Considerações finais

Em “The Wishing Box”, imaginação e realidade são tensões dicotômicas: a primeira faz parte das supostas características do masculino (Harold) e a segunda, do feminino (Agnes). Dessa forma, há uma subversão dos valores do senso comum, em que a racionalidade é relacionada ao masculino e a sensibilidade é uma característica que constitui o feminino. Agnes, no entanto, não se encaixa nessa subversão de papéis. Seu lamento está em não atingir o êxtase através do sonho, como faz Harold, para quem as experiências oníricas se aproximam da realidade: ele as vive como fatos. O marido transborda os sonhos gerados por sua fértil imaginação para a realidade, tornando-os quase fatuais e exigindo participação deles em seu cotidiano. Já Agnes, cuja origem grega do nome representa o que é puro e sagrado, se frustra, se irrita, se vê como uma fraude, pois a imaginação que caracteriza o ser criança-menina é silenciada na mulher adulta, o que a obriga a encontrar na televisão e no vinho meios de forjar algum tipo de contato com o inconsciente, que funcione como fuga onírica da realidade. Entretanto, esses facilitadores a punem e lhe causam a insônia que aflige

<sup>31</sup> “The page is printed”.

<sup>32</sup> “Pike, three inches long, perfect/Pike in all parts, green tigering the gold./Killers from the egg: the malevolent aged grin./They dance on the surface among the flies”.

<sup>33</sup> “they developed a dynamics of mutual influence that produced the poems we read today”.

seus últimos dias e, na morte, a personagem sente o êxtase que tanto procurava.

“The Wishing Box” é um conto de tensão interiorizada, cuja elaboração culmina num texto que é incorporado no sistema simbólico vigente: não há nada de novo nele. A inserção direta ou indireta de elementos biográficos “tumultuosos” retiraria a atenção da liberdade criativa que gerou um texto bastante polissêmico, que faz referência a escritores contemporâneos à sua data de publicação e expande seus significados ao ecoar outros textos. Ademais, possibilita certo vislumbre da comunidade criativa que a escritora criara com Ted Hughes, conforme propõe Diane Middlebrook na biografia escrita por ela sobre a vida do casal. Ainda que o conto não seja um grande expoente na obra deixada por Plath, sua discussão e divulgação é importante, uma vez que, além de expandir os estudos plathianos por meio de obras pouco exploradas, retoma um texto de autoria feminina, que foi esquecido ao longo da construção da história literária.

No Brasil, encontramos apenas um artigo que tem *Johnny Panic and the Bible of Dreams* como objeto de estudo: “Do autobiográfico ao coletivo: uma leitura política da personagem feminina em ‘Johnny Panic and the Bible of Dreams’, de Sylvia Plath”, publicado em 2017 por Carla Alexandra Ferreira e Matheus Torres de Oliveira, pesquisadores da Universidade Federal de São Carlos (Ufscar). Nele, discute-se a mulher dos anos 1950 através da protagonista do conto supracitado. Já o conto “The Fifty-Ninth Bear” foi tema de pesquisa de Iniciação Científica na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), na qual uma graduanda em Letras trabalhou com os elementos que contribuem para o caráter estranho do conto. Em 2018, o conto aqui analisado foi um dos temas da dissertação “The Wishing Box e The Fifty-Ninth Bear: a rasura do casamento em Sylvia Plath”, defendida por Matheus Torres Oliveira e realizada no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos. Nessa dissertação, no que se refere a “The Wishing Box”, o autor discute como a escrita confessional é mobilizada no conto. Ademais, examina as experiências tidas através dos sonhos como representações das alteridades do masculino e do feminino na sociedade estadunidense da década de 1950.

Embora não haja uma grande bibliografia em torno de *Johnny Panic and the Bible of Dreams*, Sylvia Plath tem sido tema de diversas teses e dissertações no país. Até maio de 2019 foram publicadas 21 dissertações de mestrado e 06 teses de doutorado a respeito da escritora e de sua obra. A maioria desses trabalhos, mais precisamente, 22, foram defendidos tendo “Letras” como sua Área de Conhecimento. Os restantes dividem-se entre áreas de História e de Psicologia.

ROCHA, G. M.; RAPUCCI, C. A. The Imagination in Silence - a Discussion about Sylvia Plath's “The Wishing Box”. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 11, n. 1, p. 64–77, 2019. ISSN 2177–3807.

## Referências

BADIA, J. The Bell Jar and Other Prose. In: GILL, Jo (Org.). *The Cambridge Companion to Sylvia Plath*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 124–138.

BAWER, B. Sylvia Plath and the Poetry of Confession. In: BLOOM, H (Org.). *Sylvia Plath*. s/d: Chelsea House Publications, 2007. p. 07–20.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CHILDS, P.; FOWLER, R. *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. Routledge, 2006.

GILL, J. *The Cambridge Introduction to Sylvia Plath*. New York: Cambridge University Press, 2008.

MALCOLM, J. *A mulher calada: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia*. Trad. Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MIDDLEBROOK, D. The Poetry of Sylvia Plath and Ted Hughes: Call and Response. In: GILL, J. (Org.). *The Cambridge Companion to Sylvia Plath*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 156–171.

NEU, J. *The Cambridge Companion to Freud*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

PAUL, L. *Reading Otherways*. Lookwood: The Thimble Press, 1998.

PEREIRA, L. *Tradução e Reflexão Crítica de alguns poemas de Ted Hughes*. 2017. 87f. Dissertação (Mestrado em Estudos Anglo-Americanos – Tradução Literária) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, Portugal, 2017. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/110842/2/253624.pdf>. Acesso em: 17 mar. 2019.

PLATH, S. *Jhonny Panic and the Bible of Dreams*. Buccaneer Books: New York, 1979.

\_\_\_\_\_. *Os diários de Sylvia Plath: 1950-1962*. Karen V. Kukil (Org.). Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

ROSENTHAL, M. L. *Our Life in Poetry: Selected Essays and Reviews*. New York: Persea Books, 1991.

SHOWALTER, E. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, H. B. (Org.). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23–57.

VAN DYNE, S. R. The Problem of Biography. In: GILL, J. (Org.). *The Cambridge Companion to Sylvia Plath*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 03–20.

Recebido em: 09 jan. 2019

Aceito em: 25 mar. 2019

# Trauma cultural da escravidão: reflexos na literatura e no cinema

DÉBORA SPACINI NAKANISHI\*

**RESUMO:** Este trabalho procura refletir sobre a representação do sistema escravagista norte-americano na literatura e no cinema. Ainda na época de vigência desse sistema, as narrativas de escravos surgiram tanto como uma forma de divulgar as histórias individuais dos escravos quanto de construir uma identidade coletiva que viria a ser chamada de afro-americana. Entretanto, logo após a abolição da escravidão, tais narrativas desapareceram. Interessa-nos, aqui, entender a trajetória da representação do negro após esse período, contemplada a partir da perspectiva do trauma cultural e usando como fio condutor *12 anos de escravidão*, desde a época de produção do livro até o lançamento do filme. Apoiamo-nos em autores como Kellner (2001), Eyerman (2001; 2011) e Gates Jr. (2014), entre outros.

**PALAVRAS-CHAVE:** *12 anos de escravidão*; Escravidão; Narrativa de escravos; Steve McQueen; Trauma cultural.

**ABSTRACT:** This paper seeks to reflect on the representation of the North American slavery system in literature and cinema. Even at the time of the system's validity, slave narratives emerge as a way of disclosing the individual stories of slaves, as well as of building a collective identity that would come to be called African-American. However, shortly after the abolition of slavery, such narratives disappear. It is interesting here to understand the trajectory of the representation of the Afro-American after this period, contemplated from the perspective of cultural trauma. We use as a guiding line *12 Years of Slavery*, from the time of production of the book, until the release of the film. We are based on authors such as Kellner (2001), Eyerman (2001; 2011) and Gates Jr. (2014), among others.

**KEYWORDS:** *12 Years a Slave*; Cultural trauma; Slave narrative; Slavery; Steve McQueen.

---

\* Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - Unesp/São José do Rio Preto - 15054-000 - São José do Rio Preto - SP - Brasil.  
ORCID 0000-0001-931606197. E-mail: debora.nakanishi@gmail.com

## Introdução

A escravidão estadunidense é, ainda hoje, um assunto tabu na sociedade norte-americana. Mesmo depois de mais de 160 anos de sua abolição, o sistema escravagista mantém uma espécie de aura fantasmagórica que parece impedir discussões sobre o assunto. Sob esse aspecto, Steve McQueen, diretor de *12 anos de escravidão* (2013), tem muito a dizer, especialmente quando o assunto é cinema. Para o cineasta, há uma espécie de “buraco no cânone do cinema” hollywoodiano deixado pela falta de filmes sérios sobre a escravidão. Buraco este que ele tenta eliminar com o seu filme, adaptado da autobiografia homônima de Solomon Northup (1853). Mesmo após o lançamento do filme, bem-sucedido com os críticos e com o público em geral, percebemos a relevância da constatação de McQueen. Por que somente no século XXI é possível a produção de um filme sobre a escravidão da perspectiva de um escravo? Acreditamos encontrar algumas respostas no conceito de trauma cultural desenvolvido por Eyerman (2011). Para o autor, trauma cultural é:

[...] uma resposta discursiva a um rasgo no tecido social, quando os fundamentos de uma identidade coletiva estabelecida são abalados por uma ocorrência traumática e precisam de uma nova forma de narração para serem reparados [...] (EYERMAN, 2011, p. 455 – tradução nossa).

Eyerman entende a escravidão, especificamente norte-americana, como um trauma em retrospecto, pois marca um ponto específico na história em que os problemas de gerações futuras são, de certa forma, preconizados. Ou seja, afro-americanos, até hoje, olham para o passado da escravidão quando embates sociais são travados. Com essa noção de trauma transgeracional (que não é explicitamente desenvolvido por Eyerman, mas se mostra de forma implícita, uma vez que o mesmo trauma é estudado em diversas gerações), o autor afirma que o trauma não precisa ser vivido para ser sentido. Isso explicaria porque Steve McQueen, mesmo britânico e vivendo no século XXI, é tão assombrado pela escravidão quanto os norte-americanos de diversas gerações. O cineasta afirma ter a raiva como sua maior motivação para a produção do filme. Raiva porque as pessoas desconheciam a vida de Solomon Northup, cuja trajetória está intimamente relacionada à história estadunidense e seu quadro contemporâneo, em que crises raciais ainda são um dos maiores problemas da sociedade.

Dessa forma, Eyerman desdobra-se de forma específica sobre o trauma cultural legado pelo sistema escravagista empreendido nos Estados Unidos no livro *Cultural Trauma: Slavery and the Formation of African American Identity* (2001). Partindo de uma perspectiva sócio-histórica, reflete sobre as implicações provocadas pela escravidão na sociedade norte-americana, principalmente no que se refere à formação da identidade do afro-americano. Utilizaremos, neste trabalho, o conceito de trauma cultural como guia para traçar como o afro-americano e, mais especificamente, a escravidão é representada na sociedade estadunidense. Trauma e representação, parece-nos, andam lado a lado na construção da identidade do negro. Acreditamos que entender como se relacionam, portanto, na História, pode fornecer respostas ao questionamento de McQueen quanto ao lugar das narrativas de escravos na atualidade.

Por que um silêncio longo e obscuro encobre o tema da escravidão norte-americana? McQueen vê o “buraco no cânone do cinema”, o que nós vemos como “buraco na sociedade como um todo”. Logo, os estudos sobre traumas culturais parecem conseguir melhor explicar esse fenômeno.

## Trauma e representação

O intelectual, no sentido empregado por Eyerman, é “[...] alguém que desempenha um papel social, articulando ideias comunicadas a um amplo público através de uma variedade de mídias e fóruns, com o objetivo de influenciar a opinião pública” (2011, p. 454 – tradução nossa). Além disso, os intelectuais concordam que representação é propaganda, ou seja, um discurso motivado politicamente. Desde as narrativas de escravos até os dias atuais, todas as formas de representação dos escravos configuram uma espécie de contradiscurso à cultura dominante, no caso, a hegemonia branca. As formas de representação são de extrema importância, pois um retrato não é somente uma descrição do retratado, mas também do olhar de quem o retrata. Assim, a questão de como representar, tanto a escravidão como o próprio negro, está presente e é fundamental em cada “fase” da construção da identidade afro-americana. De acordo com Bauman (2015),

Tornamo-nos conscientes de que o “pertencimento” e “identidade” não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade”. Em outras palavras, a ideia de “ter uma identidade” não vai ocorrer às pessoas enquanto o “pertencimento” continuar sendo o seu destino, uma condição sem alternativa (BAUMAN, 2015, p. 17–18).

Desse modo, pela situação inconstante quanto ao pertencimento, apontado por Bauman, a identidade do afro-americano também se torna inevitavelmente instável. O problema do pertencimento origina-se logo no início do sistema escravagista. Perguntas fazem-se necessárias, como exemplo, pode o negro *pertencer* à sociedade estadunidense quando, na verdade, é sequestrado do lar e levado, à força, para uma vida desumanizada de servidão? A representação é chave, pois implica em representatividade, ou seja, quanto mais se vê outros semelhantes a si mesmo, principalmente nas artes, e, atualmente, nas mídias de massa, a sensação de pertencimento acentua-se. A representação, portanto, leva à representatividade, que contribui para o pertencimento e, por conseguinte, para a construção da identidade, tanto individual, quanto coletiva:

Numa cultura da imagem dos meios de comunicação de massa, são as representações que ajudam a constituir a visão do mundo do indivíduo, o senso de identidade e sexo, consumando estilos e modos de vida, bem como pensamentos e ações sociopolíticas. A ideologia é, pois, tanto um processo de representação, figuração, imagem e retórica quanto um processo de discursos e ideias (KELLNER, 2001, p. 82).

As narrativas de escravos, escritas e publicadas ainda no período da escravidão nos Estados Unidos, são a primeira forma de representação do afro-americano e, desse modo, o primeiro esforço na construção de uma identidade coletiva. As abolicionistas têm um objetivo maior para tais narrativas: sensibilizar leitores do norte quanto aos horrores desumanos praticados no sul. Na autobiografia *12 anos de escravidão*, por exemplo, Solomon descreve sistematicamente a legislação de chicotadas empregadas na fazenda por um de seus senhores durante os anos de escravidão, Sr. Epps:

O número de açoites é calculado de acordo com a natureza de cada caso. Vinte e cinco são considerados mera reprimenda, infligidos, por exemplo, quando uma folha seca ou um fragmento de capulho é encontrado no algodão, ou quando um galho é quebrado no campo; cinquenta é a punição-padrão que aguarda todas as faltas da faixa seguinte de gravidade; cem açoites é uma punição considerada severa: é o infligido para o delito grave de ficar no campo sem fazer nada; de cento e cinquenta a duzentos é a punição determinada para quem briga com companheiros de cabana; e quinhentas, bem caprichadas, além das mordidas lacerantes dos cachorros, talvez, com certeza afligirão o infeliz fugitivo, sem direito à misericórdia, por semanas a fio de dor e agonia (NORTHUP, 2014, p. 145–146).

Ao usar “infeliz fugitivo”, o narrador parece entender que esse é o único destino possível para o escravo. Como podemos observar, Solomon, que começa a descrição de forma sistemática e direta, ao final do trecho, quando falando da punição mais severa, assume um tom mais apelativo associando-a à aflição inevitável, à falta de misericórdia e à dor e à agonia. Deixa claro, portanto, o que um escravo sente e pensa durante o castigo.

Há, ainda, o propósito individual do testemunho, ou seja, o desejo de contar a própria história, misturando confissões e desabafos. Ademais, a organização das memórias também ajuda o escravo a provar suas capacidades intelectuais, pois, na época, acredita-se que os negros possuíam menor faculdade mental. Assim, mostrar-se capaz de rememorar e compor uma narrativa vai de encontro ao estereótipo de ser não pensante. Como resultado, ao contarem as histórias individuais, essas pessoas acabaram construindo uma identidade coletiva:

A memória coletiva é concebida como o resultado da interação, um processo conversacional em que os indivíduos se localizam. Esse processo dialógico é de negociação tanto para indivíduos quanto para o próprio coletivo. Ele nunca é arbitrário. (EYERMAN, 2001 – tradução nossa).

*12 anos de escravidão*, apesar de pertencer ao círculo editorial comercial, também contribui com esse processo de construção. Sendo direcionado para leitores brancos do Norte em busca de entretenimento, o relato de Solomon atinge uma camada da sociedade que desconhece os acontecimentos do sul e a vida dos escravos. Assim, de certa forma, colabora para que essa realidade alcance um público fora do círculo abolicionista. Tais leitores, mesmo sem interesses políticos explícitos, ao lerem a narrativa de Solomon, com certeza, aprendem sobre a vida dos escravos do sul. Podemos afirmar, então, que Solomon Northup é um intelectual de sua época, influenciando o pensamento popular através do discurso:

Narradores escravos, como Douglass e Northup, exerceram autoridade narrativa, em parte ao escreverem, muitas vezes prescientes, como comentadores da economia da fazenda. Ao sobreviverem às dinâmicas da vida na fazenda, e depois contrastarem-nas com os valores burgueses da indústria e da propriedade, eles não somente expõem a brutalidade da escravidão, mas inserem-se, às vezes suavemente, às vezes tensamente, no nexos cultural da vida da classe-média americana. Também criaram um lugar narrativo, ideológico e racial para si mesmos. Esse se tornou o terreno para manterem-se seguros, e de onde poderiam criticar a própria cultura que estavam abraçando (GOULD, 2001, p. 102 – tradução nossa).

Episódios como o do leilão de escravos e as descrições do trabalho na fazenda são partes fundamentais na construção da identidade coletiva. Todos os escravos passam pelos mesmos momentos. A repetição de momentos individuais, portanto, reforçam a sensação de experiência comum. Trechos, como a seguir, são encontrados em diversas narrativas de escravos: “Durante esse tempo Radburn manteve-se em pé em silêncio. Sua função era supervisionar aquele estábulo humano, ou melhor, desumano, receber escravos, alimentá-los e açoitá-lo, a uma taxa de dois xelins por cabeça por dia” (NORTHUP, 2014, p. 38).

Como as narrativas de escravos são relatos de ex-escravos, sejam fugidos, libertos ou resgatados, como Solomon, podemos asseverar que também recebem a função de registrar o passado para, então, direcionar o olhar para o futuro.

De acordo com Eyerman, depois do fim da Guerra Civil Americana, uma nova narrativa surge, explicando o sumiço desses testemunhos. Tanto nortistas quanto sulistas culpam a escravidão, e obviamente, a presença do negro nos Estados Unidos, pelos males causados pela guerra. Esse ressentimento é um sentimento comum, capaz de unir os dois lados. Um dos intertítulos de *O nascimento de uma nação* (1915), de D.W. Griffith, diz: “The bringing of the African to America planted the first seeds of disunion” (“A vinda do africano para a América plantou a primeira semente da desunião”). Se analisarmos a frase em inglês, podemos perceber que é construída de uma maneira a atribuir culpa ao africano, uma vez que o verbo *bring* é usado como substantivo e, por conseguinte, elimina o agente. Sem agente, sem um *doer*, como diríamos em inglês, o objeto, o africano, ganha foco, e torna-se o único rosto explicitamente associado à desunião. Essa é a narrativa que permeia a sociedade no período da Reconstrução e, no cinema, não é diferente: “O tema da reconciliação dominou a onda de filmes mudos sobre a guerra e histórias com as quais tanto nortistas quanto sulistas podiam se identificar tornaram-se comuns” (BROWNE; KREISER JR., 2004, p. 58 – tradução nossa). Não é de estranhar, assim, que filmes como *O nascimento de uma nação* fizeram sucesso. Independente de qual lado lutara na guerra, o espectador branco concordaria com o retrato pejorativo do escravo de Griffith.

Já para o afro-americano, quando o conflito entre norte e sul acaba, com o primeiro vitorioso, a esperança dos recém-libertos é de serem assimilados pela sociedade norte-americana. Quando a Reconstrução falha e aos negros é negada a perspectiva de um futuro melhor, o trauma coletivo estabelece-se:

Como a nação era lembrada pela nova narrativa da guerra, os negros foram feitos invisíveis e punidos. A Reconstrução, e os negros em geral, tornaram-se objeto de ódio, o Outro, contra os quais os dois lados da guerra poderiam unir-se e então reconciliar-se. A memória da escravidão foi revista como benigna e civilizadora, um projeto do homem branco para que Norte e Sul pudessem reconciliar-se (EYERMAN, 2001).

Os brancos, tanto nortistas quanto sulistas, passam a enxergar o passado escravagista com olhos complacentes, e os negros, como excedente humano. De acordo com Gates Jr. e diversos outros estudiosos, no documentário *A 13ª emenda* (2016), de Ava DuVernay, a situação do negro pós-abolição é apenas uma reconfiguração do sistema. Em vários estados, onde a mão de obra escrava é essencial, novas leis são inventadas a partir de uma brecha da 13ª emenda da Constituição, para devolvê-los ao trabalho forçado. Milhares de negros são presos, por exemplo, por vadiagem, “crime” este que o negro não consegue evitar facilmente na nova condição de homem livre sem oportunidades de trabalho. A herança dessa estratégia ainda é forte na atualidade, legando uma população carcerária majoritariamente negra aos Estados Unidos e o estigma de que negro é sinônimo de bandido. Ademais, o período da Reconstrução é, ainda hoje, negligenciado pelos norte-americanos que desconhecem muitos aspectos, como o que acabamos de mencionar, sobre a origem da população carcerária dos Estados Unidos. Para Browne e Kreiser, o mesmo acontece nos filmes:

Em contraste com a atenção dada à guerra, a Reconstrução é raramente retratada em filmes. Muitos americanos conhecem pouco sobre o que veio depois da guerra, exceto que era um tempo de corrupção, desonra e falha. O entendimento público provavelmente ficará atrás da reinterpretação acadêmica até Hollywood desafiar as imagens desatualizadas de Griffith e Selznick com retratos honestos dos sucessos e fracasso da era (BROWNE; KREISER JR., 2004, p. 67 – tradução nossa).

A imagem de agressividade e perigo iminente, atribuída por Griffith ao negro, justifica, no período da Reconstrução, a criação das leis Jim Crow, que segregam os negros e reafirmam a supremacia branca. Dessa forma, os afro-americanos não têm direito de usufruir de lugares e serviços públicos, da mesma forma que os demais. São obrigados, por exemplo, a sentarem-se em cadeiras separadas e a usarem banheiros para “pessoas de cor”. Todos os lugares recebem placas que demarcam a área do negro e, por conseguinte, dois mundos passam a existir: o do branco, onde os negros são feitos invisíveis ou odiados; e o do negro, onde, por um longo tempo, o afro-americano se fecha como uma forma de autoproteção. Assim, os negros encontram no senso de comunidade a força necessária para resistir e sobreviver. Como já mencionamos, as pessoas trazidas da África para os Estados Unidos fazem parte de diversas tribos e regiões do continente, portanto, não são, inicialmente, um só povo. Ao passarem pelo mesmo trauma da escravidão e, posteriormente, o mesmo trauma da segregação racial, encontram traços em comum que, quando unidos, ganham ímpeto e representatividade em uma comunidade firme e destemida. A literatura, nesse momento, tem papel fundamental no fortalecimento interno:

Consciente das chances de ganhar o respeito do futuro possível, os nacionalistas literários negros ligados ao *Freedom's Journal* e outros jornais afro-americanos argumentaram que a literatura ajudaria os negros a fortalecerem sua própria Comunidade. [...] A comunidade negra mais forte e mais unificada, acreditavam os editores, melhor poderia resistir à opressão branca (LEVINE, 2010, p. 120 – tradução nossa).

Por outro lado, a literatura utilizada então não deve ser mais a das narrativas de escravos. Isso porque uma das abordagens usadas na tentativa de criar uma nova imagem do negro é distanciá-la da história escravagista. A escravidão e, até mesmo, a abolição não devem ser comemoradas, mas, sim, superadas. Portanto, há um período de supressão da memória da escravidão, por parte dos próprios negros, respondendo à pergunta sobre o desaparecimento de narrativas como *12 anos de escravidão*:

Visto que o status das narrativas de escravos como história e literatura parece evidente para nós, como podem ter sido “perdidas” por um período tão obscuro, quando o aparente “silêncio” dos escravos foi atraído por uma série de comentaristas como “evidência” tanto do ambiente brutal da escravidão quanto de uma deficiência mental inerente dentro do escravo? (DAVIS; GATES JR., 1991, p. xv – tradução nossa).

A primeira geração de intelectuais negros nos Estados Unidos, na concepção de Eyerman, como W. E. B. Du Bois, tem duas difíceis tarefas: lutar contra os estereótipos criados no período da escravidão, principalmente, pelos *minstrel shows*, e decidir por qual caminho o então *New Negro* deve seguir. Os *minstrel shows*, forma de entretenimento muito popular nos Estados Unidos, solidifica na sociedade a imagem do escravo como inferior, preguiçoso e parvo. Ademais, o uso do *blackface*, atores brancos com os rostos pintados de preto, impõe uma comicidade ridicularizante aos traços do rosto negro. Um dos atores mais famosos por esse tipo de atuação é Al Jolson (1886-1950). Após o fim da Guerra Civil, esses espetáculos continuam populares durante um tempo, e até mesmo atores negros passam a atuar em papéis antes exclusivos aos brancos. De certa forma, podemos dizer que alguns negros se rendem à imagem que lhes é imposta, assumindo a identidade disponível para assimilação:

Os negros passaram a ser forçados a aclamar valores e levantar bandeiras dos brancos, que ignoravam sua própria identidade cultural. Isso ocorreu quando a diversidade étnica dos escravos, associada à intensa opressão dos senhores, não permitia que se mantivesse um nacionalismo muito forte. A escravidão destrabalizou os africanos, mas esses conseguiram manter traços de sua raça na simbologia de seus cantos e danças. A depredação causada por Jim Crow à cultura negra, por meio de suas danças e músicas via a desintegração completa de suas tradições. Essa opressão racista causou dor e perda, mas não acabou com o espírito e a resistência dos afro-americanos contra o racismo (NIGRO, 2011, p. 59).

Lembramos também que esses shows, apesar de cômicos, dizem retratar o escravo e a vida nas fazendas. Como questionam Davis e Gates Jr. na citação anterior, parece-nos

ilógico que as narrativas de escravos sumam após o fim da Guerra Civil, momento em que o homem branco tenta criar um abismo ainda maior entre ele e o negro, por meio de artifícios como o *blackface*. Seriam as narrativas de escravos, nesse ponto, uma boa alternativa de resposta ao estereótipo criado nos *minstrel shows*? Talvez. Mas o que temos certeza é que essa primeira geração de intelectuais decide que o melhor caminho é criar uma nova imagem, de preferência sem associação à escravidão, sendo ela qual fosse:

Embora a identidade do New Negro fosse reivindicada na performance, paradoxalmente a existência da ideia de um New Negro poderia ser efetivamente promulgada e modelada apenas pela construção e disseminação consciente de um discurso verbal e visual do New Negro. O problema para os defensores do New Negro é que não havia muito entendimento sobre como ele deveria se comportar e, portanto, ainda menos entendimento sobre o que é um New Negro definitivamente. Todos os indivíduos, grupos informais e organizações formalmente constituídas que aceitam o termo, de uma forma ou de outra, concordam sobre uma questão: a única maneira de derrotar a supremacia branca é elevando (ou “edificando”) a raça para o seu próprio lugar na sociedade dos Estados Unidos e na cultura global (ROSS, 2010, página 151 – tradução nossa).

Du Bois, fundador da *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP) e grande incentivador de lideranças negras que representem a comunidade, acredita na capacidade intelectual dos negros de uma forma elitista, em que poucos afro-americanos superiores são capazes de reconstruir a imagem da comunidade. O negro, dessa forma, deve tentar se aproximar da identidade do homem branco. A abordagem de Du Bois foi e ainda é criticada por muitos, pois o sociólogo vive em um círculo mais tolerante, longe da realidade dos ex-escravos e parece propor um esforço de assimilação unilateral, partindo do negro, como origem rejeitada, para o branco, como objetivo almejado. O modo como o branco enxerga o negro é sua principal preocupação:

Para essa geração de intelectuais e escritores negros, aqueles nascidos depois ou ao fim da escravidão, junto com as questões sobre a representação estavam inerentemente preocupações morais do tipo, “como uma minoria oprimida deveria ser representada diante da sociedade dominante” (EYERMAN, 2001 – tradução nossa).

Eyerman ainda afirma que a proposta de Du Bois é de uma narrativa redentora, ou seja, ele mostra o *New Negro* como um homem civilizado e talentoso, capaz de alcançar a redenção do passado de servidão. Podemos comparar essa narrativa redentora, talvez, com o discurso da meritocracia, tão difundido na atualidade. O negro, por mérito próprio, conseguiria quebrar todas as barreiras sociais e aproximar-se do perfil da hegemonia. As autobiografias de escravos não têm lugar e são, portanto, negligenciadas. Lembrar os horrores da escravidão, para Du Bois, já não tem mais utilidade e, ao contrário, só contribuiria para a perpetuação da imagem da servidão. Para Ross, por outro lado, a imagem do *New Negro* deve muito às narrativas de escravos:

Mesmo antes do “fracasso” da Reconstrução, no entanto, os afro-americanos, escrevendo durante uma era de cativo, estavam preparando o cenário para a ideia do *New Negro*, embora o termo em si provavelmente não fosse usado até a década de 1880. Nas narrativas de escravos, polêmicos textos, poesia e romances, os afro-americanos, emancipados e vinculados, começaram a imaginar a noção de “liberdade” e cidadania, através da ideia da posição excepcional do negro para o progresso dos ideais democráticos e, no processo, desenvolvendo a capacidade da raça para o autogoverno e a cidadania nacional e global (ROSS, 2010, p. 153-154 – tradução nossa).

Para o autor, que usa o exemplo de Frederick Douglass, episódios como brigas entre escravo e senhor, em que o primeiro “vence”, são indícios de uma nova mentalidade, a ser desenvolvida no *New Negro*. No caso de *12 anos de escravidão*, Solomon Northup, em determinado episódio, não aceita ser punido injustamente por Tibbeats. O escravo reage e sua ira sobrepuja a do mestre carpinteiro:

Ele estava completamente à minha mercê. Meu sangue fervia. Parecia correr em minhas veias como fogo. No frenesi de minha loucura tomei o chicote de suas mãos. Ele se debateu com toda a força, jurou que eu não viveria nem mais um dia e que arrancaria meu coração. Mas seus esforços e suas ameaças foram em vão. Não sei dizer quantas vezes lhe bati. Chicotada após chicotada caíram rápidas e fortes sobre seu corpo, que se contorcia. Ele começou a gritar - a gritar “assassino” -, e por fim o tirano blasfemo pediu a Deus por misericórdia. Mas ele, que nunca demonstrava misericórdia, não a recebeu. O cabo duro do chicote entortou seu inofensivo corpo até que meu braço direito começou a doer (NORTHUP, 2014, p. 91-92).

A mentalidade do *New Negro*, portanto, está, de certa forma, incutida no discurso intelectual do negro desde as narrativas de escravos e segue seu caminho pelos movimentos a surgir.

No período da Renascença do Harlem, movimento dos anos 1920, uma nova narrativa é construída: a progressista, em que o passado escravagista não é mais ignorado, mas, sim, utilizado como motivador para a conquista de um lugar na sociedade e, conseqüentemente, de um futuro melhor. Esse é um momento de grande produção artística e intelectual por parte dos afro-americanos e valorização da negritude, tendo Alain Locke (1885-1954) como o principal articulador. A África, aqui, é vista como a terra mãe, um lugar ideal e inalcançável, mas a América é parte inevitável na construção da identidade, dando os primeiros passos no caminho que chegaria, posteriormente, ao termo “afro-americano”. Entre os principais artistas, podemos citar Countee Cullen, Langston Hughes, Claude McKay, entre muitos outros. Quando, então, o negro começa a exercer alguma autoridade sobre como é representado, ao invés de integração entre negros e brancos, um efeito oposto acontece. Para Nigro:

Mas essa consciência associada à valorização e ao orgulho de ser negro existe desde a Renascença do Harlem, com escritores como Claude McKay, Langston Hughes, Jean Toomer e Countee Cullen. O significativo “Negritude” sustenta um

significado inverso do termo Negro, antes usado pejorativamente. Essa intensa valorização da cultura, do povo etc. causou, de certa maneira, e em alguns casos, uma intensificação exagerada que passou ao racismo às avessas (NIGRO, 2011, p. 59).

Isso porque, na narrativa progressista, o negro deve não somente assumir uma nova identidade: deve tomá-la e estar pronto para defendê-la do opositor, no caso, o homem branco.

Os negros americanos tiveram que fazer mais do que desconectar sua identidade daquela do escravo, tal como era construída pelos Redentores e apologistas sulistas; eles também tiveram que reivindicar agressivamente uma identidade racial aliada à novidade, à modernidade, à mobilidade, ao progresso, à urbanidade e ao empoderamento contra ataques de injúria racial e violência que definiram seu status como Negro (ROSS, 2010, p. 157 – tradução nossa).

Já durante o começo da Segunda Guerra Mundial, ao afro-americano é concedida uma falsa sensação de pertencimento. Nesse momento, toda a sociedade norte-americana passa a ter um novo inimigo em comum: os nazistas. Os afro-americanos são convocados e partem para a batalha como os demais. Sabemos que o tratamento atribuído, em diversos aspectos, não é igual aos soldados brancos, mas, mesmo assim, o negro sente, talvez pela primeira vez, patriotismo pelos Estados Unidos. Cumprir o dever civil talvez elevasse seu status de cidadão. Mesmo nos filmes é possível observar essa falsa promessa:

A necessidade de uma frente unida durante a guerra foi traduzida na tela de Hollywood. Imediatamente antes e durante a Segunda Guerra Mundial, inúmeros filmes fizeram questão de incluir personagens afro-americanos fortes e admiráveis (WILT; SHULL, 2004, p. 208 – tradução nossa).

Ao retornarem após o fim da Segunda Guerra Mundial, há um momento de frustração para os afro-americanos, uma nova faceta do mesmo trauma, quando percebem continuar segregados mesmo após terem cumprido um dever civil, arriscando a própria vida pelos Estados Unidos. Além disso, por terem lutado contra um inimigo que usava o preconceito racial como uma de suas principais vertentes, parece, nesse momento, ilógico voltarem aos lugares anteriormente atribuídos a partir de ideologias de raça. Brancos e negros haviam lutado lado a lado contra os nazistas e contra o antissemitismo. Ambos haviam exasperado contra o ódio aos judeus. De forma semelhante, ambos, ao voltarem, inevitavelmente questionam o ódio ao negro. Com isso, não estamos dizendo que o homem branco tenha imediatamente se arrependido, mas, em algum nível, uma consciência do racismo surge, mesmo que apenas embrionária. Para Wilt e Shull, “A Segunda Guerra Mundial tornou o racismo indesejável, pelo menos em princípio” (2004, p. 208 – tradução nossa).

A partir de então, diversos movimentos sociais, associados aos Movimentos dos Direitos Civis, acontecem, chegando ao ápice nos anos 1960. Uma linha de abordagem encontrada no Movimento é a de não-violência, disseminada por Martin Luther King Jr. O ministro batista é um dos mais influentes na luta contra a segregação racial e sua filosofia, apesar de

ser contra o uso da força, impõe a presença do afro-americano na sociedade estadunidense. Para Eyerman, é nesse período que a escravidão deixa de ser um trauma cultural, no sentido de pertencente à cultura afro-americana, para tornar-se um trauma coletivo, abrangendo toda a sociedade norte-americana. Isso porque a hegemonia branca não pode mais ignorar a população negra. Acreditamos que é nesse ponto que o perpetrador também passa a sentir-se traumatizado, pois a vítima está sempre presente para lembrá-lo da culpa.

A narrativa desse período continua sendo a progressista: o passado da escravidão é um motivador para um futuro melhor. Acompanhando essa narrativa de empoderamento, o movimento também tem linhas mais radicais, com Malcolm X, os *Black Panthers*, entre outros. Assim, o conceito de *New Negro* é substituído pelo do *Black Power*, afastando o afro-americano da carga pejorativa incutida ao termo *Negro* durante todo o período escravagista, e levando-o a um futuro em que sua imagem é de força e autoafirmação.

O cinema hollywoodiano, durante o Movimento dos Direitos Civis, prefere abster-se. Lembramos que Hollywood é um negócio, em que o interesse financeiro guia as escolhas de produções:

Compreensivamente, a controvérsia era assustadora para Hollywood: apesar de favoráveis à “igualdade” e “fraternidade”, os estúdios não viam como poderiam ganhar com filmes sobre a luta pelos direitos civis. Filmes produzidos nessa era lidavam com a raça obliquamente, isso quando lidavam (WILT; SHULL, 2004, p. 210 – tradução nossa).

Cabe, portanto, ao próprio Movimento retratar-se no cinema. No quesito arte, o movimento *Black Power* apresenta o *Black Arts Movement*, com trabalhos engajados politicamente, como no *blaxploitation*, que discutiremos mais adiante:

Na década de 1960, o Black Power e Black Arts Movements encarregaram artistas, escritores e outros intelectuais negros de trabalharem para a libertação cultural afro-americana, evitando modelos artísticos e teóricos europeus e euro-americanos. Este momento nacionalista negro era um passo crítico, às vezes problemático, no desenvolvimento da literatura afro-americana. Na verdade, o trabalho de inspiradores como Toni Morrison, Charles Johnson, Alice Walker e Ishmael Reed teria sido literalmente inimaginável sem o Black Arts Movement. Apesar de seu falocentrismo e algumas das noções de exclusão da negritude que promoveu, esse movimento cumpriu a promessa e muitos dos objetivos da Renascença do Harlem, facilitando a criação de formas literárias que falavam diretamente ao público americano negro e extraindo o brilho das tradições orais e musicais afro-americanas para a arte literária (KEIZER, 2010, p. 413 – tradução nossa).

A literatura do *Black Arts Movement* aborda o tema da escravidão de uma maneira diferente, com o uso das chamadas neonarrativas de escravos, um gênero literário que surge por volta da década de 1960, em que escritores nascidos após o fim do sistema escravagista produzem textos inspirados nas narrativas de escravos. Antes de nos aprofundarmos nas neonarrativas de escravos, gostaríamos de lembrar rapidamente que nessa mesma época,

década de 1960, as narrativas de escravos são “descobertas” como objeto de estudo acadêmico, passando por um processo de organização e valorização. As neonarrativas, entretanto, assumem a função de contar facetas da vida do escravo que não eram possíveis no século XIX. Para Dubey (2010), influenciado pelo pensamento iluminista, com elementos como razão, justiça, direito moral e caráter, o escravo entende que pode mostrar sua humanidade através da racionalidade. Nas palavras de Kant:

O Iluminismo é a saída do homem de sua menoridade de que ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de se servir do entendimento sem a orientação de outrem. Tal menoridade é por culpa própria se a sua causa não reside na falta de entendimento, mas na falta de decisão e de coragem em se servir de si mesmo sem a orientação de outrem. Sapere aude! Tem a coragem de te servires do teu próprio entendimento! Eis a palavra de ordem do Iluminismo (KANT, 1990).

Assim, as narrativas de escravos abordam apenas temas racionais do sistema escravagista. De certa forma, o escravo demonstra conseguir entender a lógica do sistema, mesmo não concordando com ele. Podemos observar essa característica em *12 anos de escravidão*, quando Solomon usa do próprio entendimento e demonstra razão, para comentar as atitudes do Sr. Ford:

A partir de descrições de homens como Burch e Freeman, e outros que ainda serão mencionados, é-se levado a desprezar e execrar toda classe de proprietários de escravos, sem discriminação. Mas fui escravo seu durante certo tempo e tive oportunidade de conhecer bem sua personalidade e seu caráter, e nada mais faço senão justiça quando digo que, em minha opinião, nunca houve um cristão mais gentil, nobre, cândido do que William Ford. As influências e relações que sempre o cercaram o cegaram para o erro fundamental que está na base do sistema de escravidão. Ele nunca questionou o direito moral de um homem fazer de outro homem seu escravo. Olhando através das mesmas lentes que seu pai antes dele, via as coisas na mesma luz. Crescido em circunstâncias diferentes e sob outras influências, suas ideias sem dúvida teriam sido outras. Ainda assim, era um senhor modelo, trilhando caminho de forma justa, de acordo com a luz de seu entendimento, e felizardo era o escravo que entrasse para sua posse. Fossem todos os homens como ele, a Escravidão teria sido privada de mais da metade de sua amargura (NORTHUP, 2014, p. 75-76).

Vivendo como um escravo, Solomon não permite que seus pensamentos sejam guiados por outrem e a influência do pensamento iluminista pode ser vista no trecho acima. Solomon faz uma análise do *caráter* do Sr. Ford, tentando fazer-lhe *justiça*, mesmo tratando-se de um proprietário de escravos. Evita generalizar os homens brancos que o mantêm cativo, separando o Sr. Ford dos demais, como Burch e Freeman. Dessa forma, faz uso de seu entendimento para ver além. Ademais, é interessante nos atentarmos à passagem em que fala “Ainda assim, era um senhor modelo, trilhando caminho de forma justa, de acordo com a luz de seu entendimento, [...]”. Solomon parece justificar as atitudes do Sr. Ford por seu entendimento ser limitado. Como já mencionamos, Kant afirma que a culpa da menoridade

está em quem tem o entendimento e não toma ação. O Sr. Ford, justificado por Solomon, não teria culpa de sua menoridade.

Nas neonarrativas de escravos, por outro lado, foge-se das influências do Iluminismo e da razão, possibilitando que as histórias tomem caminhos distantes do convencional. Mais uma vez, a questão da representação é fundamental:

Imediatamente após o fim do Movimento dos Direitos Civis e do Movimento Black Power, a escravidão entrou em erupção na cena nacional como uma questão de intenso interesse público e debate. Os conflitos sobre a forma como a escravidão deve ser representada nos domínios da historiografia, da literatura e da cultura visual popular, claramente influenciados pela política negra militante da década de 1960 (DUBEY, 2010, p. 333 – tradução nossa).

Toni Morrison, com *Beloved* (1987), é um exemplo de neonarrativa de escravos. De acordo com a autora, o romance é uma tentativa de preencher lacunas deixadas pelos textos do século XIX. Para Dubey, as neonarrativas de escravos, encontradas nos séculos XX e XXI, também desafiam o realismo convencional. Dessa forma, é possível encontrar, por exemplo, histórias com viagens no tempo, ou até mesmo fenômenos paranormais.

No cinema, ainda durante a década de 1970, surge um novo retrato do negro, o *blaxploitation*: filmes hollywoodianos direcionados ao público afro-americano. A imagem do negro é explorada, visando o lucro dos estúdios, daí o termo, que deriva de *black exploitation* (exploração do negro). *Shaft* (1971) e *Superfly* (1972) são alguns exemplos de filmes do gênero:

Similarmente, a imagem do afro-americano em filmes de Hollywood continuou a evoluir. Os filmes *blaxploitation* do começo dos anos 1970 podem ser vistos como produto dos Movimentos dos direitos civis: Hollywood estava ciente do potencial do público afro-americano, e esse público esperava por filmes feitos especificamente para ela. Ironicamente, esses filmes eram frequentemente feitos por brancos veteranos na indústria do cinema, e os lucros voltavam ao estabelecimento de Hollywood (WILT; SHULL, 2004, p. 212 – tradução nossa).

De acordo com Kellner, “Os filmes de heróis negros, como *Shaft* (1971) ou *Superfly* (1972), podem ser vistos como sinais de resistência à subserviência dos negros aos brancos e como reação aos estereótipos dos negros no cinema de Hollywood” (KELLNER, 2001, p. 137). Por outro lado, para Wilt e Shull, esses filmes, com maioria de personagens negros, direcionados para a satisfação do espectador afro-americano, criam os próprios estereótipos. A imagem passada é do negro como um super-homem sexualmente ativo. Mesmo contra a ideologia estereotipada da hegemonia, no caso, a indústria cinematográfica conservadora, o *blaxploitation* tem a própria ideologia, que também carrega estereótipos. Ainda para os autores, esses filmes não conseguem alcançar um público maior, incluindo a população branca, justamente pela presença majoritária dos negros na tela:

Apesar de bem recebidos pela crítica, esses filmes falharam em atrair um público mais amplo de forma significativa, sugerindo que os brancos podiam aceitar afro-americanos em papéis importantes em filmes *mainstream*, mas não estavam

interessados em ver filmes com elenco predominantemente negro (WILT; SHULL, 2004, p. 212–213 – tradução nossa).

A exceção parece ser a minissérie de televisão *Roots*, de 1977, cujo último episódio foi visto por 100 milhões de pessoas, metade do país, de acordo com Wilt e Shull (p. 213), ou seja, assistido também por pessoas brancas. Baseado no livro homônimo de Alex Haley, publicado em 1976 e sucesso de vendas, a minissérie faz algo inédito até então: retrata a trajetória do afro-americano de uma forma que agrada grande parte da sociedade. A minissérie *Roots*, assim, é um sucesso *mainstream* sem precedentes:

Na era do pós-movimentos-civis, os negros passaram a posições de poder e influência, tanto nas mídias de massa, quanto no mercado, podendo apresentar aspectos da vivência negra no *mainstream*, especialmente dentro da narrativa progressista, mesmo modificada. Aqui a negociação com a cultura dominante começa. Como a experiência negra deve ser representada quando os próprios negros têm muito a dizer: a voz de quem, a experiência de quem, e como o retratado deve retratar? (EYERMAN, 2001 – tradução nossa).

Para Dubey, o êxito de *Roots* está na reconciliação entre nacionalismo da cultura negra e o patriotismo aos Estados Unidos: “Enquanto afirma as origens ancestrais africanas como fundação da identidade negra contemporânea, a narrativa ‘desde a escravidão’ de Haley também confirma a promessa do sonho americano” (DUBEY, 2010, p. 337 – tradução nossa).

Podemos afirmar, então, que os efeitos do Movimento dos Direitos Civis são remanescentes na forma como o afro-americano é representado nas mídias de massa. Alguns resultados que não puderam ser imediatos, vão, aos poucos, aparecendo. Diversos autores aqui citados concordam que é nesse período que a representatividade do negro tem uma guinada expressiva. Wilt e Shull explicam que, a partir de então, a presença do afro-americano do cinema acontece de três formas:

Desde os anos 1980, uma divisão em três partes torna-se evidente nos filmes sobre ou estrelando afro-americanos. Há os filmes *mainstream* de Hollywood estrelando um afro-americano, direcionado ao público em massa; filmes sobre a experiência afro-americana ou outro tópico racial que podem alcançar o público em massa; e filmes produzidos especificamente para o público afro-americano. Cada um desses tipos de filmes contém uma variedade de imagens dos afro-americanos (WILT; SHULL, 2004, p. 214 – tradução nossa).

Sobre o terceiro tipo, os filmes direcionados ao espectador afro-americano ou *blaxploitation*, já discutiremos há pouco. Falaremos agora sobre os outros dois tipos, começando pelo filme *mainstream* com protagonista negro. O ator afro-americano mais bem-aceito no circuito comercial de cinema, mesmo no período do Movimento dos Direitos Civis, é Sidney Poitier. Em seus filmes, a raça é, muitas vezes, uma problemática, como em *No calor da noite* (1967), quando policiais o tratam como possível suspeito de homicídio baseados apenas na cor de sua pele. Contudo, Poitier consegue transitar por diversos tipos de narrativas. Ao mesmo tempo em que isso é vantajoso, pois coloca um

ator negro em papéis não necessariamente escritos para pessoas “de cor”, também é visto com maus olhos por alguns:

Poitier ganhou um lugar de prestígio em Hollywood até então nunca conseguido por um ator afro-americano, mas também recebeu uma certa quantidade de hostilidade de membros de sua própria raça: “No auge de sua popularidade... a imagem de ‘santo de ébano’ de Poitier era frágil para os afro-americanos; ela não falava às aspirações da nova consciência social negra que emergia” (WILT; SHULL, 2004, p. 210 – tradução nossa).

Dessa forma, podemos perceber que mesmo os filmes *mainstream* com atores afro-americanos parecem escolhê-los estrategicamente. O protagonista pode ser negro, contanto que se encaixe nos padrões da sociedade branca. Assim, esses filmes não são satisfatórios para outros públicos, principalmente no momento em que a luta pelos direitos civis dos negros está no auge, o que nos leva a um meio-termo, o segundo tipo apresentado por Wilt e Shull: filmes sobre a experiência afro-americana.

Spike Lee é um dos principais cineastas nesse tipo de filme, nas décadas de 1980 e 1990. Compreende que, em um mundo dominado pelas mídias de massa, a representação deve ser vendável para circular por lugares antes impensáveis. Seus filmes, portanto, apesar de retratos realistas do afro-americano contemporâneo, são bem-vindos no circuito comercial de cinema. Assim, Lee utiliza os mesmos caminhos da cultura dominante para fazer seu contradiscurso:

Apesar de concentrados nas experiências contemporâneas do homem negro urbano, os filmes de Lee recordam a herança da escravidão. Com poucas referências explícitas, como a do adolescente acorrentado obrigado a ir a Marcha de Um Milhão, em *Get On The Bus*, o nome da companhia de Lee, *Forty Acres and a Mule*, sempre proeminente nas sequências de abertura, recorda a falsa promessa da emancipação. [...] o trauma está sempre presente, mesmo quanto ausente (EYERMAN, 2001 – tradução nossa).

Além disso, não podemos negligenciar a importância de Spike Lee como intelectual negro dentro da indústria cinematográfica. Para Kellner, “O cinema e as formas de cultura que exigem mais capital dificultam o acesso dos negros, ainda que, como notamos, o sucesso dos filmes de Spike Lee ajudou um número de jovens cineastas negros a intervir na cultura da mídia” (KELLNER, 2001, p. 248).

Com uma maior presença do negro no cinema, seja em qualquer um dos três tipos de filmes discutidos, a década seguinte vê o surgimento de diversos atores afro-americanos importantes, entre eles Morgan Freeman, Denzel Washington, Will Smith, Whoopi Goldberg, e muitos mais. Diferente da década passada, em que esse era um privilégio para poucos atores escolhidos, o final do século XX mostra-se, de alguma forma, mais receptível. Ademais, acreditamos que as linhas que delimitam os três tipos de filmes discutidos acima tornam-se menos marcantes. Não conseguimos mais enxergar essas fronteiras tão claramente. Talvez estejam apenas camufladas aos olhos desatentos do espectador atual.

Entretanto, parecem-nos que um transitar mais fácil entre filmes e papéis mais diversos também poderia indicar um transitar mais fácil em papéis na sociedade. Mais uma vez, representação e representatividade resultam em pertencimento.

Importante notarmos, por outro lado, um fato interessante apresentado por Wilt e Shull (2004, p. 214): os filmes mais recentes que tratam de temas raciais são, em sua maioria, ambientados no passado. Ou seja, para os autores, filmes como os de Spike Lee, que retratam problemas sociais atuais dos afro-americanos, não são mais utilizados. A indústria cinematográfica parece mais à vontade para tocar em temas sensíveis de forma remota, para proteger a si e aos lucros. O cinema hollywoodiano não pretende ser contestador, então comenta assuntos delicados dentro de uma zona de segurança. Se a discussão fica acalorada demais, há a fachada histórica como justificativa para ser vista como “apenas entretenimento”. Um filme que conta uma história recente, como o número crescente de jovens negros assassinados pela polícia, seria o mesmo que admitir um problema real que precisa ser resolvido. Alguns longas são exceção, como *Preciosa* (2010) e, mais recentemente, *Moonlight* (2016) e *Corra!* (2017). Esses filmes perturbam, pois mostram aspectos da sociedade contemporânea que preferimos ignorar. O espectador mostra-se mais satisfeito em assistir filmes sobre problemas raciais do passado, como, por exemplo, em *Estrelas além do tempo* (2016), pois parece sentir-se superior a tais questões, como se já tivessem sido superadas, quando, na verdade, sabemos que apenas se reconfiguram.

*12 anos de escravidão*, de Steve McQueen, por sua vez, é ambientada no passado e continua sendo, para muitos, desagradável de assistir. Só com essa particularidade já podemos dizer que algo diferente e único acontece na adaptação. Relembramos, neste momento, a falta de representatividade no cinema hollywoodiano sobre o tema escravidão a partir da perspectiva do escravo. Talvez *12 anos de escravidão* ainda seja de difícil digestão, mesmo tratando-se de um filme histórico, pois explicita o fato de que as pessoas não conhecem essa história e de que a conversa sobre a escravidão continua sendo tabu, assim como foi sentido por McQueen, causando desconforto. Hoje, parece-nos óbvio a existência de um filme como este, mas, se sempre foi tão óbvio, como surge apenas em 2013? O espectador pode ficar incomodado com o próprio constrangimento, que é, portanto, contemporâneo. O trauma vivo.

Steve McQueen afirma ter sentido a necessidade de um filme como *12 anos de escravidão* para preencher um buraco no cânone cinematográfico. O momento histórico-social, no caso, é indissociável à produção do longa. Para Hutcheon:

Como esse exemplo pode sugerir, o momento é claramente certo, nos Estados Unidos, como em outros lugares, para adaptações de obras sobre o tópico oportuno da raça. A prontidão à recepção e produção pode depender do momento histórico certo (HUTCHEON, 2006, p. 143 – tradução nossa).

Com uma abordagem inusitada do tema, o diretor afirma poder fazê-lo dessa maneira graças à popularidade da presidência de Barack Obama e sua influência no pensamento popular norte-americano. Afirmamos, além disso, que a adaptação de *12 anos de escravidão* não seria possível sem todos os movimentos apresentados. McQueen, por exemplo, segue, talvez

inconscientemente, os passos dos escritores das neonarrativas de escravos, pois preenche lacunas deixadas pelo testemunho de Solomon Northup. Um caso claro desse fenômeno é a presença da cena do estupro da jovem escrava Patsey, colega de Solomon na fazenda de algodão do Sr. Epps, pelo próprio dono. Na autobiografia, não temos relatos sobre abusos sexuais, o narrador deixa dicas eufêmicas de ocorrências. A cena no filme, porém, é gráfica e chocante pela crueza: o Sr. Epps em cima de uma Patsey imóvel. O senhor procura reações na escrava, mas ela continua impassível, fazendo-se ausente do próprio corpo. Ao final do ato, o Sr. Epps encontra-se em lágrimas, e larga Patsey no mesmo local, ainda inerte. Algumas noites depois, na cabana, Patsey acorda Solomon e, como consequência dos frequentes abusos por parte do patrão, pede que o amigo lhe tire a vida, apontando todos os detalhes de como fazê-lo. Ele se assusta tanto com o pedido, quanto com o detalhamento. Além de questionar os motivos da moça, ainda a acusa de pedir algo que o levaria para o inferno. Ela, contudo, diz que Deus é misericordioso e que o perdoaria por tal ato. Solomon, colérico, dá a conversa por encerrada e tenta voltar a dormir. A cena é aterrorizantemente delicada. A atuação primorosa de Lupita Nyong'o, que recebe o Oscar de Melhor Atriz Coadjuvante pelo trabalho, com doses acertadas de inocência e sofrimento, consegue levar o espectador facilmente às lágrimas.

A adição desse episódio é um óbvio esforço por parte do cineasta em desvelar aspectos ignorados pelo texto-fonte por causa do momento sócio-histórico de produção. Além do acréscimo na narrativa, o modo como é corrigida, em diversos momentos, também é um sinal da tentativa de *renarrar* a história do escravo. Tomemos por exemplo a nudez de Patsey. Na autobiografia de Northup, há uma ilustração da cena em que a moça é chicoteada e aparece ao chão, não ficando claro se está vestida ou não. Provavelmente, tal representação dá-se por convenções da época do lançamento, século XIX, quando a nudez não era bem vista em publicações comerciais. No caso da adaptação, por outro lado, pertencente ao século XXI, Patsey é despida completamente. Mas a nudez alcança um novo nível de incomodo, pois a pele é dilacerada diante de nossos olhos. Nos trabalhos anteriores de McQueen, como *Hunger* (2008) e *Shame* (2011), o corpo humano e a pele são elementos de suma importância:

Em *12 anos de escravidão*, vemos não só as cicatrizes nos corpos dos escravos, mas também redes horríveis de vergões frescos, corpos abertos como pura carne. Esta é apenas uma das visões chocantes do filme de McQueen, e uma das mais valentes revoltas de decoro cinematográfico. Mas o artista e cineasta britânico é alguém para quem o corpo é uma constante: o trabalho da corporeidade humana tem sido central para seus dois filmes anteriores, *Hunger* (2008), sobre o grevista de fome do IRA, Bobby Sands, e *Shame* (2011), sobre a experiência de um homem viciado em sexo. McQueen também já usou o próprio corpo, às vezes, nu de maneira confrontante, em filmes artísticos como *Bear* (1993) (ROMNEY, 2014, p. 28–29 – tradução nossa).

Ainda sobre a forma como a cena, uma das mais comentadas por estudiosos, críticos e espectadores, foi feita, McQueen afirma em entrevista a Gates Jr.:

As pessoas falam sobre o que aconteceu, mas quando você visualiza isso, quando você vê... Eu fui muito cuidadoso sobre como eu traria isso para a narrativa. Há uma sutileza que leva até o crescendo de Patsey sendo chicoteada por Solomon. Eu tinha que fazer isso porque eu não poderia me olhar no espelho como artista se não fizesse assim. Eu estou fazendo um filme sobre o que aconteceu naquele tempo, e se eu não fizesse justiça a isso, eu não poderia me encarar (GATES Jr., 2014, p. 192 – tradução nossa).

Gates: Então, você não acha que a cena de Patsey foi demais? Alguns críticos disseram que era brutal demais para ser vista.

McQueen: Ou eu fazia um filme sobre escravidão ou não fazia, e eu decidi que queria fazer um filme sobre escravidão (GATES Jr., 2014, p. 192 – tradução nossa).

Com esses exemplos, McQueen apresenta o trauma da escravidão com todos os aspectos aterrorizantes, explicitando-os de uma maneira que torna impossível evitar a discussão e a reflexão. Para Rosenstone,

Como o acadêmico, o cineasta pode manter o ponto de vista desse tipo apenas por meio do próprio ato de contar o passado: o que quer que a humanidade tenha perdido – diz a mensagem implícita – agora está redimido pela criação desta obra, pelo testemunho dos erros históricos que este filme nos permite compartilhar (ROSENSTONE, 2015, p. 35).

Mais uma vez, enfatizamos as possibilidades concedidas pelo momento sócio-histórico propício, em que mesmo os estúdios hollywoodianos começam a demonstrar algum interesse por filmes sobre a escravidão e sobre o afro-americano. Para McQueen, há diversas histórias interessantes para serem adaptadas para o cinema. Histórias sobre a rodovia subterrânea, misteriosas rotas de fuga, por exemplo, seriam interessantíssimas na telona. Talvez, *12 anos de escravidão* possa ser um marco na transição da aceitação de filmes assim:

Bem, antes, as pessoas queriam contar essas histórias, mas talvez achavam que não tinham autoridade para fazê-lo. Também, agora os estúdios perceberam que podem ganhar dinheiro contando essas histórias. O fato de ele [Barack Obama] ser o presidente não pode ser subestimado, com a influência que tem exercido na cultura, e principalmente no cinema (GATES Jr., 2014, p. 187 – tradução nossa).

No caso do cinema, McQueen recebe apoio total do estúdio e da produtora para fazer o tão sonhado filme sobre a escravidão. Para o diretor, o tema há muito fora esquecido. Por outro lado, como afirmamos anteriormente, a supressão também é um aspecto do trauma. Entretanto, o legado da escravidão ainda é inegável e, por isso, sua discussão, imprescindível:

Nunca houve nada como a Comissão da Verdade e Reconciliação. E os efeitos da escravidão estão ao nosso redor. Você pode ser cego, mas não pode ser idiota. Olhe ao redor. Na educação. Na população carcerária. Etcetera, etcetera, etcetera. Essa é a evidência do que aconteceu.

Alguém pode dizer, “Isso foi há mais de 100 anos, supere!” Certo, vamos superar. Mas as coisas devem ser colocadas no lugar certo para serem superadas. Estamos

falando de 400 anos de escravidão e tortura mental. Culpa não é produtiva. Não estou interessado em culpa. Mas algo como a Comissão da Verdade e Reconciliação na África do Sul. Ela não foi perfeita, mas pelo menos houve algum tipo de aceitação. Claro que as pessoas que fizeram isso não estão mais aqui, então não precisamos falar sobre culpa (GATES Jr., 2015, p. 188 – tradução nossa).

Dessa forma, McQueen parece acreditar em uma espécie de processo terapêutico de cura, protelado até o momento. De acordo com Pederson:

Em contraste com a experiência involuntária das memórias traumáticas, narrar lembranças para os outros [...] permite que os sobreviventes ganhem mais controle sobre os traços deixados pelo trauma. A memória narrativa não é passivamente suportada; em vez disso, é um ato do narrador, um ato discursivo que desfigura a memória traumática, dando forma e uma ordem temporal aos eventos lembrados, estabelecendo mais controle sobre sua lembrança, e ajudando o sobrevivente a refazer-se (PEDERSON, 2014, p. 339 – tradução nossa).

Lembramos que, para Eyerman, o trauma cultural não precisa ser vivido para ser experienciado. Ou seja, McQueen pode ser e indicar estar tão traumatizado pela escravidão quanto a primeira geração de intelectuais negros: “Quando eu primeiro li o livro, fiquei tão bravo e chateado comigo mesmo. Por que eu não o conhecia? Então percebi que ninguém conhece esse livro. Eu tinha que fazer o filme. Isso se tornou a minha paixão” (GATES Jr., 2015, p. 186 – tradução nossa). Para lidar com o trauma, portanto, McQueen procura curar-se através do cinema, linguagem que domina, e propõe a mesma cura aos espectadores:

Os leitores que aceitam o poder restaurativo da linguagem são capazes de ver a literatura do trauma, não como uma coleção de atos discursivos vacilantes ou falhos, mas sim como esforços – não importa o quão hesitantes – de reabilitação. Sugerir que a simples “narração” do trauma seja possível e benéfica não tira o poder que Caruth atribui à literatura. Fazendo isso, simplesmente acrescenta ao número de tipos de linguagem que as vítimas podem usar para tentar seguir em frente (PEDERSON, 2014, p. 339 – tradução nossa).

Assim, o cinema, mídia de público em massa, pode ser uma linguagem vantajosa para o processo de tentativa de cura do trauma cultural da escravidão dos Estados Unidos no século XXI, se, é claro, houver mais intelectuais, como cineastas, com o interesse em fazê-lo. Partindo da autobiografia de um escravo, McQueen colabora para o empoderamento da voz do marginal e, além disso, pode alegar tratar-se de um retrato mais realista do tema. Para Cartmell e Hunter,

Curiosamente, a renovada popularidade do filme histórico nos últimos anos ecoa a reavaliação na academia das abordagens humanistas tradicionais da história. Como a fé em grandes narrativas históricas diminuiu, houve um renascimento da biografia e da história narrativa como formas primárias de organizar o passado (CARTMELL; HUNTER, 2001, p. 02 – tradução nossa).

Para as autoras, esse processo de *re-narração* do passado, que contém características pós-modernas, poderia ser chamado de “retrovisão”, uma vez que o objetivo é combater construções ideológicas e mitos estabelecidos por grupos cujos interesses políticos e econômicos precisam silenciar vozes marginalizadas para a manutenção do *status quo*. Seguindo esse pensamento, podemos afirmar que 12 anos de escravidão procura combater o mito das magnólias, uma visão romântica nostálgica, difundida pelos sulistas brancos durante a Reconstrução, em que todos nas fazendas viviam alegremente, inclusive os escravos, até então predominante no cinema hollywoodiano.

Gostaríamos de salientar que, sob a perspectiva do trauma, o relato ser ou não realista não afeta o processo de cura, pois a linguagem pode ser performativa, ou seja, desprende-se da função de comunicar uma informação e concentra-se no próprio ato de narrar. Lembramos, ainda, que, de acordo com Rosenstone (2015), filmes históricos são todos aqueles que olham para o passado em contradiscurso, e não necessariamente fiéis aos fatos, promovendo uma aceitação das verdades metafóricas. De forma semelhante, os relatos de traumas podem exercer um poder muito maior quando verdades metafóricas são usadas. A linguagem cinematográfica, novamente, mostra-se ideal:

Agora, também temos a oportunidade não somente de ouvir essas pessoas, mas também de vê-las. Dizer que podemos fazer isso é quebrar uma prática antiga que passou a ser considerada imutável – a noção de que um passado verídico só pode ser contado por palavras impressas em uma página. Trata-se de uma questão arriscada, pois mudar a mídia da história significa mudar igualmente a mensagem. Platão sugeriu isso há mais de dois milênios ao dizer que, quando o modo da música muda, os muros da cidade tremem (ROSENSTONE, 2015, p. 19).

Portanto, no século XXI, dominado por mídias visuais, o cinema é um lugar acertado para instigar novas discussões. Ao mudar a mídia, os muros tremem, nossas certezas são questionadas e, em consequência, debatemos e refletimos. Como o próprio McQueen afirma: “Há um paralelo com os dias atuais. Não podemos tomar nossa liberdade como certa, pois a qualquer momento ela pode ser tomada. Olhe para Trayvon Martin, assassinado...” (GATES Jr., 2014, p. 193 – tradução nossa) e “Nós não queremos nos envolver. Nós ignoramos. É isso que fazemos. O filme é um chamado à luta. Há tanto que podemos e devemos fazer”. (GATES Jr., 2014, p. 193 – tradução nossa). Com um investimento por parte do cinema em filmes socialmente importantes, não devemos nos esquecer do valor da literatura, lugar de origem dessas narrativas. Uma relação sadia entre as duas linguagens é possível e incentivada. O livro de *12 anos de escravidão*, esquecido por muito tempo, volta à lista de mais vendidos após o lançamento de filme, tendo, inclusive, a primeira edição brasileira. Solomon Northup, podemos afirmar, é redescoberto como intelectual e seu discurso volta a influenciar a opinião pública. Assim, seja através da literatura ou do cinema, o impreterível é que assuntos importantes, como traumas culturais e seus legados, deixem de ser silenciados e sejam, enfim, discutidos pela sociedade.

## Agradecimentos

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela bolsa de estudos que financiou a realização da pesquisa de mestrado da qual este artigo é um dos resultados.

NAKANISHI, D. S. Cultural Trauma of Slavery: Reflections in Literature and Cinema. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 11, n. 1, p. 78-100, 2019. ISSN 2177-3807.

## Referências

BAUMAN, Z. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

BROWNE, A. R.; KREISER JR., L. A. The Civil War and Reconstruction. In: ROLLINS, P. C. (Org.). *The Columbia Companion to American history on film: how the movies have portrayed the American past*. New York: Columbia University Press, 2004. p. 58-68.

CARTMELL, D.; HUNTER, I. Q. Introduction: retrovisions: historical makeovers in film and literature. In: CARTMELL, D.; HUNTER, I.; WHELEHAN, I. (Org.). *Retrovisions: reinventing the past in film and fiction*. London: Pluto Press, 2011. p. 01-07.

DAVIS, C. T.; GATES JR., H. L. Introduction: the language of slavery. In: \_\_\_\_\_. *The slave's narrative*. New York: Oxford University Press, 1991. p. xi-xxxiv.

DUBEY, M. Neo-slave narratives. In: JARRETT, G. A. (Ed.). *A Companion to African American literature*. Hoboken: Wiley Blackwell, 2010. p. 333-346.

EYERMAN, R. *Cultural trauma: slavery and the formation of African American identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

\_\_\_\_\_. Intellectuals and cultural trauma. *European journal of social theory*, London, v. 14, n. 4, p. 453-467, 2011. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1368431011417932?journalCode=esta>. Acesso em: 20 mai. 2019.

GATES Jr., H. L. *12 years a slave: a conversation with Steve McQueen*. *Transition*, Bloomington, v. 114, p. 185-196, 2014. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/550597>. Acesso em: 20 mai. 2019.

GOULD, P. The economics of the slave narrative. In: JARRETT, G. A. (Ed.). *A Companion to African American literature*. Hoboken: Wiley Blackwell, 2010. p. 90–102.

HUTCHEON, L. *A theory of adaptation*. New York: Routledge, 2006.

KANT, I. Resposta à pergunta: o que é o Iluminismo. In: *A paz perpétua e outros opúsculos*. Lisboa: Edições 70, 1990. p. 11–19.

KEIZER, A. R. African American literature and psychoanalysis. In: JARRETT, G. A. (Ed.). *A Companion to African American literature*. Hoboken: Wiley Blackwell, 2010. p. 411–420.

KELLNER, D. *A cultura da mídia*. Bauru: EDUSC, 2001.

LEVINE, R. S. African American literary nationalism. In: JARRETT, G. A. (Ed.). *A Companion to African American literature*. Hoboken: Wiley Blackwell, 2010. p. 119–132.

NIGRO, C. M. C. Marginalidade e rebeldia: o romance Filho nativo no contexto da literatura norte-americana. In: FERNANDES, G. M.; WIMMER, N.; ÁLVAREZ, R. G. H. (Org.). *Lugares de identidade: manifestações do literário*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. p. 49–62.

NORTHUP, S. *Doze anos de escravidão*. Trad. Caroline Chang. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

PEDERSON, J. Speak, trauma: toward a revised understanding of literary trauma theory. *Narrative*, Columbus, v. 22, n. 3, p. 333–353, 2014. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/article/555653>. Acesso em: 20 mai. 2019.

ROMNEY, J. A history of violence. *Sight & sound*, London, v. 24, n. 2, p. 28–32, 2014.

ROSENSTONE, R. A. *A história nos filmes, os filmes na história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015.

ROSS, M. B. Racial uplift and the literature of the New Negro. In: JARRETT, G. A. (Ed.). *A Companion to African American literature*. Hoboken: Wiley Blackwell, 2010. p. 151–168.

WILT, D. E.; SHULL, M. African Americans after World War II. In: ROLLINS, P. C. (Org.). *The Columbia Companion to American history on film: how the movies have portrayed the American past*. New York: Columbia University Press, 2004. p. 207–2017.

## Filmes

A 13ª EMENDA. Direção de Ava Duvernay. Produção de Ben Cotner. Scotts Valey: Netflix, 2016. Streaming (100 min). Disponível em: <https://www.netflix.com/watch/70284282?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2C>. Acesso em: 19 dez. 2017.

12 YEARS a slave. Direção de Steve McQueen. Produção de Brad Pitt. Century City: Fox Searchlight, 2013. 1 DVD (134 min).

THE BIRTH of a nation. Direção de Nate Parker. Produção de Nate Parker. Century City: Fox Searchlight Pictures, 2016, 1DVD (120 min).

Recebido em: 19 dez. 2018

Aceito em: 23 mar. 2019

*dossiê*

ITÁLIA E BRASIL NA LITERATURA:  
ESCRITORES, PENSADORES E OBRAS

## Itália e Brasil na literatura: escritores, pensadores e obras

Neste volume 11, número 1, da Revista Olho d'Água, completamos a publicação do *Dossiê Itália e Brasil na Literatura*, que foi iniciada no volume anterior, com a publicação de sua primeira parte intitulada “Itália e Brasil na literatura: visões, diálogos e comparações”. São as relações entre Itália e Brasil na literatura que continuam a ser o eixo de união dos artigos, mas agora o enfoque recai sobre “escritores, pensadores e obras”.

Mais uma vez, diversos pesquisadores, distribuídos pelos estados brasileiros e pela Itália, interessados em construir uma visão crítica a partir de textos de expressão literária, em tecer comparações, ou em traduzir textos italianos para leitores brasileiros, lançam seus olhares críticos sobre obras literárias, tanto da Literatura brasileira como da italiana, e interpretam as possíveis visões representadas nos textos literários escolhidos para estudo.

Para divulgar esses estudos, como atividade ligada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Unesp de São José do Rio Preto (SP – Brasil), reunimos, no presente volume da Revista Olho d'Água, sete artigos de diversos estudiosos, sendo que um deles comparece em italiano, seguido de sua tradução para o português, de forma a completarmos oito textos por conta da tradução, além de uma resenha e uma seção de traduções comentadas a respeito da transposição do italiano para o português, de forma a completar nosso segundo Dossiê.

Iniciamos apresentando o artigo de Ana Clara Vieira da Fonseca – doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura, ligado ao Departamento de Teoria Literária e Literatura do Instituto de Letras, Universidade de Brasília (UnB) – intitulado “Literatura e realidade em textos críticos de Pier Paolo Pasolini”, no qual a autora reflete sobre a figura desse criador eclético italiano, que foi um artista muito envolvido com o seu tempo, guiado por um sentimento de missão, sempre em busca de uma expressão popular – ou seja, não consumida pelo capitalismo. No livro *Empirismo hereje* (1982), ele transita pelos campos da literatura, da linguística e do cinema, mostrando consciência a respeito das grandes mutações do seu tempo e buscando compreender seus processos e contradições. Em *Scritti corsari* (1993), vemos textos em que sua crítica alcança a mídia impressa com o objetivo de esclarecer as grandes massas ao abordar temas políticos e sociais. O foco das reflexões de Ana Clara foi o de observar como o crítico italiano interpreta a aproximação teórico/crítica entre literatura e realidade, para, assim, verificar como tal relação aparece em trechos específicos das obras.

Em seguida apresentamos o artigo de Giorgio De Marchis – docente de Literatura portuguesa e brasileira, no *Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere* da *Università degli Studi di Roma 3* – na versão original em italiano, seguida de sua tradução. Seu título é “In questo paese sono tutti divoratori d'uomini': Il Brasile avventuroso di Emilio Salgari”, em português: “Nesse país são todos devoradores de homens': o Brasil avventuroso de Emílio Salgari”. O leitor tem contato com uma análise da imagem do Brasil presente no romance *L'uomo di fuoco* (*O homem de fogo*), publicado em 1904, pelo escritor italiano Emilio Salgari. A partir dos acontecimentos relacionados ao Caramuru, e reelaborando a representação

tradicional do Brasil como país de canibais por antonomásia, Salgari apresenta uma paisagem de beleza admirável, habitada, no entanto, por criaturas ferocíssimas. O artigo em italiano é acompanhado por sua versão para o português do Brasil realizada por Maria Celeste Tommasello Ramos e revisada pelo próprio autor.

Já em “Giacomo Leopardi na Imprensa Brasileira do século XX: aspectos da recepção entre 1901 e 1930”, Ingrid Bignardi – doutoranda em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), bolsista CAPES, Mestre em Estudos da Tradução – e Andréia Guerini Correio – docente da UFSC, Professora Titular do Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras e da Pós-Graduação em Estudos da Tradução – analisam aspectos da recepção de Giacomo Leopardi na imprensa brasileira do século XX, mais especificamente nos anos entre 1901 e 1930, objetivando verificar como se dá a circulação desse autor e de suas obras e qual perfil é destacado, a fim de construir a micro história da sua recepção no Brasil. A partir de consultas no acervo digital da Hemeroteca da Biblioteca Nacional do Brasil usando os termos “Leopardi” e “Giacomo Leopardi”, foram encontradas 547 ocorrências e os resultados da análise indicam que a presença de Leopardi no Brasil é intensa e a imagem dele veiculada é principalmente a do escritor pessimista.

A seguir, no artigo intitulado “A escrita palimpséstica de Umberto Eco em *A misteriosa chama da rainha Loana*”, Paulo Fernando Zaganin Rosa – doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista (UNESP/Assis) e Supervisor de Ensino no município de Iepê – SP, Brasil, discute a respeito de como a literatura está, desde sua origem, unida à memória, seja por seu caráter oral, quando ainda era tão somente recitada e seus ritmos e seus sons eram estruturados de modo a se inscreverem por longo tempo na memória coletiva, seja por seu papel de transportar a memória do mundo e dos homens, armazenando, assim, o movimento de sua própria memória. Como anuncia o título do artigo, o *corpus* da pesquisa foi o romance *A misteriosa chama da rainha Loana* (2005), do semiólogo e escritor italiano Umberto Eco, que utiliza o gênero Memória Literária para discutir, na prática literária, as relações entre memória individual e memória coletiva. Ao tentar recuperar a memória pessoal perdida, Yambo, o protagonista da trama, acaba traçando um panorama histórico da Itália no período fascista; incrustado no interior dessa dinâmica. Assim, Eco vale-se de recursos como a intertextualidade e a interdiscursividade para colocar em evidência questões inéditas concernentes à memória literária. E é a respeito de tais recursos e questões que o estudioso Paulo Zaganin reflete.

No artigo seguinte, intitulado “A inserção do elemento histórico em dois romances da Literatura italiana: *I promessi sposi*, de Alessandro Manzoni e *I Malavoglia*, de Giovanni Verga”, de autoria de Regiane Rafaela Roda – doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista (UNESP/São José do Rio Preto) e Professora da Rede Estadual de Ensino Básico na cidade de São José do Rio Preto – SP, Brasil, são estudadas as obras primas de Manzoni (1785-1873) e Verga (1840-1922), que se tornaram expoentes de dois movimentos literários do período denominado *Ottocento* da Literatura Italiana: o Romantismo e o *Verismo*. Na visão da estudiosa, entre tais movimentos, os elementos históricos inseridos na narrativa engendram significações distintas, principalmente no que tange ao aspecto da Providência

divina. Partindo da maneira como cada qual insere os eventos históricos para a elaboração de suas narrativas, é realizado estudo comparativo entre as duas obras, perpassando pela discussão do romance, tomando como base os estudos de Lukács (2009 e 2011) e Watt (2010) sobre o romance histórico e o romance realista e sobre a idealização da Providência.

Já em “Um novo retrato do Brasil no romance *Quarenta dias*, de Maria Valéria Rezende”, a estudiosa Vera Lúcia de Oliveira – docente da área de Literatura Portuguesa e Brasileira da Università degli Studi di Perugia (UNIPG) e também poeta e ensaísta – reflete a respeito de como Maria Valéria traça um retrato desolador da sociedade brasileira em suas obras, em que o olhar se descola do centro para as margens, colhendo fronteiras e periferias. A seu ver, no romance *Quarenta dias* (2015), o leitor se depara com uma narradora que vaga por ruas e becos de uma Porto Alegre quase irreconhecível, onde circula uma humanidade marginalizada e excluída. O espaço urbano é representado em toda a sua complexidade, pela voz de uma mulher de meia idade, em crise e em ruptura com seu universo. No artigo, é analisado o modo pelo qual a protagonista do romance delinea com precisão uma imagem inédita do Brasil, viajando em profundidade por uma das capitais mais ricas do país. Isso, a partir de conceitos como modernização, globalização, excedente e exclusão, aplicados às economias de mercado, mas redefinidos por Zygmunt Bauman em seus estudos.

Yuri Brunello – docente do Programa de Pós-Graduação em Letras/Literatura Comparada da Universidade Federal do Ceará (UFC) – e Emília Rafaelly Soares Silva – doutoranda do mesmo Programa de Pós-Graduação e Professora efetiva do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí – discutem em “Sublugares políticos da *desmarginação* do feminino em *História de quem foge e de quem fica* de Elena Ferrante” a respeito da terceira parte da trajetória das amigas napolitanas Lenu e Lila, personagens do romance estudado, pois várias questões político-sociais (a camorra, o neofascismo, o sindicalismo, o feminismo, etc.) tornam-se emergentes na Itália nas décadas de 1960 e 1970. A *desmarginação* mostra-se, no romance, como um processo de abandono de realidades e espaços que tentam conter as personagens em margens não emancipatórias. Assim, o objetivo do estudo é, com base nas concepções de Antonio Gramsci, Mario Tronti, Eduardo Viveiros de Castro, Carla Lonzi e Marcia Tiburi, mapear o alinhamento ou não das personagens às vertentes sociopolíticas daquele contexto, em especial à concepção feminista.

Contamos também com a resenha da obra *Ti tazi senpre te parli mai*, de Cátia Dal Molin, publicada em 2018 pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e pelo Colégio Técnico Industrial de Santa Maria – RS – Brasil. Nícollas Cayann – doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Mestre em Literatura Comparada pela UNILA – introduz o tema e sintetiza as principais linhas da obra acima, que traz estudos baseados em pesquisas sobre o uso do Talian (dialeto vênето falado no Brasil).

Além dos artigos crítico-teóricos e da resenha presentes no Dossiê, mantivemos a apresentação de uma Seção de tradução literária comentada, na qual aparecem traduzidos com comentários sobre a versão entre línguas, dois contos de diferentes épocas. O primeiro é “Cagliuso”, do escritor italiano Giambattista Basile (1575-1632). Foram as estudiosas

Adriana de Jesus Reis e Maria Celeste Tommasello, ambas da UNESP de São José do Rio Preto (SP), no Brasil, que traduziram o conto do escritor barroco italiano. Elas o introduzem por meio de um texto que apresenta as principais características da obra na qual o conto está inserido e sobre seu autor, demonstrando como a narrativa curta faz parte da linha evolutiva que levou à perenidade do conto de fadas hoje conhecido como “O gato de botas”. Em seguida, há a disposição da tradução com as notas que detalham nuances tradutórias que envolvem tanto aspectos ligados à relação entre a língua de partida e a de chegada e os aspectos culturais que algumas palavras ou expressões carregam em si, no uso literário. Por fim, a versão em italiano *standard* do conto de Basile é apresentada ao leitor.

A segunda tradução comentada é a realizada a partir do conto “L’irruzione”, de autoria do escritor contemporâneo brasileiro Júlio César Monteiro Martins, radicado na Itália a partir dos anos 70 do séc. XX, que passou a escrever em italiano a partir de 1988. O conto aborda um tenso diálogo entre dois irmãos sobre a brutalidade policial ocorrida durante e após a invasão da Escola Diaz, que abrigava jornalistas, estudantes e militantes políticos durante a realização da reunião do G8 na cidade de Gênova. A versão comentada do conto para o português do Brasil foi realizada por Pedro Henrique Pereira Graziano – doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP de São José do Rio Preto (SP), Brasil, Maria Celeste Tommasello Ramos – docente do Departamento de Letras Modernas da Unesp/São José do Rio Preto (SP) – e Arnaldo Franco Junior – docente do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários da Unesp/São José do Rio Preto.

Assim, temos a satisfação de concluir o segundo *Dossiê Itália e Brasil na literatura* com a certeza de termos publicado trabalhos que enfocam aspectos de relevo nos Estudos Literários, dirigidos a obras, escritores e pensadores tanto brasileiros quanto italianos, e partindo de perspectivas diversas, para ampliar os horizontes da divulgação e reforçar a pesquisa literária no eixo Brasil-Itália. Sentimos também a grata satisfação de termos apresentado, nas duas partes do Dossiê, traduções comentadas que vão de poesias inéditas da poeta Vera Lúcia de Oliveira (presentes no Dossiê 1) e de dois contos, introduzindo e comentando aspectos ligados à língua e à cultura de origem em relação à língua e à cultura de chegada. Que nos próximos volumes a Revista Olho d’água possa levar à frente essa importante iniciativa de focar não somente os estudos críticos, mas também a criação literária e a tradução poética e narrativa entre duas línguas diversas, tornando diversos textos mais acessíveis ao público leitor brasileiro.

Enfim, só nos resta desejar a todos excelente leitura!

Maria Celeste Tommasello Ramos  
Pedro Henrique Pereira Graziano  
Organizadores do Dossiê

# Literatura e realidade em textos críticos de Pier Paolo Pasolini

ANA CLARA VIEIRA DA FONSECA\*

**RESUMO:** Pier Paolo Pasolini foi um artista muito envolvido com o seu tempo, guiado por um sentimento de missão, sempre em busca de uma expressão popular – ou seja, não consumida pelo capitalismo. No livro *Empirismo hereje* (1982), o autor transita pelos campos da literatura, da linguística e do cinema, mostrando consciência a respeito das grandes mutações do seu tempo e buscando compreender seus processos e contradições. Em *Scritti Corsari* (1993), vemos textos em que sua crítica alcança a mídia impressa com o objetivo de esclarecer as grandes massas ao abordar temas políticos e sociais. O objetivo deste artigo é observar como o crítico interpreta a aproximação teórico/crítica entre literatura e realidade, e verificar como tal relação aparece em trechos específicos das obras.

**PALAVRAS-CHAVE:** Crítica literária; Literatura; Pier Paolo Pasolini; Realidade; Sociedade.

**RIASSUNTO:** Pier Paolo Pasolini was a very engaged artist in his social reality, driven by a strong sense of purpose, always searching for a truly popular expression, namely one not touched by capitalism. In *Empirismo hereje* (1982), Pasolini discusses literature, linguistics and cinema, displaying awareness in regard to the great shifts of his time and trying to understand its processes and contradictions. In *Scritti Corsari* (1993), we are presented to writings in which his critic reaches printed media aiming to enlighten the wider masses by discussing political and social topics. The goal of this paper is to observe how the writer interprets the theoretic/literary approximation between literature and reality, and check how does this relationship is presented in specific excerpts in the writings.

**PAROLE-CHIAVE:** Literary Criticism; Literature; Pier Paolo Pasolini; Reality; Society.

---

\* Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura – Instituto de Letras – Universidade de Brasília – UnB – 70910-900 – Brasília – Distrito Federal – Brasil. E-mail: anaclaravf@gmail.com

Pier Paolo Pasolini foi professor, escritor, poeta, pintor, teatrólogo e cineasta italiano, nasceu na cidade de Bolonha e desde cedo esteve envolvido com atividades culturais. Apesar de, ao longo dos seus 53 anos, ter realizado as mais diversas formas de produção artística, uma de suas mais extensas atuações é a de crítico, ainda pouco estudada por pesquisadores. Nesse sentido, cabe destacar dois elementos decisivos para a atividade cultural de Pasolini que são, ainda, a base da tradição literária italiana: o realismo e o humanismo. Entende-se, aqui, realismo em um sentido mais amplo do que a escola literária, leva-se em conta o realismo como representação do homem real, indo além do capitalismo e da sua fetichização; humanismo, por sua vez, corresponde à compreensão e autoconsciência do gênero humano como tal.

A literatura é desde cedo o principal tema para a avaliação social desenvolvida por Pasolini. Ao mudar-se para Roma, encontra emprego em uma escola no bairro Ciampino e se muda com a mãe para Rebbibia, uma das denominadas *borgate* – comunidades localizadas na periferia romana. É ali que o poeta encontra a matéria principal que vinha buscando e que dá forma à sua representação. No entanto, por se tratar de uma realidade de retratação muito complexa, o poeta sente a necessidade de buscar outras linguagens que sejam capazes de executar aquela representação artisticamente. Tal necessidade justifica a observação/caracterização quase antropológica da vida humana que pode ser observada em suas obras. Maria Betânia Amoroso afirma que toda a produção literária de Pasolini é autobiográfica – desde os ensaios, passando pelos romances e chegando aos poemas, tudo contém o estado de urgência e a indignação sentidas pelo poeta, de um modo que o mero autobiografismo é superado e as obras passam a ser representantes da vida do povo, no melhor sentido da palavra “universal” utilizada por Karl Marx, György Lukács e pelos estudiosos que os seguem.

Pasolini sempre esteve muito envolvido com lutas políticas, evidentes tanto em sua vida quanto em sua obra artística – é, assim, um poeta civil que acaba se voltando contra a forma poética, sem se render aos impulsos vanguardistas muito em voga no período. Até mesmo em sua poesia civil, ganha espaço um tipo de eu-lírico que é assumidamente crítico.

A crítica literária italiana guarda uma relação muito próxima com a mídia impressa. Do final do século XIX ao início do século XX, inicia-se uma forte separação entre a crítica erudita e a crítica militante; no entanto, no período entre guerras as duas correntes começam a funcionar em conjunto, de modo que a tendência crítica mais predominante se torna aquela representada pela produção de Benedetto Croce, grande nome da crítica italiana do *Novecento*, que desenvolve um modelo capaz de unir a teoria e os preceitos filosóficos à prática, de modo a influenciar toda a atividade crítica italiana do porvir. Outra figura de imensa importância nesse cenário é Antonio Gramsci, que tem um papel definidor em toda a crítica militante de orientação marxista que se desenvolve após os anos 50 e antecipa questões que serão o foco da produção pasoliniana: principalmente, quanto à situação do intelectual e aos avanços da cultura de massa.

Pasolini, por sua vez, idealiza e realiza com alguns amigos de Bolonha, na segunda metade da década de 1950, a revista *Officina*, em que o marxismo de Gramsci tem muito espaço, assim como pesquisas a respeito de sociedade, política e até mesmo religiosidade em

relação à evolução da nação italiana. Nos anos 60, a produção crítica começa a se tornar mais aberta à interdisciplinaridade, de modo que saberes de linguagens, semiologia, psicanálise e outros começam a ganhar espaço. Por esse motivo, Maria Betânia Amoroso considera muito difícil falar sobre a crítica militante italiana a partir dos anos 70, visto que o estruturalismo e as disciplinas anteriormente citadas passam a ter mais importância, juntamente à estrutura interna do texto, que as contingências sociais.

É interessante imergir no que acontecia com a vida cotidiana do povo no período em estudo e como se dava o relacionamento entre arte e povo nesse país de democracia frágil e situação política delicada. Inicialmente, podemos recorrer ao livro *Literatura e vida cotidiana* (1968), de Antonio Gramsci, em que o crítico italiano utiliza-se de situações enfrentadas pela Itália no século XIX e procura, assim, compreender o motivo pelo qual a literatura nacional italiana não consegue alcançar a vida do povo.

Para tanto, algumas questões são levantadas. Gramsci se pergunta se o fato de a arte dever ser vista como arte, e não como propaganda política, seria um obstáculo para que a obra seja reflexo do seu tempo; a resposta, é claro, é negativa. O autor explica, em outras palavras, que não se deve cair na obra de arte panfletária, na qual as ações dos personagens não representem tendências sociais e esteja claro que a atitude do artista visa a “agradar aos patrões” (GRAMSCI, 1968), o que faria do escritor um “oportunist político”. É dito, ainda, que o mundo cultural ao redor, se for efetivamente vivo, encontrará uma forma de se expressar artisticamente no trabalho de algum artista.

Quanto à situação do caráter não nacional-popular da literatura italiana, Antonio Gramsci realiza uma extensa análise das condições peculiares presentes na formação cultural do país, assim como o fato de ter sido a sede de um vasto império e ser o maior centro da religião cristã. Tais fatos contribuíram para a complexa formação de uma nação italiana moderna, o que, evidentemente, teve reflexos na sua produção cultural e, mais especificamente, literária. É preciso levar em consideração, ainda, que a formação de uma vida nacional unitária foi dificultada na Itália por motivos como o problema de não haver uma língua nacional, a unificação tardia do país, falta de posicionamento político do povo e a popularidade de obras literárias estrangeiras traduzidas em território italiano. Gramsci destaca, ainda, que ocorre, após o século XVI, uma separação definitiva entre povo e intelectuais, que influencia negativamente a produção cultural do porvir.

É importante destacar que, desde o início, a produção artística italiana é marcada pelos ideais humanistas. Mesmo com todas as profundas transformações que ocorrem com a civilização italiana desde Dante, passando por Petrarca, até o século XVI, permanece esse cunho humanista que virá a ser ponto principal dos estudos desenvolvidos no período do renascimento; é, aliás, Petrarca que faz do humanismo artístico de Dante um movimento, uma escola que chama a atenção dos estudiosos, e faz do escritor ou literato “de carreira” alguém envolvido com os processos sociais.

Continuando nosso estudo sobre o contexto histórico e suas influências exercidas sobre a literatura italiana, cabe retomar o que é exposto por Giulio Ferroni em seu livro *Storia e testi della letteratura italiana – Guerre e fascismo (1915 – 1945)*. De acordo com o autor,

com o fim da II Guerra Mundial, há a derrota dos regimes totalitários de direita e novas esperanças democráticas são espalhadas. Após o esforço empreendido para a construção do Estado Unificado Italiano, a Itália não tinha realizado políticas de intervenção no campo da cultura, de modo que o espaço de produção e debate era deixado livre e fora da jurisdição das instituições tradicionais. Contudo, durante o regime fascista, o contexto de tensões levou à implementação de projeto de organização da cultura, de suma importância para a integração total das massas. Duas direções eram dadas a esses projetos, a saber: unir os intelectuais à estrutura do partido único e do Estado totalitário, deixando a eles um espaço de relativa autonomia; e difundir uma cultura fascista de expressão de valores nacionais e populares para atingir vários níveis da população. Como consequência, o fascismo conseguiu agregar uma grande quantidade de intelectuais, inclusive alguns que se diziam contrários a ele.

Agora que já é possível compreender um pouco melhor a proximidade entre a literatura italiana e a luta contra o fascismo, cabe pensar o lugar do poeta Pasolini nesse cenário.

Pier Paolo Pasolini nasceu em 1922, na cidade de Bolonha, e desde cedo esteve envolvido com atividades culturais. Filho de uma professora e de um militar, mudou-se bastante e, além de ensinar alguns jovens junto à mãe em um período em que a escola que atendia às crianças da região de Casarsa foi inutilizada devido aos estragos da guerra, aos 17 anos iniciou a faculdade de Letras. Após a prisão do pai, na África do Sul, e a morte do irmão, Guido, na guerrilha, Pier Paolo começa a lecionar em uma escola de Valvasone, próxima a Casarsa. No ano de 1950, Pasolini é expulso do Partido Comunista por uma acusação de exploração sexual de menores e perde o emprego; é então que vai com sua mãe a Roma em busca de emprego. A mãe começa a trabalhar em uma casa de família e Pasolini passa um ano desempregado e em péssimas condições. É só após um ano de dificuldades que o poeta encontra emprego em uma escola no bairro Ciampino e, com sua mãe, transfere-se para Rebbibia, uma *borgate* romana.

Talvez como fruto dessa relação entre a representação artística e as já citadas contingências autobiográficas, surge uma enunciação considerada dialética, apontada por Alexandre Pilati no artigo *O coração consciente de Pasolini em 'As cinzas de Gramsci'*, entre o coração (sentimento) do autor, em contrapeso a uma consciência crítica; destaca-se, ainda, que esse coração é consciente e propõe, juntamente à consciência crítica, uma poética anticapitalista. Pilati afirma que tal característica parte de elementos transfigurados da realidade para compor uma estrutura que possibilite a visão dos seus limites na sociedade imersa em reificação. De acordo com o autor, estaria aí a força da poética de Pasolini – a tensão entre coração e consciência, levando em consideração as circunstâncias históricas da Europa no pós-guerra. Cito:

Essa, no fundo, a grande lição do “coração consciente”. Ele é, antes de tudo, consciente de que o trabalho de construção do poema além de representar o mundo e suas formas objetivas, refaz o mundo, em uma outra objetividade, onde põe-se ainda mais à mostra a tensão entre negatividade e utopia. Assim, a nosso ver, a utopia pasoliniana aquarelada em “As cinzas de Gramsci” tem a ver menos com a afirmação unilateral de uma força popular irracional e mais com a consciência do poder que a arte possui de resgatar algo vivo, algo humano, para além da forma reificada do poema. [...] (PILATI, 2013, p. 170).

Retomando André Bueno, Alexandre Pilati reitera a ideia de que, quando se trata de Pasolini e suas obras, não é possível dissociar poesia de política; é preciso que os dois conceitos sejam pensados juntos para, quem sabe, chegar-se ao real alcance daquela poesia. Percebe-se, portanto, que o poeta vê na forma estética uma forma política de resistência às imposições do mundo capitalista, o que é alcançado por meio daquilo que Pilati chama de “realismo crítico e humanista” (PILATI, 2013, p. 156).

Já vimos qual era a situação da Itália e da Europa em contexto entre guerras e como a ascensão de regimes fascistas impactou a produção cultural como um todo. Agora, é preciso entender que, após 1945, em um período imediatamente seguinte ao fim da II Guerra Mundial, popularizou-se um movimento de renovação cultural com função social que tinha como objetivo maior a reestruturação moral da Europa, que estava focado na produção de obras de cunho social e engajado. A maior parte da produção intelectual desse período vinha de autores ligados ao Partido Comunista; com o passar do tempo, Pasolini percebe que o problema maior estaria no avanço do neocapitalismo, no fato de existir uma massa subproletária nas periferias que não tinham o menor contato com o avanço econômico e no avanço do neofascismo – temas que são amplamente criticados em seus textos.

Em *Figurações e debate do fascismo na literatura de Pier Paolo Pasolini*, Alexandre Pilati destaca a existência de um forte sentimento de missão em Pasolini como intelectual, o que está claro em seu objetivo de intervir e contribuir com debates políticos, sociais e culturais. Além disso, o autor diz haver, nos escritos pasolinianos, um sentimento crítico com relação ao totalitarismo e aos limites impostos à liberdade do povo italiano em três momentos: o fascismo clássico, em vigor no período entre guerras; o fascismo marcado pela ausência de mudança após a II Guerra Mundial e aquele em surgimento no período de intensa modernização – tem-se, assim, três tipos de fascismo, explicados por Pilati como:

- a) O “fascismo fascista” deitou raízes políticas profundas em solo italiano durante duas décadas, mas suas imposições comportamentais não afetavam a consciência dos italianos, configurando-se mais como máscaras de conveniência para se por e tirar;
- b) O “fascismo democrata-cristão” desenhou-se como uma continuidade do “fascismo fascista”, usando alguns de seus instrumentos mais violentos e valendo-se da base eleitoral fascista para perpetuar-se durante muitos anos no poder, realizando tudo, entretanto, sob o manto de um discurso hipocritamente antifascista e democrático;
- c) O “neofascismo” da sociedade de consumo reordenava as forças totalitárias em outro plano da existência política e econômica, desenvolvendo-se na dinâmica de uma nova etapa da história humana. O sentido de tal dinâmica é o da mutação antropológica direcionada à homogeneização cultural, em meio à qual valores como liberdade e tolerância foram apropriados em nome da estética da mercadoria e da lógica do fetichismo consumista (PILATI, 2015, p. 13 – 14).

Desse modo, percebe-se o poeta fazendo o alerta de uma consolidação da nova forma de fascismo – o neofascismo caracterizado pelo totalitarismo da sociedade de consumo – e representando a luta de classes do capitalismo, no mundo ocidental, em contexto de pós-guerra tendo a condição nacional italiana como mediadora.

Aliada à crítica anticapitalista anteriormente citada está o trato literário com o presente sempre dialetizado.

Nos escritos de Gramsci, passagem e transformação aparecem como sinônimos para catarse. A saber, compreende-se catarse como momento de passagem do subjetivo ao objetivo, um instrumento para criar uma nova forma política, o ponto de partida de toda a filosofia da práxis. Tem papel importante nessa discussão a dimensão do conhecimento da catarse, o distanciamento crítico das ideologias dominantes que se fazem onipresentes na vida cotidiana das classes populares e que é tão explorado por Pasolini em seus trabalhos.

Para finalizar, há uma certa ementa narrativa da qual os seus textos partem: o cotidiano e a vida nacional italiana. Não são, contudo, textos negativistas, pessimistas, sem projeção utópica que marcam as produções de Pasolini. Pelo contrário, é possível enxergar o questionamento que busca entender o motivo pelo qual algumas coisas não entram em transformação. Sempre considerando a função humanizadora e desfeticizante da arte, Pasolini, por meio de seus escritos, tem como intenção colocar a arte no contexto do mundo dos homens e fazê-la funcionar como máquina crítica desse mundo.

Para compreender melhor a atividade crítica de Pier Paolo Pasolini, opto por analisar mais de perto textos presentes nos livros *Empirismo hereje* (1982) e *Scritti Corsari* (1993). Começo pelo artigo “Novas questões linguísticas”, integrante da primeira parte de *Empirismo hereje* (intitulada “Língua”), no qual o crítico explica que sua análise parte de um ponto de vista que tem como base a relação entre “os escritores e a *koinè* italiana” (PASOLINI, 1982, p. 23). Para tanto, explica a que corresponde a *koinè*: seria o italiano instrumental, não-literário, a língua falada. Apesar de não haver na Itália uma língua nacional, o burguês ou pequeno-burguês italiano é o indivíduo que, por se comunicar nas duas variantes, possibilitaria a visualização da possível unidade existente entre elas. Tal tese se justifica ao passo que o autor considera o italiano uma língua imperfeitamente nacional composta por um corpo histórico-nacional que não é completo, mas fragmentário. Assim, o italiano seria a língua representativa da luta da burguesia italiana – reflete os costumes, os hábitos, os privilégios e a luta dessa classe.

Pasolini defende que, ao interpretarmos a língua italiana como história da relação entre os escritores e a *koinè*, percebe-se a existência de três linhas: a) a linha do italiano médio, da literatura puramente acadêmica e escolástica; b) uma linha superior, de literatura hiperlinguística, próxima ao sublime; e c) uma linha inferior, composta por literaturas “naturalistas-veristas-dialectais” (PASOLINI, 1982, p. 24). Observa-se, assim, a língua funcionando como um fator de exclusão e segregação dentro da literatura. Para Pasolini, a grande maioria dos autores que se colocam na linha superior ao italiano médio têm uma correspondência com seus personagens, seus heróis e os ambientes em que vivem, uma aproximação que é tanto cultural quanto linguística; é essa afinidade espiritual que lhes permite o desenvolvimento do Discurso Indireto Livre. O crítico explica qual a consequência disso:

Empregam, portanto, a língua dos protagonistas: e é a um nível de igualdade, conforme já disse, que o intercâmbio linguístico de autores e personagens se verifica nos seus casos. Desta maneira, a língua das suas personagens torna-

se uma língua escrita e, todas as contas feitas, literária, enquanto a língua do escritor – que se identifica com a sua personagem – se torna simplesmente mais viva ou expressiva (PASOLINI, 1982, p. 27).

Contudo, Pasolini destaca que, caso a representação seja de um herói popular, a mimesis não ocorre genuinamente, visto que o escritor utilizaria um grau mais baixo de sua própria língua, sem conseguir reproduzir devidamente a fala daquele grupo social.

É clara a importância do papel do escritor para o desenvolvimento linguístico de uma sociedade. Por outro lado, Pasolini defende que a crise linguística do século XX, mais especificamente a que se dá nos anos 50, seria um indício do “fim do mandato do escritor” (PASOLINI, 1982, p. 28). As experiências literárias desse período justificam o surgimento das vanguardas antilinguísticas que tentam diminuir a centralidade linguística para reduzir a zero os valores a ela atrelados. A consequência disso é que a literatura passa por um momento de vazio, visto que os escritores se limitam a escrever sua própria história, de maneira isolada de outros elementos sociais; para que isso seja corrigido, o autor defende que é necessário reaproximar a literatura de duas outras áreas: a linguística e a sociologia.

De um ponto de vista sociolinguístico, Pasolini explica que a osmose da língua italiana deixa de ocorrer com o latim e passa a se dar em relação a uma língua científica. Um exemplo disso é a linguagem jornalística italiana, a qual assume características específicas ao longo do tempo, instrumentaliza-se para alcançar uma sociedade com um nível elevado de racionalidade e se torna pouco expressiva. A televisão, por sua vez, também possui uma língua própria, ao passo que exclui uma grande variedade de palavras e “consiste na sua selectividade sectária” (PASOLINI, 1982, p. 32). Como decorrência disso, o autor propõe que “os centros criadores, de elaboração e unificadores da linguagem, já não são as universidades, mas as administrações” (PASOLINI, 1982, p. 33). Tal proposição corrobora sua tese de que o italiano médio está profundamente tecnicizado; é a passagem do italiano de língua literária para língua técnica. Desse modo, o conhecimento literário passa a estar vinculado a um conhecimento de características racionais e científicas.

A proximidade de áreas como o jornalismo e o cinema tiveram uma influência muito expressiva na literatura do século XX. Na última seção de *Empirismo hereje*, “Cinema”, Pasolini desenvolve reflexões sobre a arte cinematográfica e suas relações com a sociedade. Por meio do artigo “Que será natural?”, o leitor tem acesso à tese, já explicada em outros artigos da seção, de que o cinema identificar-se-ia muito com a realidade, ao ponto de sua Semiologia ser parte do estudo da “Semiologia Geral da Realidade” (PASOLINI, 1982, p. 197), pois podemos reconhecer em um filme a realidade tal como ela se nos expressa cotidianamente. Contudo, devido ao fato de o cinema se construir com base em planos-sequência, muitas vezes essa arte é acusada de não conseguir se desvencilhar do naturalismo.

Para esmiuçar o problema, Pasolini utiliza o exemplo de um filme americano o qual mostra um homem dormindo em planos-sequência que duram horas. Assim seria o cinema “insensatamente naturalista: sobretudo na medida em que tem também o tempo natural da realidade” (PASOLINI, 1982, p. 199). O crítico esclarece que a diferença entre a vida real e aquela reproduzida no cinema está no ritmo, no tempo, na duração de um plano. Em “O

medo do naturalismo”, apêndice de “Que será natural?”, Pasolini questiona o motivo para tamanho medo e o que ele esconde: “Não esconderá, por acaso, o medo da realidade? E não são os intelectuais burgueses que aqui tem medo da realidade?” (PASOLINI, 1982, p. 204). Tal medo do real está presente também, é claro, na literatura.

Na segunda parte de *Empirismo hereje*, “Literatura”, encontramos o texto “Intervenção sobre o Discurso Indireto Livre”, no qual Pasolini desenvolve melhor suas opiniões acerca de tal modalidade, já mencionada no artigo “Novas questões linguísticas”. O crítico se debruça sobre este tema por não ter encontrado, em livros de especialistas, as verdadeiras razões para que ocorra um processo estilístico que permite a fala por meio do locutor e a expressão de diversas intenções. Para tanto, Pasolini analisa as diversas ocorrências do Discurso Indireto Livre com tempos e formas verbais diferentes, como infinitivo, pretérito perfeito e imperfeito.

O uso do imperfeito, por exemplo, determinaria a existência de um escritor-narrador; contudo, há situações em que o autor se recusa a se expressar dessa maneira e realiza uma submersão em sua personagem, de modo que todo o desenrolar se dá por meio dela. Seja como for, é certo que o Discurso Indireto Livre, para Pasolini, corresponde a uma “consciência sociológica” (PASOLINI, 1982, p. 66) que é a sua característica primordial.

Entre os exemplos apresentados, encontramos Dante Alighieri. Para Pasolini, o Discurso Indireto Livre está muito presente nos escritos do poeta, que retira da sociedade seu material linguístico e o aplica ao reproduzir o falar de cada núcleo daquele extrato social. Cito: “A ‘consciência sociológica’ intervém do mesmo modo que em Ariosto: ou seja, em primeiro lugar, na relação revolucionária entre língua superior e língua falada, ou seja entre o latim da cultura teológica e o florentino da burguesia das comunas” (PASOLINI, 1982, p. 67).

Conforme teorizado em “Novas questões linguísticas”, Pasolini defende a existência de uma linha superior e uma linha inferior que partem do italiano médio. Esse seria o motivo pelo qual todas as análises anteriores a respeito do Discurso Indireto Livre fossem insuficientes, tendo em vista que levavam em conta apenas a linha média da língua. Tais estudos não consideravam, por exemplo, a importância da ironia nos textos escritos naquela modalidade – primordial para seu desenvolvimento. Tal ironia, para o autor, corresponde a:

[...] ironia no sentido específico corrente: ou seja a ‘*mimesis* caricatural’ que consiste em arremedar o locutor. E que é assim uma posição extremamente original em relação a todas as outras posições tradicionais em que o autor costuma colocar-se ante suas personagens: uma correspondência de sentido amoroso, que se concretiza numa troca de fervores linguísticos [...] (PASOLINI, 1982, p. 69).

É interessante a posição do crítico, segundo a qual somente é possível para um escritor reviver o discurso de um personagem que tenha níveis de educação e cultura semelhantes aos seus, além de uma idade e de uma experiência histórica próximas. É por esse motivo que o monólogo interior é muitas vezes considerado uma continuidade do Discurso Indireto Livre, visto que as semelhanças são muitas. Contudo, é preciso destacar que o monólogo interior consiste em uma aplicação da língua do escritor a uma personagem e pode renunciar

completamente ao naturalismo, firmando-se na língua poética por inteiro; no Discurso Indireto Livre, por outro lado, uma dose imprescindível de naturalismo e poesia surge do contato entre duas línguas agudamente diferentes.

Para o escritor do século XX, rodeado de referências pop, comunicação de massa e neocapitalismo avançado, seria impossível reviver o discurso de alguém que viveu em uma época anterior, uma realidade histórica diferente. Pasolini diz não ter conhecimento de uma obra que seja capaz de reviver o discurso do operário “através da sua linguagem enquanto linguagem específica do operário” (PASOLINI, 1982, p. 80). As narrativas que se propuseram a fazê-lo escorregam ao representar o operário em sua vida familiar privada; o operário simpatizando com a condição de vida do autor; o operário em uma situação “tipicamente obreirista” (PASOLINI, 1982, p. 80), em outros momentos linguísticos. Assim, o verdadeiro problema, para Pasolini, é a potencial identificação que existe entre a linguagem da fábrica e a linguagem do operário – razão para a impossibilidade da *mimesis*.

No artigo intitulado “A vontade de ser poeta de Dante”, Pasolini se propõe a pensar como Dante Alighieri emprega o Discurso Indireto Livre. Inicialmente, o crítico destaca que, ao falarmos de Dante, é necessário ter em mente o papel fundamental do poeta no que tange à descoberta das línguas que compõem o italiano e à presença imprescindível da consciência sociológica já aqui explicitada. Dante é capaz, por meio de seu discurso direto, de aplicar uma espécie de Discurso Indireto Livre ao passo que consegue empregar uma fala característica, tanto de personagens que pertencem à sua própria classe social, quanto de personagens que pertencem a outros extratos da sociedade – seria o “Discurso Indirecto Livre simbólico ou metafórico” (PASOLINI, 1982, p. 82). Além disso, Pasolini nota a ocorrência de dois tipos de registro em Dante: um é mais veloz e factual; o outro é lento, de ritmo atemporal, em um tempo “meta-histórico da poesia” (PASOLINI, 1982, p. 83).

Pasolini explica que o poema de Dante, por ser uma alegoria, possui duas naturezas de narração: figurativa e simbólica, de modo que se apresenta em diversas dicotomias: “o ‘ponto de vista teológico’ e o ‘ponto de vista da observação sociológica’; o ‘registro rápido’ e o ‘registro lento’; ‘realidade figurativa’ e ‘realidade alegórica’; ‘Dante narrador’ e ‘Dante protagonista’, ‘língua da prosa’ e ‘língua da poesia’” (PASOLINI, 1982, p. 84 – 85). Nesse sentido, o autor questiona se haveria em Dante a vontade de ser poeta, para em seguida defender que há, em suas poesias, uma vontade inconsciente de fazer poesia; assim, seria mais prudente buscar em que pontos ideais estaria esse desejo de poeta na obra de Dante.

Diante disso, algumas hipóteses são levantadas: a vontade de ser poeta de Dante poderia estar no acento constante das inscrições de lápide da *Commedia*; nos seus momentos de pico da expressividade teológica, assim como no conteúdo meta-histórico (sentido linguístico); o horizonte linguístico se amplia com o ponto de vista transposto para o alto, mas os versos lentos e fixos demonstram experiência humana direta e não racionalizável.

A norma de regulação do desprendimento de Dante, deduz Pasolini, seria “[...] uma equidistância rigorosamente mantida entre autor e os infinitos aspectos particulares do seu mundo” (PASOLINI, 1982, p. 88). Ao manter-se equidistante de si próprio e dos próprios sentimentos, Dante autor emprega um Discurso Indireto Livre do Dante protagonista.

A atuação de Pasolini enquanto crítico não se restringiu ao estudo de formas artísticas específicas, mas alcançou também questões sociais. É oportuno passarmos, então, aos “escritos corsários” de Pasolini. De 1960 a 1975, o poeta passa a publicar críticas em jornais como *Il tempo* e *Corriere della Sera*, momento em que a sua luta política passa a ser por meio de veículos de comunicação em massa (a televisão também está entre eles, apesar de odiada por Pasolini), com o objetivo de alcançar aquele público que, sem acesso a materiais externos à imprensa alienante, dificilmente teria condições de pensar criticamente a sociedade em que vivia. O material divulgado nesses periódicos viria mais tarde a ser publicado como *Scritti corsari*, textos que abordam temas polêmicos, como o aborto, o divórcio e a abolição da escola média e demonstram o engajamento político do autor. Após os textos que fizeram parte dos jornais, encontramos uma seção denominada “Documenti e allegati”, a qual contém alguns textos inéditos e análises críticas de obras literárias ou filmes.

A primeira parte, intitulada – como o livro – “Scritti corsari”, está estruturada cronologicamente, de modo que os textos ali reunidos possibilitam ao leitor uma compreensão maior a respeito dos acontecimentos políticos da Itália entre 1973 e 1975. Nesse material, é bastante evidente a busca da realidade pelo autor que tenta, por meio da mídia impressa, conscientizar as massas a respeito dos perigos do capitalismo e da fetichização da sociedade de consumo.

É indispensável observar que crítica realizada por Pasolini tem um direcionamento muito claramente desenvolvido nos textos dessa coletânea, problematizando a mídia, a classe política, a situação e o papel do intelectual nesse cenário, além de posturas a serem tomadas frente ao avanço da cultura de massa. Desse modo, o crítico faz um alerta à sociedade a respeito do surgimento de uma nova forma de fascismo, o neofascismo da sociedade de consumo, ao passo que chama a atenção do leitor para questões como a luta de classes, a condição italiana do pós-guerra e a função humanizadora da arte – sempre em conexão com o mundo dos homens.

No início do livro, há uma “Nota introduttiva” escrita por Pasolini, na qual o autor esclarece a importância do papel do leitor para o volume, retomando questões relativas à necessidade de se fazer conexões ao juntar fragmentos de uma obra tão dispersa, sempre unindo a arte e a humanização. Ali, nota-se o humanismo de Pasolini, além do seu compromisso com o verdadeiro realismo – aquele capaz de, por meio da verdadeira obra de arte, humanizar e superar alienações.

Em “Scritti corsari”, há um texto intitulado “Gli intelletuali nel ’68: manicheismo e ortodossia della ‘Rivoluzione dell’indomani’”. Nesse artigo, publicado como uma intervenção política, Pasolini comenta que, a partir de 1968, os jovens e os intelectuais passaram a acreditar que uma revolução aconteceria a qualquer momento, da noite para o dia, no dia seguinte. Contudo, apesar de tal crença ser aceitável para os jovens, Pasolini afirma que faltou, a esses intelectuais, a análise crítica dos fatos – o primeiro dever de um intelectual; diz, também, que ainda que uma reflexão tenha sido realizada, faltara a ela “vontade real da crítica”. Observa-se que Pasolini possui uma concepção sólida a respeito da atividade de um crítico (e de um intelectual): é preciso, antes de mais nada, possuir um compromisso com a realidade, com a sociedade.

É possível identificar a crítica à expansão da sociedade de consumo no texto “Acculturazione e acculturazione”, no qual o autor realiza reflexões acerca da imposição de material, cultura e experiências que é feita pelo centro (aqui, fala-se de Roma) sobre as periferias, de modo que as pessoas que moram em locais mais afastados veem sua casa como um dormitório, visto que todas as possibilidades de autonomia estão no centro. Seguindo esse raciocínio, o fascismo entra na discussão ao passo que Pasolini defende a ideia segundo a qual o regime totalitário, em suas formas mais tradicionais, não havia sido capaz de implementar tamanho “centralismo”, pois as outras culturas – operárias, camponesas, etc – tinham poder de decisão quanto a aderir ou não ao modelo fascista proposto. Contudo, na sociedade de consumo, a adesão aos modelos propostos pelo centro seria total e sem questionamentos, sufocando os outros modelos culturais. Tal fato se deve à expansão dos sistemas de informação, capazes de entrar nas residências e convencer a população de uma forma que o fascismo tradicional não fora capaz de fazer – é o chamado neofascismo. Em uma realidade na qual os sistemas de comunicação são responsáveis pela manipulação do povo, apenas por meio da luta e do esclarecimento será possível traçar o caminho inverso.

No texto “Il genocidio”, Pasolini encara como uma forma de violência a destruição de valores da sociedade italiana, assim como a supressão de grande parte dessa sociedade. O autor retoma, então, a pesquisa realizada quando escrevia um novo romance – “Ragazzi di vita”, provavelmente –, quando percebeu que os jovens, principalmente os rapazes, que vivem na rua, perderam o seu antigo modelo de vida e tentavam imitar os modelos das classes dominantes. Para Pasolini, tem-se aí um exemplo do grande genocídio cultural que ocorria na Itália, da violência presente no capitalismo.

Há, em *Empirismo hereje e Scritti Corsari*, a mais verdadeira expressão do Pasolini crítico de arte, de literatura e da sociedade em que vive. Com base nos textos estudados, espera-se ter sido possível tornar mais claras as relações entre a sociedade italiana do século XX e a literatura, além de compreender melhor as consequências do crescimento da sociedade de consumo para a expressão popular que, influenciada pelo neofascismo proposto pelo crítico, é cada vez mais suprimida pelas ideologias das classes dominantes. A literatura surge, assim, como um campo de resistência, e a crítica desenvolvida por Pier Paolo Pasolini representa um exemplo de como o engajamento de um crítico pode contribuir para o esclarecimento e a problematização de questões cotidianamente enfrentadas, sempre com o objetivo de combater a alienação e a fetichização impostas pelo sistema capitalista de produção.

FONSECA, A. C. V. Literature and Reality in Pier Paolo Pasolini’s Critical Writings. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 11, n. 1, p. 106-117, 2019. ISSN 2177-3807.

## Referências

AMOROSO, M. B. Pasolini e Calvino: a literatura dos autores. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 20, n. Esp. 1, p. 24-31, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2015v20nesp1p24>. Acesso em 27 nov. 2018.

FERRONI, G. *Storia e testi della letteratura italiana: Guerre e fascismo (1915 – 1945)*. Roma: Mondadori Università, 2003.

PASOLINI, P. P. *Empirismo hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

PASOLINI, P. P. *Scritti corsari*. Milão: Garzanti, 1993.

PILATI, A. O coração consciente de Pier Paolo Pasolini em “As cinzas de Gramsci”. *Revista Moara*, n. 39, p. 151–173, jan.–jun. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/1592/0>. Acesso em 18 out. 2018.

\_\_\_\_\_. Figurações e debate do fascismo na literatura de Pier Paolo Pasolini. *Anais do Colóquio Internacional Marx e o Marxismo 2015: Insurreições, passado e presente*. 2015.

Recebido em: 17 dez. 2018

Aceito em: 22 fev. 2019

# “In questo paese sono tutti divoratori d’uomini”: Il Brasile avventuroso di Emilio Salgari

GIORGIO DE MARCHIS\*

**RIASSUNTO:** L’articolo si propone di analizzare l’immagine del Brasile presente nel romanzo *L’uomo di fuoco*, pubblicato nel 1904 dallo scrittore italiano Emilio Salgari. A partire dalla vicenda di Caramuru e rielaborando la tradizionale rappresentazione del Brasile come paese di cannibali per antonomasia, Salgari presenta un paesaggio di mirabile bellezza, popolato però da creature ferocissime.

**PAROLE-CHIAVE:** Brasile; Caramuru; Emilio Salgari; Imperialismo; Romanzo d’avventure.

**ABSTRACT:** The article analyzes the image of Brazil present in the novel *L’uomo di fuoco* (*The Man of Fire*), published in 1904, by the Italian writer Emilio Salgari. Departing from the events related to Caramuru and re-elaborating the traditional representation of Brazil as a country of cannibals by antonomasia, Salgari presents a landscape of admirable beauty, inhabited, nevertheless, by ferocious creatures.

**KEYWORDS:** Adventure Novel; Brazil; Caramuru; Emilio Salgari; Imperialism.

---

\* Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere – Università degli studi di Roma 3 – Via del Valco di San Paolo, 19 – 3° piano – 00146 – Roma – Italia. E-mail: [giorgio.demarchis@uniroma3.it](mailto:giorgio.demarchis@uniroma3.it)

È probabile che si possa cartografare la geografia immaginaria del romanzo d'avventure. Volendo partire dal *gothic romance* inglese, è noto come per Walpole, Monk e la Radcliffe, l'Europa meridionale (e principalmente l'Italia), truce e sanguinaria, vittima delle sue stesse superstizioni nonché dell'inquisizione cattolica, fosse uno sfondo privilegiato che, nella sua astoricità e imprecisione, rivelava un autentico "paesaggio dell'anima" (BIANCHINI, 1988, p. 28); in seguito, intorno alla metà del XIX secolo, – parallelamente alla scoperta delle opportunità romanzesche offerte dalle nuove dimensioni, eccitanti e insieme minacciose, della città ottocentesca, popolata da quei *mohicani urbani* che, come ricordava Sue nel suo più celebre romanzo, erano "non meno fuori dalla civiltà degli orrendi selvaggi così ben dipinti dal Cooper" ma "stanno in mezzo a noi; possiamo incontrarli, avventurandoci nei covili dove vivono, dove convergono per stabilire gli omicidi e i furti, per dividersi infine le spoglie delle loro vittime" (SUE, 1996, p. 3–4) – lo spazio dell'avventura popolare si dilata ulteriormente, raggiungendo da una parte il Nord America della conquista del *West* e della corsa all'oro e, dall'altra, svelando (spesso in funzione anti-britannica negli scrittori francesi) le insidie dell'India, con i suoi spietati strangolatori Thug e la feroce setta dei Figli di Kalí. Infine, negli ultimi decenni dell'Ottocento, il romanzo d'avventure – sulla scia degli imperialismi europei, impegnati in vari modi nella *Scramble for Africa* e nella spartizione dell'Asia – si appropria definitivamente di ogni angolo del pianeta (non esitando talvolta a tentare anche le prime imprese extraterrestri!).

Così, solo per citare i titoli più noti di una produzione sterminata, si possono ricordare opere quali: *Il leone del Sudan* (Louis Noir, 1869), *La tigre della Malesia* (Emilio Salgari, 1883) *Avventure di tre russi e tre inglesi nell'Africa australe* o *Il giro del mondo in ottanta giorni* (Jules Verne, 1872 e 1873).

Tuttavia, volendo ricostruire l'immagine del Brasile all'interno della fantasiosa geografia elaborata dai romanzieri popolari tra la fine dell'Ottocento e lo scoppio della Prima Guerra mondiale, non si può non cogliere un singolare disinteresse nei confronti di questo paese sudamericano. Gli stessi scrittori portoghesi sembrano ignorare l'elevato potenziale erotico-esotico-avventuroso offerto dall'ex-colonia, visto che, in questo periodo, le opere che presentano un'ambientazione brasiliana sono appena quattro: *Os selvagens*, di Francisco Gomes de Amorim, pubblicato nel 1875; *A conspiração de Pernambuco*, di M. Pinheiro Chagas, edito nel 1879; *No Brasil: uma epopéa marítima. Romance histórico da actualidade* e *O guia de Mato Grosso*, entrambi di Eduardo de Noronha e rispettivamente apparsi nel 1905 e nel 1909 (REGO & CASTELO-BRANCO, 2003, p. 163-245).

Gli scenari privilegiati della narrativa popolare lusitana sono, infatti, altri: l'Africa<sup>1</sup>, in linea con la configurazione mitica dell'aggressiva quanto inadeguata politica africana del governo di Lisbona che, come è noto, porterà in breve all'umiliante *Ultimatum* inglese

---

1 J. da Silva Mendes Leal, *Os mosqueteiros d'Africa* (1865); D. Fernandes das Neves, *Itinerário de uma viagem à caça dos elefantes* (1878); Leite Bastos, *Os dramas d'Africa: grande romance de sensação* (1887); A. E. Vitória Pereira, *Portuguezes e ingleses em Africa* (1892); Ó. Leal, *Atravez da Europa e da África* (1901); J. da Fonseca Lage, *Os bandidos d'Angola* (1907).

del 1890; e l'Asia<sup>2</sup>, quando, anche come reazione compensatoria allo *choc* del '90, gli autori celebreranno il patriottico coraggio degli eroi del XVI secolo, nel vano tentativo di offrire ai loro lettori un ingenuo modello rigenerativo<sup>3</sup>.

Tuttavia, se per ragioni diverse, l'ex colonia sudamericana poteva non interessare i romanzieri portoghesi, è indubbio che anche il più celebre narratore italiano d'avventure, il veronese Emilio Salgari, abbia dedicato al Brasile ben poche pagine nel complesso della sua sterminata produzione. A parte tre brevi racconti apparsi, sotto lo pseudonimo del Capitano Guido Altieri, nella "Bibliotechina Aurea Illustrata" dell'editore siciliano Salvatore Biondo<sup>4</sup>, un solo romanzo di Salgari, tra l'altro non appartenente ai cicli maggiori, è infatti interamente ambientato in Brasile: *L'uomo di fuoco*, edito dall'editore genovese Donath, nel 1904, che si presenta come una curiosa ri-scrittura paraletteraria della vicenda di Diogo Álvares Correia – già narrata, come è noto, da Santa Rita Durão nel poema *Caramuru* e da Varnhagem nell'omonimo romanzo in versi del 1859 anche se, come rileva Cristiano Daglio (2003, p. XXIII-XXXIX), è assai improbabile che Salgari abbia mai letto questi due testi<sup>5</sup>.

Ebbene, che immagine del Brasile traspare dai romanzi di questo romanziere popolare? In primo luogo, si tratta, senza dubbio, di una terra abnorme – gli aggettivi salgariani più ricorrenti nella descrizione della natura sono *gigantesco*<sup>6</sup>, *smisurato*<sup>7</sup>, *enorme*<sup>8</sup>, *colossale*<sup>9</sup>, *infinito*<sup>10</sup>. Inoltre, non vi è alcun dubbio che sia una terra di una bellezza paradisiaca – “noi dobbiamo essere sbarcati sulle rive del paradiso terrestre” (SALGARI, 2003, p. 41), esclama più volte il giovane mozzo Garcia, meravigliato dall'esuberante splendore di quei luoghi ancora sconosciuti.

---

<sup>2</sup> F. L. Gomes, *Os Brahamanes* (1866); Manuel Pinheiro Chagas, *A jóia do Vice-Rei* (1888); M. Pinheiro Chagas, *A descoberta da Índia* (1890-91); H. Lopes de Mendonça, *Os orphãos de Calecut: romance histórico-marítimo original* (1894); Lourenço Cayolla, *O despertar de um sonho* (1897); Ó. Leal, *Um marinheiro do século XV: romance histórico sobre a descoberta da Índia* (1898); Cândido de Figueiredo, *Amores de um marinheiro* (1898); J. A. de Oliveira Mascarenhas, *Tragédias da Índia: romance histórico e de costumes indianos* (1901); Arthur Lobo d'Ávila, *A descoberta e conquista da Índia pelos portugueses: romance histórico*; F. da Fonseca, *Viagem maravilhosa: romance histórico* (1907).

<sup>3</sup> Poiché questo studio riguarda solo la narrativa d'avventura a sfondo esotico, non è stata presa in considerazione la vasta produzione di opere para-storiche ambientate in Portogallo durante la *Reconquista*, la crisi de 1383, la *Restauração*, l'invasione napoleonica e le guerre civili dell'epoca liberale.

<sup>4</sup> “Perduta fra le solitudini dell'Amazzoni”; “Nelle foreste vergini”; “Il boa delle caverne”. (SALGARI, 1999).

<sup>5</sup> Tutte le citazioni dell'opera di Cristiano Daglio sono tratte dalla edizione del 2003, presente nei Riferimenti bibliografici.

<sup>6</sup> “Erano palme gigantesche, alte più di sessanta metri” (SALGARI, 2003, p. 61); “una temperatura soffocante, che rendeva la respirazione difficile come se l'aria non potesse più circolare fra quegli ammassi di foglie gigantesche.” (SALGARI, 2003, p. 110)

<sup>7</sup> “Canne smisurate cominciavano a prendere il posto delle palme, a ciuffi enormi” (SALGARI, 2003, p. 62); “stretta da liane smisurate e da arbusti di radici enormi” (SALGARI, 2003, p. 117)

<sup>8</sup> “Era una foresta di *cuiera*, piante enormi che producono delle zucche mostruose” (SALGARI, 2003, p. 110); “un serpente enorme lo aveva avvolto fra le sue spire e così strettamente da soffocarlo. Era un *sucuriù* chiamato anche *boa anaconda*, il più enorme dei rettili brasiliani” (SALGARI, 2003, p. 114); “Il *liboia* era spaventevole a vedersi. Quel serpente, che è il più enorme a vedersi, superando per mole tutti gli altri conosciuti, aveva stretto il disgraziato capo così bene, da non potersi più vedere.” (SALGARI, 2003, 204).

<sup>9</sup> “*summameira* colossali” (SALGARI, 2003, 201).

<sup>10</sup> “Un numero infinito di uccelli garriva fra quei vegetali; ed in mezzo ai ceppi delle convolvulacee svolazzavano miriadi di quei vaghi uccellini chiamati *beja flores*” (SALGARI, 2003, p. 62); “un numero infinito di liane serpeggianti in tutte le direzioni.” (SALGARI, 2003, 201).

Tuttavia, in Salgari, il Brasile è anche una terra piena di imprevisti, in cui i protagonisti sono costantemente in pericolo. È già stata colta la tendenza salgariana a vedere cannibali ovunque (BORRI, 1998, p. 161-170), ciononostante ne *L'uomo di fuoco* gli incubi di fagocitazione (antropofagica o animale) che pervadono ogni opera dello scrittore italiano raggiungono livelli difficilmente eguagliabili; all'interno di un romanzo diviso in trentadue brevi capitoli, i protagonisti rischiano di essere uccisi e divorati di continuo: dai pescicani, due volte da un enorme *jibóia*, dai pipistelli-vampiro, dagli *jacaré*, da un branco di cinghiali americani, dai *piranha*, da un'anaconda, dalle formiche *tanajura*, da un giaguaro nero, da un'onça e, infine, anche dai famelici *bichos-do-pé*! Per non parlare della persecuzione continua da parte dei cannibali, divisi tra la tribù degli Eimuri (*Aimorés*) – “i più feroci indiani che abitano le selve del Brasile e non risparmiano nessuno” (SALGARI, 2003, p. 123) – e quella dei Caheti (*Caetés*) – che “sono ben peggiori degli Eimuri” (p. 225). Se all'elenco aggiungiamo anche il pericolo di essere inghiottiti prima dalle onde del mare durante il naufragio iniziale e poi, più volte, dalle sabbie mobili, non possiamo che convenire con Diogo Álvares Correia, quando questi afferma: “Che siano tutti accaniti contro le nostre polpe e affamati di carne bianca in questo maledetto paese! La cosa comincia a diventare un po' noiosa” (p. 38).

L'immagine del Brasile di Salgari è, pertanto, ambigua: il paradiso brasiliano è, ancora una volta, infernale e la lettura del romanzo si snoda attraverso un susseguirsi di situazioni antitetiche, caratterizzate rispettivamente dalla bellezza della natura e dalla bontà dei suoi frutti (nei motivi statici e descrittivi), oppure dalla pericolosità e voracità dei suoi abitanti (negli episodi narrativi, disposti in base a una logica distributiva degli eventi inverosimile, che ubbidisce solo a un principio di redditività diegetica per supplire a una costante necessità di *suspense*<sup>11</sup>). Una condizione ossimorica dello spazio brasiliano efficacemente espressa mediante alcuni dialoghi particolarmente chiarificatori:

— Che paese meraviglioso! – esclamò Alvaro, entusiasmato. – Non l'avevo prima osservato; peccato però che queste spiagge siano abitate da antropofagi ributtanti, che si dice abbiano soprattutto una passione spiccata per la carne degli uomini bianchi (SALGARI, 2003, p. 15).

noi dobbiamo essere sbarcati sulle rive del paradiso terrestre, – rispose il mozzo.  
— Bel paradiso dove gli abitanti a due gambe sono più feroci dei leoni e delle tigri che popolano le selve ed i deserti dell'Asia e dell'Africa (SALGARI, 2003, p. 41).

— Il paese della cuccagna, - disse Alvaro sorridendo. [...]

— E dove si corre anche il pericolo di venire mangiati come polli (SALGARI, 2003, p. 235).

Da un punto di vista narrativo, il Brasile che presenta il romanziere italiano è uno spazio da attraversare, una sorta di parentesi fuori dalla storia. Gli sfortunati naufraghi salgariani

---

<sup>11</sup> La rigida e inverosimile consequenzialità sintattica dell'intreccio de *L'uomo di fuoco* – romanzo in cui si privilegia la natura meramente strumentale di ogni singolo episodio, a scapito della plausibilità semantica dell'organizzazione della trama – rende quest'opera salgariana esemplare della strategia compositiva degli appendicisti. A questo proposito, si veda: Calabrese (1995).

si augurano di raggiungere al più presto le città spagnole sulla costa venezuelana: “Con due armi da fuoco noi diverremo invincibili e tenderemo anche la traversata dell’America fino agli stabilimenti spagnuoli. Non ho alcun desiderio di finire la mia vita fra questi ributtanti antropofagi” (SALGARI, 2003, p. 199) e “– Allora mio caro, andremo verso la costa e con qualche scialuppa saliremo al nord fino a trovare gli stabilimenti del Venezuela” (p. 239).

Non può essere, quindi, casuale che, come aveva già fatto Jules Verne, anche Salgari (nel racconto intitolato “Perduta fra le solitudini dell’Amazzoni”) si sia interessato alla celebre vicenda di Isabel Godin Des Odonais, l’aristocratica peruviana che, verso la fine del 1769, partì dal Perù alla volta della Guyana francese per raggiungere il marito, affrontando un lungo viaggio, attraverso un Brasile colmo di ogni pericolo, in cui tutti i membri della spedizione trovarono la morte tranne questa donna che riuscì, come scrive ammirato Salgari, ad “attraversare a piedi tutte le immense foreste che separano il Perù dalla foce del più grande fiume del mondo, l’immenso Amazzoni” (SALGARI, 1999, vol I, p. 51).

Per il romanziere italiano, quindi, il viaggio attraverso il Brasile non è altro che un mezzo per unire due estremità civili<sup>12</sup>, separate da uno sterminato caos di barbarie<sup>13</sup> al cui interno vive il principale ostacolo al progresso: l’indio. D’altra parte, ne *L’uomo di fuoco*, Emilio Salgari descrive gli *indios*, riproponendo molti degli elementi propri dell’immagine tradizionalmente negativa dell’indigeno brasiliano, costruita in seguito alla scoperta dei costumi antropofagici praticati dalle popolazioni che abitavano la *Província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*: ritroviamo, allora, una giustificazione meramente golosa del cannibalismo [“- Questione di abitudini e di costumi signore, – Rispose Diaz. – Da noi si mangiano i buoi ed i vitelli, qui si divorano gli uomini come fossero bistecche” (SALGARI, 2003, p. 235)]; il riferimento alla condizione di continua belligeranza vigente tra queste vendicative popolazioni, che invalida la visione del Brasile come pacifico Eden [“lo stupore non durò molto in quei selvaggi abituati a vivere in continua guerra fra tribù e tribù” (p. 31)]; la natura ingenua e feroce di un’umanità ferma a uno stadio evolutivo infantile e bestiale [“Uno stupore impossibile a descriversi si era impadronito di quegli ingenui, per quanto feroci figli delle foreste americane” (p. 30)]. Salgari ripropone, quindi, più di quattrocento anni dopo la scoperta del Brasile, una riduzione dell’indio alla sfera animale [“sono belve feroci costoro e non uomini” (p. 19)] – nella quale mantiene anche il progressivo aumento di bestialità via via che l’europeo si allontana dalla costa ed entra in contatto con le popolazioni dell’interno – che lo avvicina alle posizioni

---

<sup>12</sup> Le città di Iquitos e Belém ma anche le due caravelle (quella portoghese, naufragata al largo della costa brasiliana, e quella francese, che ricondurrà *Caramurà* e la moglie Paraguazu in Francia) che, nel romanzo salgariano, rappresentano l’estrema propaggine dell’Europa nel Nuovo Mondo.

<sup>13</sup> “La loro corsa non durò più di un quarto d’ora, poiché ben presto si videro costretti a rallentarla in causa delle innumerevoli difficoltà che presentava quella foresta, diventata da un momento all’altro un vero caos di cespugli, di tronchi, di liane e di radici smisurate.” (SALGARI, 2003, p. 53); “Era anche più intrecciata essendo composta d’una infinita varietà di piante che crescevano confusamente le une accanto alle altre, strette da liane smisurate e da arbusti e da radici enormi che sorgevano da tutte le parti non trovando più posto nel sottosuolo” (SALGARI, 2003 p. 117); “La foresta [...] era un caos di palme d’ogni specie, di *jatolá* enormi, di *summameira* colossali; di *bombanasse*, di *massarandube* ecc. che crescevano le une addosso alle altre e avvolte fra un numero infinito di liane serpeggianti in tutte le direzioni.” (SALGARI, 2003, p. 201); “Le due tribù procedevano senza ordine alcuno ma in ranghi serrati, giunti a cento metri l’una dall’altra, posero mano agli archi e alle *gravatane* saettandosi reciprocamente.” (SALGARI, 2003, p. 246).

di alcuni dei primi interpreti cinquecenteschi del Brasile; anche se è probabile che lì dove, nel XVI secolo, sia ancora possibile parlare di *fraintendimento* dell'Altro, qui, nei primi anni del XX secolo, si debba piuttosto riconoscere una specifica strategia narrativa paraletteraria, volta a suscitare l'interesse del lettore mediante la presentazione di una realtà quanto più possibile *estranea* e ignota<sup>14</sup>. Come, infatti, ricordava Charchatov:

Salgari, alla base dei suoi romanzi d'avventura, pone materiale poco studiato, attinto da una realtà di per se stessa contenente elementi capaci di suscitare quell'elevato interesse che, solitamente, nei romanzi d'avventure nasce da una trama complessa [...] L'invenzione viene compensata con l'esotismo (VIGLONGO, 2003, p. XI).

Dal punto di vista dell'immagine del Brasile che presenta, *L'uomo di fuoco* veicola una precisa ideologia: il Brasile del XVI secolo con il quale si confronta Diogo Álvares Correia è un caos infernale solo perché l'uomo bianco non ha potuto ancora imprimervi la propria marca, iscrivendolo nella storia; per farlo, non dovrà fare altro che servirsi della tecnica che già padroneggia (l'archibugio e la polvere da sparo) per rimuovere il principale ostacolo alla sua opera di *europizzazione* dell'Altro: l'indio. L'avventura salgariana nasce da questo scontro e si conclude con l'elezione da parte dei Tupinambi dell'avventuriero portoghese come loro gran capo.

Non basta, pertanto, riconoscere sporadicamente il coraggio o la formidabile abilità delle popolazioni locali per esimere Salgari da una visione colonialista e talora anche un po' razzista<sup>15</sup>. Il romanziere italiano celebra il trionfo dell'Ottocento, della scienza e del sapere europei, il dominio dell'uomo bianco sul pianeta e la sua vittoria sulla natura ancora indomita e selvaggia. Il Brasile salgariano è un Eden immerso nel liquido amniotico dell'umanità<sup>16</sup> che, però, per nascere alla Storia, deve necessariamente essere strappato ai suoi abitanti. A margine di queste considerazioni, però, non si può non ricordare come appena venticinque anni dopo la pubblicazione de *L'uomo di fuoco*, Freud avrebbe attribuito al progresso un prezzo elevatissimo, riconoscendo come anche i colonizzatori non potessero esimersi dal pagarne

---

<sup>14</sup> La tendenza salgariana a privilegiare l'elemento esotico si ritrova, inoltre, nelle "false analogie" che continuamente propone ai suoi giovani lettori. Un procedimento che, in realtà, dovrebbe chiarire la natura del oggetto o dell'animale sconosciuto viene, in realtà, usato non tanto per ridurre l'ignoto al noto ma per raddoppiare i riferimenti esotici, rimandando il lettore a una realtà altrettanto sconosciuta ma geograficamente diversa: "Erano dei superbi *canindè*, somiglianti ai cacatoa australiani e grossi come pappagalli" (SALGARI, 2003, p. 41); "Un animale che aveva la statura d'un lupo siberiano" (p. 222); "Era un superbo giaguaro, grosso quasi quanto una tigre malese" (p. 313).

<sup>15</sup> " - Garcia, amico mio, - disse il signor Correa, - se noi avremo da affrontare di quei selvaggi non so come potremo cavarcela. Gli uomini che sfidano simili pericoli devono avere del coraggio da vendere anche a noi. [...] Se Pizarro ed Almagro fossero sbarcati qui invece che nel Perù, non avrebbero così facilmente conquistate tante regioni. Gli inchi, in paragone di questi selvaggi, erano dei conigli se non peggio." (SALGARI, 2003, p. 51); " - Ha fatto una bella scuola sotto i selvaggi! I selvaggi! Eh! Ne sanno più di noi e possiamo, per ora, chiamarli maestri... degli europei." (p. 160).

<sup>16</sup> "*L'uomo di Fuoco* è un romanzo di pura avventura ricca di imprevisti e di emotività, sempre sullo stesso scenario, e lasciando da parte i rituali macabri del cannibalismo, il Brasile qui presentato è un vero Eden, da ritenere d'essere immersi nel liquido amniotico dell'umanità, nel paradiso terrestre biblico ove natura e uomo vivono in perfetta simbiosi le loro rispettive parti." (Viglongo, 2003, p. VIII).

le spese. Parlando di società nevrotiche, l'autore de *Il disagio della civiltà* arriverà, infatti, a mettere in dubbio il valore ai fini della felicità individuale dell'*incivilimento*, mostrando come il progresso civile si paghi sempre con la perdita della felicità dell'individuo, oppresso dall'aumento del senso di colpa<sup>17</sup>.

L'ottimismo salgariano appartiene, però, a un'altra epoca. Molto più vicino a Kipling che a Freud, il suo Brasile è ancora un fardello che l'uomo bianco ha il dovere di liberare da quella "gente irrequieta e sfrenata – popoli truci da poco soggetti, mezzo demoni e mezzo bambini" (KIPLING, 2002, p. 127).

DE MARCHIS, G. "In this country are all devorators of men": the adventurous Brazil of Emilio Salgari. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 11, n. 1, p. 118-125, 2019. ISSN 2177-3807.

## Referências

BIANCHINI, A. *La luce a gas e il feuilleton: due invenzioni dell'Ottocento*. Napoli: Liguori, 1988.

BORRI, C. Il mondo alla fine del mondo: Emilio Salgari e Luis Sepúlveda in viaggio fra Patagonia e Terra del Fuoco. In: VIGLONGO, G. F. *Quaderni Salgariani*. Vol. 1, Torino: Astilibri, 1998. p. 161-170.

CALABRESE, S. *Intrecci italiani. Una teoria e una storia del romanzo (1750-1900)*. Bologna: Il Mulino, 1995.

DAGLIO, C. *Caramuru, l'uomo di fuoco*. Prefácio. In: SALGARI, E. *L'uomo di fuoco*. Torino: Viglongo, 2003. p. XXIII-XXXIX.

FREUD, S. *Il disagio della civiltà e altri saggi*. Torino: Boringhieri, 1975.

KIPLING, R. Il fardello dell'uomo bianco. In: \_\_\_\_\_. *Poesie*. Milano: Mursia, 2002. p. 126-129.

RÊGO, M. & CASTELO-BRANCO, M. *Antes das playstations*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2003.

SALGARI, E. *Racconti. Tutti i racconti del Capitano Guido Altieri pubblicati nella Bibliotheca Aurea dell'Editore Salvatore Biondo di Palermo*. 3 vol., Torino: Viglongo, 1999.

---

<sup>17</sup> "Anche se il saggio non è forse ben costruito, ciò corrisponde perfettamente all'intento di presentare il senso di colpa come il problema più importante dell'incivilimento e di dimostrare che il progresso civile ha un prezzo, pagato in perdita di felicità a mano a mano che aumenta il senso di colpa." (FREUD, 1975, p. 269).

\_\_\_\_\_. *L'uomo di fuoco*. Torino: Viglongo, 2003.

SUE, E. *I misteri di Parigi*. Vol. I, Milano: Mondadori, 1996.

VERNE, J. *La Jangada. Huit cents lieues sur l'Amazone* (1881), tr. it. *La jangada. Ottocento leghe sul Rio delle Amazzoni*. Milano: Mursia, s.d.

VIGLONGO, G. F. *Quaderni salgariani*. Vol. 1, Torino: Astilibri, 1998.

\_\_\_\_\_. *L'editore al lettore*. In: SALGARI, E. *L'uomo di fuoco*. Torino: Viglongo, 2003. p. XI-XXI.

Ricevuto in: 15 dic. 2018

Accettato: 18 gen. 2019

# “Nesse país são todos devoradores de homens”: o Brasil aventureiro de Emílio Salgari\*

GIORGIO DE MARCHIS\*\*

**RESUMO:** O artigo se propõe a analisar a imagem do Brasil presente no romance *L'uomo di fuoco* (*O homem de fogo*), publicado em 1904, pelo escritor italiano Emilio Salgari. A partir dos acontecimentos relacionados ao Caramuru e reelaborando a representação tradicional do Brasil como país de canibais por antonomásia, Salgari apresenta uma paisagem de beleza admirável, habitada, no entanto, por criaturas ferocíssimas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Brasil; Caramuru; Emilio Salgari; Imperialismo; Romance de Aventura.

**ABSTRACT:** The article proposes to analyze the image of Brazil present in the novel *L'uomo di fuoco* (*The Man of Fire*), published in 1904, by the Italian writer Emilio Salgari. From the events related to Caramuru and re-elaborating the traditional representation of Brazil as a country of cannibals by antonomasia, Salgari presents a landscape of admirable beauty, inhabited, nevertheless, by ferocious creatures.

**KEY WORDS:** Adventure Novel; Brazil; Caramuru; Emilio Salgari; Imperialism.

---

\* Tradução: Maria Celeste Tommasello Ramos. Revisão da Tradução: Giorgio De Marchis e Pedro Henrique Pereira Graziano.

\*\* Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere – Università degli studi di Roma 3 – Via del Valco di San Paolo, 19 – 3° piano – 00146 – Roma – Italia. E-mail: giorgio.demarchis@uniroma3.it

É provável que se possa cartografar a geografia imaginária do romance de aventura. Desejando partir do romance gótico inglês, conhecido pelas obras de Walpole, Monk e de Radcliffe, é notório que a Europa meridional (e principalmente a Itália), feroz e sanguinária, vítima das suas próprias superstições bem como da inquisição católica, fosse um cenário privilegiado que, no seu desvínculo histórico e imprecisão, revelava uma autêntica “paisagem da alma” (BIANCHINI, 1988, p. 28); em seguida, em meados do século XIX, – paralelamente à descoberta das oportunidades romanescas oferecidas pelas novas dimensões, que eram ao mesmo tempo excitantes e ameaçadoras, da cidade oitocentista, habitada pelos *moicanos urbanos* que, como recordava Sue, em seu romance mais célebre, eram “não menos fora da civilização dos horrendos selvagens assim muito bem representados por Cooper” mas “estão em meio a nós; podemos encontrá-los, aventurando-nos nos covis onde vivem, onde entram em acordos para estabelecer assassinatos e roubos, para então dividir os despojos de suas vítimas” (SUE, 1996, p. 3–4) – o espaço da aventura popular se dilata, em seguida, atingindo, por um lado, a América do Norte pela conquista do Oeste, e pela corrida do ouro, e por outro lado, desvelando (frequentemente em função anti-britânica nos escritores franceses) as armadilhas da Índia, com seus estranguladores Tugues<sup>1</sup> impiedosos e a seta feroz dos Filhos de Kalí. Enfim, nas últimas décadas do século XIX, o romance de aventura – na onda dos imperialismos europeus, ocupados de várias maneiras na *Corrida desenfreada pela África* e na partição da Ásia – se apropria definitivamente de todos os lugares do planeta (não hesitando, algumas vezes, em tentar também as primeiras empreitadas extraterrestres!).

Assim, somente para citar os títulos mais conhecidos de uma produção sem fim, pode-se recordar obras como: *O leão do Sudão* (Louis Noir, 1869), *O tigre da Malásia* (Emilio Salgari, 1883) e *As aventuras de três russos e três ingleses na África austral* ou *A volta ao mundo em oitenta dias* (Jules Verne, 1872 e 1873).

No entanto, no desejo de reconstruir a imagem do Brasil no interior da fantasiosa geografia elaborada pelos romancistas populares entre o final do século XIX e o início da Primeira Guerra mundial, se nota um desinteresse em relação a este país sul-americano. Os mesmos escritores portugueses parecem ignorar o potencial erótico-exótico-aventuroso elevado oferecido pela ex-colônia, visto que, nesse período, as obras que apresentavam ambientação brasileira eram apenas quatro: *Os selvagens*, de Francisco Gomes de Amorim, publicado em 1875; *A conspiração de Pernambuco*, de M. Pinheiro Chagas, editado em 1879; *No Brasil: uma epopeia marítima. Romance histórico da actualidade* e *O guia de Mato Grosso*, ambos de Eduardo de Noronha, publicados em 1905 e 1909, respectivamente (REGO & CASTELO-BRANCO, 2003, p. 163-245).

Os cenários privilegiados da narrativa popular lusitana são, de fato, outros: a África<sup>2</sup>, alinhados à configuração mítica da tão agressiva quanto inadequada política africana do

---

<sup>1</sup> Nota da Tradutora: Organização de assassinos na Índia, que atacava viajantes.

<sup>2</sup> J. DA SILVA MENDES LEAL, *Os mosqueteiros d’África* (1865); D. FERNANDES DAS NEVES, *Itinerário de uma viagem à caça dos elephantes* (1878); LEITE BASTOS, *Os dramas d’África: grande romance de sensação* (1887); A. E. VITÓRIA PEREIRA, *Portuguezes e ingleses em África* (1892); Ó. LEAL, *Atravez da Europa e da África* (1901); J. DA FONSECA LAGE, *Os bandidos d’Angola* (1907).

governo de Lisboa que, como se sabe, levará em breve ao humilhante *Ultimatum* inglês de 1890; e a Ásia<sup>3</sup>, quando, também como reação compensatória ao choque dos anos noventa, os autores celebrarão a patriótica coragem dos heróis do século XVI, na vã tentativa de oferecer aos leitores um ingênuo modelo regenerativo<sup>4</sup>.

Todavia, mesmo que por razões diferentes, a ex-colônia sul americana podia não interessar aos escritores portugueses, é sem dúvida o mesmo sentimento que também fez o mais conhecido narrador italiano de aventuras, o veronês Emilio Salgari, dedicar ao Brasil poucas páginas no complexo de sua interminável produção. Fora três breves contos surgidos por meio do pseudônimo Capitão Guido Altieri, na série “Bibliotequinha Aurea Ilustrada”, do editor siciliano Salvatore Biondo<sup>5</sup>, somente um romance de Salgari, entre outras coisas não pertencente aos ciclos maiores, é, de fato, inteiramente ambientado no Brasil: *L'uomo di fuoco* (*O homem de fogo*), publicado pelo editor genovês Donath, em 1904, que se apresenta como uma curiosa reescritura para-literária dos feitos de Diogo Álvares Correia – já narrada, como se sabe, por Santa Rita Durão no poema *Caramuru*<sup>6</sup> e por Varnhagem, no homônimo romance em versos, de 1859, também se, como lembra Cristiano Daglio (2003, p. XXIII-XXXIX), é muito provável que Salgari não tenha nunca lido esses dois textos<sup>7</sup>.

Então quais imagens do Brasil surgem pelos romances desse romancista popular? Em primeiro lugar, se trata, sem dúvida, de uma terra anormal – os adjetivos salgarianos mais recorrentes na descrição da natureza são *gigantesco*<sup>8</sup>, *smisurato*<sup>9</sup> (desmedido ou sem tamanho),

---

3 F. L. GOMES, *Os Brahamanes* (1866); MANUEL PINHEIRO CHAGAS, *A jóia do Vice-Rei* (1888); M. PINHEIRO CHAGAS, *A descoberta da Índia* (1890-91); H. LOPES DE MENDONÇA, *Os orphãos de Calecut: romance histórico-marítimo original* (1894); LOURENÇO CAYOLLA, *O despertar de um sonho* (1897); Ó. LEAL, *Um marinheiro do século XV: romance histórico sobre a descoberta da Índia* (1898); CÂNDIDO DE FIGUEIREDO, *Amores de um marinheiro* (1898); J. A. DE OLIVEIRA MASCARENHAS, *Tragédias da Índia: romance histórico e de costumes indianos* (1901); ARTHUR LOBO D'ÁVILA, *A descoberta e conquista da Índia pelos portugueses: romance histórico*; F. DA FONSECA, *Viagem maravilhosa: romance histórico* (1907).

<sup>4</sup> Dado que tal estudo diz respeito somente à narrativa de aventura com cenário exótico, não foi levada em consideração a vasta produção de obras para-históricas ambientadas em Portugal, durante a Reconquista, a crise de 1383, a Restauração, a invasão napoleônica e as guerras civis da época liberal.

<sup>5</sup> *Perdida entre as solidões da Amazônia; Nas florestas virgens; A jiboia das cavernas*. (SALGARI, 1999).

<sup>6</sup> Nota da Tradutora: “Caramuru” é também a alcunha atribuída a Diogo Álvares Correia pelos índios Tupinambá, na região brasileira hoje conhecida como Bahia, e significa “o criador de fogo”, por conta da arma de fogo que ele levava consigo e o lume que ela provocava ao disparar um tiro.

<sup>7</sup> Todas as citações da obra de Daglio foram retiradas da edição de 2003, presente nas Referências bibliográficas.

<sup>8</sup> “Eram palmeiras gigantes, com mais de sessenta metros de altura” (SALGARI, 2003, p. 61); “uma temperatura sufocante, que tornava a respiração difícil como o ar não pudesse mais circular entre aqueles aglomerados de folhas gigantes.” (SALGARI, 2003, p. 110).

<sup>9</sup> “Bastões incomensuráveis começavam a tomar o lugar das palmeiras, em tufo enormes” (SALGARI, 2003, p. 62); “espremido por enormes trepadeiras e arbustos de raízes muito grandes” (SALGARI, 2003, p. 117).

*enorme*<sup>10</sup>, *colossale*<sup>11</sup>, *infinito*<sup>12</sup>. Além disso, não há dúvidas de que seja uma terra de uma beleza paradisíaca – “devemos ter desembarcado às margens do paraíso terrestre” (SALGARI, 2003, p. 41), exclama muitas vezes o garoto Garcia, maravilhado com o exuberante esplendor daqueles lugares ainda desconhecidos.

No entanto, em Salgari, o Brasil é também uma terra plena de imprevistos, na qual os protagonistas estão constantemente em perigo. Já foi salientada a tendência salgariana em ver canibais por todos os lados (BORRI, 1998, p. 161–170), no entanto na obra *O homem de fogo* os pesadelos com o ato de devorar (antropofágico ou animal) que perpassam a obra do escritor italiano atingem níveis dificilmente igualáveis; no interior do romance dividido em trinta e dois capítulos, os protagonistas arriscam ser mortos e devorados a todo momento: pelos peixes-cão, duas vezes por uma enorme jiboia, por morcegos vampiros, pelos jacarés, por um bando de javalis americanos, por peixes piranha, por uma anaconda, pelas formigas tanajuras, por um jaguar negro, por uma onça e, enfim, também por vorazes bichos-do-pé! Sem falar da perseguição contínua por parte dos canibais, divididos entre a tribo dos Aimorés – “os mais ferozes índios que habitam as selvas brasileiras e não poupam ninguém” (SALGARI, 2003, p. 123) – e a dos Caetés – que “são bem piores que os Aimorés” (p. 225). Se à lista se acrescenta também o perigo de ser engolido antes pelas ondas do mar durante o naufrágio inicial e depois, mais vezes pelas areias movediças, temos que concordar com Diogo Álvares Correia, quando ele afirma: “Que sejam todos ávidos contra as nossas polpas e famintos de carne branca neste maldito país! A coisa começa a se tornar um pouco cansativa” (p. 38).

A imagem do Brasil de Salgari é, portanto, ambígua: o paraíso brasileiro é, mais uma vez, infernal e a leitura do romance se afrouxa por meio de uma sequência de situações antitéticas, caracterizadas, respectivamente, pela beleza da natureza e pela bondade dos seus frutos (nos motivos estáticos e descritivos), ou então, pelo perigo e voracidade de seus habitantes (nos episódios narrativos, dispostos em base de uma lógica distributiva dos eventos inverossímeis, que obedece somente a um princípio de rentabilidade diegética para satisfazer uma constante necessidade de *suspense*<sup>13</sup>). Uma condição oximórica do espaço brasileiro expressa eficientemente por meio de alguns diálogos especificamente esclarecedores:

— Que país maravilhoso! – exclamou Álvaro, entusiasmado. – Não o havia observado antes, pena, porém, que estas praias sejam habitadas por repugnantes

---

<sup>10</sup> “Era uma floresta de *cuiera*, plantas enormes que produzem abóboras monstruosas” (SALGARI, 2003, p. 110); “uma serpente enorme tinha envolvido-o, construindo um espiral em torno dele e, assim apertava-o até sufocá-lo. Era uma *sucuri* chamado também de *boa anaconda*, a maior entre os répteis brasileiros” (SALGARI, 2003, p. 114); “A *jiboia* era assustadora de se ver. Aquela serpente, que é a maior já vista, superava todas as outras conhecidas, tinha apertado tanto a cabeça do desgraçado, a ponto de não se poder mais ver.” (SALGARI, 2003, 204).

<sup>11</sup> “*summameira colossal*” (SALGARI, 2003, 201).

<sup>12</sup> “Um infinito número de pássaros voava entre aqueles vegetais; e em meio às videiras do convólculo miríades desses pequenos pássaros vagos se agitavam *beja flores*” (SALGARI, 2003, p. 62); “um infinito número de cipós serpejavam em todas as direções.” (SALGARI, 2003, 201).

<sup>13</sup> A consequencialidade sintática rígida e inverossímil do enredo de *L'uomo di fuoco* – romance no qual se privilegia a natureza meramente instrumental de cada simples episódio, às custas da plausibilidade semântica da organização da trama – torna esta obra salgariana exemplar pela estratégia compositiva folhetinesca. A este propósito, se sugere ver: Calabrese (1995).

antropófagos, que dizem terem uma paixão particular pela carne dos homens brancos (SALGARI, 2003, p. 15).

Nós devemos ter desembarcado sob as margens do paraíso terrestre, – respondeu o garoto.

— Belo paraíso no qual os habitantes de duas pernas são mais ferozes que os leões e os tigres que habitam as selvas e os desertos da Ásia e da África (SALGARI, 2003, p. 41).

— O país da fartura e do bom tempo, – disse Álvaro sorrindo. [...]

— E onde também se corre o perigo de ser comido como um frango (SALGARI, 2003, p. 235).

Pelo ponto de vista narrativo, o Brasil que é apresentado pelo romancista italiano é um espaço para ser atravessado, uma espécie de parênteses fora da história. Os desafortunados naufragos salgarianos desejam atingir o mais rápido possível a cidade espanhola que fica na costa venezuelana: “Com duas armas de fogo nós seremos invencíveis e procuraremos atravessar a América até os estabelecimentos espanhóis. Não tenho desejo algum de acabar minha vida entre estes antropófagos nojentos” (SALGARI, 2003, p. 199) e “– Então meu caro, iremos em direção à costa, e com um bote subiremos para o norte, até encontrarmos os estabelecimentos da Venezuela” (p. 239).

Não pode ser, portanto, casual que, como já havia feito Júlio Verne, Salgari também (no conto intitulado “Perdida entre as solidões dos Amazonas”) tenha se interessado pela conhecida história de Isabel Godin Des Odonais, a aristocrata peruana que, por volta de 1769, partiu do Peru em direção à Guiana francesa para encontrar o marido, encarando uma longa viagem, passando pelo Brasil, cheio de todos os perigos, no qual todos os membros da expedição encontraram a morte, exceto essa mulher, que conseguiu, como escreve admirado Salgari, “atravessar a pé todas as florestas imensas que separam o Peru da foz do maior rio do mundo, o imenso Amazonas.” (SALGARI, 1999, vol. I, p. 51).

Para o romancista italiano, portanto, a viagem por dentro do Brasil não é senão uma parte para unir duas extremidades civis<sup>14</sup>, separadas por um interminável caos de barbárie<sup>15</sup> no qual vive o obstáculo principal ao progresso: o índio. Por outro lado, no *O homem de fogo*, Emilio Salgari descreve os índios, repondo muitos dos elementos próprios da imagem

---

<sup>14</sup> As cidades de Iquitos e Belém mas também as duas caravelas (aquela portuguesa, naufragada ao largo da costa brasileira, e aquela francesa, que reconduzirá *Caramuru* e a mulher Paraguaçu à França) que, no romance salgariano, representam a extrema ramificação da Europa no Novo Mundo.

<sup>15</sup> “A sua corrida não durou mais que uns quinze minutos, já que rapidamente se viram obrigados a diminuí-la por conta das dificuldades inumeráveis que lhes apresentava aquela floresta, tornada, de uma hora para outra, um verdadeiro caos de arbustos, de troncos, de cipós e de raízes imensas.” (SALGARI, 2003, p. 53); “Era também mais entrelaçada, sendo composta por uma infinita variedade de plantas que cresciam confusamente umas ao lado de outras, unidas por grandes cipós, por arbustos e por raízes enormes que surgiam por todas as partes, não encontrando mais lugar no subsolo” (SALGARI, 2003 p. 117); “A floresta [...] era um caos de palmeiras de todas as espécies, de *jatolá* enormes, de *summameira* colossais; de *bombanasse*, de *massarandube*, etc. que cresciam uma sobre as outras, envolvidas entre um número infinito de cipós que serpejavam em todas as direções.” (SALGARI, 2003, p. 201); “As duas tribos procediam sem ordem alguma, em fileiras apertadas, unidos a cem metros uma da outra, colocaram mão aos arcos e às gravatanas flechando-se reciprocamente.” (SALGARI, 2003, p. 246).

tradicionalmente negativa do indígena brasileiro, constituída na sequência da descoberta dos hábitos antropófagos praticados pela população que habitava a Província Santa Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil: reencontramos, então, uma justificativa ao canibalismo meramente ligada à gula [“– Questão de hábito e de costumes senhores, – Respondeu Diaz. – Nós comemos bois e novilhos, aqui se devoram os homens como se fossem bifés” (SALGARI, 2003, p. 235)]; a referência à condição de beligerância contínua vigente entre estas populações vingativas, que invalida a visão do Brasil como paraíso pacífico [“o espanto não durou muito naqueles selvagens habituados a viver em contínua guerra entre tribos” (p. 31)]; a natureza ingênua e feroz de uma humanidade fechada num estágio evolutivo infantil e animal [“Um espanto impossível de ser descrito tinha se apoderado daqueles ingênuos, por mais que fossem filhos ferozes das florestas americanas” (p. 30)]. Salgari repropõe, portanto, mais de quatrocentos anos depois da descoberta do Brasil, uma redução do índio à esfera animal [“são feras ferozes aqueles e não homens” (p. 19)] – na qual mantém o aumento progressivo da animalidade enquanto o europeu se afasta da costa e entra em contato com as populações do interior – que o aproxima das posições de alguns dos primeiros intérpretes do Brasil do século XVI; se, naquele século, era ainda possível falar em termos de mal-entendido do Outro, nos primeiros anos do século XX, é provável que se deva muito mais reconhecer uma estratégia especificamente para-literária, volta a despertar o interesse do leitor mediante a apresentação de uma realidade um tanto estranha e desconhecida<sup>16</sup>. Como, de fato, lembra Charchatov:

Salgari, bem na base de seus romances de aventura, coloca material pouco estudado, tomado por uma realidade por si mesma plena de elementos capazes de despertar o interesse elevado que, normalmente, nos romances de aventura nasce de uma trama complexa [...] A invenção é compensada pelo exotismo (VIGLONGO, 2003, p. XI).

A partir do ponto de vista da imagem do Brasil que apresenta, *O homem de fogo* veicula uma ideologia precisa: o Brasil do século XVI, com o qual se confronta Diogo Álvares Correia, é um caos infernal somente porque o homem branco não pode ainda imprimir nele a própria marca, inscrevendo-o na história, para fazê-lo, não deverá ir além de se servir da técnica que já domina (o arcabuz e a pólvora) para remover o obstáculo principal à sua obra de europeização do Outro: o índio. A aventura salgariana nasce deste choque e se conclui com a elevação da parte dos Tupinambás do aventureiro português como seu grande chefe.

Não basta, portanto, reconhecer esporadicamente a coragem e a habilidade formidável das populações locais para isentar Salgari por uma visão colonialista e, algumas vezes, um

---

<sup>16</sup> A tendência salgariana em privilegiar o elemento exótico se encontra novamente, entre outras, nas “falsas analogias” que continuamente propõe aos seus leitores jovens. Um procedimento que, em verdade, deveria esclarecer a natureza do objeto ou do animal desconhecido, é usado não tanto para reduzir o desconhecido ao conhecido, mas para dobrar as referências exóticas, remetendo o leitor a uma realidade um tanto desconhecida mas geograficamente diferentes: “Eram os suberbos *canindê*, pareciam as cacatuas australianas e eram grandes como papagaios” (SALGARI, 2003, p. 41); “Um animal que tinha a estatura de um lobo siberiano” (p. 222); “Era um jaguar soberbo, quase tão grande quanto um tigre malaio” (p. 313).

pouco racista<sup>17</sup>. O romancista italiano celebra o triunfo do século XIX, da ciência e do saber europeus, o domínio do homem branco sobre o planeta e a sua vitória sobre a natureza ainda indomada e selvagem. O Brasil salgariano é um paraíso imerso no líquido amniótico da humanidade<sup>18</sup> que, no entanto, per nascer na História, deve necessariamente ser arrancado de seus habitantes.

À margem destas considerações, porém, não se deve deixar de lado que, apenas vinte e cinco anos depois da publicação de *O homem de fogo*, Freud atribuiria ao progresso um elevadíssimo preço, reconhecendo como os colonizadores também não poderiam eximir-se de pagar as despesas. Falando da sociedade neurótica, o autor de *O mal-estar na civilização*, chegará, de fato, a colocar em dúvida o valor aos objetivos da felicidade individual da civilização, mostrando como o progresso civil se paga sempre com a perda da felicidade do indivíduo, oprimido, pelo aumento do sentimento de culpa<sup>19</sup>.

O otimismo salgariano pertence, no entanto, a uma outra época. Muito mais vizinho a Kipling que a Freud, o seu Brasil é ainda um fardo que o homem branco tem o dever de liberar daquela “gente inquieta e desenfreada – povos sombrios e há pouco cativos – meio demônios e meio crianças” (KIPLING, 2002, p. 127).

DE MARCHIS, G. “In this country are all devorators of men”: the adventurous Brazil of Emilio Salgari. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 11, n. 1, p. 126–133, 2019. ISSN 2177–3807.

## Referências

BIANCHINI, A. *La luce a gas e il feuilleton: due invenzioni dell'Ottocento*. Napoli: Liguori, 1988.

BORRI, C. Il mondo alla fine del mondo: Emilio Salgari e Luis Sepúlveda in viaggio fra Patagonia e Terra del Fuoco. In: VIGLONGO, G. F. *Quaderni Salgariani*. Vol. 1, Torino: Astilibri, 1998. p. 161–170.

---

<sup>17</sup> “– Garcia, meu amigo, – disse o senhor Correa, – se nós tivermos que enfrentar aqueles selvagens, não sei como nos arranjaríamos. Os homens que desafiam perigos similares devem ter a coragem para vender também a nós. [...] Se Pizarro e Almagro tivessem desembarcado aqui em lugar de no Peru, não teriam assim facilmente conquistado tantas regiões. Os incas, em comparação a estes selvagens, eram coelhos, se não pior.” (SALGARI, 2003, p. 51); “– Fez uma bela escola sobre os selvagens! Os selvagens! Eh! Eles sabem mais que nós e podemos, por agora, chamá-los mestres... dos europeus” (p. 160).

<sup>18</sup> “*O homem de fogo* é um romance de pura aventura rica de imprevistos e de emotividade, sempre sob o mesmo cenário, e deixando à parte os rituais macabros do canibalismo, o Brasil aqui apresentado é um verdadeiro Éden, de dar vontade de mergulhar no líquido amniótico da humanidade, no paraíso terrestre bíblico onde a natureza e o homem vivem em perfeita simbiose as suas respectivas partes.” (Viglongo, 2003, p. VIII).

<sup>19</sup> “Se o ensaio não é também bem construído, corresponde perfeitamente ao objetivo de apresentar o sentido de culpa como o problema mais importante da não civilização e de demonstrar que o progresso civil tem um preço, pago com a perda da felicidade à medida que aumenta o sentimento de culpa.” (FREUD, 1975, p. 269).

CALABRESE, S. *Intrecci italiani. Una teoria e una storia del romanzo (1750-1900)*. Bologna: Il Mulino, 1995.

DAGLIO, C. *Caramuru, l'uomo di fuoco*. Prefácio. In: SALGARI, E. *L'uomo di fuoco*. Torino: Viglongo, 2003. p. XXIII–XXXIX.

FREUD, S. *Il disagio della civiltà e altri saggi*. Torino: Boringhieri, 1975.

KIPLING, R. Il fardello dell'uomo bianco. In: \_\_\_\_\_. *Poesie*. Milano: Mursia, 2002. p. 126–129.

RÊGO, M. & CASTELO-BRANCO, M. *Antes das playstations*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2003.

SALGARI, E. *Racconti. Tutti i racconti del Capitano Guido Altieri pubblicati nella Bibliotechina Aurea dell'Editore Salvatore Biondo di Palermo*. 3 vol., Torino: Viglongo, 1999.

\_\_\_\_\_. *L'uomo di fuoco*. Torino: Viglongo, 2003.

SUE, E. *I misteri di Parigi*. Vol. I, Milano: Mondadori, 1996.

VERNE, J. *La Jangada. Huit cents lieues sur l'Amazone* (1881), tr. it. *La jangada. Ottocento leghe sul Rio delle Amazzoni*. Milano: Mursia, s.d.

VIGLONGO, G. F. *Quaderni salgariani*. Vol. 1, Torino: Astilibri, 1998.

\_\_\_\_\_. L'editore al lettore. In: SALGARI, E. *L'uomo di fuoco*. Torino: Viglongo, 2003, p. XI–XXI.

Recebido em: 15 dez. 2018

Aceito em: 18 jan. 2019

# Giacomo Leopardi na imprensa brasileira do século xx: aspectos da recepção entre 1901 e 1930

INGRID BIGNARDI\*

ANDRÉIA GUERINI\*\*

**RESUMO:** Este artigo analisa aspectos da recepção de Giacomo Leopardi na imprensa brasileira do século XX, mais especificamente nos anos entre 1901 a 1930, objetivando verificar como se dá a circulação desse autor e de suas obras e qual perfil é destacado, a fim de construirmos a micro-história da sua recepção no Brasil. Para este artigo, foram realizadas consultas no acervo digital da Hemeroteca da Biblioteca Nacional do Brasil usando os termos “Leopardi” e “Giacomo Leopardi”. No período analisado, encontramos 547 ocorrências e os resultados da nossa análise indicam que a presença de Leopardi no Brasil é intensa e a imagem veiculada é principalmente a do escritor pessimista.

**PALAVRAS-CHAVE:** Imprensa Brasileira; Leopardi; Recepção; Século XX.

**ABSTRACT:** This article aims at analysing the aspects of Giacomo Leopardi’s reception by the Brazilian press during the XX century, more specifically between 1903 and 1930, as to verify how the author’s name and works circulate thereby. In order to build a micro-history for the reception of Leopardi in Brazil, it is relevant to investigate what sort of profile he is given at that period. For such research, the digital collection of the National Library of Brazil was accessed, using the keywords “Leopardi” and “Giacomo”. Over the chosen years, 547 occurrences were found; and research findings manifest how intense one can consider Leopardi’s presence in Brazil to be, as well as how the construction of a mainly pessimist writing profile for him took place.

**KEYWORDS:** Brazilian Press; Leopardi; Reception; XX Century.

---

\* Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução – Centro de Comunicação e Expressão (CCE) – Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC – 88040-900 – SC – Brasil. Bolsista CAPES. E-mail: [ingridbignardi@gmail.com](mailto:ingridbignardi@gmail.com)

\*\* Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras – Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC – 88040-900 – SC – Brasil. Bolsista de Produtividade em Pesquisa - Nível 2 (CNPq). E-mail: [andrea.guerini@gmail.com](mailto:andrea.guerini@gmail.com)

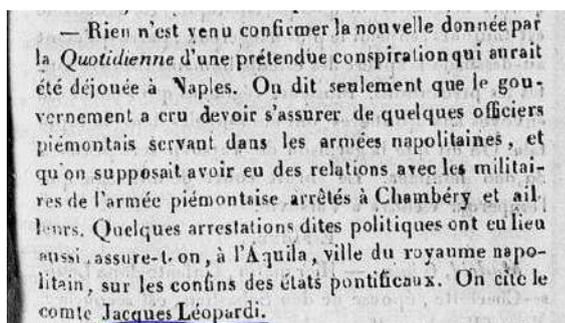
## Introdução1

Em *História da imprensa no Brasil*, Nelson Werneck Sodré informa que a imprensa se instala oficialmente em 1808, e nesse período inicial ela servia de instrumento de comunicação institucional, monopolizada pelo periódico *Gazeta do Rio de Janeiro*<sup>2</sup>, que:

[...] só informava ao público com toda a fidelidade, do estado de saúde de todos os príncipes da Europa e, de quando em quando, as suas páginas eram ilustradas com alguns documentos de ofício, notícias dos dias, natalícios, odes e panegíricos da família reinante. Não se manchavam essas páginas com as efervescências da democracia, nem com a exposição de agravos (SODRÉ, 1977, p. 23).

Os principais jornais que circulavam nesse primeiro período, além de *A Gazeta do Rio de Janeiro*, eram *O Correio Braziliense*<sup>3</sup> e o *Patriota*<sup>4</sup>, veiculando editais governamentais, taxas econômicas e notícias do exterior. Progressivamente, os jornais vão incorporando temas literários e é a partir de 1830 que esses assuntos começam a circular com mais intensidade.

No caso específico de Giacomo Leopardi, podemos dizer que o seu nome aparece pela primeira vez em solo brasileiro em 1833, quando o jornal *Le Messenger*<sup>5</sup> cita o escritor no artigo intitulado “Extérieur”, que trata de uma conspiração da Itália contra a França, com envolvimento de Leopardi, conforme é possível visualizar no trecho destacado abaixo:



**Figura 1:** Trecho da reportagem “Extérieur” no jornal *Le messenger* que cita Giacomo Leopardi em 1833.

**Fonte:** Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional

<sup>1</sup> Este artigo é uma versão adaptada de parte da dissertação de mestrado intitulada *Giacomo Leopardi na imprensa brasileira do século XX (1901 a 1930): tradução cultural*, de Ingrid Bignardi, sob orientação de Andréia Guerini, com financiamento CAPES, defendida no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina em 27 de fevereiro de 2018.

<sup>2</sup> A *Gazeta do Rio de Janeiro*, fundada em 10 de setembro de 1808, foi o primeiro jornal impresso oficialmente no Brasil, nas máquinas da Impressão Régia, no Rio de Janeiro. Seu lançamento marca o início da imprensa no país. Com a independência do Brasil, a *Gazeta* deixou de circular tendo a sua última edição em dezembro de 1822.

<sup>3</sup> *Correio Braziliense* ou *Armazém Literário* foi um jornal publicado por Hipólito José da Costa Pereira Furtado de Mendonça em Londres. É considerado um dos primeiros jornais brasileiro. Circulou de 1 de junho de 1808 a 1 de dezembro de 1822.

<sup>4</sup> O *Patriota* foi um periódico publicado no Rio de Janeiro, circulou entre janeiro de 1813 até dezembro de 1814. É considerado o primeiro jornal literário publicado no Rio de Janeiro e o segundo do país, sendo editado por Manuel Ferreira de Araújo Guimarães e impresso pela tipografia da Imprensa Régia.

<sup>5</sup> *Le Messenger* era um periódico francês editado e produzidos no Rio de Janeiro, que circulou durante quatro anos, de 19 de janeiro de 1831 a 29 de março de 1834 publicado por Pedro Gueffier et C. Éditeur e impresso na tipografia do proprietário. Para maiores informações consultar: <http://transfopressbrasil.franca.unesp.br/verbetes/le-messenger-politique/>.

Nos anos posteriores a essa primeira menção, mais especificamente entre 1869 e 1890, Leopardi aparece com mais intensidade nos jornais *Correio Paulistano*<sup>6</sup>, *A Província de São Paulo*<sup>7</sup>, *Gazeta de Notícias*<sup>8</sup> entre outros conforme abordado no artigo “Giacomo Leopardi na imprensa brasileira do século XIX”<sup>9</sup>.

Desse período, destacamos a tradução de uma biografia do autor italiano, escrita por Bouché Leclerq, “Giacomo Leopardi sua vida e obra”, publicada em 1875, em *A Província de São Paulo*; a tradução de Rui Barbosa do “Canto Noturno de um pastor errante da Ásia”, publicada em 1886, na *Gazeta de Notícias*; os 12 artigos publicados no *Correio Paulistano*, na “Sezione Italiana”, assinados por Pessolano, que retratam costumes da comunidade italiana, e citam regularmente Leopardi; a tradução do poema “A si mesmo”, por Júlia Cortines, publicado pela primeira vez na Revista *A Semana*<sup>10</sup> em 18 de agosto de 1894 e por fim temos um longo texto sobre Leopardi, escrito por Carlos Magalhães de Azeredo, na série “Estudos Contemporâneos”, publicado no jornal *Correio Paulistano* em 1898. De maneira geral, podemos dizer que no século XIX a imagem mais veiculada no sistema cultural brasileiro é a de um Leopardi patriótico e pessimista.

No início do século XX, o desenvolvimento técnico e industrial, a “estabilização” do reconhecimento da identidade nacional e uma maior profusão de bens culturais seja por meio da imprensa, seja pela publicação de livros, ecoavam diretamente na imprensa. De acordo com Sodré: “Questões e reformas refletiam-se na imprensa, naturalmente, e esta ampliava sua influência, ganhava nova fisionomia, progredia tecnicamente, generalizava seus efeitos – espelhava o quadro que o país apresentava” (1977, p. 256).

Uma das novas fisionomias comentadas por Sodré é a relação da imprensa e a literatura que se caracteriza por sua grande heterogeneidade. Além disso, Sodré afirma que “o que caracterizava a época, no domínio da literatura, é a alienação [...] ainda mais deliberadamente se voltaram para a Europa, já não por se julgarem moralmente europeus, mas por acharem que só de lá lhes vieram ensinamentos e inspirações [...] não obstante ter sido sempre condicionada pela Europa a nossa atividade intelectual, pode-se legitimamente falar em cosmopolitismo republicano” (1977, p. 332).

Esse cosmopolitismo republicano que vai do final do século XIX até 1930 fornece um

---

<sup>6</sup> *Correio Paulistano* foi fundado em junho de 1854 por Joaquim Roberto de Azevedo Marques, foi o primeiro jornal diário publicado paulista e o terceiro do Brasil. O jornal foi fechado até 1934, por ordem de Getúlio Vargas, o jornal foi incorporado ao Estado, até ser definitivamente fechado em 1963.

<sup>7</sup> *A Província de São Paulo*, atual *O Estado de São Paulo*, é um jornal fundado em 1875 por um grupo de republicanos. No início do século XX, a sua propriedade foi transferida para Júlio de Mesquita que transforma o jornal em um dos maiores veículos de comunicação de São Paulo e do Brasil. Para maiores informações consultar: [https://acervo.estadao.com.br/paginas-da-historia/decada\\_1870.shtm](https://acervo.estadao.com.br/paginas-da-historia/decada_1870.shtm).

<sup>8</sup> *A Gazeta de Notícias* foi um periódico publicado no Rio de Janeiro, circulou entre agosto de 1875 e 1942. Fundado por Manuel Carneiro, José Ferreira de Araújo e Elísio Mendes.

<sup>9</sup> O artigo se encontra disponível em: <http://www.appuntileopardiani.cce.ufsc.br/edition09/artigos/Giacomo-Leopardi-na-imprensa-brasileira-do-seculo-XIX.php>.

<sup>10</sup> *A Semana* periódico publicado no Rio de Janeiro, circulou de 1885 a 1895. Era inicialmente impresso pela tipografia da *Gazeta de Notícias*, posteriormente teve sua própria tipografia. A Revista ficou suspensa durante algum tempo, reaparecendo em 05 agosto 1893, tendo como redator-gerente: Max Fleiuss; diretor: Valentim Magalhaes; secretario da redação: H. de Magalhaes.

amplo espaço para a crítica, de modo que “[...] a discussão, que é a feição mais especial, o cunho mais vivo do jornal, é o que não convém exatamente à organização desigual e sinuosa da sociedade.” (SODRÉ, 1977, p. 268). Apesar da crítica não ser conveniente à sociedade, era por meio dela que a imprensa e a literatura se mantinham.

A partir dessas questões que a recepção de Giacomo Leopardi ganha novos contornos, como veremos a seguir.

### **Giacomo Leopardi na imprensa brasileira do século xx: 1901-1930**

No período entre 1901 e 1930, a pesquisa nos acervos digitais da Hemeroteca da Biblioteca Nacional, tendo como palavras-chave os termos “Giacomo Leopardi” e “Leopardi!”, e levando em conta os preceitos metodológicos do paradigma indiciário desenvolvido principalmente pelo historiador Carlo Ginzburg (2002), nos levou a 547 ocorrências que podem ser divididas em traduções das obras de Leopardi, artigos, crônicas, críticas literárias, anúncios entre outros. Essas ocorrências partem de uma pesquisa micro que fornecem pistas e indícios sobre Leopardi para a construção de uma narrativa mais macro, de modo a se poder “[...] conjecturar o invisível a partir do visível, do rastro.” (GINZBURG, 2002, p. 57).

Se dividirmos o período de análise proposto em três momentos, temos o seguinte resultado: entre 1901 a 1909, são 110 ocorrências; entre 1910 a 1919, 207 ocorrências; e entre 1920 a 1930, temos 230 ocorrências. Dessas ocorrências, 34% foram localizadas em textos de crítica literária, 17% em crônicas, 13% em notícias com relatos do cotidiano, 10% em textos de conferências, 9% traduções e 17% outros gêneros.

No período entre 1901 a 1910, destacamos os artigos “F. Nietzsche”, de Nestor Vítor, publicado no jornal *O Paiz*<sup>11</sup> em 1900 e o de Miguel Mello, “Cartas de um solitário”, publicado no jornal e *A Imprensa*, em 1901 que discutem sobre a questão do niilismo e fazem uma aproximação entre o niilismo de Leopardi e o de Nietzsche, evidenciando o perfil de Leopardi filósofo.

Desse período, temos ainda a tradução não completa do poema “Odi Melisso”, publicada em 1902, no jornal *A Madrugada*<sup>12</sup>, por Battista Franco, intitulado “Sonhei”:

---

<sup>11</sup> *O Paiz* foi um jornal diário de grande circulação lançado em 1º de outubro de 1884, no Rio de Janeiro (RJ), por João José dos Reis Júnior e durou até 18 de novembro de 1934, quando foi fechado pela Revolução de 1930. Teve como seu primeiro redator-chefe Rui Barbosa e logo foi substituído por Quintino Bocaiúva. Para maiores informações consultar o artigo de Bruno Brasil disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/artigos/o-paiz/>.

<sup>12</sup> *A Madrugada* era um periódico mensal carioca publicado pela tipografia Macedo e Rohe. O jornal era direcionado aos membros do club recreativo do Rio de Janeiro, seus objetivos eram o de ser um jornal literário sem assuntos políticos com o intuito de divertir seus leitores.

SONHEI

Chi sa? Non vegliam noi spesso di state  
Cader le stelle?...

(*Frag. de Leopardi*).

Sonhei que em certa noite de luar  
Vi, de repente, pelo espaço afóra,  
A lua vir rolando e, em terra, agora,  
Chispante em fogo, os campos percalçar.

Ora, pensei: — «Não vemos nós tombar  
Tanta estrella fugas que se alcandóra  
Pelo zenith e se sumir, embora  
Mergulhe alem, no coração do mar?»

Mas para logo a mente, em scisms, disse:  
— «Tantas estrellas ha que é mais tollee  
Pensar que possa haver damno maior

Em cahir uma ou outra de entre mil  
Que tu que vagas só, astro gentil —  
Como primeiro amor ao meu redor!»

BAPTISTA FRANCO.

**Figura 2:** Tradução de Odi Melisso por Battista Franco

**Fonte:** Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional

Outra referência ao escritor italiano encontra-se no *Jornal Correio da Manhã*<sup>13</sup>, publicado em 15 de agosto de 1903, sob o título de *Mysticismo*, de João Ribeiro. Esse autor segue a trilha iniciada por Nestor Vítor e Miguel Mello de aproximar Leopardi a Nietzsche, só que desta vez não pelo viés filosófico, mas pelo do misticismo, colocando dois elementos, amor e a morte, como máximas da natureza na representação do misticismo, mas sem deixar de sublinhar o pessimismo leopardiano, como podemos ler na imagem que segue:

O Amor explica a eternidade e a Morte a juventude do universo. Quer se chame *atração* nos mundos, *afinidade* nos corpos ou *amor* nas almas, é sempre o mesmo principio, *in distans* ou em contacto, que gera seres sobre seres, e perpetua e eterniza a natureza infinita: eis a obra do Amor.

Essa obra seria monotona e acabaria senil se não fóra a Morte que irregula os mundos envelhecidos, traça fronteiras aos seres que já fecundaram, dá variedade ao eterno, e mantém a juventude universal.

Cada creatura é o Amor feito visível. Cada morrer é uma interrupção na fricção já gasta entre um ser e o mundo.

E pode-se então dizer como Leopardi:

Due cose belle ha il mendo,  
Amore e morte.

Leopardi, contudo, é um pessimista. Novalis e Maeterlinck são mysticos e optimistas.

**Figura 3:** Trecho do artigo *Mysticismo* de João Ribeiro.

**Fonte:** Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional

<sup>13</sup> = *Correio da Manhã*, periódico do Rio de Janeiro fundado por Edmundo e Paulo Bittencourt, circulou entre os anos de 1901 e 1974. Em sua redação e corpo editorial colaboraram escritores como Lima Barreto, Otto Maria Carpeaux, Ledo Ivo, Renard Perez, Antônio Callado, Carlos Drummond de Andrade, Márcio Moreira Alves, Holoassy Lins de Albuquerque, Vicente Piragibe e Antônio Moniz Vianna.

Em 24 de julho de 1904, Wenceslau de Queiroz publica no jornal *Correio Paulistano* uma crônica, destacando o perfil de Leopardi poeta. Desde o final do século XIX, Wenceslau de Queiroz vinha publicando no *Correio Paulistano* suas *Chronicas Literarias*, sendo que muitas delas citavam as obras de Giacomo Leopardi por servirem de exemplo para a construção de uma nacionalidade brasileira.

No século XX, Wenceslau de Queiroz muda o enfoque sobre Leopardi, que privilegiava o aspecto patriótico/nacionalista, passando a tratar mais da temática pessimista da poesia leopardiana, comparando-a com a de outros escritores, como podemos ler no trecho a seguir, extraído das *Chronicas Literarias*, em que diz:

A poesia simples de João de Deus, a poesia nirvanica de Anthero de Quental [...] a poesia pessimista de Leopardi, [...] toda essa poesia, enfim, que illuminou o seculo transacto, para não citar a dos outros séculos, não passaria neste caso de uma nullissima baboseira com que a humanidade se tem deliciado numa veseania lamentavel de maluca (QUEIROZ, 1904, p. 01).

Além da crítica que Queiroz faz aos escritores do romantismo, o cronista também critica os escritores modernos por difundirem a idéia de que:

[...] o verso é insufficiente para conter a vibratil e nervosa mobilidade do pensamento moderno, uma vez que as sensações e a idéas, hoje em dia, se succedem tão depressa que mal temos tempo - nós que não passamos de uns tristes hyatericos ou psychopatas - ele transladal-as para o papel, sem symbolos nem imagens, numa singular virgindade da impressão, tendo em mira somente a mais pura, a mais sincera objetividade” (QUEIROZ, 1904, p. 01).

Assim, Wenceslau de Queiroz torna-se um crítico “fervoroso” de Leopardi a ponto de dizer que a poesia do escritor italiano era uma “nulissima baboseira”.

Em 04 de janeiro de 1910 no jornal *Correio Paulistano* temos a tradução do “Dialogo di un venditore di almanacchi e di un passeggere”, realizada por J. C. Essa tradução é precedida de um pequeno prefácio, no qual o tradutor discute algumas questões que surgem no ano novo. A tradução encontra-se na coluna “Fatos e Impressões” com o subtítulo de “Crônica da Semana”.

No prefácio à tradução, o cronista diz que não quer se igualar a outros escritores quando no ano novo desejam “boas esperanças”, porque esses textos “esparançosos” são uma espécie de consolo para não enxergar a verdadeira realidade, por isso traduz e oferece ao leitor o diálogo de Leopardi:

Assim sendo, não devo nem quero convencer ninguém de que deve abandonar a sua fé, a sua esperança, e entendo que maior mal que se pode fazer ao homem é arrojalo- o á descrença. [...] Dahi o meu respeito por tudo que é o producto de uma convicção. Nestas condições, acompanho a praxe que se estabeleceu de se desejar a maior somma de prazeres a todos os viventes nas festas do anno bom. [...] [mas] ah! [se] não fosse esta grande e caroavel nutriz dos desgraçados, que, na phrase de um piedoso escriptor, aconchegada sempre ao homem como a mãe ao seu filho enfermo, o embala em seus braços, o pende de seus seios copiosos,

e o sacia do leite que mitiga as dores, o creio que o coração humano morreria intanguido do frio no regolo do mais aspero inverno da infecunda miséria moral (J.C, 1910, p. 01).

Essa reflexão de J.C parece justificar a escolha do diálogo de Leopardi, porque ainda comenta sobre a fé e a esperança, até questionar se esses dois elementos são realmente verdadeiros ou simplesmente hábito para em seguida propor a sua tradução:

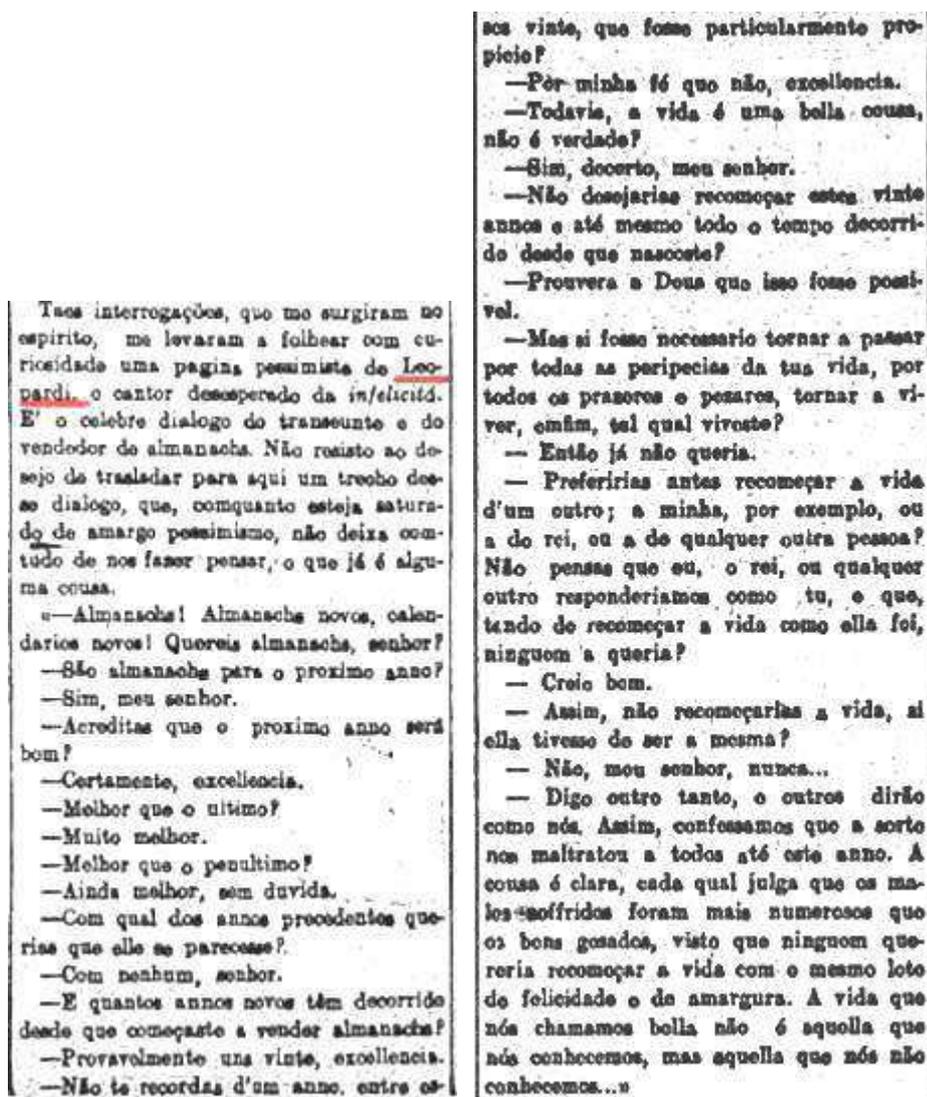


Figura 4: Tradução do “Dialogo di un venditore di Almanacchi e un passante” por J.C.

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional

Na sequência, o cronista vai dialogando com os seus leitores, destacando alguns aspectos temáticos da obra de Leopardi como a felicidade, a amargura e o prazer. Não por acaso, J.C descreve Leopardi como um pessimista, o “cantor desesperado da infelicidade”.

No período entre 1911 e 1920, temos a publicação em 08 de dezembro de 1911 no *Jornal do Recife*<sup>14</sup> do poema “La sera del dí di festa”, em prosa, feita por Leonardo Mascello.

<sup>14</sup> O *Jornal do Recife* era na verdade uma *Revista semanal* de “Sciencias – Lettras – Artes”. Lançado no Recife (PE)

*Olho d'água*, São José do Rio Preto, 11(1): p. 1-273, Jan.-Jun./2019. ISSN: 2177-3807.

Essa tradução encontra-se junto com um artigo do próprio Mascello intitulado “Leopardi”. Antes da tradução, Mascello constrói um texto tentando justificar o pessimismo de Leopardi propondo que o seu pessimismo está ligado à ausência de “religiosidade”. Mascello descreve Leopardi como um “pobre miserável”: “Pobre Leopardi! Infeliz já o és, pois a sua fé já estava perdida e a saúde irreparavelmente estragada por sete longos annos de estudo continuo e desesperado [...]” (MASCELLO, 1911, p. 01).

Na sequência, Mascello cita as principais obras de Leopardi como os *Canti*, as *Operette Morali* e os *Pensieri* comentando algumas de suas características, para enfim traduzir o poema leopardiano.

sal, como na bellissima lyrica intitulada :  
*La sera del dì di festa* que aqui traduzimos e paraphraseamos em alguns pontos.  
 « A noite está doce e clara e sem vento ; a lua tranquilla paira sobre os telhados e os hortos illuminado do longe as montanhas serenas. O' minha querida, já toda senda se cala ; e rara transiua pelas vidraças a lampa nocturna. Tu dormes, pois nos teus aposentos tranquilos um somno suave esperava-te ; e não te morde cuidado nenhum ; e não sabes, nem suspeitas quão terrivel ferida me abriste no coração. Tu dormes ; entretanto eu contemplo este céu tão benigno á vista e a antiga natureza que me fez tão infeliz. « A ti nego até a esperança me dize ; e teus olhos não brilharão eisão de pranto ! »  
 « Hoje foi um dia de festa ; agora tu descanças dos divertimentos e talvez sonhas com os que te agradaram e que te admiraram durante o dia. Eu é que não te venho á mente, nem espero esta ventura. Entretanto eu vou pensando no que me resta ainda a viver e aqui, atirando-me ao chão, grito e fremo desesperadamente. O' dias horrendos em uma idade tão verde ainda ! Ah !

Oiço do longe o canto solitario do artista que volta alta noite para casa após um dia de folga ; e meu pobre coração estremece constringido pensando que no mundo tudo passa sem deixar rasto nenhum.  
 Eis que o dia festivo acabou-se , e a um dia de jubilo vae seguir outro de trabalho e de pena e o tempo apaga todos os acontecimentos humanos. Onde está a fama dos povos antigos ? onde a gloria dos nobres antepassados ? e o imperio grande de Babilonia se apaga e o fragor que esboava por terras e por mares ? Agora tudo é paz e silencio e no mundo nem se fala mais delles. Eu quando criança, naquella idade em que com ansiedade se espera o dia festivo, depois d' este passar, custava muito a pegar no somno no meu leito ; e então, alta noite, apertava-me tambem o coração um cantar que se ouvia pelas sendas e ia esmorecendo pouco a pouco por entre o silencio nocturno.»

Figura 5: Tradução de *La sera del dì di festa* por Leonardo Mascello

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional

Em 20 de dezembro de 1913 e em 25 de dezembro de 1914, as revistas *Careta*<sup>15</sup> e *Fon-Fon*<sup>16</sup>, publicam, respectivamente, a tradução do *Pensamento XCIX* e do *Pensamento CII*, conforme podemos visualizar abaixo:

---

em 1º de janeiro de 1859, em substituição ao *Jornal do Domingo* teve como fundador José de Vasconcellos, o jornal circulou até 1938. Para maiores informações consultar: <https://bndigital.bn.gov.br/artigos/jornal-do-recife/>.

<sup>15</sup> *Careta* foi uma importante revista ilustrada, publicada no Rio de Janeiro, fundada por Jorge Schmidt e que circulou entre os anos de 1908-1983, com algumas interrupções: outubro de 1914, fevereiro de 1961 a outubro de 1964 e dezembro de 1964 a maio de 1981.

<sup>16</sup> A revista *Fon-Fon* foi fundada no Rio de Janeiro em 1907 por Jorge Schmidt, o qual também era proprietário das revistas *Kosmos* e *Careta*. A revista ainda contava com grandes ilustradores, como Raul Pederneiras, Kalixto e J. Carlos, os quais utilizavam fotografias, charges e caricaturas coloridas feitas por recurso e técnicas de ilustração, litografia e xilogravura. A revista *Fon-Fon* contava um conteúdo variado desde entretenimento, costumes, literatura até a sátira e crônica política. Em 1915, a revista mudou de proprietário e direção, e ao longo dos anos o periódico ganhou notoriedade, principalmente com a participação de colaboradores como Homero Prates, Ronald de Carvalho, Ribeiro Couto, Mario Poppe e Emiliano Augusto Di Cavalcanti.

**Uma pessoa só é ridícula quando quer parecer  
ou ser aquilo que não é — Leopardi.**

Os tempos da infância ficam na memória de cada um como os tempos fabulosos da sua vida, da mesma forma que na memória das nações, os tempos fabulosos da sua infância. Leopardi.

Figura 6: Tradução dos pensamentos XCIX e CII nas revistas *Careta* e *Fon-Fon*

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional

Aliás, deve-se destacar que as revistas *Careta* e *Fon-Fon* foram as principais difusoras dos *Pensieri* no período de 1901-1930, talvez por ser uma obra composta por sentenças, máximas e aforismas, e devido à concisão de alguns “pensamentos” ocupam pouco espaço, adaptando-se muito bem aos periódicos, pois os “pensamentos” poderiam ser colocadas em qualquer lugar sem necessariamente ter alguma relação com a coluna ou a seção em que era veiculada.

Por essas características e também pela dinâmica que a imprensa exigia como rapidez, concisão e impacto, é que pequenos trechos dos *Pensieri* foram traduzidos, sem a preocupação de mencionar o nome do tradutor, até porque não havia uma pessoa específica que exercia essa função, provavelmente quem traduzia era alguém do expediente do próprio periódico que exercia outras funções, como por exemplo, o revisor, que mais tarde ficará conhecido como a figura do *Transediting*, termo cunhado por Karin Litau e que segundo Doorslaer consiste em um trabalho de “[...] combinação complexa e integrada de coleta de informações, tradução, seleção, reinterpretação, contextualização e edição” (2010, p. 191).

No jornal *O Município*<sup>17</sup>, do Acre, em 13 de julho de 1913, Paula Guimaraens publica “O Cysne negro de Recanati”. Nesse artigo, Paula Guimaraens trata de Leopardi filósofo discutindo temas como a melancolia e a dor e de aspectos que ligam Leopardi a Schopenhauer, Hartmann e Nietzsche. Para ela a constituição do “Cysne Negro” se dá pela “A tristeza sempre elegica e sentimental, a melancholia pittoresca de sonhadores poetas, avassalando e dominando os espíritos não prepostos às injunções de uma lucta verdadeira e leal, [...]” (GUIMARAENS, 1913, p. 02).

Em um segundo momento, Paula Guimaraens traça um paralelo entre o personagem bíblico Salomão, que segundo ela é um dos primeiros poetas pessimistas, e Leopardi. Nesse sentido Paula Guimaraens recupera a leitura que Carlos Magalhaes de Azeredo fez sobre Leopardi quando o autor propõe um paralelo de Leopardi com outro personagem bíblico, no caso Jó (AZEREDO, 1902, p. 9-10). E ainda, em um terceiro momento, ela sugere que o pessimismo leopordiano está ligado aos males físicos do escritor. Além disso, Paula Guimaraens em sua crítica é bem contundente ao dizer que Leopardi não compreendeu alguns aspectos da psicologia humana, ela nos diz: “[...] Leopardi errou. Errou, porque não reconhecendo o egoísmo como humano e imprescindível, deixou de reconhecer o facto incontestavel da socialidade.” (GUIMARAENS, 1913, p. 02).

<sup>17</sup> *O Município*, periódico do Acre da cidade de Tarauacá, que circulou entre 1910-1937. Fundado por Pedro Leite.

*Olho d'água*, São José do Rio Preto, 11(1): p. 1-273, Jan.-Jun./2019. ISSN: 2177-3807.

A crítica fica mais ácida quando a autora chama Leopardi de incrédulo e covarde, segunda ela, Leopardi era “Increo, porque rebaixou o orgulho da raça humana; covarde, porque afirmava que a perversidade das mulheres o amedrontava, *não por elle*, mas, por aquelles de quem presentia a desgraça.” (GUIMARAENS, 1913, p. 02).

Em 01 de janeiro de 1915, é publicada na revista *Fon-Fon* outra tradução do “Dialogo di un vendittore di Almanacchi e un passante”, sem mencionar o nome do tradutor e sem nenhum tipo de texto.

Em 09 de janeiro de 1915, a mesma revista publica a tradução do *Pensamento CX*, conforme vemos a seguir:

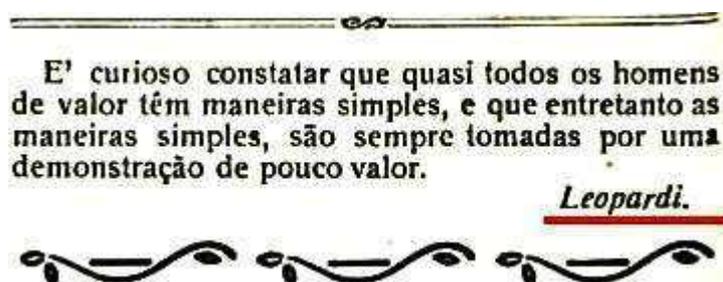


Figura 7: Tradução do Pensamento CX na revista *Fon-Fon*  
Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional

No ano de 1918 temos duas publicações do “Canto Noturno” traduzidas por Rui Barbosa. A primeira publicação encontra-se no jornal *O Imparcial*<sup>18</sup> de 13 de março de 1918, intitulada “Canto Noturno de um pastor erradio na Ásia” datada de 1884. A segunda publicação encontra-se na revista *A Política*<sup>19</sup> de 16 de agosto de 1918, nela constam duas traduções, a de 1884 já mencionada anteriormente e a de 1886 “Canto Noturno de um pastor errante da Ásia”. A tradução de 1884 conta com notas do tradutor que indicam a edição utilizada, comentários sobre a poesia, breve nota biográfica sobre Leopardi e nota sobre a métrica e rima da tradução.

<sup>18</sup> *O Imparcial*, jornal de Manaus, tinha como diretor Antonio Correia, e sua circulação aconteceu apenas no ano de 1918.

<sup>19</sup> *A Política: revista combativa ilustrada* circulou entre 1913 e 1919, impressa na tipografia do Jornal do Brasil, com tiragem semanal. O seu primeiro editor foi João Rodrigues.

**Canto noturno de um  
pastor erradio na Ásia**  
Por G. LEOPARDI (\*)

(Versão homométrica do italiano)

Que fazes pelo céu, onde te estás.  
Silenciosa lua?  
Ergues-te á noite, e vaes,  
Mirando os ermos. De manhã repousas,  
Inda te não enfada  
Desse eterno volver eternas vias?  
De rever-te por valles e quebradas  
Já te não interdias?

Semelha a tua vida  
A' vida do pastor.  
Surge ao primeiro alvor.  
Leva o lardo rebanho, e reios campos  
Só fontes vê e prados e rebanhos  
De noite cerra os olhos, e descança:  
Não tem outra esperança  
Dize, lua, que v' l  
Ao pastor sua vida,  
A tua vida a ti? Dize: a que tondo  
Este vaguear meu breve,  
Teu curso perennal?

Velhinho branco, enfermo,  
De andrajes, pés descalços,  
Pesadissimo fardo posto nos hombros  
Por alcares e combros,  
Agudas fragas, arolaes, si' vedos,  
Ao vento, á tempestado, e quando  
[abrasa

E logo quando gela,  
Corre, moiteja, anhela,

Tranquillo torrentes, vinga tremedades  
Cão, resurge, e se esfalha mais e mal:  
Tem poiso, nem tejaro,  
Dilacado, em sangue. E, quando t  
[ermi

Acenar-lhe parece  
De caminho e das longas agonias,  
Abre-lhe o seio; e no seu fundo o en-  
[quoci

O' virgem lua, tal  
É' a vida mortal,

Nasce o homem entre dores,  
E é já risco de morte o nascimento.  
São penas e tormentos  
Estre. . . . . A i principia,  
Meigos progenitores  
De nado ser já lidam consola-o.  
Emquanto vem creacento,  
Sustentam-n'o extremos dia a dia  
Com a palavra e o carinho,  
Dando animo ao mesquinho  
Por confortal-o contra o humann es-  
[lado;

Offleio mais amado  
Não ha de paos á prole bemquerida,  
Mas porque á luz trazel-a,  
[que euter na vida  
A quem consolar tenies do vive-a?  
Se a vida é desventura  
Por que por nós perdura?  
Intacia lua, tal  
A condição mortal,  
Mas, pois, mortal não és  
Que tens com meus gemidas neste  
[val?

Sózinha, ointanto, eterna peregrina,  
Tão pensativa sempre, acaso ontodes  
Este viver terreno,  
O solçar da dôr que nos etuela,  
Este morrer e dororar supremo

Figura 8: Tradução do “Canto Noturno de um pastor erradio na Ásia” por Rui Barbosa no jornal *O Imparcial*.

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional

De Rui Barbosa passamos a uma resenha de João do Rio, escrita em 9 de Março de 1918, no *O Paiz*<sup>20</sup>, sobre o livro *Solitudes*, com dedicatória a Pereira Da Silva. João do Rio analisa o livro, comparando-o com a obra de Leopardi, mas fazendo um caminho totalmente inverso dos outros críticos, ou seja, comenta que a tristeza ali presente, não é a mesma tristeza que a de Leopardi, pois para ele:

*Solitudes* é um dos grandes livros de poesia da lingua portugueza. O poeta exprime todo o seu sêr neste livro admiravel. Da primeira à ultima linha não ha uma alegria em *Solitudes*. Mas em vez de um Leopardi ou um Antonio Nobre, o primeiro soffrendo de dores, o segundo talvez mais artificial, *Solitudes* nos apresenta a armadura de um isolado (RIO, 1918, p. 01).

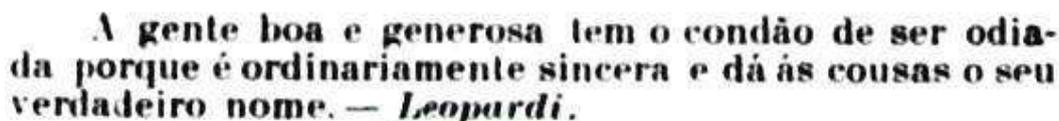
Essa leitura de João do Rio foi compartilhada por outros críticos, como Rodolpho, que no artigo “A margem de ‘Solitudes’: o poeta Pereira da Silva e sua poesia”, publicado na *Gazeta de Notícias* em 20 de janeiro de 1918, comenta vários aspectos em comum entre Pereira Da Silva e Leopardi, como, por exemplo, a melancolia, o tédio e o pessimismo. Para Rodolpho, o tédio é um dos principais conceitos nos dois autores, ele nos diz que o tédio na

<sup>20</sup> *O Paiz*, fundado pelo português João José dos Reis Júnior, circulou entre os anos de 1884 e 1930. Seu primeiro redator-chefe foi Rui Barbosa que, posteriormente, foi substituído por Quintino Bocaiúva, presidente do Partido Republicano. Seus colaboradores eram Rui Barbosa, Fernando Lobo, Anésia Pinheiro Machado, Joaquim Serra, Alcindo Guanabara, Urbano Duarte e Joaquim Nabuco.

poesia de Pereira Da Silva é: “[...] aceitavel apenas como um traço de caracter psychologico, [...]”, e em Leopardi, ele “envereda para o pessimismo absoluto” (RODOLPHO, 1918, p. 6). Durante a sua análise, Rodolpho traduz o *Pensamento LXVII*, que reproduzimos abaixo:

O Tédio sob certos pontos de vistas é o mais sublime dos sentimentos humanos devia não produzir satisfação por nenhuma cousa terrestre, nem por assim dizer pela Terra inteira, e sim, considerando a imensidade do espaço, o numero e a extensão dos mundos, comprehendel-os insignificantes para a capacidade do espírito humano; calculando a quantidade infinita dos astros, sentir a alma e os desejos maiores que essa immensidade; e que, accusando, incessantemente, as cousas de insufficiencia e de nullidade, soffrer com tal defeito como de um vacuo, cahindo, então, em aborrecimento.” (RODOLPHO, 1918, p. 06).

Na revista enciclopédica *Para Todos*, temos em 1919 a tradução do *Pensamento XXXVII*:

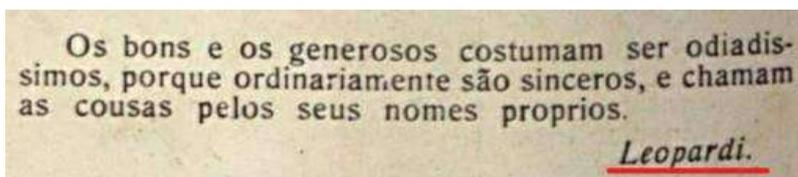


**A gente boa e generosa tem o condão de ser odiada porque é ordinariamente sincera e dá às cousas o seu verdadeiro nome. — Leopardi.**

**Figura 09:** Tradução do *Pensamento XXXVII* na revista *Para Todos*.  
**Fonte:** Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional

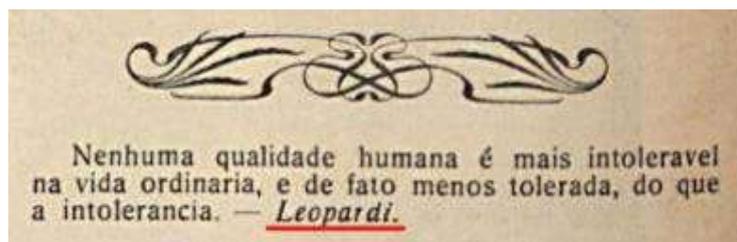
Em uma reportagem intitulada “Os donos”, assinada por Xsecromegas, publicada em 08 de janeiro de 1919, temos a tradução do Canto “Imitazione” realizada por F. Solano juntamente com a tradução do poema “Le feullie” de Vicente Arnault. Nessa reportagem, as duas traduções servem para discutir e pensar a relação entre imitação e tradução, por isso F. Solano diz que o poema de Leopardi: “Não se trata, como se vê, de uma ‘immitazione’ como queria Leopardi, mas de uma authentica e excelente ‘traduzione’, que deve ser, e é incontestavelmente do fabulista francêz” [“La feuille” de Antoine-Vincent Arnault] (1919, p. 02).

Em 09 e em 23 de agosto de 1919 na Revista *Careta* são traduzidos os *Pensamento I* e o *Pensamento XXXVII*:



Os bons e os generosos costumam ser odiadissimos, porque ordinariamente são sinceros, e chamam as cousas pelos seus nomes proprios.  
Leopardi.

**Figura 10:** Tradução do *Pensamento I* na Revista *Careta*  
**Fonte:** Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional



**Figura 11:** Tradução do *Pensamento XXVII* na Revista *Careta*  
**Fonte:** Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional

Na mesma revista *Careta*, ainda em 13 de setembro de 1919, é traduzido o *Pensamento CV*:

**A astúcia é usada muitas vezes para suprir a escassez de engenho, e para vencer maior copia do mesmo em outrem. — Leopardi.**

**Figura 12:** Tradução do *Pensamento CV* na Revista *Careta*  
**Fonte:** Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional

Ainda na perspectiva da relação entre Pereira Da Silva e Giacomo Leopardi, podemos destacar a resenha de Agripino Grieco, do livro *Solitudes* de Pereira Da Silva, publicada em 8 de setembro de 1921. Nesse texto, Agripino Grieco segue a tendência de outros resenhistas de qualificar a obra de Pereira Da Silva como pessimista, a ponto de Grieco afirmar que analisaria a obra segundo os parâmetros de Saint Beuve. Grieco relata que a poesia de Pereira Da Silva se situaria no pior dos mundos e, como Leopardi, utilizava a poesia como fuga da vida. Diz ele: “E essa consequência fatal da solidão meditativa sentimol-a em Pereira, quando diz, penetrado, como Leopardi, da infinita vaidade de tudo: Artes, Religiões, Sciencias, Philosophias, Isso tudo...isso tudo... o que vale isso tudo?” (GRIECO, 1921, p. 01). Além disso, Grieco aproxima Leopardi de Pereira Da Silva, ao afirmar que:

Entre os membros mais recentes da sua família de predestinados ao sacerdocio da dor, encontro Leopardi, o cysne negro de Recanati, victima da natureza, que o fez corcunda, da amante, que o trahiou, e dos amigos, que lhe aviltaram o nome. Para elle o dia do nascimento é sempre funesto, amor e morte são irmãos e, mesmo nas horas de prazer voluptuoso, Un desiderio di morir si sente (GRIECO, 1921, p. 01).

Neste momento, Grieco faz referência aos poemas “La sera del dí di festa” e “Amore e Morte” e ainda relaciona Pereira Da Silva com Schopenhauer, destacando o fato de que mesmo tendo tratado sobre o suicídio, a fuga da vida tanto para Pereira Da Silva quanto para Giacomo Leopardi se situa no fazer poético.

No jornal *A União*<sup>21</sup> de 25 de abril de 1926 é publicada a tradução do “Dialogo della moda e della morte”, sem nomear o tradutor, conforme visualizamos uma parte abaixo:

<sup>21</sup> *A União* periódico publicado no Rio de Janeiro que circulou entre os anos 1906 a 1950.

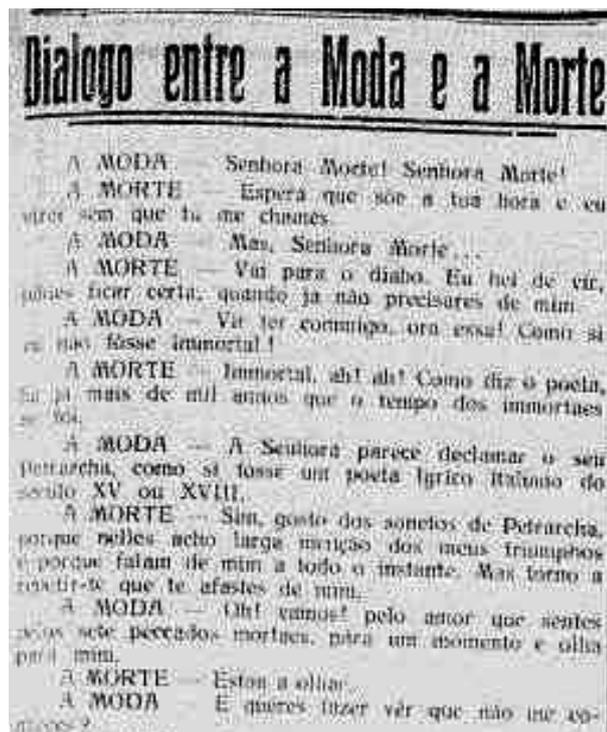


Figura 13: Tradução do “Dialogo della moda e della morte” no jornal *A União*  
Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional

Em 29 de novembro de 1926 novamente aparece a tradução de Rui Barbosa do “Canto Noturno de um pastor erradio da Ásia”, na mesma versão de 1884, que foi publicada no jornal *A Noite*<sup>22</sup>:

<sup>22</sup> *A Noite* é um jornal carioca fundado em 18 julho 1911 por Irineu Marinho, que posteriormente fundou o jornal *O Globo* em 1925. O jornal tinha como temáticas centrais coberturas locais e noticiário policial.

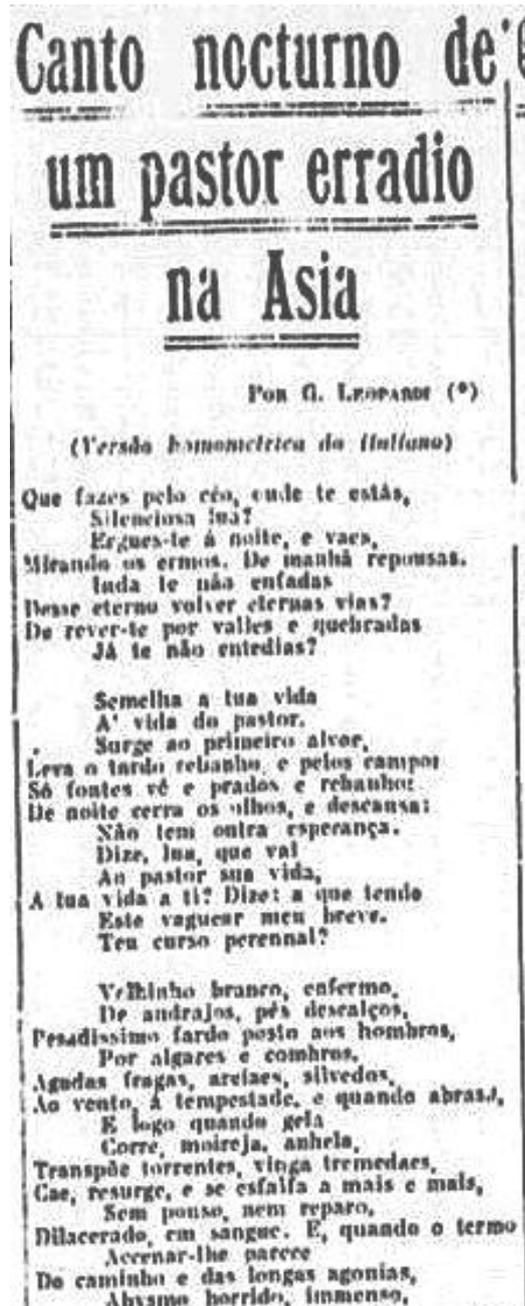
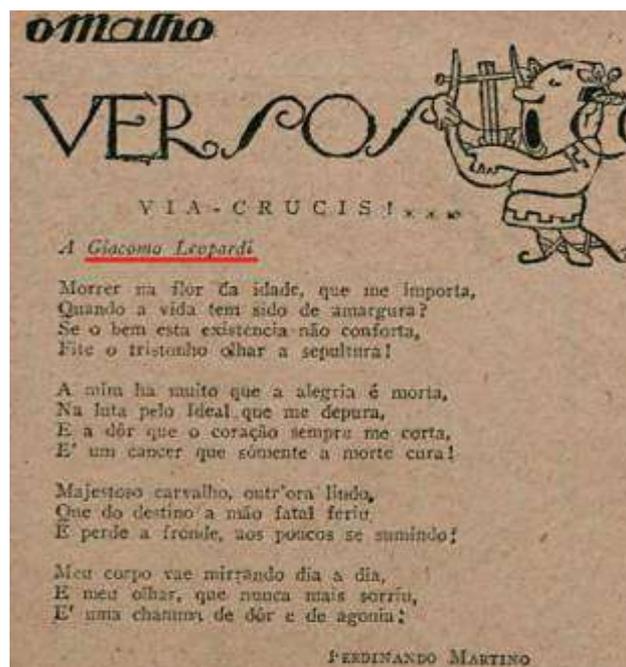


Figura 14: Tradução do “Canto Notruno de um pastor erradio da Ásia” no jornal *A Noite*.

Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional

Outra ocorrência importante é a que se encontra na revista *O Malho*<sup>23</sup> de 27 de abril de 1929, quando é publicada a poesia “Via Crucis” escrita por Ferdinando Martino, dedicada a Leopardi:

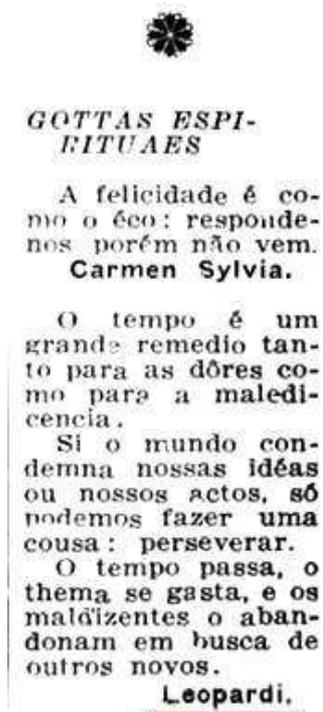
<sup>23</sup> *O Malho* teve um importante papel editorial na imprensa brasileira com a impressão das principais revistas ilustradas do final do século XIX e início do século XX, mas também possuía a sua própria revista, intitulada *O Malho: semanário humorístico, artístico e litterário*, criada em 1902 e fundada por Crispim do Amaral. Entre os seus ilustradores, colaboraram na revista J. Carlos, Angelo Agostini, Lobão, Guimarães Passos, L. Peixoto, Leonidas Freitas, Nássara, Raul, Kalixto, Storni e Max Yantok. A partir de 1905, *O Malho* novamente destaca-se na função de tipografia, lançando revistas como *Careta*, *O Cruzeiro*, *Fon-Fon*, *O Tico Tico* e *Revista da Semana*. A revista que circulou até 1953, tinha em sua diagramação matérias repletas de ilustrações coloridas, e iniciou o seu trabalho com cerca de 18 páginas e chegou a 60.



**Figura 15:** Poesia “Via Crucis” de Ferdinando Martino  
**Fonte:** Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Com essa poesia podemos extrair informações sobre a biografia e sobre a poética do autor italiano, como o fato de Leopardi ter morrido jovem, o modo amargo e existencialista de lidar com a vida, a dor e a angústia presentes em algumas obras.

Outra ocorrência é a tradução do *Pensamento XLV* publicada na revista *Fon-Fon* em 13 de julho de 1929, na coluna intitulada “Gottas Espirituaes”, conforme podemos ver abaixo:



**Figura 16:** Coluna “Gotas Espirituaes”, tradução do *Pensamento XLV* publicado na revista *Fon-Fon*.

**Fonte:** Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

As traduções desses “pensamentos” funcionam como pequenas frases motivacionais, uma espécie de auto-ajuda.

Em julho de 1930 a revista *Eu sei tudo*<sup>24</sup> publica uma coletânea de frases sobre o “tédio”. Nessa coletânea a revista faz um percurso dos mais antigos escritores até os mais modernos para verificar como o conceito de tédio foi modificando ao longo do tempo. A reportagem inicia com a relação da infelicidade com o tédio em Pascal, passa para a relação do tédio e o prazer em Bruyere, depois vai para o tédio e a uniformidade descrito por Lamothe, para finalmente chegar a uma das concepções de tédio de Leopardi, conforme podemos ler na figura abaixo:

O tédio só se apodera dos  
que mais imaginação pos-  
suem. Quanto mais predo-  
minar a imaginação em al-  
guem, tanto mais frequen-  
te, penoso e terrível é o te-  
dio. — LEOPARDI. •

**Figura 17:** Concepção de Tédio em Leopardi.  
**Fonte:** Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

A revista não se preocupa em fazer nenhuma relação entre as idéias do tédio citadas, nem mesmo cita as fontes de onde extraiu essa interpretação sobre o tédio em Leopardi, apenas faz a citação como se fosse um aforisma ou uma máxima.

## Considerações Finais

Levando-se em consideração os aspectos acima mencionados, Giacomo Leopardi começa a circular no sistema cultural brasileiro desde o século XIX, inicialmente por via francesa. Nesse primeiro momento, temos o destaque para Leopardi patriótico, imagem impulsionada principalmente pelos poemas “All’Italia” e “Sopra il monumento di Dante”, ambos de 1818. Com o passar do tempo, a imagem de Giacomo Leopardi vai ganhando novos contornos e a discussão centra nos aspectos do pessimismo de seus escritos, conforme destacado nos textos de Paula Guimarães e Wenceslau de Queiroz.

Com o avanço no maquinário e o desenvolvimento das técnicas de ilustração, possibilitou-se que algumas traduções fossem acompanhadas de ilustrações como é o caso da tradução do “Dialogo di un venditore di almanacchi e un passante” na revista *Fon-Fon*

<sup>24</sup> Magazine mensal ilustrada do Rio de Janeiro. A revista circulou entre os anos de 1917 a 1958, era impressa em uma tipografia americana. A revista era uma espécie de enciclopédia, abordando diversos assuntos de forma leve. O periódico ainda se caracterizava pela edição luxuosa feita em papel couchê e com páginas repletas de fotos e ilustrações. Essa revista foi inspirada em uma revista francesa de 1905, *Je Sais Tout*, popularmente conhecida como *Encyclopédie Mondiale Illustrée*.

em 1915; o prefácio da tradução de *La Sera del dí di festa*, por Leonardo Mascello no *Jornal do Recife* em 8 de dezembro de 1911 ou então, as notas do tradutor presentes na tradução de Rui Barbosa do “Canto Noturno de um pastor errante da Ásia”, de 1918 no jornal *A Política*, entre outros.

Além disso, a “grande imprensa” ou a “imprensa industrial”, para usar os termos de Nelson Werneck Sodré, abriu espaço para fazer circular textos traduzidos, por isso não deixamos de destacar o forte interesse pela tradução dos *Pensamento* de Leopardi, obra publicada em 1845, que trata dos homens e da sua conduta em sociedade.

A imprensa também exigia outras características como a rapidez, concisão e impacto, é, por isso que a tradução dos *Pensamento* se adaptou tão bem às seções de variedades das revistas, fazendo que as traduções circulassem em maior número, contribuindo para ampliar a imagem não apenas do poeta, mas também a do prosador.

BIGNARDI, I; CORREIO, A. G.. Giacomo Leopardi in the XX Century Brazilian Press: Reception Aspects between 1901 and 1930. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 11, n. 1, p. 134–155, 2019. ISSN 2177–3807.

## Referências

GUERINI, A.; BIGNARDI, I. Giacomo Leopardi na imprensa brasileira do século XIX. *Revista Appunti Leopardiani*, Florianópolis. v. 9, s/n., s/p., 2015-1. Disponível em: <http://www.appuntileopardiani.cce.ufsc.br/edition09/>. Acesso em 27 set. 2018.

AZEREDO, C. M. *Homens e Livros*. 1. ed. Paris: Garnier, 1902.

BASTIN, G. L.; BANDIA, P. F. (Ed.). *Charting the future of translation history*. Canada: University of Ottawa Press, 2006.

BIGNARDI, I. *Leopardi na Imprensa Brasileira do Século XIX: Poeta ou Prosador?*. 167 f. TCC (Graduação) - Departamento de Língua e Literaturas Estrangeiras, Curso de Letras Língua Italiana e Literaturas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 2015. Disponível em: <http://www.lle.cce.ufsc.br/docs/tccs/d68e61ad79b55c9ac0479010eb974a48.pdf>. Acesso em: 27 set. 2018.

\_\_\_\_\_. *Giacomo Leopardi na imprensa brasileira do século XX (1901 a 1930): tradução cultural*. 2018. 269 f. Dissertação de Mestrado na Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/193915/PGET0383-D.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 21 nov. 2018.

BRASIL, B. *Jornal do Recife*. 2015. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/artigos/jornal-do-recife/>. Acesso em: 27 set. 2018.

Fundação da Biblioteca Nacional do Brasil. *BNDigital: Hemeroteca*. 2018. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 01 set. 2018.

D'HULST, L.; GAMBIER, Y. *A History of Modern Translation Knowledge*. 1. ed. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins, 2018.

DOORSLAER, L. Journalism and translation. In: GAMBIER, Y.; DOORSLAER, L. (Ed.). *Handbook of Translation Studies*. Vol. 1. Amsterdam: John Benjamins, 2010. p. 180–184.

GIMENEZ, P. *Le Messenger: journal politique et littéraire (1831-1832) Le Messenger: journal politique, littéraire et commercial (1832-1833)*. In: Site TRANSFOPRESS Brasil. Disponível em: <http://transfopressbrasil.franca.unesp.br/verbetes/le-messenger-politique/>. Acesso em: 01 set. 2018.

GINZBURG, C. *Relações de Força: História, Retórica e Prova*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GUIMARAENS, P. O Cysne negro de Recanati: Leopardi. *O Município*. Acre, p. 2-2. 13 jul. 1913. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/720658/356>. Acesso em: 19 jun. 2018.

J. C. Factos e Impressões: Cronica da Semana. *Correio Paulistano*. São Paulo, p. 1-1. 04 jan. 1910. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/090972\\_06/17276](http://memoria.bn.br/docreader/090972_06/17276). Acesso em: 09 jul. 2018.

JOÃO DO RIO. *O Paiz*. Rio de Janeiro, p. 1-1., 9 mar. 1918. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/178691\\_04/37927](http://memoria.bn.br/DocReader/178691_04/37927). Acesso em: 04 abr. 2018.

LECLERCQ, B. Giacomo Leopardi, sua vida e obras: pelo sr. Bouché Leclercq, professor na faculdade das letras de Montpellier. *A Província de São Paulo*. São Paulo, p. 1-1., 16 abr. 1875.

LEOPARDI E RUY BARBOSA. *A Politica*. Rio de Janeiro, p. 8-8. 16 ago. 1918. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/234532/264>. Acesso em: 15 set. 2018.

LITTAU, K. Translation and the materialities of communication. *Translation Studies*, Sine locus. v. 9 n. 1, p. 82–96, 2016. Disponível em <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/14781700.2015.1063449?needAccess=true>. Acesso em: 23 jun. 2018.

MASCELLO, L. Leopardi. *Jornal de Recife*. Recife, p. 1-1. dez. 1911. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/705110/56455> Acesso em: 05 jun. 2018.

QUEIROZ, W. Chronica Literária. *Correio Paulistano*. São Paulo, p. 1-1. 24 jul. 1904. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/090972\\_06/4821](http://memoria.bn.br/docreader/090972_06/4821). Acesso em: 28 set. 2018.

RODOLFO. A margem de 'Solitudes': o poeta Pereira da Silva e sua poesia. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, p. 6-6. 20 jan. 1918. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/103730\\_04/43093](http://memoria.bn.br/DocReader/103730_04/43093). Acesso em: 27 set. 2018

SODRÉ, N. W. *História da imprensa no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

XSECROMEGAS. Os Donos... *O Imparcial*. Rio de Janeiro, p. 2-2. 3 dez. 1919. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/107670\\_01/22403](http://memoria.bn.br/DocReader/107670_01/22403). Acesso em: 12 jul. 2018.

## **Jornais e Revistas**

A IMPRENSA. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1898-1914. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=245038>. Acesso em: 18 set. 2018.

A MADRUGADA: periodico litterario e recreativo dedicado ao Euterpe Club. Rio de Janeiro, RJ: Typ. Macedo e Rohe, 1902. il. ; 32x24 cm. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/madrugada/825948>. Acesso em: 18 set. 2018.

A NOITE. Rio de Janeiro, RJ: Empresa Jornalística A Noite, 1911-1964. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/noite/348970>. Acesso em: 18 set. 2018.

A POLITICA: revista combativa illustrada. Rio de Janeiro, RJ: Off. Graph. do Jornal do Brasil, 1913-1919. il ; 37,5x26,5 cm. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/politica/234532>. Acesso em: 18 set. 2018.

A UNIAO. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1905-1950. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=761842>. Acesso em: 18 set. 2018.

CARETA. Rio de Janeiro, RJ: Kosmos, 1908-[1983?]. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_periodicos/careta/careta\\_anos.htm](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/careta/careta_anos.htm). Acesso em: 18 set. 2018.

CORREIO da Manhã. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.]. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/correio-manha/089842>. Acesso em: 18 set. 2018.

CORREIO Paulistano. São Paulo, SP: [s.n.]. il., retr ; 47x32,5. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/correio-paulistano/090972>. Acesso em: 18 set. 2018.

DIARIO Espanol: Continuacion de la voz de Espana. São Paulo, SP: [s.n.], 1912-1922. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/diario-espanol/217867>. Acesso em: 18 set. 2018.

EU SEI TUDO: magazine mensal ilustrado. Rio de Janeiro, RJ: Companhia Editora Americana, 1917-[1958?]. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=164380>. Acesso em: 18 set. 2018.

FON-FON : semanário alegre, político, crítico e esfusiante. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1907-1945. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_periodicos/fonfon/fonfon\\_anos.htm](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_anos.htm). Acesso em: 18 set. 2018.

GAZETA de Noticias. Rio de Janeiro, RJ: Typ. da Gazeta de Noticias, 1875-1956. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/gazeta-noticias/103730>. Acesso em: 18 set. 2018.

HOJE Periodico de Accao Social. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1919-1923. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/hoje-periodico-de-accao-social/830356>. Acesso em: 18 set. 2018.

IMPARCIAL. Manaus, AM: [s.n.], 1918. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/imparcial/721212>. Acesso em: 18 set. 2018.

LEITURA para Todos. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1905. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br//acervo-digital/Leitura-Para-Todos/348074>. Acesso em: 18 set. 2018.

O ESTADO DE SÃO PAULO. *História do Jornal O Estado de São Paulo*: Páginas da história - Anos 1870. ca 2000. Disponível em: [https://acervo.estadao.com.br/paginas-da-historia/decada\\_1870.shtm](https://acervo.estadao.com.br/paginas-da-historia/decada_1870.shtm). Acesso em: 25 set. 2018.

O IMPARCIAL. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1915-1940. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/imparcial/107670>. Acesso em: 18 set. 2018.

OMALHO: semanário humorístico, artístico e litterário. Rio de Janeiro, RJ: Typ. d'A Tribuna, 1902- . Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116300>. Acesso em: 18 set. 2018.

O MUNICIPIO. Villa Seabra: Typ. do Municipio, 1914-1937. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/municipio/720658>. Acesso em: 18 set. 2018.

OPAIZ. Rio de Janeiro, RJ: Typ. de N. Lobo Vianna e Filhos. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=364843>. Acesso em: 18 set. 2018.

REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro, RJ: Off. da Revista da Semana, 1900-1959. il. (alg. color.), partit ; 38x27. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/revista-semana/025909>. Acesso em: 18 set. 2018.

Recebido em: 14 nov. 2018

Aceito em: 12 dez. 2018

# A escrita palimpséstica de Umberto Eco em *A misteriosa chama da rainha Loana*

PAULO FERNANDO ZAGANIN ROSA\*

**RESUMO:** A literatura está, desde sua origem, unida à memória, seja por seu caráter oral, quando ainda era tão somente recitada e seus ritmos e seus sons eram estruturados de modo a se inscreverem por longo tempo na memória coletiva, seja por seu papel de transportar a memória do mundo e dos homens, armazenando, assim, o movimento de sua própria memória. Para este trabalho, nos valem do romance *A misteriosa chama da rainha Loana* (2005), do semiólogo e escritor italiano Umberto Eco, que utiliza o gênero Memória Literária para discutir as relações entre memória individual e memória coletiva. Ao tentar recuperar a memória pessoal perdida, Yambo, o protagonista da trama, acaba traçando um panorama histórico da Itália no período fascista; no interior dessa dinâmica, Eco vale-se de recursos como a intertextualidade e a interdiscursividade para colocar em evidência questões inéditas concernentes à memória literária.

**PALAVRAS-CHAVE:** *A misteriosa chama da rainha Loana*; Interdiscursividade; Intertextualidade; Memória literária; Umberto Eco.

**RIASSUNTO:** La letteratura è, dalla sua origine, collegata alla memoria, sia per il suo carattere orale, mentre era ancora solamente recitata ed i suoi ritmi ed i suoi suoni erano strutturati in modo a scriversi per lungo tempo nella memoria collettiva, sia per il suo ruolo di trasportare la memoria del mondo e degli uomini, conservando, in tal modo, il movimento della propria memoria. Per questo lavoro, usiamo il romanzo *La misteriosa fiamma della regina Loana*, del semiologo e scrittore italiano Umberto Eco, che utilizza il genere Memoria Letteraria per discutere il rapporto tra memoria individuale e memoria collettiva. Mentre cerca di recuperare la memoria personale perduta, Yambo, il protagonista della trama, delinea un panorama storico della Italia nel periodo fascista; all'interno di questa dinamica, Eco approfittasi di risorse come l'intertestualità e l'interdiscursività per mettere in evidenza le questioni inedite sulla memoria letteraria.

**PAROLE-CHIAVE:** Interdiscursività; Intertestualità; *La misteriosa fiamma della regina Loana*; Memoria letteraria, Umberto Eco.

---

\* Doutor em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (Literatura e Vida Social) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp/Assis – 19806 – 900 - Assis – SP – Brasil. Professor Substituto de Língua Italiana na Faculdade de Ciências e Letras da Unesp/Assis. E-mail: doctorzaganin@hotmail.com

O romance *A misteriosa chama da rainha Loana* (2005), do escritor italiano Umberto Eco, é uma edição rica de material ilustrativo e mistura de documentos que remetem, em especial, às décadas de 1930 e 1940. A obra tem como protagonista Giambattista Bodoni, vulgo Yambo, um colecionador e vendedor de livros antigos que vive em Milão. Ao retornar de um coma, descobre que perdeu sua memória pessoal e afetiva, aquela que constituiria seu ser e sua própria história, embora a memória coletiva tenha sido preservada. Ele sabe, por exemplo, escovar os dentes e dirigir um automóvel; recorda-se quem foi Dante Alighieri e qual é a capital do Japão, mas não consegue lembrar quem foram seus pais ou se é casado e tem filhos. Yambo perde completamente os laços afetivos consigo mesmo e com as pessoas que conheceu e conviveu até aquele momento, quando estava na casa dos sessenta anos.

Usando um protagonista que, ao perder sua memória, só pode se reencontrar a partir das paixões de sua vida, Eco, além de recontar parte da História, em especial do período fascista italiano, faz uma espécie de homenagem à Literatura, valendo-se dos recursos da intertextualidade e da interdiscursividade para, de alguma forma, colocar em evidência questões por assim dizer inéditas concernentes à memória literária.

Desde a publicação de seu primeiro romance, *O nome da rosa*, em 1980, Eco demonstrou ser um mestre na arte de costurar retalhos intertextuais para dar vida a novas tessituras. A respeito dessa relação dialógica que acontece quando um escritor resolve criar uma nova obra a partir de outra obra anterior, o próprio Eco já tinha observado, vinte anos antes de publicar *A misteriosa chama da rainha Loana*, que “enquanto a obra está sendo feita, o diálogo é duplo. Há diálogo entre o texto e todos os outros textos escritos antes (só se fazem livros sobre outros livros e em torno de outros livros).” (ECO, 1985, p. 40). Embora Eco admita não ser o inventor dessa ideia, ele parece tê-la utilizado sempre que planejou escrever um novo romance, recapitulando-se, fazendo um repasse geral dos tantos livros que leu, de suas experiências amadurecidas, dos convencimentos adquiridos, dos conhecimentos acumulados e das descobertas efetuadas durante sua vida.

Nem é preciso uma análise tão aprofundada do romance *A misteriosa chama da Rainha Loana* para observar que essa mesma relação dialógica está ali presente e que a obra está alicerçada sobre várias camadas intertextuais, sobrepostas e interpostas, que dialogam entre si, permitindo vislumbrar a copresença de uma infinidade de outros textos anteriores.

A prática medieval de escrever um texto sobre outro, normalmente textos cristãos sobre textos pagãos, escritos em papiro ou pergaminho, fez com que o couro de animais utilizado para a escrita fosse, muitas vezes, reaproveitado, apagando-se a escrita anterior, para, sobre ela, colocar-se uma nova escritura. Esse procedimento, empregado, especialmente, entre os séculos VIII e IX, devido à escassez de material para se escrever, era denominado palimpsesto: nele a nova escritura, recobrando a escritura anterior, deixava entrever os traços da primeira.

Esta noção arcaica de palimpsesto foi reaproveitada por Gérard Genette, na obra *Palimpsestes* (1982), para identificar o procedimento da intertextualidade, considerada pelo teórico como a presença efetiva de um texto em outro texto, isto é, a copresença entre dois ou vários textos. Conforme observou Genette, esta relação dialógica entre textos pode ocorrer nas diversas áreas do conhecimento, não se restringindo única e exclusivamente aos textos

literários. As duas noções, a de palimpsesto e a de intertextualidade, são muito semelhantes porque ambas deixam entrever vestígios de textos anteriormente presentes.

Na obra *Intertextualidade* (2008), a crítica literária francesa, Tiphaine Samoyault, nos apresenta um panorama das propostas teóricas sobre a intertextualidade, ao mesmo tempo em que reflete sobre a memória da literatura. De acordo com Samoyault (2008, p. 09), o termo intertextualidade utilizado inicialmente para indicar a presença de um texto em outro texto, ficou conhecido também, ao longo do tempo, por outros termos metafóricos, tais como tessitura, biblioteca, entrelaçamento, incorporação ou simplesmente diálogo. A vantagem do termo intertextualidade, devido à sua aparente neutralidade, estaria, segundo a autora em

poder agrupar várias manifestações dos textos literários, de seu entrecruzamento, de sua dependência recíproca. A literatura se escreve certamente numa relação com o mundo, mas também apresenta-se numa relação consigo mesma, com sua história, a história de suas produções, a longa caminhada de suas origens (SAMOYAULT, 2008, p. 09).

Para Cesare Segre (1999), a intertextualidade designaria as relações entre texto e texto, enquanto que a interdiscursividade estaria relacionada às mais difusas conexões que todo texto, oral ou escrito, mantém com todos os enunciados (ou discursos) registrados na correspondente cultura e ordenados ideologicamente.

Outro estudioso, Dirceu Magri, considera que

A intertextualidade são as relações possíveis entre vários textos, seja no âmbito de compreensão, da história ou mesmo do plágio. A intertextualidade é um eco de memória, é a lembrança nostálgica que leva a literatura a sua própria retomada e com isso se articula, na transposição, com um novo sistema significante, o que resulta em sistema operatório que denuncia a co-presença entre dois ou mais textos (MAGRI, 2010).

Magri observa que o mecanismo da intertextualidade, muitas vezes definido por outras denominações, como diálogo, trama, tecido, ao mesmo tempo em que concorre para a tessitura de um novo texto, marcando assim, a construção de sua própria originalidade, se inscreve na genealogia de entrelaçamentos e filiações que ao longo da história permitiu à literatura nutrir-se de si mesma, de sua história. Para Magri,

De maneira clara e na sua representação mais simples, a intertextualidade se define como a ideia de que tudo se apoia, seja na escrita ou na arte, conscientemente ou não, no simples fato de que nenhum texto pode ser escrito de forma independente, uma vez que já foram registradas em nossa memória mensagens de (e) textos anteriores emitidos por outros autores, o que equivale a dizer que, quando rascunhamos algumas linhas, as palavras nelas grafadas já estão inelutavelmente impregnadas pelo pensamento de um texto qualquer que nos precedeu e que, inconscientemente - ou não, em algum momento do passado alimentou nosso conhecimento (MAGRI, 2010).

Para a semióloga Julia Kristeva (1974, p. 176), o espaço intertextual é onde o significado pode remeter a outros significados discursivos. De acordo com a estudiosa, o diálogo entre discursos sempre ocorreu ao longo de toda a história literária, porém, nos textos contemporâneos essa prática passa a ser uma constante.

Remetendo-se ao processo de produção da tessitura ficcional, Kristeva (1974, p. 46) observa que “todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, se instala a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, pelo menos, como dupla”. Tomando de “empréstimo” a ideia de que em todo texto a palavra introduz um diálogo com outros textos, Kristeva formulou o conceito de intertextualidade baseando-se na definição de dialogismo pensada por Mikhail Bakhtin em *Estética da criação verbal* (1992).

Segundo Bakhtin (1992), nenhum texto pode ter um sentido isolado de outros, já que o seu valor semântico é resultado de sua relação com tudo o que o cerca: outros textos, a sociedade em que foi escrito, o sujeito que o lê, o sujeito que o escreve etc. A partir desses estudos de Bakhtin, Kristeva fez a célebre afirmação de que todo texto se constrói como um mosaico de citações e que todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Assim, o texto surge como o lugar de uma troca entre pedaços de enunciados remanejados ou permutados, ressignificados no novo texto a partir de textos anteriores. A esse respeito, Samoyault observa (2008, p. 19, grifo da autora), que “essa polifonia em que todas as vozes ressoam de um modo igual implica o *dialogismo*: os enunciados das personagens dialogam com os do autor e ouvimos constantemente esse diálogo nas palavras, lugares dinâmicos onde se efetuam as trocas.”.

Para a criação de *A misteriosa chama da rainha Loana*, Eco opta mais uma vez por usar o recurso que ele mesmo denominou “máscara” (ECO, 1985, p. 19) e utiliza o protagonista Yambo e outros personagens para (re)viver suas próprias memórias. Eco retoma no romance de 2005 a mesma estratégia usada em relação aos personagens de *O nome da rosa*:

Eles falariam por mim e eu ficava livre de suspeitas. Livre de suspeitas, mas não dos ecos da intertextualidade. Redescobri assim aquilo que os escritores sempre souberam (e tantas vezes disseram): os livros falam sempre de outros livros e toda a história conta uma história já contada (ECO, 1985, p. 20).

O processo criativo usado por Eco no romance em questão parece ser o mesmo. Porém, ao invés de discutir grandes temas da filosofia europeia e de usar a semiologia para desvendar mistérios e assassinatos como fez em outras obras, em *A misteriosa chama da rainha Loana* o escritor discute a questão da memória, usando os signos como forma de resgatar a identidade de seu protagonista (como também a de sua geração) e, para isso, faz uso dos ecos da literatura impregnados em sua mente, ressignificando-os.

Alberto Asor Rosa e Remo Ceserani, críticos literários italianos, contemporâneos de Umberto Eco, afirmaram em matérias publicadas logo após o lançamento do romance *A misteriosa chama da rainha Loana* na Itália, que a obra carrega um traço autobiográfico do autor. De acordo com Asor Rosa, na edição de *La Repubblica* de 10/06/2004 (tradução nossa), “Umberto Eco [...] em *A misteriosa chama da rainha Loana* [...] fala seguramente,

eu diria, da própria infância e adolescência [...]”. Por sua vez, segundo Ceserani, na edição de *Il Manifesto* de 25/06/2014 (tradução nossa), “A [...] novidade é a presença de materiais autobiográficos, apenas ligeiramente corrigidos pela substituição de pessoas, mudança de nome, algumas reticências”. Referindo-se aos recursos usados por Eco para a construção de sua obra, Ceserani observa na mesma matéria que

São as imagens que povoaram a infância de Eco, a sua adolescência e também a minha, tanto que, na ausência de sótãos e porões para ir e remexer – posto que pertencço à sua mesma geração e estive mergulhado na mesma cultura literária, visual e radiofônica, muitas destas páginas me reservam pequenos choques pessoais de auto reconhecimento (CESERANI, 2004 – tradução nossa).

Asor Rosa acredita que ao contar através de um outro, no caso Yambo, sobre si mesmo e sobre sua própria história, Eco acabou contando sobre a história de muitos, de uma geração que viveu tudo aquilo que ele foi capaz de registrar em seu romance:

Para mim, leitor de Eco mas também seu contemporâneo, *A misteriosa chama da rainha Loana* representa o primeiro caso de um romance não apenas lido mas também visto e, em especial, cantado (cantado com toda a força dos pulmões, para a grande surpresa de quem estava ao meu redor). Ecos, sons, cores, perfis, odores, perfumes, modelos humanos da minha infância (que corresponde, uns anos mais uns anos menos, àquela de Eco) ressurgiram violentamente do cofre, no qual eu os achava para sempre trancados e retornaram nos meus olhos, nos meus ouvidos, na minha boca, sobre a minha pele (ASOR ROSA, 2004 – tradução nossa).

A afirmação de Asor Rosa justifica-se porque *A misteriosa chama da rainha Loana*, conforme já indicado em sua capa, é um romance ilustrado. Como o próprio Eco observou durante entrevista ao jornal *Le Monde* (2005), o uso de imagens – como as das ilustrações dos livros e das revistas em quadrinhos ou das capas de discos, por exemplo –, tem a função de fazer com que o leitor compartilhe com Yambo tudo aquilo que ele reencontra em sua busca pelo passado:

Neste livro, eu retorno ao meu passado e ao da minha geração, que cresceu durante o regime fascista. Esta memória baseia-se em imagens, músicas, em objetos, e não apenas em palavras. [...]  
Mas eu tomei cuidado para que as imagens nunca tomem o lugar de uma descrição verbal. Elas servem para evidenciar uma prova, para demonstrar que não estou exagerando quando descrevo a propaganda fascista, por exemplo.  
Elas têm também uma “função de etc.”: eu mostro a capa de um livro antigo, e a memória dos leitores, imediatamente estimulada por esta referência, entra em expansão. (ECO, 2005, s/p.)

Para que Eco alcançasse todos esses resultados, valeu-se da utilização do processo interdiscursivo como uma das principais chaves para a construção de seu romance. Do início ao fim da obra, o autor italiano faz uso das diversas modalidades em que se apresenta o procedimento intertextual e interdiscursivo em literatura. Conforme já observado,

o romance dialoga o tempo todo com outras obras e com outros autores, legitimando a observação de Antoine Compagnon de que

Escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação. A citação representa a prática primeira do texto, o fundamento da leitura e da escrita: citar é repetir o gesto arcaico do recortar-colar, a experiência original do papel, antes que ele seja a superfície de inscrição da letra, o suporte do texto manuscrito ou impresso, uma forma de significação e da comunicação lingüística (COMPAGNON, 1996, p. 31).

Além da referência a autores, poetas e figuras históricas, como, por exemplo, Napoleão Bonaparte e Benito Mussolini, Eco utiliza várias imagens, ilustrações e citações em várias línguas, extraídas em grande parte de autores clássicos, como Julio Verne, Gustave Flaubert, Gabriele D'Annunzio, Dante Alighieri entre outros. A esse respeito, Compagnon (1996) defende que toda escrita é, na verdade, uma reescrita, uma espécie de citação. Quando um autor utiliza o recurso da citação com elementos que estão fora dos limites de seu próprio texto, ele retira o sentido inicial desse elemento, que se transforma em um texto à parte que serve o escritor em sua busca de sentidos.

Outros estudiosos, como Kirchof e Bem, acreditam que

Se a intertextualidade é uma característica intrínseca à própria textualidade, por outro lado, deve-se ressaltar que o romance moderno e pós-moderno tratou de utilizá-la como elemento formal distintivo de sua estética. Os romances de Umberto Eco, nesse sentido, são exemplares, pois constituem verdadeiras redes dotadas de uma gama impressionante de referências a obras providas dos contextos mais variados (KIRCHOF; BEM, 2006, p. 07).

Conforme observam Kirchof e Bem (2006), para caracterizar a falta de memória de Yambo e sua incapacidade de ordenar logicamente as impressões relativas à própria identidade, Eco utiliza a metáfora da névoa, fazendo diversas referências a textos que se dirigem, direta ou indiretamente, a essa figura. A primeira delas corresponde ao romance belga *Bruges-la-morte*, publicado em 1892, por Georges Rodenbach, que retrata a cidade flamenga de Bruges como um lugar soturno e enigmático. A seguir, Eco reúne partes de poemas escritos por Rodenbach, como se fossem um texto original: “*Onde a névoa flutua entre as torres como o incenso que sonha? Uma cidade cinzenta, triste como uma tumba florida de crisântemos onde a bruma pende desbeijada das fachadas como um arrás ...*” (ECO, 2005, p. 09).

Logo em seguida, quando o narrador afirma “*Eu me chamo Arthur Gordon Pym*” (ECO, 2005, p. 09), existe uma referência direta ao romance *The narrative of Arthur Gordon Pym*, publicado em 1838 por Edgar Alan Poe. No entanto, ao contrário do que se poderia esperar, Eco não continua o próximo parágrafo com referências extraídas de *Gordon Pym*, mas sim, com versos escritos por Gabriele D'Annunzio em 1916, em seu *Notturmo* (Commentario delle tenebre):

Mastigava a névoa. Os fantasmas passavam, tocavam-me, desvaneciam-se. As luzinhas longe luziam como fogos-fátuos num campo-santo... Alguém caminhava a meu lado sem rumor, como se tivesse os pés descalços, caminhava sem saltos, sem sapatos, sem sandálias, uma faixa de névoa me desliza sobre a face, uma frota de bêbados grita lá embaixo, no fundo da balsa (ECO, 2005, p. 09–10).

Já o próximo parágrafo inicia com os versos do poema *Fog*, do poeta estadunidense Carl Sandburg, *The fog comes on little cat feet*, “A névoa chega sobre pequenas patas de gato...” (ECO, 2005, p. 10), também como se fosse um texto original.

De acordo com Kirchof e Bem (2006, p. 9), se permanecermos apenas nas primeiras páginas do primeiro capítulo, veremos referências a Georges Simenon, através da inclusão de seu personagem Maigret; a Sir Arthur Conan Doyle, pela referência a Watson e aos *Cães de Baskerville*; a Agatha Christie, em *Os dez negrinhos*; novamente a Arthur Gordon Pym; às máquinas celibatárias, de Marcel Duchamp; à Colônia Penal, de Franz Kafka; à Máscara de ferro, de Dumas; ao poema *Seltsam, im Nebel zu wandern*, de Herman Hesse; à obra de Giovanni Pascoli, de Garcia Lorca, de Hans Christian Andersen e inúmeros outros.

O mesmo acontece no terceiro capítulo, quando a secretária Sibilla apresenta a Yambo os textos que ele estava reunindo, antes do acidente, sobre a imagem da névoa. Nas páginas sucessivas a essa passagem do romance encontramos citações de Dante Alighieri, Gabriele D’Annunzio, Charles Dickens, Emily Dickinson, Giovanni Pascoli, Luigi Pirandello, Alberto Savinio, Vittorio Sereni, Dino Campana, Gustave Flaubert e Charles Baudelaire. (ECO, 2005, p. 63-67).

Os exemplos apresentados demonstram que além da inclusão de ilustrações, um dos recursos mais recorrentes utilizados por Eco para a construção da obra, trata-se da citação de referências e intertextos que apresentam uma relação com a trama narrada. Neste caso específico, tais recursos dialógicos são os que norteiam e auxiliam o personagem Yambo a lutar pela recuperação de sua memória perdida.

Conforme também observou Compagnon (1996), o dialogismo seria o elemento-chave de qualquer texto, sem o qual não seria possível a compreensão de nenhuma obra textual. Segundo ele, o sentido do texto não está somente no material textual, ou somente no autor e, tampouco, apenas no leitor. O sentido estaria na relação dialógica estabelecida entre esses três elementos (texto, autor e leitor). Seria, então, necessário estudar as relações dialógicas que permeiam um determinado texto a fim de melhor compreendê-lo.

O teórico francês observa ainda que quando uma referência ou um intertexto é citado, há uma espécie de mutilação, extração e desenraizamento do objeto primeiro, pois, uma vez que é transposto para um segundo texto, o objeto citado ganha certa autonomia, os sentidos que lhe eram atribuídos anteriormente não são os mesmos sentidos que lhe serão atribuídos no segundo texto, tal qual uma metáfora, onde o signo perde seu valor que é reconhecido automaticamente e o leitor precisa desautomatizar a leitura para reconhecer o papel que o signo exerce no contexto.

O conhecimento de Yambo acerca dos livros vai se revelando na medida em que narra sua trajetória. O contato com os livros antigos e a recordação de seu avô vão despertando na

memória de Yambo as referências literárias que o acompanham desde sua infância. Um dos nomes citados, em relação direta com sua situação, é Funes, o memorioso, indivíduo dotado de uma memória absoluta, personagem de um dos contos de Borges (2007b), que trata sobre o tema do funcionamento da memória. Ireneo Funes possuía uma memória prodigiosa, mas, por não conseguir articulá-la, devido à sua pouca inteligência, era tido como curiosidade no vilarejo em que vivia:

Tinha aprendido sem esforço o inglês, o francês, o português, o latim. Suspeito, contudo, que não fosse muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No mundo entulhado de Funes não havia senão detalhes, quase imediatos (BORGES, 2007b, p. 108).

Funes era uma verdadeira enciclopédia, lembrava-se de incalculáveis textos, porém, não sabia organizar tais conhecimentos. Assim como em *A Biblioteca de Babel* (2007a), Borges trabalha neste conto com a metáfora da biblioteca incompreensível e inútil, na qual as pessoas são incapazes de decifrar seu conteúdo.

Visto que não possui nenhuma memória, Yambo se vê no romance como o oposto de Funes:

Se queria refazer-me entre aqueles papéis, a mim mesmo por inteiro, acabaria por me transformar em Funes el Memorioso, reviveria momento por momento todos os anos da infância, cada sussurrar de folhas ouvido à noite, cada perfume de café-com-leite sentido de manhã. É demais, E se restassem apenas e sempre e ainda palavras, a confundir ainda mais os meus neurônios doentes sem acionar a troca desconhecida que daria livre curso a minhas lembranças mais verdadeiras e escondidas? (ECO, 2005, p. 157).

Como o próprio Eco (2003) atesta em seu ensaio intitulado “Borges, a Minha Angústia da Influência”, desde seu primeiro “encantamento” com Borges, ainda no final da década de 1950, as obras do autor argentino passaram a influenciá-lo, como no caso da biblioteca em forma de labirinto de *O nome da rosa*, construída nos moldes da biblioteca borgiana.

Embora Eco não faça referência no texto, o conceito da “angústia da influência”, discutido por ele em seu ensaio, foi criado pelo crítico literário Harold Bloom em 1973 na obra *A angústia da influência: uma teoria da poesia* (2002). A esse respeito observa também Samoyault:

De maneira geral, a relação com o modelo pode suscitar uma inquietude, no cerne da dinâmica psíquica, unindo aquele que cita com o autor citado. Foi Harold Bloom que, num livro intitulado *The anxiety of influence* (1973), desenvolve essa idéia psicologizante, mas não desprovida de interesse para as questões da intertextualidade. A angústia da influência, que sente todo criador, leva-o a servir do que leu, a tomar modelos para em seguida deformá-los (SAMOYAULT, 2008, p. 129).

Durante o referido ensaio, Eco (2003, p. 116) reflete sobre três tipos de relação de influência de Borges sobre ele: primeiramente, os casos em que estava bem consciente da influência borgiana; em segundo lugar, os casos em que não estava consciente, mas depois os leitores o fizeram reconhecer que Borges o havia influenciado de forma inconsciente; por último, os casos em que não triangulando sobre fontes precedentes e sobre o universo da intertextualidade, se é induzido a considerar como influência diádica casos de influência triádica e que são débitos que Borges tinha para com o universo da cultura, de modo que certas vezes não se pode atribuir a Borges aquilo que ele orgulhosamente sempre declarou ter colhido da cultura.

Segundo Eco (2003, p. 116), tanto para ele como para Borges “a coisa mais importante é que os livros falam entre si.” A afirmação de que “Borges é um autor que falou de tudo. Não se pode apontar na história da cultura um tema sobre o qual Borges não tenha se detido, mesmo que apenas por um momento.” (ECO, 2003, p. 122), demonstra, por si só, a admiração que Eco nutre pelo criador de “A biblioteca de Babel”.

As referências intertextuais em *A misteriosa chama da rainha Loana* são tantas que foi criada, por um de seus tradutores, Erik Ketzan, uma página na internet chamada “MFoQL Project”<sup>1</sup>, com tecnologia *wiki*, na qual os internautas são convidados a explicar as inúmeras passagens do romance que se reportam, implícita ou explicitamente, a textos e obras das mais variadas procedências. Tempos depois, foi criada por Mario Arkus uma página semelhante em língua espanhola, usando a mesma tecnologia, intitulada “Proyecto de Notas”<sup>2</sup>.

Conforme aponta Coelho, por todo esse trabalho de “colagem”, Eco pode ser considerado como uma espécie de *bricoleur* contemporâneo que

[...] tem diante de si toda uma gama de objetos, imagens e sentidos que não têm fim, disponibilizando-os para o leitor de modo a fazer-lhe sentir e pensar diferentemente em relação aos modos habituais com os quais pode ser que lide com a cultura. Com isso, desloca sentidos, propicia novos olhares, incita pensar a cultura e seus produtos por um viés crítico, mas benigno, pressupondo um leitor apto e disposto não a meramente reconhecer, mas a dialogar, a negociar, a agir ativamente rumo a novas colagens possíveis no mosaico aberto por Clarabela e seu tesouro, culminando na Rainha Loana (COELHO, 2012, p. 110).

Ao que nos parece, os autores contemporâneos têm esperado como “leitor-modelo” de suas obras leitores cada vez mais atentos e, justamente por isso, ao invés de obedecer a um sistema codificado muito estrito, a intertextualidade busca mais, na atualidade, mostrar fenômenos de rede, de correspondência, de conexão, fazendo destes os principais mecanismos da comunicação literária. Conforme observa Samoyault:

Assim como uma pessoa se constitui numa relação muito ampla com o outro, um texto não existe sozinho, é carregado de palavras e pensamentos mais ou menos conscientemente roubados, sentem-se as influências que o subtendem, parece sempre possível nele descobrir-se um subtexto (SAMOYULT, 2008, p. 42).

<sup>1</sup> Disponível em: <<http://queenloana.wikispaces.com/>>.

<sup>2</sup> Disponível em: <<http://reinaloana.wikispaces.com/>>.

Para a crítica francesa, a literatura se escreve com a lembrança daquilo que é e daquilo que foi:

Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. Ela mostra assim sua capacidade de se constituir em suma ou em biblioteca e de sugerir o imaginário que ela própria tem de si (SAMOYAUULT, 2008, p. 47).

Conforme ressaltado, são inúmeras as referências intertextuais presentes no romance, que vão além daquelas citadas entre aspas, em itálico ou em língua estrangeira. De acordo com Emilio Giordano, ao entrarmos em contato com este romance, nos deparamos mesmo com

[...] um aglomerar-se caótico de alusões e citações através das quais é possível ouvir não apenas as palavras de Eliot [...], mas aquelas de tantos outros personagens de pequena ou grande notoriedade (de Kafka a Simenon, de Leopardi a Campana, de Manzoni a Stevenson, de Pitágoras a Oliver Sacks, apenas para mencionar alguns) (GIORDANO, 2009, p. 415 – tradução nossa).

Para Franco Forchetti, a narrativa de Eco gravita em torno dos jogos e das contradições da memória. Este outro autor italiano acredita que o que está em jogo no romance *A misteriosa chama da rainha Loana* é a memória autobiográfica do protagonista, que compreende uma verdade fundamental. Forchetti considera que este é um romance

sobre os paradoxos da memória e sobre a força vivificante da revelação, da epifania existencial, do instante fugaz perdido entre os aspectos de uma memória rizomática. Eco constrói, através das vicissitudes infortunadas de um homem doente que quer recuperar a memória autobiográfica, mesmo não tendo perdido aquela semântica, uma espécie de ciência do lembrar (FORCHETTI, 2005, p. 273 – tradução nossa).

É, talvez, por isso que na segunda parte do romance, intitulada “Uma memória de papel”, Yambo reencontra-se em Solara, na casa de campo que fora de seu avô, com objetos, imagens, sons, cheiros e sabores que fizeram parte de seu passado. O personagem entra em contato com tudo o que leu, escreveu e ouviu durante sua infância e sua juventude.

Na imensa propriedade, herdada do avô, Yambo redescobre antigos pertences de família, como móveis, molduras, livros, jornais, revistas, discos e também objetos pessoais, como cadernos em que escreveu quando era ainda jovem:

Não li tudo de fio a pavio. Certos livros, certos fascículos percorri como se sobrevoasse uma paisagem, e ao passar por eles já sabia que sabia o que estava escrito. Como se uma única palavra evocasse outras mil [...]. Outras vezes o curto-circuito era ativado por um desenho, três mil palavras para uma imagem. Em outras lia lentamente, saboreando uma frase, um trecho, um capítulo, descobrindo talvez as mesmas emoções provocadas pela primeira e esquecida leitura (ECO, 2005, p. 120).

Após experimentar as sensações causadas pelo contato com coisas que viu e tocou há sessenta anos, em especial com livros que ajudaram a formar sua personalidade, Yambo constata que estas informações ainda não são a memória redescoberta, mas um grande aprendizado sobre outros tempos.

De acordo com Samoyault a intertextualidade é também o resultado técnico e objetivo do trabalho constante, sutil e, às vezes aleatório da memória da escritura. Para a autora:

As práticas intertextuais informam sobre o funcionamento da memória que uma época, um grupo, um indivíduo têm das obras que os precederam ou que lhes são contemporâneas. Elas exprimem ao mesmo tempo o peso desta memória, a dificuldade de um gesto que se sabe suceder a outro e vir sempre depois (SAMOYAULT, 2008, p. 68).

Samoyault enuncia que “a literatura só existe porque já existe a literatura” e que “o desejo da literatura é ser literatura”. A partir destas ponderações, ela considera

[...] compreensível que seu principal campo de referência seja a literatura, que os textos interajam no interior deste campo assim como naquele, mais extenso, do conjunto das artes. Além do fato de que o discurso literário torna-se autônomo do real, além mesmo de sua auto-referencialidade, a literatura toma a literatura como modelo (SAMOYAULT, 2008, p. 74).

É possível afirmar que a literatura está, desde sua origem, ligada à memória, seja por seu caráter oral, quando ainda era tão somente recitada e seus ritmos e suas sonoridades eram organizadas de modo a se inscrever por longo tempo na memória coletiva, seja por seu papel de carregar a memória do mundo e dos homens, inscrevendo, assim, o movimento de sua própria memória. “Mesmo quando ela se esforça para cortar o cordão que a liga à literatura anterior, quando ela reivindica a transgressão radical ou a maior originalidade possível (ser sua própria origem), a obra põe em evidência esta memória.” (SAMOYAULT, 2008, p. 75).

Para Samoyault, “do mesmo modo que um novo amor faz nascer a lembrança do antigo, a literatura nova faz nascer a lembrança da literatura” (2008, p. 75). Sendo assim, “escrever é pois re-escrever... Repousar nos fundamentos existentes e contribuir para uma criação continuada” (2008, p. 77). Parafraseando o escritor e psicanalista francês Michel Schneider, Samoyault observa que cada livro é o eco daqueles que o anteciparam ou o presságio daqueles que o repetirão. (2008, p. 78).

Um escritor pode ser original apesar da constatação melancólica do “tudo já está dito”; o próprio da originalidade artística reside talvez nisso, na assunção da memória e na ultrapassagem da melancolia. É também por isso que a memória da literatura não se contenta em ser contemplação narcísica ou repetição de si mesma e que intervém – dimensão importante de qualquer reflexão sobre a intertextualidade – seu caráter lúdico (SAMOYAULT, 2008, p. 78).

A noção de intertextualidade que engaja a reflexão sobre a natureza, as dimensões e a mobilidade do espaço literário parece, de acordo com Samoyault, necessária a qualquer

caracterização da literatura, uma vez que também parece impossível fazê-lo sem remeter ao modo como esta se elabora enquanto um campo autônomo. Conforme adverte a autora, o jogo da referência – a maneira como a literatura remete a si mesma – parece sempre contradizer o da referencialidade – o liame da literatura com o real.

Como no famoso desenho ficcional da biblioteca de Babel, um universo-biblioteca abole qualquer contato com uma exterioridade e só testemunha a si mesmo. É a lição da fábula borgiana: a biblioteca é a esfera que contém a esfera sem a qual a biblioteca não existiria. O trajeto pelo qual, neste texto, nenhum outro termo do universo e da biblioteca – não é mais importante que o outro é permitido pela ausência de inteligibilidade de um e do outro (SAMOYAULT, 2008, p. 101-102).

Entre as várias interpretações possíveis do supracitado conto de Borges (2007a), nos remetemos aqui à metáfora de que mundo e literatura se confundem. Sendo assim, a tarefa de ler um texto serviria para tentar decifrá-lo. No entanto, considerando o fato de que o próprio mundo esteja impregnado de linguagem, poderíamos conceber a realidade como uma grande biblioteca cheia de textos à espera de quem os decifre.

Além de apresentar as facetas do período fascista e a busca pela memória perdida, o romance de Eco em questão, parece demonstrar que o excesso de informação, como no caso de Yambo, pode nos levar ao esquecimento, como num paradoxo – muito se aprende, muito se pode esquecer –, expondo-nos essa névoa que se propaga por toda a narrativa e pela mente do protagonista, numa clara metáfora do esquecimento: “A névoa estava sempre e ainda dentro de mim, perfurada de tanto em tanto pelo eco de um título.” (ECO, 2005, p. 253).

Vivemos em uma época na qual o fluxo de informação foge a todo e qualquer controle. O próprio Yambo, protagonista da trama, reflete sobre esta questão:

Disse a mim mesmo: Yambo, você tem uma memória de papel. Não de neurônios, de páginas. Talvez um dia inventem uma danoção eletrônica que permita ao computador viajar através de todas as páginas escritas do início do mundo até hoje, e passar de uma para outra com um toque de dedos, sem que ninguém possa entender mais onde se encontra e quem é, e então todos serão como você (ECO, 2005, p. 92).

Parece bastante contraditório o fato de alguém acumular, durante a vida, tantas informações teóricas, literárias, sociológicas e tudo mais e, ainda assim, ser conduzido ao esquecimento daquilo que realmente importa: sua memória afetiva.

A ficção de Eco, para além do ato simples de contar uma estória, permite algumas considerações: a dominância do caráter intertextual e plural. O tempo da memória, sem exigência da lógica da temporalidade e da causalidade acionais, torna-se universo de circulação e interação textual, que expressa (constrói) um tempo histórico, concomitantemente à história individual; a consciência de que a história não é uma sequência de fatos, mas a construção de eventos, a partir da documentalidade, que fazem dela [...] (RODRIGUES FILHO, 2009, p. 15).

O esquecimento leva Yambo a fazer uma viagem de retorno ao passado e a imergir nos objetos de sua infância e juventude, não apenas na tentativa de recobrar sua memória, mas também de reexperimentar as mesmas sensações de outrora. O escritor italiano apresenta, no romance em questão, um grande painel cultural, social, econômico e algumas lembranças de toda uma geração que presenciou os grandes acontecimentos históricos do mundo antes e depois da Segunda Guerra. Aqui, outro paradoxo: o acúmulo de informação disponível na casa de Solara que pode levar ao esquecimento – metaforicamente acontecido com Yambo – foi também o meio responsável para lançar luz à sua busca desesperada por um momento de autoconhecimento.

No fim das contas, o que Eco parece nos dizer, através de *A misteriosa chama da rainha Loana*, é que a memória pode ser um instrumento de dominação, tal qual o esquecimento. Arquivar todos os registros do que ocorre conosco durante um dia apenas seria impossível, fato que é ironicamente reconhecido, como vimos, no conto “Funes, o memorioso”, de Borges. Em última instância, o que parece realmente importar aqui, não é tanto a perda da memória, considerada irremediável, mas o fato de que o esquecimento é também fundamental e que sem ele a vida não é possível.

ROSA, P. F. Z. The palimpsestic writing of Umberto Eco in *The Mysterious Flame of Queen Loana*. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 11, n. 1, p. 156–170, 2019. ISSN 2177–3807.

## Referências

ASOR ROSA, A. Umberto Eco. Il libraio Yambo e la biblioteca della sua infanzia. *La Repubblica*, 10 jun. 2004. Disponível em: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2004/06/10/il-libraio-yambo-la-biblioteca-della-sua.html>. Acesso em: 10 jun. 2017.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BORGES, J. L. A biblioteca de babel. In: *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a. p. 69–79.

\_\_\_\_\_. Funes, o memorioso. In: *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b. p. 99–108.

BLOOM, H. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

CESERANI, R. Così Umberto Eco gioca a mosca cieca con i lettori. *Il Manifesto*, 25 jun. 2004. Disponível em: <http://www.emiliospeciale.ch/forum/viewtopic.php?t=241&p=242>. Acesso em: 10 jun. 2017.

COELHO, L. R. Diálogos intertextuais entre literatura e cultura impressa no “romance ilustrado” *A misteriosa chama da rainha Loana*, de Umberto Eco. *Revista Literatura em Debate*, v. 6, n. 11, p. 99–110, dez. 2012.

COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

ECO, U. *A misteriosa chama da rainha Loana: romance ilustrado*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

\_\_\_\_\_. Borges e a minha angústia da influência. In: *Sobre a literatura*. 2. ed. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 113–127.

\_\_\_\_\_. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Trad. Letizia Zini e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

\_\_\_\_\_. Umberto Eco rememora a vida sob o fascismo. *Le monde*. Entrevista concedida a Catherine Bédarida. Trad. Jean-Yves de Neufville. Paris, 2005. Disponível em: [http://www.italiaoggi.com.br/not01\\_0305/ital\\_not20050326d.htm](http://www.italiaoggi.com.br/not01_0305/ital_not20050326d.htm). Acesso em: 07 jan. 2017.

FORCHETTI, F. *Il segno e la rosa: i segreti della narrativa di Umberto Eco*. Roma: Castelvechi, 2005.

GENETTE, G. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

GIORDANO, E. Una memoria di carta: alla ricerca della regina Loana. In: *Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana: Atti del XVII Congresso AIPI*, 22–26 ago. 2006. Bruxelas: Associazione Internazionale Professori d’Italiano, 2009. p. 413–425.

KIRCHOF, E. R.; BEM, I. V. de. O impacto da tecnologia sobre a literatura contemporânea. *Texto Digital*, Florianópolis, ano 2, n. 2, dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1372/1072>. Acesso em 18 set. 2018.

KRISTEVA, J. *Introdução à semánlise*. Trad. Lúcia H. F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MAGRI, Dirceu. Intertextualidade: possível entre Andy Warhol e Claude Monet?. *Revista Philomatica*, 07 mai. 2010. Disponível em: <https://revistaphilomatica.blogspot.com.br/2010/05/intertextualidade-possivel-entre-andy.html>. Acesso em: 10 mai. 2017.

RODRIGUES FILHO, N. A viagem proustiana de Umberto Eco. *Revista Educação em linha*. Rio de Janeiro: Secretaria de Estado da Educação, ano III, n. 8, p. 14–15, abr.-jun. 2009. Disponível em: <https://educacaoemlinha.com.br/arquivos/EducacaoemLinha8.pdf>. Acesso em: 14 set. 2018.

SAMOYAUULT, T. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SEGRE, C. *Introdução à análise do texto literário*. Trad. Isabel Teresa Santos. Lisboa: Editorial Estampa, 1999.

Recebido em: 17 dez. 2018

Aceito em: 02 fev. 2019

# A inserção do elemento histórico em dois romances da literatura italiana: *I Promessi Sposi*, de Alessandro Manzoni, e *I Malavoglia*, de Giovanni Verga

REGIANE RAFAELA RODA\*

**RESUMO:** Os escritores Alessandro Manzoni (1785-1873) e Giovanni Verga (1840-1922) tornaram-se expoentes de dois movimentos literários do período denominado *Ottocento* da Literatura Italiana: o Romantismo e o *Verismo*. Do romantismo de um ao realismo de outro, os elementos históricos inseridos na narrativa engendram significações distintas, principalmente no que tange ao aspecto da Providência divina. Partindo da maneira como cada qual insere os eventos históricos para a elaboração de suas narrativas, esse trabalho busca a apresentação de um estudo comparativo entre as duas obras, perpassando pela discussão do romance, tomando como base os estudos de Lukács (2009 e 2011) e Watt (2010) sobre o romance histórico e o romance realista e sobre a idealização da Providência.

**PALAVRAS-CHAVE:** Alessandro Manzoni; Giovanni Verga; História; Romantismo; *Verismo*.

**ABSTRACT:** The writers Alessandro Manzoni (1785-1873) and Giovanni Verga (1849-1922) became the exponents of two important literary moments from *Ottocento's* Italian Literature: Romanticism and Verism. From Manzoni's Romanticism to Verga's Verism, the historical elements of their narratives created distinct meanings e.g., about the Divine Providence idea. Starting from their ways of artistic insertion of historical events on their own novels, this work search to present a comparative study between both novels, discussing the idea of a novel, based on Lukács (2009 and 2011) and Watt (2010), and concerning historical and realistic novel, and also referring to Providence idealization.

**KEYWORDS:** Alessandro Manzoni; Giovanni Verga; History; Romanticism; *Verism*.

---

\* Doutora em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - (Unesp) - SP - Brasil. Professora de Educação Básica II - PEB II/SEE-SP - E. E. Prof. José Felício Miziara - Secretaria de Estado da Educação - 15060-100 - São José do Rio Preto - SP - Brasil. E-mail: regiane\_rafaela@yahoo.com.br

## Do Romantismo ao Realismo: um panorama

Os escritores Alessandro Manzoni (1785-1873) e Giovanni Verga (1840-1922) tornaram-se expoentes de dois movimentos literários do século XIX, período denominado *Ottocento* da Literatura Italiana. O primeiro destacou-se com o romance *I promessi sposi* (1842), marco do Romantismo na Itália e, de acordo com o próprio autor, bebeu da fonte do romance histórico para produzir sua obra nos moldes de Walter Scott. O segundo, após ter iniciado a carreira como escritor de romances históricos por ocasião do *Risorgimento* italiano, descobriu no Realismo ou *Verismo* uma temática mais próxima daquilo que desejava: ser o porta-voz dos anseios e desventuras de uma sociedade que havia sido deixada de lado após a unificação dos Estados italianos, retratada em *I Malavoglia*, romance que compõe o Ciclo dos vencidos, projeto do autor que, no entanto, não veio a ser concluído em sua totalidade.

Do romantismo de um ao realismo de outro, os elementos históricos inseridos na narrativa engendram significações distintas, principalmente no que tange ao aspecto da Providência divina. Na obra de Manzoni, a Providência se apresentaria como a solução para todos os problemas enfrentados pelos heróis que acreditavam que seriam salvos por uma intervenção divina que os redimiria dos sofrimentos, bem como puniria aqueles que perseguiram os bons e pecaram contra os justos. Já na obra de Verga, esta surgiria como algo inalcançável, por vezes, inexistente e fruto do sonho de homens que depositaram na esfera divina a resolução e a explicação dos problemas que fracassaram em vencer. Receberia, por sua vez, um tratamento irônico ao ser o nome da barca da família Malavoglia que afundou após uma tempestade.

Partindo da maneira como cada qual insere os eventos históricos para a elaboração de suas narrativas, este trabalho busca a apresentação de um estudo comparativo entre as duas obras citadas dos autores, perpassando pela discussão do romance, tomando como base, principalmente, os estudos de Lukács (2009) e (2011) e Watt (2010) sobre o romance histórico e o romance realista para então demonstrar os aspectos relativos à idealização da Providência presente em ambas as obras.

Nascido a partir do século XVIII com o objetivo de corresponder à vontade da burguesia de ver a si mesma representada e ter suas aspirações realizadas no campo da Arte, o romance procurou incorporar os elementos do real à trama ficcional das obras literárias, que até aquele momento baseavam suas narrativas no entrelaçamento de motes fantásticos, fantasiosos ou míticos, nos termos de Gallagher (2009), tornando-se assim o gênero representativo dos anseios desta classe da sociedade que desejava reconhecer-se nas representações artísticas.

Essa construção, no entanto, não é a transposição de uma realidade para o texto, mas o transporte de elementos reconhecíveis da realidade para uma obra (tomemos sempre a literária) que pretende ser possível, “como se fosse real” desdobrando-se em acordos tácitos entre a obra e o leitor com o objetivo de “suspender a incredulidade” e tornar-se “pressuposto da leitura ficcional que induz a formular juízos, não mais sobre a realidade da história, mas sobre a sua plausibilidade.” (GALLAGHER, 2009, p. 641).

Assim, o romance se desenvolveu ao captar da realidade elementos que poderiam figurar na narrativa ficcional e proporcionou o reconhecimento do mundo comum da burguesia.

A Literatura viu florescer, então, uma nova concepção da Arte e o romance foi a forma principal que os escritores utilizaram para demonstrar sua reação ao mundo extremamente racional e voltado para o cientificismo dos anos anteriores. O Romantismo trouxe, em seguida, uma nova maneira também de pensar o homem em sociedade, uma vez que o Iluminismo pregava que o homem deveria colocar-se racionalmente diante dos problemas e explicar todos os fenômenos de um ponto de vista científico. Além disso, os iluministas negavam a história como parte de um processo humano e acreditavam que o passado não tinha qualquer relação com os eventos presentes, importando, portanto, apenas os dados do próprio momento para, aí sim, proceder à construção de um futuro da humanidade. Nas palavras de Lukács: “o maior obstáculo para a compreensão da história estava no fato de que o Iluminismo pensava a essência humana como imutável, de modo que a mudança no decorrer da história significaria, em casos extremos, apenas uma alteração do costume e, em geral, uma mera oscilação moral do homem.” (2011, p. 44).

A artificialidade, com a qual o homem deveria ser visto como parte da sociedade, que por sua vez estaria desligado dos eventos históricos que faziam parte da própria sociedade, passou a ser questionada pelos escritores românticos que não admitiam tal posicionamento. Estes, da mesma forma, não aceitavam que o homem de seu tempo não fosse um produto da história, nem estivesse estreitamente unido à ela. Ao contrário, procuravam explicar o momento em que viviam a partir de eventos passados e relacioná-los a um processo de causa e consequência que evidenciasse os percursos que a sociedade havia realizado para poder justificar os problemas enfrentados na atualidade. Ou seja, viam a história como a base para os eventos sociais de seu tempo, intimamente ligados aos acontecimentos passados.

Nessa conjuntura, o romance histórico foi o principal veículo para os escritores românticos divulgarem suas ideias, enaltecerem as sociedades das quais faziam parte e apresentarem as tensões sociais que se desenrolavam nas sociedades, transmutadas para o texto literário, meio pelo qual, questionavam estas mesmas sociedades e estimulavam possíveis mudanças.

Como elemento bastante característico do Romantismo, o patriotismo exerceu, principalmente na Itália, como se verá, forte influência no pensamento e na Arte da época e foi responsável pela vontade de independência do domínio estrangeiro e de união dos Estados italianos sob um único governo que correspondesse à tradição do povo italiano. Estas mudanças no seio da sociedade italiana foram, em grande parte, possibilitadas pelos artistas e escritores desejosos de levar para a realidade aquilo que seus personagens ficcionais representavam nas narrativas e realizar as transformações que acreditavam tinham origem nas glórias passadas de seu próprio povo.

Alguns romances históricos foram escritos no século XVIII, mas apenas no século XIX pode-se afirmar o auge da excelência das narrativas produzidas.

O elemento histórico, dessa forma, atuaria nessa união de mundos quando assimilado pela narrativa, como um atestado de veracidade da história lida, que também se vale de alguns

outros elementos narrativos para instituir e contribuir com esse pacto, como, por exemplo, o narrador que diz ter encontrado manuscritos antigos sobre a história que decidiu narrar ou, ainda, documentos que atestariam a existência dos personagens estritamente ficcionais como tendo realmente existido, etc.

A inclusão do elemento dramático no romance, a concentração dos acontecimentos, a suma importância dos diálogos, isto é, do conflito imediato entre concepções opostas que se manifestam na conversação, têm íntima conexão com o empenho em figurar a realidade histórica tal como de fato ocorreu, de um modo que seja humanamente autêntico e a torne passível de ser vivenciada pelo leitor de uma época posterior. [...] a caracterização histórica do espaço e do tempo, o “aqui e agora” histórico, é algo muito mais profundo. Significa o coincidir e o entrelaçar-se – condicionados por uma crise histórica – das crises que se abatem sobre o destino pessoal de uma série de homens. [...]. Mas esse destino se abate sobre grupos de homens correlatos, ligados uns aos outros, e nunca é uma catástrofe única, mas uma cadeia de catástrofes, em que a solução de uma traz consigo um novo conflito (LUKÁCS, 2011, p. 58–59).

Walter Scott é para Lukács, grande estudioso do romance histórico, o escritor por excelência do gênero, e, mesmo que ressalve que “Púchkin e Manzoni, seus maiores sucessores no romance histórico, também o superaram largamente em profundidade e poesia das figuras humanas individuais” (2011, p. 51); é o grande idealizador e executor das principais características do gênero que poderão ser encontradas nos demais romancistas que dele tomaram o exemplo para escrever suas obras.

Uma das características que Scott desenvolveu está relacionada ao herói do romance histórico. Em contraposição ao herói épico que segundo Hegel “são indivíduos totais, que reúnem em si, de modo brilhante, aquilo que permanece disperso no caráter nacional e, assim fazendo, permanecem personagens grandes, livres, humanos e belos” (*apud* LUKÁCS, 2011, p. 53), o herói romanesco deve seguir o exemplo daquele scottiano no qual assume a tarefa de “mediar os extremos cuja luta ocupa o romance e pela qual é expressa ficcionalmente uma grande crise da sociedade” (LUKÁCS, 2011, p. 53), e por assim dizer, não são os ícones que carregam a perfeição modelar da sociedade, mas representam uma camada dessa sociedade, ligada principalmente ao seu aspecto prosaico.

O herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade. E com razão, pois a perfeição e completude do sistema de valores que determina o cosmos épico cria um todo demasiado orgânico para que uma de suas partes possa tornar-se tão isolada em si mesma, tão fortemente voltada a si mesma, a ponto de descobrir-se como interioridade, a ponto de tornar-se individualidade. [...] (e) estrutura e fisionomia individuais nascem do equilíbrio no condicionamento recíproco entre parte e todo, e não da reflexão polêmica, voltada sobre si própria, da personalidade solitária e errante (LUKÁCS, 2009, p. 67).

Um exemplo, talvez, muito representativo, poderia ser o guerreiro Heitor da *Ilíada*, de Homero. Príncipe de Troia, ele assume a responsabilidade por toda a comunidade e luta em nome do ideal de sobrevivência de um povo em detrimento de suas responsabilidades frente à sua própria família. Despede-se de Andrômaca e do filho ainda bebê para que então, desapegado dos valores individuais, possa encarnar o herói nacional e defender a cidade do assalto grego. Heitor não é o guerreiro que luta por si mesmo, mas aquele que luta em nome de algo maior do que sua própria existência. Ele é a encarnação de sua Pátria, parte dela como cidadão e sua totalidade enquanto representante de uma comunidade, e não apenas um único homem.

Ainda considerando a teoria de Lukács:

[...] o herói do romance, nasce desse alheamento em face do mundo exterior. Enquanto o mundo é intrinsecamente homogêneo, os homens também não diferem qualitativamente entre si: claro que há heróis e vilões, justos e criminosos, mas o maior dos heróis ergue-se somente um palmo acima da multidão de seus pares, e as palavras solenes dos mais sábios são ouvidas até mesmo pelos mais tolos (LUKÁCS, 2009, p. 66).

Nesse sentido, destaca-se essa elevação mínima que o herói do romance tem em relação aos demais. Muito mais próximo aos seus pares, pode falar aos seus corações de maneira mais efetiva do que se fosse um membro da aristocracia, como na épica, ou aquele herói mítico, meio deus e meio humano. Também devem, pois, estar a par daquilo que acontece em cada um dos ramos da sociedade e movimentar-se de um lado ao outro para conhecer as versões e motivações dos conflitos de que faz parte, ou no qual é lançado pelas forças motrizes dos próprios eventos históricos dos quais é testemunha:

As personagens principais dos romances de Walter Scott também são personagens nacionais típicas, mas antes no sentido da valente mediania do que no do ápice sinóptico. Aqueles são os heróis nacionais da concepção poética da vida; estes, os da prosaica. [...]. Walter Scott apresenta em seus romances as grandes crises da vida histórica. Assim como nesta última, em seus romances entram em choque potências sociais inimigas que visam destruir-se mutuamente. Como os representantes dessas potências são em geral partidários apaixonados de suas tendências, há o perigo de que a luta se torne apenas uma destruição externa, incapaz de despertar no leitor a compaixão e a empatia humanas. Aparece aqui a importância composicional do herói mediano. Scott escolhe sempre personagens que, por seu caráter e destino, põem em contato os dois lados do conflito. O destino que cabe ao herói mediano, que na grande crise de seu tempo não se alia a nenhuma das partes em conflito, pode fornecer facilmente, do ponto de vista da composição, esse elo (LUKÁCS, 2011, p. 53).

Para que isto se torne realmente efetivo, o personagem histórico não pode figurar como o centro da representação dessa luta em meio aos conflitos pelos quais a sociedade passa e o leitor acompanha alguém do povo que se viu, inesperadamente, envolvido neles, padecendo e buscando sobreviver sem ser engolfado pelo curso dos eventos históricos. Testemunhas, participa dos mesmos e retira deles um ensinamento, um crescimento pessoal do qual

também participaria o leitor que, então, reconhece-se também parte desse caminho que o herói percorreu porque está muito mais próximo dele em situação. Assim, poder-se-ia afirmar o pedagogismo da obra que se propõe a analisar o homem de seu tempo a partir das transformações ocorridas ao longo da história.

### **Manzoni e Verga: a inserção do elemento histórico e seus “heróis” (a)históricos**

Exemplo desta concepção e seguidor de tais pensamentos, Manzoni imprimiu em sua obra não apenas os eventos de uma determinada época da Itália com o objetivo de demonstração do valor do povo italiano frente às adversidades, mas também com um sentido de ensinar a forma como a sociedade deveria lutar contra as dominações estrangeiras que tanto prejudicavam o povo. Pela moralização, e com tal apresentação provida de um senso fundamentado na religião, bastante presente em sua narrativa, o povo então poderia acreditar que em razão de personagens valorosos de sua história, também aqueles do presente, herdeiros dos antigos, poderiam vencer as provações que surgissem.

Característica que difere, pois, daquela de Verga, que constrói um mundo desprovido de heróis, e no qual todos são envolvidos e sublimados por uma realidade opressiva que os envolve num torvelinho de acontecimentos e a história não é um passado honroso, mas um conjunto de eventos que deixou apartados todos aqueles que procuraram um meio de sobreviver também aos conflitos das classes sociais, mas que se encontraram sozinhos sem ter ninguém que os liderasse em seu caminho.

[...] a redução do naturalismo à tradução fiel da realidade imediata (e *exclusivamente* dessa realidade) subtraiu da literatura a possibilidade de figurar as forças motrizes essenciais da história de modo vivo e dinâmico [...]. As vivências puramente privadas e individuais das personagens não têm nenhum vínculo com os acontecimentos históricos e, por isso, perdem seu verdadeiro caráter histórico. E, com essa separação, os próprios acontecimentos históricos tornam-se exterioridade, exotismo, mero pano de fundo decorativo (LUKÁCS, 2011, p. 253 – grifo do autor).

O romance de Verga não apresenta, pois, a história como um repositório de exemplos a serem utilizados pelos homens da atualidade, ao contrário, a realidade apresenta as consequências nefastas das realizações históricas, a forma como os eventos empreendidos pelos grandes homens da história mantiveram afastados aqueles que, por isso, não participaram dela, mas sentiram as transformações advindas sem, no entanto, conseguir compreender o que de fato acontecia ou a motivação deles para realizar aqueles feitos. Em *I Malavoglia*, a família se debate em meio às tentativas de melhorar suas condições de vida e desconhece o mundo exterior à sua própria vila, porque aquilo que ocorre “fora”, apesar de atingi-los, é incompreensível do ponto de vista de suas necessidades mais básicas e imediatas: a própria sobrevivência. O microcosmo dos Malavoglia exclui os eventos históricos porque eles estão ligados ao momento presente no qual reside o seu verdadeiro tempo e espaço.

A História, tendo abandonado o povo no percurso das realizações da unificação italiana, não forneceu aos mais humildes a chance de também participar das glórias de seus feitos e obrigou-os então a vencer por si mesmos. A realidade destes excluídos, ou, na acepção de Verga, dos “vencidos”, transforma-se num mundo de desolação, de desalento, em que todas as instâncias morais e governamentais desagregam-se pouco a pouco, reservando a todos um futuro sem esperança.

A desconfiança em relação à política conduz cada vez mais a um rebaixamento, a um empobrecimento da imagem da vida social e até mesmo a uma distorção da própria vida econômica. O apelo à existência imediata e material do povo, que levou ao ponto de partida de um verdadeiro enriquecimento da visão sobre a sociedade, transforma-se em seu contrário quando fica preso a essa imediatidade. Esse é o destino no romance histórico – e na literatura em geral – do ponto de vista do mundo de “baixo”, aplicado de modo unilateral e limitado. A desconfiança em relação a *tudo* o que ocorre no “alto”, que se tornou abstrata enrijecida nessa abstratividade, provoca um empobrecimento da realidade histórica figurada. A consequência dessa proximidade demasiado grande com a vida concreta e imediata do povo é o enfraquecimento ou a perda de seus traços mais elevados e heroicos. O desprezo abstrato da história “exterior” rebaixa o acontecimento histórico a um cotidiano monótono, à mera espontaneidade (LUKÁCS, 2011, p. 258 – grifo do autor).

A perda dessa ligação do homem com a essência da história transforma, na obra de Verga, a visão do próprio homem diante da vida em face dos acontecimentos externos. Eles ocorrem, mas apenas seus efeitos catastróficos são sentidos, uma vez que os mais humildes continuam distantes dos objetivos das transformações e não são mais a parte ativa das mudanças. Passam a integrar a massa passiva que apenas espera, mas não confia; observa, mas não compreende de fato o que acontece.

Alessandro Manzoni nasceu em Milão em 1785 e morreu em 1873. Era filho de Pietro Manzoni e Giulia Beccaria, e neto de Cesare Beccaria, escritor italiano da obra *Dos delitos e das penas*. Sua formação intelectual foi baseada em conceitos racionalistas e iluministas, principalmente por influência do avô, jacobino, e ele se posicionava sempre contra a tirania dos poderes tanto governamental quanto clerical que, por muitos anos, estiveram fortemente relacionados na Itália e motivaram muitas guerras e disputas entre Estados, cidades e famílias tradicionais que ora favoreciam ou eram favorecidos por um lado ou por outro<sup>1</sup>. Mesmo

---

<sup>1</sup> Essa questão entre os chamados poder temporal e poder espiritual e seus representantes remonta a Idade Média e ter-se-ia originado em dois partidos que disputavam a sucessão dinástica da Alemanha em que os partidários de ambos os pretendentes ao trono assumiram para si títulos que recordavam os nobres envolvidos. “Por ocasião da morte do imperador Lotário (1138), os partidários de Conrado III de Hohenstaufen, dito Waibling (Gibelino) por causa de seu castelo em Waibling, receberam o nome de ‘gibelinos’, opondo-se aos partidários de Henrique da Baviera, da família dos Welf (Guelfos). Estes dois termos, que na Alemanha dos séculos 12 e 13 designaram os partidários dos pretendentes ao trono imperial pertencentes às duas famílias concorrentes, na Itália dos séculos 12 a 15, passaram a designar partidários do papa (Guelfos) e do imperador (Gibelinos).” (LE GOFF, 2005, p. 305). Essa disputa, que envolvia as famílias nobres e o papa, teve, nas regiões que hoje compõem a Itália, o agravante de encontrar os estados fragmentados e uma intensa rivalidade até mesmo entre famílias de uma mesma cidade pelo controle do poder. Essas questões envolviam, muitas vezes, guerras civis e combates públicos entre os membros das facções envolvidas.

depois de muitos anos em que as disputas entre guelfos e gibelinos haviam dado lugar aos jacobinos e girondinos por influência da Revolução Francesa; na Itália, a marca daquela oposição estava ainda muito arraigada nos ânimos do povo dividido em muitos Estados, sem uma unidade linguística ou uma lei que os unisse sob um único governo que pudesse atender às suas necessidades.

Nesse contexto, Manzoni conhece a poesia de Giuseppe Parini, de Vittorio Alfieri e de Ugo Foscolo e sente que sua poesia deveria também voltar-se para as questões da vida, para a expressão da consciência e à resolução dos problemas concretos da sociedade e dedicar-se a uma batalha moral e cultural num sentido democrático. Ao conhecer alguns exilados napolitanos, entre eles o nacionalista Francesco Lomonaco, seus ideais uniram-se aos deles e as primeiras manifestações pela defesa de uma Itália unida começaram a ganhar forma.

No entanto, a grande transformação da poética manzoniana ocorreu após seu casamento, em 1808, com Enrichetta Blondel. Calvinista e extremamente religiosa, ela inspirou o marido a converter-se, junto com ela, ao catolicismo em 1810. Essa conversão foi fundamental para a incorporação dos elementos religiosos em suas obras. Na principal delas, *I promessi sposi*, essa característica encontra-se bastante difundida em temas como a caridade, a fé, o perdão e o amor ao próximo em uma contemplação da justiça divina e a crença na redenção e no prêmio para as virtudes cristãs preservadas em face de todas as adversidades que os dois jovens prometidos enfrentaram ao longo de sua narrativa.

Alguns anos depois, um amigo, Claude Fauriel, apresentou-lhe o romance *Ivanhoé* (1820), de Walter Scott. O estilo do romancista inglês teve grande influência sobre Manzoni que se declarou, então, devedor daquele ao dizer que:

[...] se não fosse por Walter Scott, eu não teria tido a ideia de escrever um romance. E ali no *Ripamonti* encontrei aqueles estranhos personagens da Senhora de Monza, do Inominado, do Cardeal Federigo, e a descrição da pobreza e da revolta de Milão, da passagem dos mercenários do Sacro Império Romano (*Lanzichenecchi*) e da peste [...]. Não se poderia inventar algo no qual todos estes personagens pudessem tomar parte e no qual todos esses eventos estariam acontecendo juntos? [...] E pensei, seria um bom tema para se fazer um romance, e o final glorioso seria a vinda da peste que concerta todas as coisas (ULIVI, 1989, p. 07 – tradução nossa)<sup>2</sup>.

E em 1823, em uma carta endereçada ao Marquês Cesare D’Azeglio, declarou que aderiria ao Romantismo e na qual julgava

[...] absurdo o uso da mitologia, maciçamente presente na poesia neoclássica, porque cria uma literatura de evasão, elaborada segundo uma imitação não-crítica, insossa, copista e anacrônica dos clássicos. Ao contrário, a obra de arte

---

<sup>2</sup>No original: “[...] se non ci fosse stato Walter Scott a me non sarebbe venuto in mente di scrivere un romanzo. Ma trovati nel Ripamonti quegli strani personaggi della Signora di Monza, dell’Inominato, del Cardinal Federigo, e la descrizione della carestia e della rivolta di Milano, del passaggio dei lanzichenecchi e della peste [...]. Non si potrebbe inventare un fatto a cui prendessero parte tutti questi personaggi e in cui entrassero tutti questi avvenimenti? [...] E pensei, seria un buon soggetto da farne un romanzo, e per finale grandioso la peste hce aggiusta ogni cosa” (ULIVI, 1989, p. 07).

deve ser educativa, ou seja, deve ajudar o homem a conhecer melhor a si mesmo e ao mundo no qual vive. Neste texto, Manzoni elabora uma fórmula para sua concepção poética: ‘o útil como propósito, a verdade como objeto e o interessante como maneira’[...]. O útil coincide com a moralidade em sentido cristão e é o fim em si mesmo da poesia ligada à formação da consciência; o interessante vem ligado à escolha do argumento a ser tratado, que deve permanecer na mente e ser alvo de meditação sobre o homem, sobre sua vida e sobre sua relação com a Divina Providência; enquanto que a verdade associa-se com a pesquisa da verdade histórica (GUARAVAGLIA, 2001, p. 03 – grifos e negritos da autora, tradução nossa)<sup>3</sup>.

Estavam, dessa maneira, lançados os passos para uma literatura que desejava ser a representante de um movimento artístico inovador e buscava sua temática no seio da sociedade que também estão presentes em *I promessi sposi*.

O outro autor, Giovanni Verga (1840-1922), foi um dos grandes poetas do Realismo, chamado *Verismo* italiano. Nasceu em Catania, cidade da Sicília, onde permaneceu durante toda a infância e a adolescência. Com a intensificação das revoltas pela unificação italiana, participou de algumas campanhas militares sob o comando de Giuseppe Garibaldi e abandonou os estudos em Direito para se dedicar a escrever romances. Movido pelos ideais românticos, escreveu alguns romances versados nessa temática, mas ao conhecer as obras de Arrigo Boito, Emilio Praga, Giovanni Camerana e os realistas e naturalistas franceses, adotou o *Verismo* como mote de suas obras.

A temática *verista*, envolveu, segundo Pazzaglia (1992, p. 506) “instâncias positivistas e realistas”<sup>4</sup> e está estreitamente “ligado ao Naturalismo francês de Maupassant, de Zola, dos Goncourt, mas recupera também a influência do realismo inglês, do russo (de Tolstoi a Dostoiévski), e do precursor do Naturalismo francês, Balzac.”<sup>5</sup>.

Até 1860, para chegar ao máximo, temos na Itália esse movimento caracterizado pelo Romantismo. Depois virá uma nova literatura, no sentido do Positivismo: virá aquela literatura que coincide com a caída de Napoleão III. A literatura do Positivismo abandona os ideais, as idealidades, as abstrações, os sentimentalismos da literatura romântica e procura pesquisar o homem, a sociedade, a maldade, e se orienta numa descrição objetiva, amarga, quase pessimista, em cores muito fortes de pobreza, de corrupção. Faz um diagnóstico da sociedade europeia (ENEI *apud* RENAUX e BOWLES, 2010, p. 191).

<sup>3</sup> No original: “[...] assurdo l’uso della mitologia, massicciamente presente nella poesia neoclassica, perché crea una letteratura d’evasione, elaborata secondo l’imitazione acritica, pedissequa e anacronistica dei classici. Invece l’opera d’arte deve essere educativa, cioè deve aiutare l’uomo a conoscere meglio se stesso e il mondo in cui vive. In questo testo Manzoni elabora una formula che mette a fuoco la sua concezione poetica: l’opera letteraria ha <l’utile per iscopo, il vero per oggetto e l’interessante per mezzo>. L’**utile** coincide con la moralità in senso cristiano ed è il fine stesso della poesia tesa alla formazione delle coscienze; l’**interessante** viene a coincidere con la scelta stessa dell’argomento da trattare, che deve restare nell’ambito della meditazione sull’uomo, sulla sua vita e sul suo rapporto con la Divina Provvidenza; mentre il **vero** coincide con la ricerca del **vero storico**” (GUARAVAGLIA, 2001, p. 03).

<sup>4</sup> No original: “[...] istanze positivistiche e realistiche” (PAZZAGLIA, 1992, p. 506).

<sup>5</sup> No original: “[...] è legato al Naturalismo francese del Maupassant, dello Zola, dei Goncourt, ma risente anche l’influsso del realismo inglese, di quello russo (dal Tolstoi al Dostoiévskij), e del precursore del Naturalismo francese, il Balzac.” (PAZZAGLIA, 1992, p. 506).

Caracterizado principalmente por uma retomada dos temas relacionados a eventos que privilegiavam a transmissão dos ambientes reais, o *verismo* que Verga levou para suas obras, dentre elas *I Malavoglia*, publicado em 1881, retratava a realidade do povo e da terra siciliana, seu dialeto e sua ligação com a terra árida da ilha e com o mar bravio que a circundava, além de inserir as lutas sociais que se desenrolavam na Itália por ocasião e consequência do *Risorgimento*, uma vez que Verga tinha como prerrogativa de sua poética que “a arte é o estudo desinteressado do documento humano” (PAZZAGLIA, 1992, p. 507)<sup>6</sup> e assim, propunha-se à realização de uma obra que construísse a si mesma, amadurecendo como que de forma espontânea e solitária, liberta do autor porque embasada na realidade do próprio homem representado.

Ainda segundo Pazzaglia (1992, p. 507):

A importância do Verismo é considerada no contexto cultural de seu tempo. [...]. Sua finalidade era, de fato, uma literatura que fosse instrumento de conhecimento e difusão do verdadeiro, consideração crítica das estruturas sociais [...], estabelecer uma ideia do homem, liberta da hipocrisia e dos convencionalismos. [...] E nesse sentido, também era uma vontade de desmascarar os falsos mitos de uma sociedade que perseguia fins hegemônicos e vantagens materiais, escondendo-se sob velhos, e sempre traídos ideais românticos-*risorgimentais*, ou evitando, de qualquer modo, tomar conhecimento da difícil realidade social, econômica e política da Itália após a unificação. (PAZZAGLIA, 1992, p. 507 – tradução nossa)<sup>7</sup>.

Em *I Malavoglia* (1881) encontram-se retratadas as desventuras da família Toscano, chamada pelos demais habitantes do vilarejo como Malavoglia. Eram pescadores que em busca de uma melhoria em suas vidas encontraram apenas desilusões e tragédias que acabaram por atingir e destruir a todos. O romance fazia parte de um projeto de Verga que compreendia cinco romances formando uma sequência, tomando como base as transformações da sociedade. O primeiro dessa sequência, denominada *Il ciclo dei vinti*, ou “O ciclo dos vencidos”: *I Malavoglia*, sendo seguido por *Mastro Don Gesualdo*, *La duchessa di Leyra*, *L'onorevole Scipioni* e *L'uomo di lusso*. Estes dois últimos jamais foram escritos e sobre eles existem apenas notas. O ciclo projetado por Verga buscava percorrer desde as bases da sociedade até os novos burgueses e retroceder ao elemento fundamental da sociedade, em um percurso de ascensão e queda que demonstrasse a própria decadência dos valores humanos frente às possibilidades de conquista material, desmascarando dessa forma a pretensa sociedade que teria atendido todos os seus desejos de desenvolvimento e felicidade a partir do *Risorgimento*, mas, no entanto, foi lograda.

<sup>6</sup> No original: “[...] l’arte è lo Studio disinteressante del documento umano.” (PAZZAGLIA, 1992, p. 507).

<sup>7</sup> No original: “L’importanza del Verismo va considerata nel contesto culturale del suo tempo. [...]. Suo fine era, infatti, una letteratura che fosse strumento di conoscenza e diffusione del vero, considerazione critica delle strutture sociali [...], estabelecer un’idea dell’uomo, liberata da ipocrisie e convenzionalismi. [...]. In questo senso, era una volontà di smacherare i falsi miti d’una società che perseguiva fini egemonici e di profitto materiale, nascondendosi sotto vecchie, e sempre tradite, idealità romantico-*risorgimentali*, o evitando, comunque sia, di prendere in considerazione la difficile realtà sociale, economica e politica dell’Italia all’indomani dell’unità.” (PAZZAGLIA, 1992, p. 507).

O romance *I promessi sposi*, de Manzoni, foi escrito em uma primeira versão entre 1821 e 1823, mas teve sua versão oficial apenas em 1840, após uma acurada revisão linguística desempenhada pelo poeta, com o auxílio de Emilia Luti em Florença, cidade para a qual se muda para justamente “ouvir” o falar florentino<sup>8</sup>, para corrigir aquilo que o próprio Manzoni havia chamado de “um composto indigesto de frases um pouco lombardas, um pouco toscanas, um pouco francesas, um pouco também latinas”. Para essa correção, Manzoni também dispunha da ajuda de outras obras tais como um *Vocabulário milanês-toscano*, de Francesco Cherubini, um dicionário francês-italiano e o *Vocabulário de Crusca*<sup>9</sup>, na edição de 1729-1738. Outra característica importante realizada por Manzoni, foi a instituição de “tons” linguísticos em sua obra. Como a língua padrão do romance foi o florentino falado pela burguesia e pelas pessoas cultas, os personagens de classes diferentes falavam variações dessa língua. Assim, no romance *I promessi sposi*, as lutas de classes, tão importantes para a caracterização do romance histórico, impõem-se também no plano linguístico.

A história de Renzo e Lucia, protagonistas do romance, passa-se entre os anos de 1628 e 1630, em uma pequena vila perto de Lecco, cidade às margens do Lago de Como, mas as peregrinações de ambos deslocam os eventos para outras cidades e regiões italianas. Esse afastamento histórico faz parte da caracterização do romance histórico propriamente dito, pois

[...] quanto mais distantes de nós se encontram o período histórico figurado e as condições de existência de seus autores, mais o enredo tem de se concentrar em nos apresentar de maneira clara e plástica essas condições de existência para que não vejamos como curiosidades históricas a psicologia e a ética peculiares que surgem dessas condições de vida, mas antes as experimentemos como uma etapa do desenvolvimento da humanidade que nos diz respeito e nos move (LUKÁCS, 2011, p. 60).

Além disso, a escolha do período em que a narrativa se passa atendia às necessidades do escritor italiano que via no século XVII a idealização de uma sociedade que decidira enfrentar o domínio estrangeiro tal como em sua época se figurava. Nesse sentido também atende a outra característica do romance histórico, uma vez que o escritor “recorta” dois anos da vida dos jovens noivos, afinal “[...] não se trata do relatar contínuo dos grandes acontecimentos históricos, mas do despertar ficcional dos homens que os protagonizaram. Trata-se de figurar

---

<sup>8</sup> A “questão da língua” sempre foi um motivo de debates e discussões na Itália. O primeiro a instituir um falar italiano foi Dante Alighieri (1265-1321), em seu tratado *De vulgare eloquentia*, no qual defendia que a linguagem do povo e não o latim deveria ser a língua da Arte para que também o povo dela participasse. Muitos outros poetas utilizaram o florentino, dialeto falado em Florença e regiões próximas, no Estado que hoje faz parte da Toscana, em suas obras, tais como Petrarca e Boccaccio. No entanto, será o próprio Manzoni quem irá determinar, pela força e influência que seu romance exercerá nos artistas italianos, que o florentino se torne a língua italiana oficial.

<sup>9</sup> A *Accademia della Crusca* é a mais prestigiosa instituição linguística da Itália, reunindo estudiosos e especialistas em linguística e filologia italiana, e a mais antiga dentre as academias em atividade no país. Faz parte da Federação Europeia das Instituições Linguísticas Nacionais, cuja função é estabelecer uma diretriz comum de proteção às línguas oficiais. Fundada em Florença, em 1583, a Crusca sempre se distinguiu por seu empenho em manter a pureza da língua italiana original, tendo publicado, já em 1612, a primeira edição do *Vocabolario della lingua italiana*, que serviu como exemplo lexicográfico para as línguas francesa, espanhola, alemã e inglesa.

de modo vivo as motivações sociais e humanas a partir das quais os homens pensaram, sentiram e agiram de maneira precisa” (LUKÁCS, 2011, p. 60), e, dessa forma, acompanha-se Renzo em seu despertar e em sua evolução enquanto ele enfrentava os mais variados desafios para encontrar Lucia, tornando ambos, símbolos idealizados dos verdadeiros heróis do povo italiano, aqueles que, mesmo diante dos problemas e adversidades, mantiveram-se fiéis à promessa feita e crentes na justiça e na proteção divinas.

Para a escrita do romance, Manzoni empreendeu um grande trabalho de pesquisa histórica. Em primeiro lugar, via no período da dominação espanhola sobre os Milaneses, elementos semelhantes àqueles de seu tempo, em que Milão estava sob o domínio austríaco. As forças políticas e a subjugação dos humildes às mais severas violências e privações ligavam seu tempo presente àquele passado. Cômico de um dever patriótico, Manzoni escreveu seu romance também como uma tentativa de divulgar as ideias de liberdade e independência do povo italiano que culminariam na propagação do ideal de uma Itália unida, pensamentos que já estavam em efervescência ao sul da península italiana.

Seus estudos sobre a história da época que desejava retratar tinham como base documentos históricos do período em que a narrativa ocorre e um posterior, sobre eventos políticos do século XVII. Dentre eles as obras *Le storie milanesi*, ou *Historiae Patriae*, de Giuseppe Ripamonti (1573-1643) que reunia crônicas sobre a história da pátria e sobre a peste de 1630; *De peste Mediolani quae fuit anno MDCXXX* (*La peste che scoppiò a Milano nel 1630*), também escrita por Ripamonti; *Raguaglio*, de Alessandro Tadino (1580-1661), médico milanês que diagnosticou a peste e suas causas e *Sul commercio di commestibili e caro prezzo del vitto*, um ensaio de Melchiorre Gioia (1767-1829) no qual Manzoni encontrou uma passagem sobre uma *grida*, uma lei do Governador de Milão, Dom Gonzalo Fernández de Córdoba, chamada assim, porque era “gritada” nas estradas públicas oficiais, com a finalidade de informar os cidadãos e os camponeses, principalmente os analfabetos sobre as decisões governamentais e dizia respeito à punição que aquele que impedisse uma celebração de um casamento sofreria (GUARAVAGLIA, 2001).

Essa lei aparece inserida no terceiro capítulo do romance, lida pelo Dr. Azzecgarbugli, advogado que Renzo procurou para encontrar um meio de impedir que Dom Rodrigo continuasse a atrapalhar seu casamento com Lucia, dentre os documentos que compõem sua biblioteca particular:

[...] pela *grida* publicada sob ordem do senhor Duque de Feria em 14 de dezembro de 1620, e confirmada pelo Ilustríssimo e Excelentíssimo Senhor, o Senhor Gonzalo Fernandez de Cordova, etc., foi como remediação extraordinária e rigorosa provisão às opressões, extorsões e atos tirânicos que alguns ousaram cometer contra estes Vassalos tão devotos de S. M., [...] que tal padre não faça aquilo que é obrigado por seu ofício, ou faça coisas que não lhe são próprias [...] e outras violências similares, sejam advindas de feudatários, nobres, medíocres, vilões ou plebeus. [...] ordena e comanda que contra os contraventores qualquer que seja dentre os acima mencionados ou outros similares, proceda-se todos os juízos ordinários deste Estado [...] (MANZONI, 1992, p. 70 – tradução nossa)<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> No original: “[...] per la grida publicata d’ordine del signor Duca di Feria ai 14 dicembre 1620, et confirmata

No romance, os dados históricos justificam posições e ações engendradas contra os heróis, ou ainda impõem comportamentos necessários ao desenvolvimento dos eventos narrados. Assim, mesmo com a imposição e a força da lei, o casamento entre Renzo e Lucia não poderia ser realizado em razão do grande poder e influência de Dom Rodrigo que nenhum magistrado ousaria enfrentar. Isso implicou em uma tomada de posição drástica dos jovens noivos que decidiram, então, fugir. Mas este plano também não deu certo e cada um acabou por seguir caminhos diferentes e foram separados mais uma vez. Em outro momento, os eventos históricos aconteceram, tendo Renzo como testemunha, por exemplo, quando ele chegou à Milão no instante em que uma revolta popular eclodia. Ele foi envolvido pelos eventos que se desenrolavam diante dele e o obrigaram a uma análise das condições sociais que oprimiam o povo.

Desta e de outras tantas coisas tais que via e sentia, Renzo começou a compreender que havia chegado a uma cidade rebelada, e que aquele era um dia de conquista, vale dizer que todos pilhavam, em proporção da vontade e da força, dando surras em pagamento. Por mais que desejemos fazer boa figura ao nosso pobre montanhês, a sinceridade histórica nos obriga a dizer que o seu primeiro sentimento foi de prazer. Tinha tão pouco a louvar ao andamento das coisas, que se achava inclinado a aprovar tudo aquilo que as mudasse de alguma maneira. E do resto, não sendo um homem superior em seu tempo, vivia também ele naquela opinião ou naquela paixão comum, que a escassez do pão fosse provocada pelos especuladores e padeiros; e estava disposto a achar justo todo modo de arrebatar de suas mãos o alimento que eles, segundo aquela opinião, recusavam cruelmente à fome de todo um povo (MANZONI, 1992, p. 199 – tradução nossa)<sup>11</sup>.

Nota-se que o narrador, assume também uma posição ao julgar os pensamentos de Renzo diante dos acontecimentos com os quais se depara, mas justifica-os do ponto de vista da injustiça sofrida também por ele realizada por aqueles que detivessem algum poder. No capítulo seguinte, décimo segundo, o narrador assume novamente a palavra, mas desta vez, faz-se porta-voz dos acontecimentos históricos testemunhados pelo herói e conta como os eventos se sucederam para que a revolta se insurgisse no coração do povo. Ele narra como aqueles que produziam os grãos e os pães exploravam o povo e o dominavam em razão

---

dall'Illustriss. Et Eccellentiss. Signore il Signor Gonzalo Fernandez de Cordova, eccetera, fu con rimedii straordinarii e rigorosi provvisto alle oppressioni, concussioni et atti tiranici che alcuni ardiscono di commettere contra questi Vassalli tanto divoti di S. M.,[...] quel prete non faccia quello che è obbligato per l'ufficio suo, o faccia cose che non gli toccano [...] e altre simili violenze, quali seguono da feudatarii, nobili, mediocri, vili e plebei. [...] ordina e comanda che contra li contravventori in qualsivoglia dei suddetti capi o altro simile, si proceda da tutti li giudici ordinarii di questo Stato [...]"(MANZONI, 1992, p. 70).

<sup>11</sup> No original: "Da queste e da altrettali cose che vedeva e sentiva, Renzo cominciò a raccapazzarsi ch'era arrivato in una città sollevata, e che quello era un girono di conquista, vale a dire che ognuno pigliava, a proporzione della voglia e della forza, dando busse in pagamento. Per quanto noi desideriamo di far fare buona figura al nostro povero montanaro, la sincerità storica ci obbliga a dire che il suo primo sentimento fu di piacere. Aveva così poco da lodarsi dell'andamento ordinario delle cose, che si trovava inclinato ad approvare ciò che lo mutasse in qualunque maniera. E del resto, non essendo punto un uomo superiore al suo secolo, viveva anche lui in quell'opinione o in quella passione comune, che la scarsezza del pane fosse cagionata dagli'incettatori e da' fornai; ed era disposto a trovar giusto ogni modo di strappar loro dalle mani l'alimento che essi, secondo quell'opinione, negavano crudelmente alla fame di tutto un popolo." (MANZONI, 1992, p. 199).

do medo da fome. A história da revolta ganha, portanto, espaço na narrativa e serve para referendar o movimento de libertação do povo e o envolvimento de Renzo.

Dessa forma, o elemento histórico é mote para o desenvolvimento das ações dos personagens e são essenciais para a construção dos próprios heróis que passam a representar o povo, Renzo e Lucia. Nesse sentido “a história ergue-se, em sua representação, ao plano da tragédia geral do povo italiano sob a degradação e a fragmentação nacionais. (e, portanto,) [...] esse destino do par amoroso de Manzoni eleva-se ao patamar de a tragédia do povo italiano em geral.” (LUKÁCS, 2011, p. 92-93).

Cada qual sofre diante dos poderes daqueles que dominam as regiões italianas, são alvo da maldade dos homens e das privações que são obrigados a suportar e o fazem acreditando na existência de uma justiça divina: a Providência. Não é apenas a esperança que move os dois jovens noivos, mas uma crença mais forte e elevada que lhes dará uma recompensa duradoura pela resistência às provações suportadas. Esse aspecto religioso representa uma característica importante no romantismo de Manzoni, ao qual, Enei (*apud* RENAUX e BOWLES, 2010) também atribui certo pessimismo, mas “o pessimismo de Manzoni se resolve romanticamente, religiosamente, na base, isto é, de uma visão religiosa do problema do homem, da História, da realidade, uma visão religiosa que coloca tudo isso num plano de solução, num plano de explicação, de compreensão.” (ENEI *apud* RENAUX e BOWLES, 2010, p. 266). Esse pessimismo apresenta-se pois, na vida difícil e cheia de provações que Renzo e Lucia precisam enfrentar, e, portanto, além dele, “Manzoni se põe o problema da dor, também considera a vida como amargura, também para ele há um dualismo, um dissídio, um contraste entre o ideal e o real, entre o ser e o não-ser, entre a existência e o devenir [...]” (ENEI *apud* RENAUX e BOWLES, 2010, p. 265).

No entanto, há uma explicação para a motivação dessa dor, conforme destaca Enei:

Manzoni sabe que existe a dor, mas sabe também achar uma razão religiosa da dor. A dor é um elemento positivo da vida, não é uma coisa mecânica, fatalística, naturalística, não é um castigo, uma condenação. Para Manzoni, além de não ser isso, a dor é um prêmio, um presente, uma certidão que prova que quem sofre é querido pelos deuses. [...] é uma espécie de crise, que redime, que transforma, que se justifica, que até se deseja, se pede, se implora. Quem não sofre é porque não vive. E quem sofre certamente se purifica através da dor. A dor então é providencial, é esta a grande descoberta romântica de Manzoni. Ela tem uma finalidade, um alvo, que são a elevação, a educação, a humanização de nossos espíritos (ENEI *apud* RENAUX e BOWLES, 2010, p. 266).

Ou seja, Manzoni considera a dor, mas essa dor é necessária também para o desenvolvimento de seus heróis. Já foi mencionado que os heróis do romance precisam estar envolvidos com as crises sociais de seu tempo. Assim, Manzoni coloca seus heróis, Renzo e Lucia, no centro de disputas sociais, o primeiro entre o povo que se revolta, ou seja, revoltas populares que se apresentam como “públicas”, e o segundo, diante de dilemas “particulares”, ou seja, ela transforma as pessoas com quem entra em contato e que são testemunhas da força de sua fé, como por exemplo, o Inominado.

Nesse intercruzamento de eventos sociais e aqueles particulares que ambos vivem para

tentar mais uma vez estar juntos, as privações e dores passadas são desafios às crenças dos jovens para provarem ser merecedores do destino reservado para eles e em continuidade, pelo povo que representam. Suportar a dor irá transformá-los, evolui-los espiritualmente para poder receber o prêmio da felicidade preparado pela Providência Divina.

Existem, pois, dois movimentos caracterizados por um tema comum: a separação dos noivos está relacionada à separação da própria Itália em diversos Estados; cada qual se depara com problemas oriundos das consequências dessa fragmentação da sociedade que gera disputas políticas acirradas que se refletem nas relações pessoais e familiares: degradação de costumes, do clero, dos próprios governantes. A redenção mostrar-se-ia apenas pela união, tal como o reencontro dos noivos, o encontro do perdão e as mudanças no caráter dos criminosos, ou ainda o “encontro” com a morte, punição máxima aos malfeitores: que podem ser representados respectivamente pelo padre Cristóforo, o Inominado e Dom Rodrigo.

O instrumento da providência nesse caso foi a peste que assolou a região no ano de 1630. Anteriormente, já foi referido, por ocasião da citação de uma carta de Manzoni, que o projeto inicial do romance já previa que a peste caracterizaria a resolução de todos os acontecimentos: os bons seriam salvos da peste e viveriam, e os malfeitores seriam punidos, nesse caso, morreriam sob o estigma da doença.

Após ter-se curado da enfermidade, Renzo começa a procurar por Lucia e descobre que ela poderia estar no *lazzaretto* perto de sua vila natal. Para lá, eram levados todos aqueles que estavam contaminados sob os cuidados de uns poucos voluntários, entre eles o padre Cristóforo. Tomado pelo desespero, Renzo jura vingança ao homem que os havia separado, Dom Rodrigo, e recebe do padre uma dura repreensão.

— Veja, infeliz! – E enquanto com uma das mãos apertava e sacudia forte o braço de Renzo, girava a outra diante de si, acenando vigorosamente para a dolorosa cena diante deles. – Veja quem é Aquele que castiga! Aquele que julga e não é julgado! Aquele que flagela e que perdoa! Mas você, verme da terra, você deseja fazer justiça! Você sabe, só você sabe o que seja a justiça! Vá, infeliz, saia daqui! Eu esperava... sim, esperei que antes de minha morte, Deus me daria a consolação de ouvir que minha pobre Lucia estivesse viva; talvez vê-la [...]. Aqui, vi morrerem aqueles ofendidos que perdoavam; os ofensores que gemiam por não poder se humilhar diante daqueles que ofenderam: chorei ao lado de todos eles [...]. (MANZONI, 1992, p. 534-535 – tradução nossa).<sup>12</sup>

Renzo é instigado a perdoar Don Rodrigo diante das duras palavras do padre Cristóforo. Ele o faz, mas sem que seu coração esteja ainda pleno do sincero perdão. O padre então relembra ao jovem que ele está vivo porque Deus assim havia determinado e que apenas Deus poderia ser o juiz dos pecados dos homens. Também diz a Renzo que Deus o amava mais do

---

<sup>12</sup> No original: “- Guarda, sciagurato! – E mentre con una mano stringeva e scoteva forte il braccio di Renzo, girava l'altra davanti a sé, accennando quanto più poteva della dolorosa scena all'intorno. – Guarda chi è Colui che castiga! Colui che giudica, e non è giudicato! Colui che flagella e che perdona! Ma tu, verme della terra, tu vuoi far giustizia! Tu lo sai, tu, quale sia la giustizia! Va, sciagurato, vattene! Io, speravo... sì, ho sperato che, prima della mia morte, Dio m'avrebbe data questa consolazione di sentir che la mia povera Lucia fosse viva; forse di vederla [...]. Ne ho visti morire qui degli offesi che perdonavano; degli offensori che gemevano di non potersi umiliare davanti all'offeso: ho pianto con gli uni e con gli altri [...].” (MANZONI, 1992, p. 534-535).

que ao poderoso homem que havia separado os noivos, porque ele estava vivo e livre da peste, mas Dom Rodrigo encontraria a justiça divina, mas que esta justiça também dependia dele, do perdão de Renzo. O padre então leva o rapaz até uma outra ala do *lazzaretto* e aponta para um homem deitado sobre palha, imóvel, coberto com um lençol e com uma capa, anteriormente pregueada com os ornamentos de um nobre. Renzo reconhece Dom Rodrigo.

— Veja! – disse o padre, com a voz baixa e grave. – Pode ser castigo, pode ser misericórdia. O sentimento que você terá agora por este homem que te ofendeu, sim; o mesmo sentimento, Deus, quem realmente foi ofendido, terá por você no dia de sua morte. Abençoe-o e seja abençoado. Há quatro dias está aqui como você o vê, sem dar um sinal de melhora. Talvez o Senhor esteja pronto a lhe conceder um momento de arrependimento; mas deseje que você lhe suplique: talvez queira que você o faça com aquela inocente; talvez sirva apenas a graça de sua oração à oração de um homem aflito e ressentido. Talvez a salvação deste homem e a sua dependa agora de você, do seu sentimento de perdão, de compaixão... de amor! (MANZONI, 1992, p. 537 – tradução nossa).<sup>13</sup>

O perdão diante dos inimigos, a caridade e a solidariedade diante daqueles que sofrem são as características determinantes desses heróis do povo, exemplos de luta e moralmente superiores. Nesse sentido, Renzo e Lucia representam alegoricamente todo o povo italiano e além de figurarem como personagens que a História manteve anônimos, ou seja, não são os personagens históricos propriamente ditos, eles também se transformam em instrumentos do destino glorioso reservado para os italianos e eleva para o plano transcendental os motivos de terem sido “provados” pela divindade para serem merecedores de uma espécie de “Terra prometida”: a Itália. Tal como afirma Watt (2010, p. 85), “dizer que as personagens são alegóricas equivale a afirmar que sua realidade terrena não constitui o principal assunto do autor, mas que este espera, através delas, mostrar-nos uma realidade maior, situada além do tempo e do espaço.”

Já no romance *I Malavoglia*, de Verga, o elemento histórico está tão diluído no romance que sua existência passa, muitas vezes, despercebida pelo leitor. Inicia-se a leitura do romance e aos poucos passa a ser possível identificar um período em que a narrativa ocorre. Principia-se, pois, com a convocação do neto mais velho para o serviço militar em dezembro de 1863, e desenvolve-se até por volta de 1867, ano em que o cólera dizimou parte da população da região. Entre esses anos, não há, como no romance de Manzoni, uma marca temporal precisa. Essa inexatidão dos eventos é justificada pelo próprio estilo do romance *verista*. Nele, a importância recai sobre a passagem do tempo tendo como base a natureza, principalmente, um tempo sentido e vivido, o tempo controlado pelo mar e pela possibilidade de realização da pesca, modo como a família se sustentava.

---

<sup>13</sup> No original: “— Tu vedi! – disse il frate, con voce bassa e grave. – Può eser gastigo, può esser misericordia. Il sentimento che tu proverai ora per quest’uomo che t’ha offeso, sì: lo stesso sentimento, il Dio, che tu pure hai offeso, avrà per te in quel giorno. Benedicilo, e sei benedetto. Da quattro giorni è qui come tu lo vedi, senza dar segno di sentimento. Forse il Signore è pronto a concedergli un’ora di ravvedimento; ma voleva esserne pregato da te: forse vuole che tu ne lo preghi con quella innocente; forse serba la grazia alla tua sola preghiera, alla preghiera d’un cuore afflito e rassegnato. Forse la salvezza di quest’uomo e la tua dipende ora da te, da un tuo sentimento di perdono, di compassione... d’amore!” (MANZONI, 1992, p. 537).

Essa indeterminação temporal surge até mesmo por meio da caracterização da família Malavoglia, no primeiro capítulo do romance:

Em outros tempos os *Malavoglia*<sup>14</sup> tinham sido numerosos como as pedras da estrada velha de Trezza; e deles havia até em Ognina, e em Aci Castello<sup>15</sup>, todos boa e brava gente do mar, bem ao contrário do que parecia pela alcunha, como sói acontecer. Realmente, no livro da paróquia chamavam-se Toscano, mas isso não queria dizer nada, pois desde que o mundo é mundo, em Ognina, em Trezza e em Aci Castello, sempre tinham sido conhecidos como os Malavoglia, de pai para filho, que sempre tiveram barcos na água e telhas ao sol. Agora em Trezza só restavam os Malavoglia do patrão 'Ntoni, aqueles da casa da nespereira, e da *Providência* que ficava na encosta do areal, debaixo do lavadouro, perto da *Concetta* do tio Cola, e da chalupa do patrão Fortunato *Cipolla* (VERGA, 2002, p. 13 – grifo do autor).

A indeterminação temporal em “em outros tempos” remete a um tempo que estaria ligado a um passado distante, quase mítico dessa família, em épocas em que havia abundância de pesca para todos os descendentes. Com a transformação da sociedade, aqueles que eram prósperos e numerosos como as pedras da estrada, minguaram para alguns poucos membros de uma família que lutava para sobreviver às intempéries.

*Providência* era o nome da barca que a família usava para tirar seu sustento do mar. Interessante notar como a “história” da família é indeterminada e nebulosa, perdida em tempos distantes, sem datação ou localização, enquanto a localização da barca é descrita de maneira precisa. Ela é o único objeto físico em toda a caracterização desse ambiente inicial que pode ser facilmente encontrado, e sua existência é extremamente concreta. É, pois, irônico que “providência” seja seu nome, uma vez que esta precisa descrição do local onde ela pode ser encontrada, opõem-se a uma providência imaterial e transcendental, que não pode ser tocada nem sentida. Com a ênfase na localização da barca, Verga já propõe a anulação dessa transcendência da providência divina e da resolução milagrosa dos problemas. A providência é material, inexistente num plano superior e, portanto, sujeita à decadência do tempo tal como a própria humanidade. Quando a barca afunda, após uma tempestade no mar, os personagens reagem dizendo que haviam perdido a “Providência” e não que haviam perdido a “barca”. É o primeiro sinal do desalento humano frente aos eventos que não podiam ser controlados. Sentem-se sozinhos diante da imensidão do mundo, transfigurada pela imagem imensidão do mar que cerca a ilha da Sicília e do qual depende toda a cidade de Trezza.

Em grande parte, a própria história é um elemento que não figura como parte da vida dos personagens que a vem com certo descrédito. É interessante notar como os fatos históricos referidos no romance verghiano não têm significação alguma para o desenrolar de suas vidas.

---

<sup>14</sup>“O sobrenome significa literalmente ‘Ausência de qualquer participação ativa, que se traduz num comportamento preguiçoso.’” (Nota à edição de 2002, p. 13).

<sup>15</sup> “Trezza ou também Aci Trezza é um vilarejo na costa oriental da Sicília, poucos quilômetros ao norte de Catânia; Ognina, hoje um bairro de Catânia, era uma aldeia a três quilômetros da cidade, a meio caminho entre Trezza e a capital do distrito; Acicastello é uma aldeia perto de Trezza.” (Nota à edição de 2002, p. 13).

Por isso é que a casa da nespereira prosperava, e o patrão 'Ntoni passava por pessoa com a cabeça no lugar, a ponto de que em Trezza tê-lo-iam nomeado conselheiro municipal, não fosse dom Silvestro, o secretário, ter apregoado do alto de sua experiência que era um caturra empedernido, um reacionário daqueles que defendem os Bourbons, e que conspirava pelo retorno de Franceschello<sup>16</sup>, para poder mandar e desmandar no vilarejo, como costumava fazer em sua própria casa.

O patrão 'Ntoni, ao contrário, não conhecia Franceschello sequer de vista, cuidava de seus negócios [...] (VERGA, 2002, p. 15).

Exceção ocorre com a referência à guerra marítima perto de Catânia, da qual, Lucca, um dos netos do patriarca 'Ntoni Malavoglia, toma parte, mas também aqui, apenas as consequências da guerra são sentidas, uma vez que as notícias sobre a destruição da frota e sobre a morte do rapaz chegam à vila dois meses depois de terem ocorrido.

Contavam que se havia travado uma grande batalha no mar e que embarcações do tamanho de Aci Trezza, abarrotadas de soldados, tinham sido afundadas; em suma, um mundaréu de coisas que pareciam as que eram contadas na história de Orlando e dos paladinos de França na Marinha de Catânia, e as pessoas escutavam de orelhas em pé e paradas feito moscas. [...]. Chamava-se *Rei da Itália*, um navio sem igual [...]. Foi a pique num segundo, e não mais o vimos, em meio à fumaça, uma fumaça que parecia sair de vinte fornos de olaria, sabem como é? (VERGA, 2002, p. 154)<sup>17</sup>.

A indeterminação em “contavam” indica a maneira como as histórias chegavam ao vilarejo. Eram trazidas pelos viajantes, principalmente, pois até mesmo os meios de comunicação existentes não eram confiáveis. Assim, as notícias “reais” ou “verdadeiras” eram aquelas trazidas pelas testemunhas oculares dos eventos.

— Em Catânia faziam um pandemônio! Acrescentou o boticário. As pessoas se aglomeravam em volta dos que liam os jornais, que parecia uma festa.  
— O jornais só publicam mentiras! Sentenciou dom Giammaria.  
— Dizem que a coisa foi feia; perdemos uma grande batalha, disse dom Silvestro. O patrão Cipolla também viera ver o que era aquele ajuntamento.  
— Você acredita nisso? Caçoou por fim. É conversa fiada para vender jornal.  
— Se todos dizem que perdemos!  
— O quê? Disse o tio Crocifisso, pondo a mão atrás da orelha.  
— Uma batalha.  
— Quem perdeu?  
— Eu, você, todos nós, a Itália; disse o boticário.  
— Eu não perdi nada! Respondeu o Campana di Legno, ando de ombros [...].  
— Sabem como é? Concluiu o patrão Cipolla, é como quando a Prefeitura de Aci Trezza brigava com a de Aci Castello pela posse do território. O que tinha isso a ver com os seus bolsos ou com os meus? (VERGA, 2002, p. 155-156).

<sup>16</sup> “Alusão a Francesco II de Bourbon, rei das Duas Sicílias (1836-1894), que sucedeu ao pai Ferdinando II (Rei Bomba) em 1859.” (Nota à edição de 2002, p. 15).

<sup>17</sup> “Alusão à batalha naval ocorrida no Adriático em 19 de julho de 1866. E, que a esquadra austríaca destruiu a italiana. Na referida batalha, o encouraçado *Rei de Itália* foi atingido pelo navio-almirante *Ferdinand Max* da esquadra austríaca.” (Nota à edição de 2002, do romance).

Além da desconfiança pelos meios de comunicação, os eventos históricos que aconteciam longe da vila também eram vistos com desprezo por alguns dos membros da sociedade que apenas estavam preocupados com sua vida atual e com os rendimentos de seus negócios particulares. Quando o boticário informou que todos haviam perdido com a batalha, porque a Itália perdera, a resposta de Campana di Legno, homem importante da vila, foi a de que ele não havia perdido nada economicamente. Essa foi a mesma posição que outro comerciante assumiu ao ser informado do que estava acontecendo. Os boatos, no entanto, percorreram a vila e chegaram até a família Malavoglia que, apreensiva porque Lucca estava servindo ao exército, decidiu buscar notícias na capital.

No dia seguinte, começou a correr o boato de que no mar, perto de Trieste, houvera uma batalha entre os nossos navios e os dos inimigos, que ninguém sequer sabia quem eram, e muita gente tinha morrido; fulano contava o caso de um jeito e sicrano contava de outro, aos pedaços e bocados, mastigando as palavras. [...].

Finalmente, fizeram-lhe a caridade de dizer que procurasse o capitão do porto, que era quem devia saber das notícias. Ali, depois de ter sido mandado durante um bom tempo de Herodes a Pilatos, puseram-se a folhear uns livrões e a percorrer com o dedo a lista dos mortos. Ao chegarem a um nome, a Longa, que não estava ouvindo bem por causa de um zumbido nos ouvidos e escutava tão branca como aquela papelada toda, deslizou devagarinho para o chão, meio morta.

— Está fazendo mais de quarenta dias, - concluiu o funcionário, fechando o registro. Foi em Lissa; ainda não estavam sabendo? (VERGA, 2002, p. 158; 159-160).

Na tentativa, mais uma vez, desesperada, de conseguir dinheiro para quitar a dívida da família e reaver a casa que haviam perdido, os Malavoglia conseguem com muito esforço encontrar um cardume de anchovas, mas isso acontece justamente pouco antes de que o cólera começasse a fazer vítimas na capital da região.

Em Catânia grassava o cólera, e quem podia fugia de todas as partes para os vilarejos e campos vizinhos. Então a providência divina descera sobre Trezza e Ognina, com todos aqueles forasteiros a gastar. Mas os regateiros torciam o nariz, quando se falava em vender uma dúzia de barricas de anchovas, e diziam que o dinheiro tinha sumido, com medo do cólera. – Por acaso as pessoas não comem mais anchovas? – dizia-lhes o Piedipapera. Mas o patrão 'Ntoni, e a quem as tinha para vender, querendo negociar, dizia que devido ao cólera as pessoas não queriam estragar o estômago com anchovas e porcarias que tais; preferiam comer massa e carne; por isso era preciso fazer vista grossa e abaixar o preço. Com esta os Malavoglia não contavam! (VERGA, 2002, p. 224).

A providência divina atua nessa passagem de modo inverso para a família. Apesar de terem conseguido uma boa pesca, as pessoas que fugiam do cólera que se espalhava pelas grandes cidades tinham medo de consumir produtos do mar e os Malavoglia acabaram por perder todo o pescado, ou a preço muito baixo, ou por ele ter se estragado.

A História e os nomes dos homens consagrados pela História nada significavam para o povo. O patrão 'Ntoni desconhecia quem tinham sido os governantes e também nada

sabia sobre política, assim como os habitantes de Trezza, que recebiam as notícias externas por meio dos viajantes, e estas eram vistas apenas como um entretenimento que quebrava momentaneamente seu cotidiano e chegavam à vila com um atraso considerável. Ou seja, quando descobriam o que estava acontecendo, na verdade, recebiam informações de um passado já ocorrido há semanas. O distanciamento e o isolamento para o conhecimento das informações representaria, nesse sentido, o isolamento do próprio homem do povo frente aos desdobramentos e consequências da História que estava sendo escrita por outras mãos. Dela, estes homens da “realidade”, pertencentes às classes sociais mais baixas, não tomavam parte e apenas sentiam suas consequências sem ter condições de reação a ela.

Os Malavoglia representariam, por sua vez, o povo italiano que luta pela sobrevivência, mas que se via sufocado pelos eventos da vida, os eventos do seu presente. A relação com o passado não existe, tal como no romance de Manzoni, e os exemplos dos homens do passado são sombras desconhecidas, desligadas de seu tempo e de suas necessidades, meras anedotas contadas entre os vizinhos para passar o tempo.

Os “vencidos” de Verga tateiam, pois, no escuro em busca de uma felicidade que não conseguirão alcançar e, abandonados à própria sorte, deixam-se arrastar pelo curso dos acontecimentos, à deriva, como a barca *Providência*. A família, então, perdida, desagrega-se com a doença do avô, o patrão ‘Ntoni, com a morte dos pais, Bastianazzo e Maruzza; e de um dos irmãos, Lucca, com a prostituição de uma das irmãs, Rosalia e a fuga do jovem ‘Ntoni, que decidiu deixar a casa e abandonar os poucos membros da família que restavam.

O mundo de Verga é, pois, um mundo sem heróis e sem heroísmos, no qual os indivíduos são arrastados pelos eventos da vida, como os escombros são arrastados pelas vagas do mar. Nem mesmo a tênue esperança que se insinua, em determinado momento, fora capaz de atenuar o desalento em que a família estava envolvida.

## **Considerações finais**

O romance desenvolveu-se a partir do século XVIII como uma das formas literárias mais adequadas para realizar o desejo de uma nova classe social que desejava reconhecer-se também no cenário artístico. Incorporando elementos do real à trama ficcional, o romance tornou-se o gênero por excelência dos anseios da burguesia.

Abandonando a temática cientificista oriunda do pensamento iluminista, os autores românticos do século XIX voltaram-se para a relação do homem com a História, desprezada anteriormente, e passaram a considerar a sociedade de seu tempo como fruto de um “processo histórico”.

Nesse sentido, os romances históricos de Walter Scott tornaram-se modelos para o novo gênero, pois tratava a História não como um elemento decorativo, parte da composição como um cenário pitoresco, mas como um elemento de fundamental importância para a representação do ambiente de lutas e de tensões entre as classes sociais e para a demonstração da formação de um herói do povo, aquele que realmente representaria no microcosmo,

as tensões vistas no macrocosmo da História. Esse herói prosaico elevava-se apenas minimamente acima dos demais, mas justamente por sua conscientização face aos eventos que se desenrolavam diante de seus olhos, podia falar aos seus pares de maneira efetiva e conhecer as transformações da sociedade porque se posicionava entre as duas forças em ação nas lutas travadas na narrativa romanesca.

Herdeiro de Scott, segundo suas próprias declarações, Alessandro Manzoni, escreveu *I promessi sposi* no qual imprimiu não apenas os eventos de uma determinada época da Itália com o objetivo de demonstrar o valor do povo italiano diante das adversidades, pela moralização, e, por um senso fundamentado na religião, bastante presente em sua narrativa, na qual o povo então poderia acreditar que em razão de personagens valorosos de sua história, como também aqueles do presente, herdeiros dos antigos, poderiam vencer as provações que surgissem. Ele foi além, no entanto, ao encontrar um estilo romanesco próprio ao aliar aos eventos históricos representados à solução advinda da Providência divina, ou seja, unir à História, uma predestinação desse herói e dessa sociedade à força da fé religiosa que a tudo resolveria de acordo com o merecimento dos envolvidos: o prêmio aos bons e a punição aos malfeitores e uma crença fundamentada, principalmente, na esperança de um futuro melhor.

Já em *I Malavoglia*, que apresenta um mundo desprovido de heróis, e no qual todos são envolvidos e sublimados por uma realidade opressiva que os arrasta num torvelinho de acontecimentos, a História não é um passado honroso, mas um conjunto de eventos que deixou apartados todos aqueles que procuraram um meio de sobreviver aos conflitos das classes sociais, e se encontraram sozinhos sem que ninguém pudesse defendê-los. O romance de Verga não apresenta, pois, a história como um repositório de exemplos a serem utilizados pelos homens da atualidade, ao contrário, a realidade apresenta as consequências nefastas das realizações históricas, a forma como os eventos empreendidos pelos grandes homens da história mantiveram afastados aqueles que não participavam dela, mas sentiram as transformações advindas sem, no entanto, conseguir compreender o que de fato acontecia ou a motivação deles para realizar aqueles feitos.

A História, tendo abandonado o povo no percurso das realizações da unificação italiana, não forneceu aos mais humildes a chance de também participar das glórias de seus feitos e obrigou-os então a vencer por si mesmos. A realidade destes excluídos, ou, na acepção de Verga, dos “vencidos”, transforma-se num mundo de desolação, de desalento, em que todas as instâncias morais e governamentais desagregam-se pouco a pouco, reservando a todos um futuro sem esperança.

RODA, R. R. The Insertion of the Historical Element in two novels of the Italian Literature: *I Promessi Sposi*, by Alessandro Manzoni, and *I Malavoglia*, by Giovanni Verga. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 11, n. 1, p. 171-192, 2019. ISSN 2177-3807.

## Referências

LE GOFF, J. *A civilização do ocidente medieval*. Trad. José Rivair de Macedo. Bauru, SP: Edusc, 2005.

LUKÁCS, G. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

\_\_\_\_\_. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad., posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2009.

GALLAGHER, C. Ficção. In: MORETTI, F. (Org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 629–658.

GARAVAGLIA, M. A. *Introduzione ai Promessi Sposi di Alessandro Manzoni*. Milano, 2001. Disponível em: <[http://www.classicalitaliani.it/intro\\_pdf/intro040.pdf](http://www.classicalitaliani.it/intro_pdf/intro040.pdf)>. Acesso em 17 nov. 2018.

MANZONI, A. *I promessi sposi*. A cura di Ferruccio Ulivi. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1992.

PAZZAGLIA, M. *Ottocento e novecento: scrittori e critici della letteratura italiana*. Antologia con pagine critiche e un profilo di storia letteraria. 3. ed. Bolonha: Zanichelli, 1992.

RENAUX, S. L. S.; BOWLES, H. L. (Org.) *Bruno Enei: aulas de literatura italiana e desafios críticos*. Ponta Grossa, PR: Todapalavra, 2010.

VERGA, G. *Os Malavoglia*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

WATT, I. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Recebido em: 14 jan. 2019

Aceito em: 07 mar. 2019

# Um novo retrato do Brasil no romance *Quarenta Dias*, de Maria Valéria Rezende

VERA LÚCIA DE OLIVEIRA \*

**RESUMO:** Maria Valéria Rezende traça em suas obras um retrato desolador da sociedade brasileira, em que o olhar se descola do centro para as margens, colhendo fronteiras e periferias. No romance *Quarenta dias* (2015) deparamo-nos com uma narradora que vaga por ruas e becos de uma Porto Alegre quase irreconhecível, onde circula uma humanidade marginalizada e excluída. O espaço urbano é representado em toda a sua complexidade, pela voz de uma mulher de meia idade, em crise e em ruptura com seu universo. Tentarei analisar aqui, a partir de conceitos como *modernização, globalização, excedente e exclusão*, aplicados às economias de mercado, mas redefinidos por Z. Bauman em seus livros, o modo em que a protagonista do romance delinea com precisão uma imagem inédita do Brasil, viajando em profundidade por uma das capitais mais ricas do país.

**PALAVRAS-CHAVE:** Bauman; Literatura brasileira; Maria Valéria Rezende; Romance brasileiro contemporâneo.

**ABSTRACT:** Maria Valéria Rezende outlines in her works a desolate portrait of Brazilian society, in which the regard takes off from the center to the rows, picking up borders and peripheries. In the novel *Quarenta dias* (2015) we find a narrator who wanders through the streets and alleys of an almost unrecognizable Porto Alegre, where a marginalized and excluded humanity circulates. The urban space is represented in all its complexity, by the voice of a middle-aged woman, in crisis and in rupture with her universe. I will try to examine here, based on concepts such as modernization, globalization, surplus and exclusion, applied to the market economies, but redefined by Z. Bauman in his works, the way in which the protagonist of the novel accurately delineates an unprecedented image of Brazil, traveling in depth through one of the richest capitals of the country.

**KEYWORDS:** Bauman; Brazilian literature; Contemporary Brazilian Romance; Maria Valéria Rezende.

---

\* Dipartimento di Lettere – Lingue, Letterature e Civiltà antiche e moderne – Università degli Studi di Perugia – 06135 – Perugia – Italia. E-mail: vera.deoliveira@unipg.it

'Então quem sou eu? Primeiro me digam; aí, se eu quero ser essa pessoa, eu subo; senão, fico aqui embaixo até ser alguma outra pessoa'...

Lewis Carroll

Para onde ir?, por enquanto, pra lugar nenhum, continuar escondida ali, invisível entre os invisíveis com suas garrafas térmicas, suas cuias de chimarrão, espiando, por todo o tempo que eu quisesse, aquele pedaço de mundo no qual tudo o que a cidade quer esconder abre-se como um abscesso supurado.

Maria Valéria Rezende

Sabe o que eu descobri em minhas viagens?, os muito ricos e os muito pobres são iguais em toda parte.

Maria Valéria Rezende

Em um artigo publicado no jornal *Folha de S. Paulo*, de 26/11/2015, Rodrigo Casarin afirma que muitos se surpreenderam quando foram anunciados os vencedores do Prêmio Jabuti de 2015, pois entre eles, na categoria de melhor romance, estava o livro *Quarenta dias*, de Maria Valéria Rezende, que deixou para trás nomes consagrados, como os de João A. Carrascoza, Cristóvão Tezza e Chico Buarque. (CASARIN, 2015a). A surpresa deriva do fato que a autora, embora não seja uma estreante, tem uma trajetória atípica dentro das nossas letras: é mulher, é freira, mora fora do eixo Rio-São Paulo, não participa de salões e feiras literárias, não aparece em jornais e programas televisivos. Nascida em 1942 em Santos, Maria Valéria Rezende entra para a Congregação de Nossa Senhora, Cônegas de Santo Agostinho, aos vinte e três anos, dedicando-se à educação e à alfabetização de adultos nas periferias e no meio rural, primeiro de São Paulo e a seguir do Nordeste. Viveu no sertão de Pernambuco e no Brejo da Paraíba, fixando-se, a partir de 1988, em João Pessoa.

Não obstante escreva desde criança, publica o primeiro livro, *Vasto mundo*, em 2001, aos 59 anos, romance seguido por textos infanto-juvenis, entre os quais *No risco do caracol*, vencedor do Prêmio Jabuti na categoria Literatura infantil de 2009. Em 2005 sai o romance *O vôo da guará vermelha*, que chama a atenção da crítica e do público, tanto que é imediatamente publicado na Espanha, na França e em Portugal. Em 2015 lança *Quarenta dias* e em 2016 *Outros cantos*, em que – como nos livros anteriores – elabora experiências adquiridas no trabalho como educadora popular, que a levou inclusive a ser perseguida durante o regime militar de 1964. Militante política, sentindo-se insegura, passou o ano de 1972 fora do país, voltando ao final dele diretamente para o sertão de Pernambuco. Formada em Pedagogia, fez mestrado em Sociologia e, como formadora de educadores populares, já esteve em mais de vinte países, em todos os continentes.

Tendo narrativas centradas nas experiências diretas de trabalho em comunidades periféricas, admiradora da obra de Paulo Freire, a autora salienta que seus livros não são meros relatos autobiográficos, mas que ela elabora parte do vasto material colhido e preservado pela memória, sendo as duas trajetórias – tanto a da freira quanto a da escritora – indissociáveis. Graças a elas, conhece intimamente o Brasil, “andarilha da terra” e “andarilha

das letras”, como ela se autodefine em uma entrevista (REZENDE, in FERREIRA, 2016).

A escritora pôde assim vivenciar de perto quantos Brasis temos dentro do nosso país e como é problemática a vida das comunidades mais carentes. É a partir desse olhar de baixo para cima e das margens para o centro que a ela tece as tramas dos romances, fundindo elementos de literatura culta e popular e aportando um ponto de vista singular dentro das nossas letras.

Maria Valéria tem consciência de que o tipo de abordagem privilegiado em seus livros delineia um retrato diverso do Brasil, distinto das tendências atuais do romance nacional, que na maior parte dos casos foca a classe média urbana. Em outra entrevista, ela afirma:

Todos os meus livros falam dos excluídos, porque só posso falar do que conheço. É um tema que quase desapareceu na literatura brasileira. Talvez seja consequência da concentração geográfica de escritores publicados e divulgados. No Brasil sempre foi assim: o sujeito que queria ser escritor tinha que se mudar para Rio ou São Paulo. É claro que isso cria distorções. Se eu escrevo sobre uma educadora no sertão nordestino, sou tachada de regionalista. Mas quem escreve literatura de alcova e bar ambientada em um bairro de classe média de São Paulo não é chamado de bairrista. É considerado autor de ‘literatura urbana universal’ (REZENDE *apud* FREITAS, 2016).

Entre os textos marcantes da autora, vou me concentrar aqui no romance *Quarenta dias*, que traça uma imagem nítida e desoladora da sociedade brasileira, embora evidencie também contextos de grande solidariedade, em situações que nos surpreendem. Para escrevê-lo, a autora bateu vilas, casas, hospitais, favelas, imergindo-se pelas entranhas de uma Porto Alegre bem pouco conhecida, descobrindo uma insuspeitável solidariedade e resiliência por parte de quem não tem nada, ou quase nada. Essa humanidade vive das sobras da cidade rica, são homens, mulheres e crianças descartados pelo modelo de modernização e globalização adotado acriticamente em nosso país. Livro intenso e forte, *Quarenta dias* captura o leitor desde as primeiras páginas. Narra de uma viagem, de uma descida na alma da protagonista, que se torna possível pela viagem na viagem que ela realiza em uma cidade que lhe é hostil e que, embora seja uma das capitais mais ricas do país, remove as suas chagas como quem varre para as bordas de um tapete o que não deve ser visto.

O livro tem início em plena ação, com uma casa e uma vida sendo desfeitas sem tantas cerimônias e sem consideração pelos sentimentos da pessoa que sofre essa espécie de demolição existencial, ou seja, Alice, ou a professora Póli, como era mais conhecida. É assim que nós leitores somos levados para dentro da vida e da história de uma tranquila e culta senhora de meia-idade, professora aposentada de francês, que tudo pensava menos que veria suas raízes arrancadas pela pessoa que mais amava, a filha Norinha.

O livro é narrado em primeira pessoa pela protagonista, Alice, e a trama é símile a tantas histórias que ouvimos, de idosos desapropriados de suas existências. De fato, Norinha decide, em conluio com outros familiares, que a mãe deve se mudar de João Pessoa para Porto Alegre, para assisti-la no momento em que decide ter um filho.

A mãe reside em um apartamento simples, mas confortável, na praia do Cabo Branco,

em João Pessoa, enquanto que Norinha era professora universitária e se fixara no Rio Grande do Sul, com o marido. A decisão de ter um filho pressupunha que a mãe deveria abandonar tudo para assumir o papel de avó, já que Norinha não tinha intenção de deixar o próprio trabalho e modificar, assim, o ritmo de vida em função da projetada maternidade.

Pela retrospectiva que faz a protagonista de sua história, percebemos que Alice não tivera uma vida fácil. Com um marido tragado pela repressão da ditadura militar, arregaçou as mangas e fez o que pode para proporcionar à filha uma vida tranquila. Aos sessenta anos, parece enfim serena; faz os seus passeios à beira-mar, lê os amados livros, faz planos de viagens antes sempre adiadas, recebe visitas de amigos e ex-alunos e tem o que ela define “uma vida tão boinha” (REZENDE, 2014a, p. 08).

Toda essa existência será improvisamente desestruturada, como se disse, e se Alice no início resiste, não querendo deixar a casa e a cidade que ama, não consegue pôr freio à fúria com que a filha e os demais parentes desmontam tudo o que ela levava anos para construir: “Em resumo, o certo pra ela era que eu, afinal, já tinha chegado ao fim da minha vida própria, agora o que me restava era reduzir-me a avó.” (p. 26).

Além de ser relegada ao papel passivo de idosa, Alice vê todo o seu mundo rebaixado. Os móveis e os objetos que tanto prezava, alguns herdados da avó, são reduzidos ao rol de “trastes” (p. 7), “coisas completamente ultrapassadas” (p. 7), “restos” (p. 8), “bugigangas” (p. 8), “troços” (p. 9), que só serviam mesmo para brechó (p. 7).

O que ela salva são uns poucos livros e um “caderno velho vazio, trezentas folhas amareladas, com essa Barbie na capa de moldura cor-de-rosa”. (p. 7) Com tal caderno, sem que o tenha previsto ou planejado, a narradora instaura um diálogo, ou melhor, o impetuoso diálogo não é propriamente com o caderno, mas com a figura da capa, a boneca Barbie:

[...] peguei o caderno, procurei uma caneta, joguei a bolsa e os sapatos por aí, desabei no sofá branco que eu detesto, com você, Barbie, no colo [...], ‘my dear friend’. E aqui estou vomitando nestas páginas amareladas os primeiros garranchos com que vou enchê-las até botar tudo pra fora [...] (REZENDE, 2014a, p. 13).

O romance centra-se em uma ruptura, um trauma, como o define a protagonista (p. 122). Para evitar atritos, Alice cede e se deixar levar, aparentemente de forma passiva, até Porto Alegre, onde a filha montara um apartamento ultramoderno e minimalista, que ela detesta desde o início e que acresce a sua sensação de estranhamento: “foi como não estar em cidade alguma” (p. 40).

Se a desconsideração de Norinha pelo universo da mãe parece evidente ao leitor desde o início do livro, para a protagonista a tomada de consciência do fato começa a ser feita aos poucos, acarretando consequências que nem ela mesma pensava serem possíveis. Aliado a isso, o desenraizamento e a privação de seu aconchegante universo causam nela um estado de desorientação e quase de perda de si, “uma espécie de tontura” (p. 163), um “desgarramento” (p. 110), que a faz vagar por quarenta dias pela cidade de Porto Alegre.

Assistimos a uma transformação na protagonista, que a leva a questionar o seu passado,

a sua identidade. Percebe-se que ela vai se despindo, ao longo do romance, da pessoa remissiva que fora, da “antiga” (p. 115) e “disciplinada professora Póli” (p. 101), um modo de ser que foi herdado de gerações de mulheres no passado e, sobretudo, da avó, figura fundamental em sua vida: “[...] eu, que nem minha avó, fazendo qualquer coisa pra evitar discussão.” (p. 11).

O percurso pela memória a ajuda a destrinçar o que estava removido e pode-se dizer que a rebelde Alice vai renascendo da pacata Póli diante dos nossos olhos. Como a Alice de Carroll, ao assumir o seu nome, a nossa Alice inicia uma surpreendente viagem, que a levará não só de João Pessoa a Porto Alegre, mas para dentro e, paralelamente, para fora de si mesma. Nessa viagem, Alice perde as coordenadas espaciais e há também uma alteração na sua percepção do tempo:

Desde aquela manhã, ou talvez houvesse muitos dias o tempo tinha mudado de qualidade, não mais marcado pelo compasso das horas, minutos, segundos, mas um fluxo quase contínuo, interrompido aqui ou ali por pesadelos ou pelo susto de me crer diante de portas definitivamente fechadas que em seguida revelavam novas frestas por onde me meter (REZENDE, 2014a, p. 144).

Como um animal ferido, a protagonista foge do apartamento de Norinha, abandona tudo e se envereda sem meta pelas ruas da capital gaúcha, como se precipitasse, do mesmo modo que a Alice de Carroll, em um mundo desconhecido e privado de coerência e lógica. A sensação de ter perdido a razão ronda a personagem durante os dias vividos ao relento, mas o leitor não pode deixar de notar que, até nos momentos mais estranhantes, a protagonista mantém a coerência identitária e a integridade da consciência. Apenas, se alarga a sua sensibilidade e ela passa a notar elementos e figuras que antes não percebia.

Com lucidez, Alice se adentra por outro mundo, uma cidade dentro da cidade, e grava na memória cada momento e cada pessoa encontrada, assim como guarda cartões, notas, bilhetes, avisos, receitas, endereços, números de telefone, que são incorporados ao texto quase a testemunhar os momentos vividos no mundo de baixo.

Da viagem de volta da Geena (em hebraico, lugar de suplícios, inferno), ela traz detritos, fragmentos de vidas que devem ser recompostas, como a dela. A escrita será fundamental e terá uma função catártica, além de cognitiva e salvífica, pois permite que ela puxe para a consciência conteúdos removidos que, no entanto, precisam ser desenredados para que ela possa elaborar o drama que vive.

Há pressa em narrar, pressa em recolher as vozes e as imagens que traz consigo, já que, ao fim dessa viagem pelas entranhas da cidade e de si mesma, a multidão de gente encontrada a persegue, não a deixa dormir, quer sair do silêncio, quer ter acesso à palavra. E ela escreve, ou melhor, conta à boneca Barbie os quarenta dias passados como “vagabunda, vira-lata” (p. 59) por aquela cidade “vaga” (p. 54), onde a transplantaram à força.

A narração alterna passado e presente, ou melhor, alterna tantos passados e presentes diferentes, pois os tempos e os espaços se sobrepõem uns aos outros. A narradora começa a associar fatos e momentos da relação com a filha, percebendo que a ruptura atual vem de longe: “não estava dormindo nem sonhando e sim apenas entorpecida, curtindo a raiva e

recordando cenas que antes pareciam esquecidas e agora voltavam pra botar mais lenha na fogueira.” (p. 81) Todo o silenciado da vida de Alice explode na forma quase de um surto, que assusta os inquilinos e o próprio porteiro do prédio em que mora:

Fiquei ali, no escuro, a revolta de novo subindo, subindo, primeiro mansa e enganadora, sem palavras, sem pensamentos, sem ruído até rebentar, de madrugada, numa onda de raiva, suor, palavras duras, aos gritos. Não foi pesadelo, não, que eu nem sequer tinha fechado os olhos, a noite toda. Xinguei até perder o fôlego e a voz, e então ouvi o interfone que tocava insistente, voltei ao estado de pasmeira (REZENDE, 2014a, p. 83–84).

O paralelismo estabelecido com a Alice de Lewis Carroll é explícito ao longo do romance. Também a Alice de *Quarenta dias* passa por um processo de rebaixamento no início: “Fiquei lá, Alice, diminuindo mais ainda [...]” (p. 51); “[...] como se eu estivesse encolhendo, mesmo sem ter tomado nenhum xarope desconhecido feito a minha xará inglesa [...]”. (p. 39) E, como a garota inglesa, também ela tem chaves que não abrem portas (p. 50).

O livro aborda muitas questões, como a da migração, do exílio, do racismo, do sentimento de exclusão e mesmo de segregação em que vivem milhões de pessoas, dos muros invisíveis que separam os indivíduos, da homologação que cancela identidades, da solidão, da velhice, da ruptura entre as gerações e, enfim, da solidariedade entre os últimos. Trata-se de um romance complexo, que dialoga intertextualmente com várias outras narrativas, dentro e fora da literatura, a primeira das quais, como se disse, é *Aventuras de Alice no país das maravilhas* e *Através do espelho e o que Alice encontrou por lá*, de Carroll. Outra referência obrigatória, evidenciada pela semelhança dos nomes, Póli / Poliana, é ao clássico da literatura infanto-juvenil, *Pollyanna*, de Eleanor H. Porter, publicado em 1913, que deu origem a uma série de obras centradas na personagem Pollyanna, menina órfã, desafortunada e arrancada abruptamente do seu ambiente. Póli e Pollyanna têm muitas características em comum. Levadas por um renitente otimismo, buscam sempre o lado melhor de tudo e, mesmo nas situações adversas, se recusam a ver o mal em quem quer que seja. É essa postura que impede a Póli de perceber que a relação com a filha mudara há muito e que as duas já se tinham distanciado.

Outra figura convocada pelo texto, segundo Alfredo Monte, é Macabéa, a personagem infeliz de *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector. Alice seria uma Macabéa às voltas com o enfrentamento de uma cidade hostil, com a diferença que Alice dispõe de outros recursos e “é mais bem-aquinhoadada pela sorte material” do que a personagem de Clarice Lispector. (MONTE, 2014).

Maria Valéria trabalha, na verdade, com diversas representações do feminino, não somente em âmbito literário. Temos uma série de imagens da mulher que são questionadas de forma irônica e eficaz ao longo do texto. A narradora chama a atenção inicialmente para três tipos de representação da mulher, a de Poliana, a de Alice e a de Barbie, não se identificando completamente com nenhuma das três.

O primeiro modelo é o da mulher considerada em geral exemplar, sempre disponível e generosa, que aceita qualquer sacrifício pelo bem da família. Dentro dessa representação feminina se enquadra Póli. O segundo é o de Alice, que é, como vimos, o modelo com o qual

tem maior afinidade a protagonista de *Quarenta dias*. De fato, as duas Alices têm muito em comum; nunca se desnorream e, afoitas e corajosas, percorrem um mundo virado do avesso, enfrentando situações estranhas sem esmorecer.

O outro modelo de representação feminina é o de Barbie, que a narradora interpela constante e ironicamente (muitas vezes em inglês), chamando-a de “boneca loira” (REZENDE, 2014<sup>1</sup>, p. 14), “boneca boba” (p. 77), “impassível” (p. 81), “oca e indolor” (p. 153). É a essa figura de “cintura inumana” (p. 81), silenciosa imagem da capa do caderno, que ela narra, quase despejando no papel, todos os fatos ocorridos desde o momento da ruptura com a filha: “Diga-me Barbie, você que nasceu pra ser vestida e despida, manipulada, sentada, levantada, embalada, deitada e abandonada à vontade pelos outros, você é feliz assim?, você não tem vergonha? Eu tenho vergonha de ter cedido, estou lhe dizendo, vergonha” (p. 42).

Trata-se de um monólogo-diálogo, em que um dos símbolos mais renitentes da mulher – a boneca maleável e sempre perfeita, loira, magra, bela e elegante, imagem imposta pela indústria da moda – se torna o instrumento de indagação e autoconhecimento. Ironicamente a narradora despe as roupas sempre novas e brilhantes da boneca para transformá-la em pessoa que, pela escrita, é capaz de ouvir, de entender, de ser involuntariamente solidária, pois é em suas páginas que a personagem do romance renasce. É como se ela desconstruísse e reconstruísse a boneca enquanto também faz o mesmo consigo mesma.

O diálogo-monólogo com Barbie é no presente da escrita, como um solilóquio, em que Barbie representa, em parte, a mulher que ela fora antes, a conciliadora Póli que permite que lhe desmontem a vida (coisa da qual ela agora se envergonha). Barbie é uma Alice desistente, que se deixa manipular, vestir e desvestir à revelia.

Entre esses três modelos opostos de feminino, a nossa Alice busca o próprio. Já não será mais a mulher “equilibrada” (p. 32) e “conscienciosa” (p. 87), a dócil professora de sessenta anos (a mesma idade da Barbie, como lembra a narradora): “Melhor só se for para você, Barbie, que já tem quase sessenta e fica sempre igual... Vai ver que é por isso que tem tanta velhota por aí vestida de Barbie. Eu, com a mesma idade que você, nem tento disfarçar.” (p. 55).

Essas três imagens de feminino não esgotam, todavia, o caleidoscópio de possibilidades e a complexidade inerente ao gênero. Há muitos outros modos de ser mulher que a narradora convoca e questiona ao longo do texto: o da filha Norinha, que cortou os laços com sua terra, desaprendendo até mesmo o sotaque paraibano no afã de ser aceita em Porto Alegre; o das mulheres que a socorrem nas ruas e que, embora humildes e pobres, fazem de tudo para auxiliá-la; o de Milena, forte e batalhadora, a sua primeira amiga em Porto Alegre, nordestina como ela e que a adota como se fosse da família; o da avó Ermelinda, que a criou, portuguesa exilada por amor ao avô, um “sertanejo bonito e forte” (p. 167) conhecido em Lisboa; o da ex-prostituta Maria Degolada, assassinada de forma violenta porque ousou recusar um homem. São tantas as histórias que lhe vêm a mente, de mulheres abusadas, violentadas, assassinadas por companheiros ou familiares:

Depois fui lembrando as histórias contadas e recontadas pela minha avó, de uma Sãozinha, que morreu cedo, nem sei de quê, e virou santa lá na terra dela, e da pobre Izildinha, outra mocinha de Portugal, trazida, já defunta, pro Brasil, por

um irmão malandro que enriqueceu até virar comendador à custa da fama de milagreira da pobre menina morta [...] misturadas com a história da menina Francisca, retirante dada pra criar a uma família rica em Patos da Paraíba, que morreu de exploração e maus-tratos [...] (REZENDE, 2014a, p. 121).

Essas mulheres são o que a narradora chama de “santinhas clandestinas” (p. 121), santinhas pobres que nem a igreja reconhece, mas que o povo venera, como a Maria Degolada, que dera o nome a uma favela de Porto Alegre (hoje o nome do bairro é Vila Maria Conceição).

Em sua peregrinação pelos becos escusos da cidade, por lugares onde a cautelosa Póli jamais se aventuraria, Alice descobre que são sempre as mulheres que param, ouvem, participam, se empenham, se comovem, consolam, ajudam. Há um mundo feminino que ela reencontra e recupera, tanto do passado quanto do presente, no momento em que a dor e a revolta parecem implodir em sua alma. Essa Alice inconformada se abre para o mundo e descobre que, do ponto de vista de quem está ao rés do chão, tudo pode ser visto de outra maneira.

E vem-nos à mente, a tal propósito, uma das mais intensas passagens do livro *Levantado do chão*, de José Saramago, publicado em 1980, em que a cena dramática da tortura e morte do sindicalista Germano Vidigal pela PIDE salazarista é narrada de baixo para cima, a partir do ponto de vista das formigas, que entram e saem da cela do prisioneiro (SARAMAGO, 1999, p. 169-176). Essa inversão de enfoque, marcante no escritor português, é característica também de Maria Valéria Rezende, como se vê pelo trecho abaixo, em que a protagonista tenta definir a identidade dos passantes “pelos pés”:

[...] eu largada, vendo o mundo de baixo pra cima, eu ali, ao rés do chão, observando apenas os pés, os calçados, passos, ritmos, tratando de identificar por eles as identidades, os sentimentos, a vida... Pelos pés... Não me mexi por um bom tempo, não queria mostrar a cara naquela situação, um sentimento de humilhação ainda persistia sob a surpresa de ver o mundo por um novo ângulo [...] espiava tudo e todos os que cabiam no meu raio de visão, rasteiro, até sentir que era hora de me mexer de novo, andar, continuar pra qualquer direção [...] (REZENDE, 2014a, p. 165).

A partir dessa ótica, até os objetos mais humildes e aparentemente inservíveis adquirem outra valoração. Tudo o que descartamos como lixo é útil para quem não tem nada e Alice se dá conta disso por exigência de sobrevivência. Uma folha de papel bolha se torna um ótimo cobertor de plástico em uma noite fria:

Fecharam os últimos comércios ainda abertos, punham na calçada o lixo, lixo?, que nada!, aquela enorme folha de plástico bolha jogada na calçada por cima de um monte de caixas de papelão me deu novo alento [...]. Reassumi meu posto de dormida, o banco num canto escondido da rodoviária, que conforto com o cobertor novo! (REZENDE, 2014a, p. 208-209).

Tudo muda, o mundo se transforma e adquire outra valia e função, fazendo com que seja ainda mais gritante o contraste entre a cidade rica e os seus desvãos de pobreza

e sofrimento. Na condição de moradora de rua, ela percebe que o espaço público não o é verdadeiramente. Um shopping center, por exemplo, se torna um “território inimigo”, inacessível aos mendigos. Lugares que acolhem podem ser uma rodoviária, uma sala de espera de um grande pronto socorro, onde se entra e sai continuamente e ninguém nota os que passam a noite ali, dormitando nas desconfortáveis cadeiras.

Alice descobre inclusive que há uma ética e uma estética entre os que vivem nas ruas. Se os espaços marginais – becos, ruelas, antros embaixo de viadutos e pontes – parecem sem dono, cada mendigo tem o seu lugar, geralmente conhecido pelos outros moradores de rua. É assim que ela sabe sempre onde encontrar os novos amigos que vai fazendo nesse submundo, como Lola, Arturo, Giggio, Catarina, cada um com sua história de abandono.

Mudam todas as prioridades naquele ambiente. Ao corpo, importa o agasalho e a roupa para isso serve: “Não estava longe da Vila Maria Degolada, voltei lá onde me lembrava de ter visto um brechó [...], comprei pelo preço sem me importar com a combinação das peças, como qualquer morador de rua que se preze”. (p. 218) Ela entende, então, o estranho hábito dos mendigos de vestir uma roupa por cima da outra. Não tendo moradia fixa, carregam no corpo a bagagem, são, eles, a bagagem viva de suas existências.

Ao longo do livro, a personagem Alice diminui e se eleva diante dos nossos olhos. Se no início ela encolhe, quando aceita que a manipulem, aos poucos recobra o tamanho e parece transcender o seu contexto e os seus problemas, quando se torna mais consciente e solidária.

Não há, assim, apenas o drama íntimo e pessoal de uma mãe que se separa da filha. Diante dela se escancaram “histórias de gente quase reduzida a corpo e dor” (p. 218). A cidade recusa esses seres, como exclui de forma hostil tudo o que não pode homologar. No caso de Alice, ela percebe, com espanto, que, por não ser branca, é menosprezada até mesmo pela faxineira do prédio. E de nada lhe valem o apartamento elegante, em bairro de classe média, que a filha tanto exalta e preza: ela é discriminada pelo aspecto físico e pela cor da pele, o que nega a tese de que o racismo no Brasil teria base apenas econômica. Provavelmente o mesmo não ocorrera com Norinha, que é alta, clara e de olhos azuis, adequando-se aos moldes da mulher europeia, preponderantes no sul do Brasil.

Como a maior parte dos brasileiros, Alice é fruto do cruzamento de diferentes povos. Por uma descrição, feita com intento ferino por uma tia frustrada, sabemos que é “matuta, pescoço curto, baixinha [...], quase preta” (p. 19). São características físicas que a configuram como habitante das regiões do Brasil onde houve, maiormente, fusão entre índios, negros e brancos. Em João Pessoa, Alice se sente em casa, em nenhum momento no livro transparece qualquer evidência contrária nesse sentido. Em Porto Alegre, ela descobre, com surpresa, que é uma “brasileirinha”, como a define o porteiro do prédio:

Dona Alice, estou mandando aí pra senhora uma diarista [...] ela é brasileira, assim como a senhora. Agradei e fiquei ali parada com o interfone na mão, esquecida de desligar, intrigada com aquilo, brasileira feito a senhora? Que conversa era aquela? Bateram à porta da cozinha, abri e entendi na hora, porque diante de mim estava uma mulata bonita, cheia de corpo, com um sorriso aberto (REZENDE, 2014a, p. 66-67).

O interessante é que Alice, quando se dá conta do significado do termo com o qual a definem, se identifica inteiramente com ele: por oposição a Barbie, que ela chama de “americaninha” (p. 111), Alice se assume “brasileirinha” na cor, no corpo, no porte, no modo de ser, de ver e de se definir, já que continuamente e em qualquer situação reivindica sua origem: era de João Pessoa, era da Paraíba, era gente de “lá” (p. 117), expressão usada pelas pessoas que encontra, para indicar genericamente quem vem do Nordeste: “Lá’ parecia ser um vago território homogêneo que cobria tudo o que fica acima do Trópico de Capricórnio.” (p. 110-111).

A solidariedade se instaura entre os de “lá”, pessoas deslocadas e desterritorializadas como ela. Se o trauma se configura como a ruptura com Norinha, a cura será um sentimento novo de maternidade alargada, que a leva a ver todos os jovens que vai encontrando naquele “entremundo” (p. 102), todos os desgarrados das próprias famílias, todos os migrantes pobres, como seus filhos:

Calam-se, olham-me consternados, meu olhar percorre aqueles rostos, os corpos rijos, gordura nenhuma, músculos e tendões salientes, todos de ‘lá’, longe das mães, costumam mandar notícias? [...] Ali parados, nós, de ‘lá’. Exilados todos, eu, de novo mãe, eles, filhos, pais, irmãos, quem sabe? (REZENDE, 2014a, p. 140).

Quando ela deixa o apartamento-prisão e se põe a andar pelas ruas percebe que a cidade era feita de camadas sobrepostas, a de cima encobrindo e quase nulificando a de baixo. Embutida na cidade hostil, havia uma outra humanidade:

Engraçado é que eu tinha a impressão de, afinal, quase nada ver de tão estranho assim, neste Sul tão longe de casa, o povo misturado de todas as cores, os petiscos de pobre, aquele tanto de negros gaúchos que eu nunca soube que existiam, violência e solidariedade, pobreza e necessidades, iguais às da minha terra, a pedir milagres (REZENDE, 2014a, p. 120-121).

A peregrinação, ou seja, a descida ao mundo dos excluídos, realizada pela personagem, é necessária para que ela encontre seres privados de direitos, respeito e possibilidade de afirmação: “Eu descobria que o mundo era feito em grande parte de gente desaparecida, gente que não deu mais notícia e gente desesperada atrás ou a esperar conformadamente por sumidos.” (p. 118) A identificação e a recomposição individual e coletiva começam, portanto, das margens para o centro, de baixo para cima, do submundo para o mundo aparentemente normal dos que aceitam a ordem marginalizadora da sociedade brasileira.

Note-se que a narradora divide os dois momentos de sua vida já a partir do uso de nomes diferentes, como vimos: “O que deixei pra trás, o que me obrigaram a deixar pra trás, ficou lá, na antiga vida da contente e pacífica professora Póli. Não tinham mais nada a ver com essa estranha Alice, desenraizada, desaprumada, que nem eu mesma conhecia.” (p. 84) Assumir-se Alice significa despir-se os trajes de Póli: “resquícios da trabalhadora conscienciosa que eu tinha sido até havia pouco tempo, esmaecendo agora rapidamente, eu sem mais nenhum rumo, nem hábito, nem campainhas, sem vínculos neste mundo. Eu, quem?, Alice” (p. 87).

Há uma constante reflexão sobre a língua e sobre os usos das palavras no livro, pois a linguagem revela modelos culturais, comportamentos, modos de pensar muitas vezes discriminatórios. Daí a grande atenção sempre dada pela protagonista aos termos usados e às inflexões de voz, mesmo porque é pela linguagem, pela escrita, que ela se recompõe e elucida a cidade, vista inicialmente apenas como um vago território.

Em determinados momentos, a língua e as palavras se tornam uma espécie de abrigo do corpo e da alma, pois trazem de volta os sons da infância: “Eu quieta, ouvindo, gozando aquela fala que era, sim, pura Paraíba, sertão, dava pra ouvir, pra sentir até os cheiros da terra” (p. 203).

A fuga inicial, por exemplo, é feita para um nome – não um lugar – um substantivo próprio que lhe vem à mente porque identifica uma terra de fronteira entre Brasil e Uruguai: Jaguarão. Nesse não-lugar, que corresponde ao inóspito apartamento que deveria ser a sua nova residência, ela se autoexila: “Jaguarão, aquele nome sonoro de fronteira que escolhi pra me esconder [...]. Nunca tinha me dado conta que bastava um nome longínquo pra gente se esconder sem sair do lugar.” (p. 87).

Sem ter ainda consciência, Alice já começou a transpor fronteiras.

Ora, cruzam fronteiras os que viajam, migram, fogem, se exilam, são expulsos, morrem. Alice se enquadra em todas essas categorias; sente-se migrante forçada, sente-se exilada, expulsa do seu mundo e por isso algo de muito importante se rompeu dentro dela. Vive, pois, uma espécie de luto: “[...] eu estava mesmo me sentindo doente, com frio e exilada lá em Jaguarão” (p. 88).

Nesse desenrolar de fios do passado, o leitor vai percebendo que a distância que separa mãe e filha tem a ver com o fato que ambas adotam modelos comportamentais e valores e prioridades opostos. Para Alice “mais cortesia e amor” são “as únicas coisas indispensáveis pra viver” (p. 32). Esses não são, no entanto, os valores de Norinha, para a qual contam a carreira, a posição na sociedade, o fato de ser aceita no ambiente em que vive, a relação com o marido (que insiste em ter filhos), a afinidade com a família deste, da qual ela quer ser considerada parte, o apartamento grande e elegante, o bairro prestigioso em que vive.

Já nos diálogos entre ambas, percebe-se a diferença. Alice é silenciosa, reflexiva, não retruca nem mesmo quando necessário. Norinha fala em continuação, pergunta e responde, ela mesma, pondo palavras na boca de Alice e preenchendo o silêncio desta, quase como se tivesse medo do que a mãe tem a dizer.

Alice é personagem altruísta e otimista, apesar das cicatrizes. Vimos que evita os embates com quem ama, resiste calada, embora sempre consciente, às prevaricações de outras pessoas, chegando, no passado, a aceitar até mesmo o “comportamento adolescente tardio” (p. 23) da filha.

Temos, pois, dois padrões comportamentais que revelam concepções opostas de sociedade e de mundo e não se trata apenas de uma diferença ligada à idade de ambas. Alice segue um modelo que prioriza, nas relações, elementos como a hospitalidade, a solidariedade e o respeito pelo outro, valores herdados de outras gerações e ainda funcionais no ambiente em que vivia antes; o modelo que segue a filha é individualista, dinâmico, competitivo e

agressivo. Norinha deixa João Pessoa para se fixar no sul do país, onde terá sido talvez inicialmente também discriminada. O fato de estar completamente integrada, a ponto de ter perdido todos os traços da sua região, inclusive os linguísticos, pressupõe um grande esforço de adaptação e evidencia o quanto é importante para ela ser aceita em Porto Alegre.

Não se trata aqui de avaliar os padrões de comportamento das duas protagonistas em termos moralistas, pois a questão é mais complexa. Norinha considera normal que a mãe abandone tudo para cuidar do futuro neto, porque em nossa sociedade o idoso não tem alguma função social. Ocorre que também Norinha está exposta às pressões sociais e, de certa forma, ao mesmo tipo de vulnerabilidade que sofre a mãe, pois sabe que, no mundo competitivo em que vive, pode a qualquer momento perder o seu status se continuamente não se ajusta ao estilo vigente. Tal elemento está implícito nas palavras ríspidas que dirige à mãe, em que transparece um laivo de impotência:

Como é que eu hei de ter filho a esta altura da vida, mãe, com quase trinta e quatro anos, tempo integral na universidade, sem minha mãe junto pra me ajudar com a criança? [...] como era que alguém havia de engravidar sem garantia de condições pra tomar conta do filho e manter a carreira que custou tantos anos de esforço e planejamento? [...] (REZENDE, 2014a, p. 26).

Como tantas mulheres que trabalham, Norinha chegou a um momento em que é necessário conciliar o papel de mãe com o de profissional de sucesso, sendo que ambos são praticamente incompatíveis no mercado de trabalho. No discurso de Norinha não se percebe a projetada maternidade, aos trinta e quatro anos, como uma aspiração intrínseca, ao contrário, fica evidente que ter filhos (não apenas um) é uma exigência do marido. Ela está, assim, em um cruzamento de diferentes expectativas projetadas sobre ela, a de ser mãe, esposa exemplar, profissional de sucesso, filha dedicada. Entre esses compromissos e deveres éticos e sociais e, tendo que sacrificar algum, opta por sacrificar a mãe, a figura mais frágil.

Para entender o comportamento de Norinha, ocorre ter presente que o modelo econômico e social vigente em nosso país não é inclusivo e descarta pessoas como se fossem objetos. Zygmunt Bauman em seus livros, sobretudo em *Dentro la globalizzazione [Globalização: as consequências humanas]*, publicado originalmente em 1998, e *Vite di scarto [Vidas desperdiçadas]*, de 2004, analisa as consequências geradas pelo capitalismo financeiro e tecnológico, adotado também pelo nosso país, que tem no consumismo seu fundamento e esteio.

O consumismo, expressão da vida contemporânea, é responsável pela enorme produção de lixo e dejetos, já que tudo envelhece rapidamente, sai de moda e deixa de solicitar a atenção e o apetite dos consumidores. Nessa engrenagem, entra também o indivíduo, pois quem não consegue acompanhar esse torvelinho se torna refugio humano, inútil ao sistema. Afirma Bauman: “Por quanto nos esforcemos, a fronteira que separa o ‘produto útil’ dos ‘refugos’ é uma zona cinzenta: um reino do indefinido, do incerto – e do perigoso. (BAUMAN, 2011, p. 36; trad. minha). Isso vale tanto para as mercadorias quanto para as pessoas.

Nesse contexto, quem perde o trabalho, quem não assimila os padrões de beleza vigentes, quem não se atualiza espasmodicamente, quem não adere às modas e tendências,

quem não é mais jovem, forte, rico e feliz acaba sendo descartado, rejeitado e impelido para as margens da sociedade, onde perde o valor e os direitos e entra para o universo dos excluídos. Daí a proliferação de prisões, favelas, bolsões de pobreza e miséria e gente que vaga, sem posição na estrutura social, expulsa para as fronteiras, porque excedentes do mercado.

Maria Valéria Rezende, em *Quarenta dias*, nos faz perceber como é fácil transpor o limiar que nos separa dos invisíveis moradores das ruas e acabar em uma sarjeta, como um trapo, um mendigo, afastado do mundo dos ungidos pelo dinheiro e pelo poder, dos aclamados como bem-sucedidos, porque belos, saudáveis, vitoriosos, em uma sociedade que marginaliza os que não se deixam homologar. Tendo assimilado tal ótica, Norinha sabe que corre o risco, ela também, de entrar a qualquer momento na zona cinza do que pode ou deve ser descartado.

O romance *Quarenta dias* afunda o bisturi afiado nesse corpo social, expondo suas feridas. O olhar crítico com que a narradora observa o Brasil nunca é, porém, frio e destacado: ela vê por dentro, desce na alma dessa nação e nos leva com ela. “Eu caminhava, via, cheirava, lambiscava o que se apresentasse, até a beira da cidade esbarrar no campo ou na mata e então, esgotada, tomava o caminho de volta [...]”. (REZENDE, 2014a, p. 214) Em suas andanças pelas vísceras desse corpo, vê que “esses já não eram propriamente caminhos, eram sucessivos buracos, frestas, rachaduras na superfície da cidade pelas quais eu ia passando de mundo em mundo, ou era vagar por mundo nenhum...” (p. 102).

Vemos que Alice sofre profundamente com o comportamento da filha, sentindo-se abandonada. Ela não se enquadra (e nem tem intenção de fazê-lo) no mundo de Norinha: não segue a moda, conserva roupas e objetos velhos porque densos de memória e história, não pinta os cabelos grisalhos. Para Norinha, isso é sinal de que a mãe se rendeu ao tempo. Do seu ponto de vista, e por quanto possa parecer paradoxal, dar uma nova função à mãe – a de ser avó – seria incorporá-la de novo, embora insidiosamente (porque o faz por seu interesse), ao mundo produtivo no qual ela está inserida. São, claramente, duas mentalidades e óticas incompatíveis e inconciliáveis. No entanto, são dramas da sociedade atual, que tantas mulheres vivem e enfrentam quotidianamente.

Em um exaustivo estudo sobre a narrativa brasileira contemporânea, Regina Dalcastagné afirma que o espaço da nossa prosa atual é essencialmente urbano. Tal tendência acompanha as transformações sociais do país, já que a maior parte da população brasileira vive atualmente nas cidades. O que não mudou, no entanto, afirma a estudiosa, foi a ótica com a qual esse espaço é representado nas obras literárias. Segundo ela, a cidade desenhada por essa narrativa “é absolutamente masculina. Não temos a menor idéia de como as mulheres vêm e se relacionam com o espaço urbano que se estende sob seus pés. Elas se tornam, assim, invisíveis. São apagadas de nossas ruas, praças, prédios públicos [...]”. (DALCASTAGNÉ, 2013, p. 46) Poderíamos argumentar, como ela o faz, que isso se verifica porque a maior parte dessa narrativa é produzida por homens. No entanto, Regina Dalcastagné acrescenta que “também nas narrativas femininas as mulheres costumam estar circunscritas ao espaço da casa, onde irão se desenrolar seus dramas e, quando possível, suas alegrias.” (IDEM, p. 46-47).

Eis que, também nesse sentido, a obra de Maria Valéria Rezende é inovadora. O espaço

urbano se desdobra sob os pés cansados da personagem de *Quarenta dias*, visto por todos os ângulos, desde os bairros centrais, de um “luxo padronizado” (REZENDE, 2014a, p. 99), até os mais afastados, onde convivem todos os opostos e filas de seres invisíveis projetam a sombra dos seus molambos nos muros brancos dos condomínios de luxo:

Continuei por semanas minha romaria pelo avesso da cidade, explorando livremente todas as brechas, quase invisíveis pra quem vive na superfície, pra cá e pra lá, às vezes à tona e de novo pro fundo, rodoviária, vilas, sebos e briques, alojamentos, pronto-socorro, portas de igrejas, de terreiros de candomblé, procurando meus iguais, por baixo de viadutos, de pontes [...], debaixo dos arcos e marquises, sob as cobertas das paradas de ônibus desertas, vendo o mundo de baixo pra cima, dos passantes, apenas os pés (REZENDE, 2014a, p. 235).

Nesse dolente retrato do Brasil, vemos cair por terra alguns dos nossos mitos representativos mais importantes. Sabe-se que todo país busca projetar uma imagem positiva de si e o Brasil não é exceção. Nessa auto-representação, para a qual a literatura brasileira teve sempre um papel fundamental, formulou-se, sobretudo a partir do Modernismo, a imagem de uma nação multiétnica, multirracial, inclusiva e respeitosa das diferenças, capaz de abrigar povos oriundos de todos os continentes. Diante do quadro que nos projeta a escritora, temos que reformular corajosamente essa polida e conciliadora imagem. De resto, não é difícil fazê-lo, basta baixar os vidros escuros dos nossos carros e olhar de frente para a criança que, nos semáforos, nos vende algum produto que ela nunca terá meios para comprar.

OLIVEIRA, V. L. A new portrait of Brazil in the novel *Quarenta dias*, by Maria Valéria Rezende. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 11, n. 1, p. 193-208, 2019. ISSN 2177-3807.

## Referências

BAUMAN, Z. *Dentro la globalizzazione: le conseguenze sulle persone*. 12ª ed., trad. it. di O. Pesce, Roma-Bari: Editori Laterza, 2010. [Edição brasileira: *Globalização: as consequências humanas*. Trad. de M. Penchel, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1999].

\_\_\_\_\_. *Vite di scarto*. Trad. it. di M. Astrologo, Roma-Bari: Editori Laterza, 2011 [Edição brasileira: *Vidas desperdiçadas*. Trad. de C. A. Medeiros, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2005].

\_\_\_\_\_. *Modernità liquida*. Trad. di S. Minucci, Roma-Bari: Editori Laterza, 2011.

——— *Vita liquida*. 8ª ed., trad. M. Cupellaro, Roma-Bari: Editori Laterza, 2012.

CARROLL, L. *Aventuras de Alice no País das Maravilhas; Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá*. Trad. de M. L. X. de A. Borges, Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CASARIN, R. Freira que ganhou Jabuti de melhor romance centra obra nos marginalizados, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26/11/2015a. Disponível em <http://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2015/11/26/freira-que-ganhou-jabuti-de-melhor-romance-centra-obra-nos-marginalizados.htm/>. Acesso em: 05 ago. 2016.

\_\_\_\_\_. Pobreza e abuso norteiam *Quarenta Dias*, eleito o livro do ano pelo Jabuti, *UOL Entretenimento*, São Paulo, 4/12/2015b. Disponível em <http://paginacinco.blogosfera.uol.com.br/2015/12/04/quarenta-dias-maria-valeria-rezende-jabuti/>. Acesso em: 05 ago. 2016.

DALCASTAGNÉ, R. Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 21, p. 33–53, jan.-jun. 2013. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/9619>. Acesso em: 05 ago. 2016.

FERREIRA, H. Matéria-prima colhida da memória, *Revista Cult*, São Paulo, 18 jan. 2016. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/2016/01/materia-prima-colhida-da-memoria/>. Acesso em: 05 ago. 2016.

FREITAS, G. Maria Valéria Rezende lança romance inspirado em sua atuação contra ditadura, *O Globo*, Rio de Janeiro, 06 jan. 2016. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/livros/maria-valeria-rezende-lanca-romance-inspirado-em-sua-atuacao-contra-ditadura-3-18407009/>. Acesso em: 05 ago. 2016.

MONTE, A. Quarenta dias, de Maria Valéria Rezende, *A Tribuna*, Santos, 8/04/2014. Disponível em: <https://armonte.wordpress.com/2014/04/08/destaque-do-blog-quarenta-dias-de-maria-valeria-rezende/>. Acesso em 05 ago. 2016.

PORTER, E. H. *Pollyanna*. 41. ed. Trad. Monteiro Lobato, São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2011.

REZENDE, M. V. *Quarenta dias*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014a.

\_\_\_\_\_. *O voo da guará vermelha*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014b.

\_\_\_\_\_. *Outros cantos*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

RODRIGUES, M. F. Maria Valéria Rezende vive uma rua para escrever romance, *O Estado de S. Paulo*, 02 mai. 2014. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,maria-valeria-rezende-viveu-na-rua-para-escrever-romance,1161541/>. Acesso em: 05 ago. 2018.

SARAMAGO, J. *Levantado do chão*. 14. ed. Lisboa: Caminho, 1999.

Recebido em: 21 dez. 2018.

Aceito em: 15 fev. 2019.

# Sublugares políticos da desmarginação do feminino em *História de quem foge e de quem fica*, de Elena Ferrante

EMÍLIA RAFAELLY SOARES SILVA\*  
YURI BRUNELLO\*\*

**RESUMO:** *História de quem foge e de quem fica*, de Elena Ferrante, apresenta-nos a terceira parte da trajetória das amigas napolitanas Lenu e Lila, em que várias questões político-sociais (a camorra, o neofascismo, o sindicalismo, o operarismo e o feminismo) tornam-se emergentes nas décadas de 1960 e 1970. A *desmarginação* mostra-se como um processo de abandono de realidades e espaços que tentam centralizar as personagens em margens não emancipatórias. Diante disso, nosso objetivo é mapear o alinhamento ou não das personagens às vertentes sociopolíticas daquele contexto, em especial à concepção feminista. Para embasamento de nossa análise, percorreremos as concepções de Antonio Gramsci, Mario Tronti, Eduardo Viveiros de Castro, Carla Lonzi e Marcia Tiburi.

**PALAVRAS-CHAVE:** Desmarginação; Elena Ferrante; Feminismo; Política; Sociedade.

**ABSTRACT:** Elena Ferrante's *Those Who Lives and Those Who Stay* constitutes the third part of the series Neapolitan Novels. The book tells the story of the Neapolitan friends Lenu and Lila. *Those Who Lives and Those Who Stay* deals with topics emerging in the 1960s and 1970s, such as camorra, fascism, unionism, workerism and feminism. The Italian word smarginatura, so frequent in Elena Ferrante's book, is used to mean an emancipatory dynamic of losing reality. Our objective is to map the ideological alignment of the characters in relation to the socio-political aspects of that context, especially feminism. Our analysis refers to thinkers like Antonio Gramsci, Mario Tronti, Eduardo Viveiros de Castro, Carla Lonzi and Marcia Tiburi.

**KEYWORDS:** Beyond the Margins; Elena Ferrante; Feminism; Politics; Society.

---

\* Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí – IFPI/campus Pedro II. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal do Ceará, campus do Benfica – UFC – 60020-181 – Fortaleza – CE – Brasil. E-mail: emilia.soares@ifpi.edu.br

\*\* Departamento de Letras Estrangeiras; Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal do Ceará, campus do Benfica – UFC – 60020-180 – Fortaleza – CE – Brasil. E-mail: yuri.brunello@ufc.br

## Introdução

A *História de quem foge e de quem fica* (2013) de Elena Ferrante é o terceiro volume em sequência às obras *Amiga Genial* (2013) e *História do novo sobrenome* (2013). Essa terceira parte da saga subjetiva e político-social das amigas Lenu e Lila pelos arredores de Nápoles nos apresenta a fase adulta das personagens diante de questões mais consolidadas em suas vidas como casamento, maternidade, profissão e posicionamentos ideológicos. É o tempo intermédio dos acontecimentos delineados nos dois volumes anteriores, em que o processo de *desmarginação*<sup>1</sup> atinge contornos cada vez mais reveladores colocando em nudez a relação de amizade, as disputas político-sociais, as intelectualidades, as fugas e as tentativas de fixidez.

Neste artigo trataremos dessas disputas que vão atingindo e estruturando paulatinamente as personagens, dentre as quais nosso destaque maior de análise será a Pasquale, a Lina e a Lenu. O primeiro entendendo-o como um representante da classe operária e sindicalista autocrítico e revolucionário; ao passo que evidenciamos Lina como uma personagem que foge às estruturas e às margens sociopolíticas estabelecidas; e, por fim, Lenu como uma personagem que sofre um processo de *desmarginação* que atravessa seu campo subjetivo e geopolítico até alcançar as concepções feministas que, gradativamente, vão ganhando espaço nas décadas de 1960 e 1970.

Na primeira parte de nossa investigação, analisaremos a posição revolucionária de Pasquale, a partir da visão de Antonio Gramsci, bem como a visão de Lila, sobretudo sob a ótica do operarismo de Mario Tronti e Eduardo Viveiros de Castro. Após confrontarmos essas duas visões sociopolíticas, passaremos para a análise da perspectiva da protagonista e narradora Lenu, que, aos poucos, vai entendendo o feminismo como uma disputa assimétrica dentro das relações trabalhistas, a partir de leituras feministas italianas, como as de Carla Lonzi. Somado a isso, ainda discutiremos essa perspectiva do feminino, assim como questões que orbitam ao redor dessa temática, a partir das concepções da filósofa brasileira Marcia Tiburi.

## Operarismo e sindicalismo em Nápoles, nordeste brasileiro e outros *sublugares*

Nápoles configura-se como uma personagem de maior relevo na narrativa ao representar um microcosmo dentro de uma engrenagem maior que revela a contingência do mundo dos explorados. A tentativa da protagonista Lenu é de fuga e de abandono de tudo o que lhe prende a essa cidade (Lina, família, vizinhos, amigos, etc), como sugere o próprio título da obra; no entanto, a presença de Nápoles é flagrante e faz parte de uma atmosfera político-social a qual não se pode escapar:

Já Pasquale se mostrou resistente enquanto dirigia rumo ao bairro pelas estradas da primeira manhã, ainda sem tráfego. Não vamos exagerar, disse, é verdade que Lina leva uma vida do cão, mas é o que acontece a todos os explorados do

---

<sup>1</sup> No original, “smarginatura” (desmarginação) é um termo utilizado por Ferrante para tratar da dissolução das margens das pessoas e das coisas.

mundo. Então, seguindo um hábito que era seu desde garoto, passou a me falar dos camponeses do Sul, dos operários do Norte, das populações da América Latina, do Nordeste do Brasil, da África, dos afro-americanos, dos vietnamitas, do imperialismo norte-americano (FERRANTE, 2016, p. 226).

Nesse excerto, Pasquale é o pedreiro filiado ao Partido Comunista Italiano (PCI) que analisa a experiência de Lina, a qual naquele momento trabalhava em uma fábrica de embutidos da Campânia, onde sofria abusos sexuais, cortes salariais e negação de direitos trabalhistas. Pasquale entende a condição de Lina como a condição de milhares de pessoas exploradas nas áreas subalternas do mundo, nos *sublugares*, como a condição dos nordestinos brasileiros, em especial remetendo-se ao contexto das décadas de 1960 e 1970. O desejo de fuga dos ditames imperialistas norte-americanos é flagrante nos debates ideológicos das personagens. Há presença de grupos intelectuais comunistas diversos, como: tradicionais (como a família Ariota), feministas (Elena, Mariarosa e Adele) e revolucionários (Pasquale e Nadia).

O intelectual comunista da época desenvolvia a tarefa de juntar os explorados, de forma que fosse possível a estruturação de um “bloco histórico”. Quem formulou essa categoria, na década de 1930, foi Antonio Gramsci, ainda teórico de referência do PCI no contexto em que se passa a narrativa ferranteana. Escreveu nos *Cadernos do Cárcere* que

no bloco histórico as forças materiais são o conteúdo e as ideologias, a forma e conteúdo meramente didática, porque as forças materiais não seriam concebíveis historicamente sem forma e as ideologias seriam caprichos individuais sem as forças materiais” (GRAMSCI, 1999a, p. 238).

Pasquale, enquanto secretário da seção do partido, ocupa uma posição de elo dentro do bloco histórico “contra hegemônico” – que tanto pode ser representado pelo sul da Itália ou até mesmo pelo nordeste brasileiro. O partido, nesse sentido, configura-se como um dispositivo social eficaz para amarrar os invisíveis fios da ideologia e compactar assim forças materiais desperdiçadas a nível tanto popular e nacional quanto internacional. Dessa maneira, o partido contribuía em articular a hegemonia socialista:

Certa vez Pasquale insistiu muito para que ela fosse ouvir uma companheira importante. Lila aceitou o convite, estava curiosa [...]. E quando Pasquale fez uma intervenção tão polêmica que a companheira deputada se irritou e, elevando o tom, exclamou furiosa: agora chega, vou embora, essa reação agradou a Lila, que se sentiu do lado dela. Mas evidentemente, como sempre, trazia dentro de si sentimentos em tumulto. Quando Enzo gritou em defesa de Pasquale: companheira, sem nós você nem sequer existiria, por isso continue aí até que nós desejemos e vá embora apenas quando nós quisermos, Lila mudou de ideia, se solidarizou de repente com a violência daquele nós, teve a impressão de que a mulher o merecia (FERRANTE, 2016, p. 148).

Embora ocupe esse cargo, Pasquale representa o posicionamento mais combativo ao sistema, principalmente por tecer críticas ao próprio sindicato a que faz parte:

Dizem a *mim* que sou inimigo do partido – se queixava -, dizem a *mim* que crio muita confusão, que preciso me acalmar. Mas são *eles* que estão destruindo o partido, são *eles* que o estão transformando numa peça do sistema, foram *eles* que reduziram o antifascismo à vigilância democrática (FERRANTE, 2016, p. 107 – grifos da autora).

Essa dissidência dentro do próprio partido e as disputas contra os fascistas burgueses vão levar a uma série de brigadas de rua, disputas sindicais, até mesmo ocasionando mortes como as do empresário Bruno Soccavo, a do chefe do Movimento Social, Gino, e a da agiota, conhecida por seu caderninho vermelho, Manuela Solara. No tocante ao sindicalismo, Gramsci evidencia uma natureza acessória, ao afirmar que não ao sindicato, mas ao partido cabe a tarefa de favorecer um percurso de transformação do momento econômico-corporativo em momento ético-político.

caso do sindicalismo teórico, na medida em que se refere a um grupo subalterno, o qual, por meio desta teoria, é impedido de se tornar dominante, de se desenvolver para além da fase econômico-corporativa a fim de alcançar a fase de hegemonia ético-política na sociedade civil e de tornar-se dominante no Estado (GRAMSCI, 1999b, p. 117).

Pasquale, desde a infância, já militava e combatia o sistema dentro de seu bairro, como pode se verificar na leitura do primeiro e do segundo volume da tetralogia napolitana de Ferrante. Seu pai era militante comunista e foi preso acusado de matar dom Achille, contrabandista e agiota, uma espécie de ogro que atormentou a infância de Lenu e Lila. Pasquale era admirado pelas protagonistas, até certo ponto, e odiado pelos comandantes do bairro, os Carracci e os Solara. Na fase adulta, passa a militar de forma mais contundente ao lado de sua companheira Nadia, filha da professora Galiani que era também comunista.

Pasquale, que era o mais sociável, era tratado com grande simpatia. Era considerado um operário que, mesmo tendo a carteirinha do partido comunista, mesmo dirigindo uma seção, tinha decidido levar a experiência de proletário para um âmbito revolucionário (FERRANTE, 2016, p. 111).

Em consonância com essa perspectiva, temos a personagem Mariarosa que também apresenta uma postura contra a visão subalterna do proletariado e, mais adiante, analisaremos a perspectiva feminista dessa personagem contra o patriarcado.

Houvera as longas conversas com Franco e outras, ocasionais, com Mariarosa, agora confundidas num único rastro de vapor (*o mundo é profundamente injusto e é preciso transformá-lo, mas tanto a coexistência pacífica entre imperialismo americano e as burocracias stalinistas quanto as políticas reformistas dos partidos operários europeus, e especialmente os italianos, visam a manter o proletariado numa perspectiva subalterna, que joga água na fogueira da revolução, com a consequência de que, se o cerco mundial prevalecer, se a socialdemocracia vencer, o capital vai triunfar durante séculos e a classe operária se tornará gado coagido ao consumo*) (FERRANTE, 2016, p. 42 – grifos da autora).

Já a posição de Lila, operária em *História de quem foge e de quem fica*, é uma posição oposta. Para ela, o papel do Partido no âmbito da insurreição é irrelevante: Lina é uma mulher em revolta, que desterritorializa o “bloco histórico” que atravessa. Não é em Gramsci que é preciso procurar mais elementos para obter esclarecimentos acerca da peculiar perspectiva marxista de Lina em *História de quem foge e de quem fica*. Para obter resultados mais proveitosos, poderia ser interessante olhar para o assim chamado operarismo italiano, experiência político–teórica da década de 1960 e 1970 de muita influência na história italiana.

Em *Operários e capital*, texto chave do operarismo, Mario Tronti (1976) mostra centralidade da classe operária no processo de criação de valor. Nesse sentido, os operários não precisam se aliar com forças externas a eles para romper as suas correntes. O partido operário não deve exercer a função de mediador na construção de um bloco social composto de grupos sociais diferentes e dirigido pelo proletariado. O único núcleo antagonista é a classe, cuja tarefa é de se depurar de qualquer elemento de compromisso político, ideológico e cultural. Os intelectuais e militantes da classe operária, segundo os operaristas, dentro do bloco histórico, têm que lutar subtraindo, enquanto o PCI agia adicionando (aliados e mediações políticas).

O problema decisivo em torno do qual é necessário orientar a solução de todos os outros problemas é este: o ponto de sutura entre partido e classe, o terreno de luta em comum para a classe social e para o partido político, única base sobre a qual é possível, do ponto de vista operário, um partido de classe (TRONTI, 1976, p. 122-123).

Ao teorizar sobre a primazia da criatividade operária, entendendo-a como não subordinada ao modo de produção capitalista, e em polêmica com o marxismo ortodoxo, Tronti, mais adiante, enfatiza categoricamente que:

É urgente repor em circulação uma fotografia do proletariado operário que o represente, fielmente, tal como ele é: “soberbo e ameaçador”. É tempo de inaugurar, com uma nova experiência histórica, diretamente entre classe operária e capital, a confrontação que Marx pedia, a saber, entre “os gigantescos sapatos de criança do proletariado e a medida de anão dos velhos sapatos políticos da burguesia” (TRONTI, 1976, p. 267).

Os leitores de Elena Ferrante sabem quanto na tetralogia napolitana os sapatos de criança desenvolvem um papel crucial. Tais sapatos, desenhados por Lina durante a infância, foram comercializados pelos irmãos Solara (Michele e Marcello), com ótimos resultados. Contudo, se os sapatos artesanais desenhados por Lina, por um bom tempo, revelam-se um sucesso comercial – conseguindo se integrar dentro da lógica do mercado capitalista –, Lina não é integrável: Lina (contra o pensamento de Gramsci, indiretamente, e diretamente contra qualquer arquitetura ideológica com vocação orgânica) desmonta a síntese hegemônica entre forma e forças materiais. Essa personagem territorializa, ao mesmo tempo desterritorializa, num processo singular que Elena Ferrante chama de *desmarginação*.

A *desmarginação* é um fato pontual no âmbito da narração, é uma espécie de revelação

individual por que passam as personagens de Ferrante, remetendo ao desejo de fuga, de escape desde condições subjetivas e existencialistas até de condições econômicas, políticas, culturais e sociais. Ela se dá até mesmo por vias de sintomas físicos e psíquicos, como uma nova tomada de consciência de que é preciso resistir, persistir ou abandonar a si e aos outros.

estava se deitando de novo quando de repente, sem uma razão evidente, o coração lhe subiu à garganta e começou a bater tão forte que parecia o coração de um outro. Já conhecia aqueles sintomas, eles acompanhavam aquilo que, em seguida — onze anos mais tarde, em 1980 —, batizou de desmarginação (FERRANTE, 2016, p. 119).

Antes da *desmarginação*, instaura-se o que Elena Ferrante denominou de *frantumaglia*, uma percepção subjetiva de difícil denominação, “uma paisagem instável, uma massa aérea ou aquática de destroços infinitos que se revelam ao eu, brutalmente, como sua verdadeira e única interioridade” (FERRANTE, 2013, p. 106). Corresponde a uma dor, um efeito de perda que abala as margens, os léxicos, as linguagens, os discursos, numa pretensão de tentarmos descrever essa paisagem. Em *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora* (2013), Elena Ferrante, por meio de cartas e entrevistas entre editores e críticos, dialoga sobre seus romances e sua postura singular com relação a sua identidade misteriosa.

Essa dinâmica de questionamento das margens não representa um tema isolado, mas adquire uma abrangência estrutural e mais ampla. É um fato orgânico em que uma inteira ordem discursiva desmorona. Lenu, amiga de Lina – e pela qual Lina representa a “amiga genial” – é uma jornalista e escritora engajada. Ela, numa Itália que na década de sessenta e setenta tornou-se teatro de uma guerrilha armada, dominada pelos terroristas neofascistas e pelas brigadas vermelhas, pensa o seguinte, no que diz respeito da amiga e das possíveis escolhas políticas dela:

Imaginava uma Lila caprichosa, que estimulava ódios com esmero e acabava se vendo cada vez mais envolvida em ações ferozes. Com certeza tinha tido a coragem de ir além, de tomar iniciativas com a determinação cristalina e a crueldade generosa de quem é movido por justas razões. Mas com que perspectiva? Preparar uma guerra civil? Transformar o bairro, Nápoles, a Itália inteira num campo de batalha, um Vietnã no meio do Mediterrâneo? Lançar todos nós em um conflito impiedoso, interminável, esmagado entre o bloco oriental e ocidental? Favorecer seu alastramento incendiário pela Europa, pelo planeta inteiro? Até a vitória, sempre? Mas que vitória? As cidades destruídas, o fogo, os mortos nas ruas, a ignomínia dos combates furiosos não só com os inimigos de classe, mas também no interior da mesma frente, entre grupos revolucionários de várias regiões e convicções, todos em nome do proletariado e de sua ditadura (FERRANTE, 2016, p. 160).

Todavia, na medida em que Pasquale Peluso aproxima-se da luta armada, Lina nunca cai em tal tentação política, apesar de ser o caminho do terrorismo – como a própria Lenu desconfia – uma solução não tão excêntrica para uma mulher em revolta como Lila. A violência, dessa forma, não a assustava. O pensamento do Lila funcionava de forma diferente,

com “potência de sereia”, como define Lenu, situando-se num terreno teórico peculiar: “Não sabia se queria ter uma visão mais clara, se queria ajudar os estudantes, se simplesmente era movida por um instinto que sempre tivera e em virtude do qual as pancadas não a atemorizavam, ao contrário, acendiam a sua fúria” (FERRANTE, 2016, p. 125).

Evocamos o operarismo italiano de Tronti para encontrarmos um paralelo brasileiro, nada melhor do que olhar para uma antropologia herética, a antropologia “menor” de Eduardo Viveiros de Castro, o qual não esconde a eventual influência do operarismo sobre “contracorrentes dominantes nas ciências humanas contemporâneas” (CASTRO, 2018, p. 100), premissas para o desenvolvimento de um “anti-Narciso” concebido como “teoria/prática de descolonização permanente do pensamento” (CASTRO, 2018, p. 20). Quem é Narciso, senão o mesmo que se apresenta como outro? Descolonizar é um ato radical, cuja premissa é justamente a subversão da categoria ontológica de identidade, que perde a sua condição dimensão do “mesmo” como essência metafísica, tornando-se um fenômeno “menor”.

a metafísica ocidental de fato parece ser a fonte de todos os colonialismos que soubemos inventar. Acho que contra isso temos de, ao mudar o problema, mudar a forma da resposta. Contra esses grandes divisores – nós e os outros, os humanos e os animais, os ocidentais e os não ocidentais – temos de fazer o contrário: proliferar as pequenas multiplicidades (CASTRO, 2010, p. 16).

O “trabalho vivo” é animado por “pequenas multiplicidades”, ou seja, os operários que o mercado capitalista tentará integrar. Na visão de Tronti, o trabalho vivo operário antecede o capitalismo – modo de produção parasitário –, configurando-se como uma dimensão autônoma, absolutamente estranha aos binarismos dialéticos Servo-Senhor, Mesmo-Outro. Lila é o Outro, mas o Outro, que não se deixa prender na dialética do Mesmo. O “bloco histórico” gramsciano – da forma como uns gramscistas do pós-guerra o conceberam – é um regime essencialista de equivalências.

Lila é alteridade em devir, que transforma as equivalências em diferenças, tornando o molar (e molar é também a Revolução Armada imaginada pelas Brigadas Vermelhas) molecular:

contra as Grandes Partilhas, uma antropologia menor fará proliferar as pequenas multiplicidades – não o narcisismo das pequenas diferenças, mas o antinarcisismo das variações contínuas; contra os humanismos consumados ou finalizados, um humanismo interminável” que recusa a constituição da humanidade como se uma ordem a parte, um império dentro de um império. Sublinho: proliferar a multiplicidade (CASTRO, 2018, p. 27-28).

Desde criança, essa personagem já entendia a dimensão dos conflitos sociais em seu bairro. Acreditava, por exemplo, que dom Achille havia sido assassinado por Manuela Solara, e não pelo pai de Pasquale, que era sindicalista; já entendia as posturas fascistas de Stefano e dos Solara, entendendo o jogo de ambos que oscilavam entre pretensões de monarquistas e de democratas-cristãos. Mesmo apenas com a quinta série do fundamental, Lila é capaz de grandes saltos, porém sempre num movimento de vai-e-vem, de construção e desconstrução, em que seus passos são incertos e carregados de sedução, malícia e ambiguidade. Seja

desenhando sapatos, vivendo com as mordomias de gerente, trabalhando como operária em uma fábrica de embutidos ou operando o Sistema 3 da IBM (uma inovação para a época), Lila demonstra excelência, como se entendesse toda a lógica dos ofícios. Uma lógica, no entanto, para a qual ela nega clareza, permanência ou redenção em suas atitudes.

Após esboçarmos essas visões antagônicas de Pasquale e Lila, veremos agora a perspectiva de construção do feminismo que, muitas vezes, não encontra espaço no debate de concepção isoladamente marxista. Até que ponto as lutas trabalhistas eram, de fato, lutas que envolviam a perspectiva do intelectualismo feminino?

### **Desmarginações do feminino: a perspectiva feminista em construção**

Numa outra perspectiva, temos Elena Greco, a narradora mais conhecida como Lenu, que segue sua história de vida marcada por uma incessante luta de fuga de uma vida no subúrbio de Nápoles em detrimento a uma carreira de escritora iniciante. Em seu bairro, assim como acontece em lugares à margem do desenvolvimento, o estudo era considerado um truque de moças e rapazes espertos para se furtar ao trabalho pesado. Enquanto estudiosa e escritora, Lenu se vê diante de desafios tortuosos na recepção de sua obra que passa a dividir opiniões, tanto dos críticos especializados quanto da vizinhança no subúrbio onde morava. O primeiro livro lançado de Lenu faz com que ela passe a se deslocar para várias cidades como Paris, Milão, Pisa numa tentativa de escapar à condição de Nápoles, que parece aprisioná-la, assim como a figura de sua amiga Lila, a qual não consegue desvencilhar-se. A ideia de Lenu era de fixar-se em territórios mais organizados, onde seus sonhos poderiam ser possíveis, onde não existisse a “doença” de Nápoles que ela revisita constantemente em suas memórias. Porém, chega à conclusão de que Nápoles remete a um estado sintomático universal e subjetivo que escapa aos limites territoriais:

Mas só para descobrir, nas décadas seguintes, que eu tinha me enganado, que se tratava de uma corrente com anéis ainda maiores: o bairro remetia à cidade, a cidade, à Itália, a Itália, à Europa, a Europa, a todo o planeta. E hoje vejo assim: não é o bairro que está doente, não é Nápoles, é o globo terrestre, é o universo, ou os universos. E a habilidade consiste em esconder para si o real estado das coisas (FERRANTE, 2016, p. 18).

Lenu, nesse processo de conscientização do “real estado das coisas”, segue sua vida ainda com a intenção de contato, mesmo que apenas intelectual, com o amor de sua infância, Nino Sarratore, que a desafia sempre a adotar e alcançar uma linguagem política que não faz parte de seu repertório natural. “Autoridade”, “política”, “oligarquia”, “comunismo” são termos que passam a ganhar discussões e fazer sentido para a narradora quando Nino defende o livro que ela lançara, em meio a críticas que fugiam propriamente ao tema da obra e que descambavam para acaloramentos de ordem política.

Sua obra é criticada pelo seu ex-namorado Franco Mari que a vê pejorativamente como uma “história de paixõezinhas”, visto que, para ele, o momento atual não era para romances e

sim para política. Tempos depois, esse personagem acaba perdendo um olho num confronto com neofascistas, o que revela um dentre os vários casos de violência que habitam o cenário de uma Nápoles sangrenta e opressora.

O matrimônio de Lenu com Pietro representava a ideia de um adentramento num universo intelectual e político, visto que a família Ariota era respeitada por ser formada por professores universitários e colaboradores em importantes editoras de Milão. Foi com a ajuda de Adele, sua sogra, que Elena conseguiu publicar seu livro e alcançar uma boa visibilidade, principalmente por dividir opiniões a despeito de uma passagem que narra sua primeira experiência sexual com o mulherengo Donato Sarratore, pai de Nino. Esse “trecho escabroso”, como definido pela própria autora, era sempre matéria dos debates, principalmente por que adulterava os limites da literatura entendida como “decente” para uma escritora. Dessa forma, Lenu lidava com a miopia e superficialidade da crítica, até o momento em que decidiu ser menos subalterna a esses comentários indecorosos.

Essa suposta obscenidade em sua escrita muda a forma como a vizinhança do bairro passa a vê-la e faz com que as investidas de assédios masculinos ocorram de forma mais intensa, como que respaldadas pela inventiva falta de moral que impuseram à sua narrativa. Ferrante, desse modo, demonstra a série de empecilhos que uma mulher enfrenta ao tentar escrever numa sociedade marcada por patriarcalismo e várias formas de violência contra a mulher.

Diante de um casamento com um considerado brilhante professor universitário de latim, Lenu sofre vários silenciamentos que passam a interferir profundamente na sua carreira literária. O primeiro vem logo no início, com a maternidade, que a impede de ter tempo para escrever. Além disso, há falta de incentivo por parte de seu marido, que vivia num mutismo e neutralidade. A única vez que Pietro comenta sobre a escrita de Lenu é para dizer que ela só sabe dizer frases feitas, desprezando as potencialidades da esposa. Outro momento em que sai de sua inércia e ostracismo é quando Elena começa a debruçar-se em leituras feministas, incentivadas por Mariarosa, sua cunhada, as quais ele repudia com uma bofetada no rosto de Lenu em presença da filha do casal.

Esses acontecimentos na vida de Lenu evidenciam estruturas de hierarquias intelectuais, em que há uma família de intelectualidade referenciada, os Ariota, em contraposição a pensamentos feministas que estavam se esboçando por meio de leituras como *Vamos cuspir em Hegel*. Além desses grupos, havia o intelectual Nino Sarratore, bastante prestigiado por seus artigos e que gera grande influência nos escritos de Lenu, que o imagina como um leitor ideal, desde os tempos da infância, quando competiam em desempenho escolar.

É somente com o contato com novas ideias de como opera um cérebro masculino ao oprimir o feminino, e com a chegada de Nino que Lenu volta a escrever um ensaio/romance, após seis anos da publicação de seu primeiro livro, quando já estava prestes a cair no esquecimento literário. Lenu vê-se dividida entre o desejo de reacender sua carreira literária e de ser “boa mãe”, e entre corresponder aos seus desejos carnis por Nino e os seus tristes rituais domésticos de esposa que vivia à luz de um professor universitário.

Marcia Tiburi em sua obra *Feminismo em comum* (2018) indica que não se pode pensar a questão do feminino dissociada do trabalho, colocando essa instância como o verdadeiro

problema do gênero, embora ainda pouco percebido por muitos filósofos. É como se a mulher, no processo de subjugação, fosse vista por sua predisposição à servidão, o que a fará trabalhar para seu pai, seu marido, seu irmão, seu filho. Lenu escapa a essa condição servil ao se dedicar aos estudos, o que era considerado um luxo, uma espécie de regalia que poucos tinham direito, principalmente para uma mulher napolitana que era obrigada a fazer os trabalhos domésticos.

Quando Elena se casa e logo engravida, sua carreira passa a enfrentar tripla jornada, enquanto esposa, mãe e escritora. Os afazeres domésticos levam-na a exaustão a ponto de não tolerar a existência da filha Adele, a qual, inicialmente, a chama de “Ade”, numa referência a Hades (deus do Inferno).

Nesse processo de subjugação, incluímos todos os seres cujos corpos são medidos por seu valor de uso: corpos para o trabalho, a procriação, o cuidado e a manutenção da vida, para a produção do prazer alheio, que também compõem a ampla esfera do trabalho na qual está em jogo o que se faz para o outro por necessidade de sobrevivência (TIBURI, 2018, p. 12).

O sexo entra na vida matrimonial de Lenu como essa subjugação ao prazer alheio, um ato incômodo, muitas vezes realizado imbuído por um sentimento de culpa pelas traições que ela cometia por estar inserida num tédio e isolamento. Na lógica de sistema de trabalho, apontada por Tiburi (2018), o sexo entra como uma obrigação para muitas mulheres, em especial no casamento. Lenu se dá conta também da relação existente entre liberdade e sexo: quando alguns homens leem seu livro, como o pintor venezuelano Juan, passam a imaginar a liberdade de pensamento com a disponibilidade para relação sexual. Assim ela reflete sobre essa “cultura de assédio”:

O que dava a pensar de mim, que pessoa parecia ser, o que legitimava a demanda de Juan? Dependia da fama de mulher livre que meu livro estava me dando? Dependia das palavras políticas que eu tinha expressado, as quais evidentemente não eram apenas um torneio dialético, um jogo para mostrar que eu era tão hábil como os homens, mas definiam toda a pessoa, disponibilidade sexual incluída? (FERRANTE, 2016, p. 73).

Ainda sobre a questão sexual, a obra traz a discussão sobre as pílulas que estavam começando a serem utilizadas pelas mulheres. O uso de anticoncepcionais dividia opiniões, principalmente dos homens que queriam que suas esposas engravidassem, como no caso de Pietro. O prazer sexual para as mulheres, nesse contexto da década de 1960, era carregado de culpa e pelo terror de ficar grávida, mesmo que sancionado pela “legitimidade do coito”:

[...] Deveria admitir que ser penetrada também tinha me decepcionado, era uma experiência estragada pelo sentimento de culpa, pelo desconforto das condições do ato, pelo medo de ser surpreendida, pela pressa derivada disso, pelo terror de ficar grávida. [...] Consequentemente – deveria dizer a ela ao final – agora que eu aguardava o casamento, e Pietro era um homem muito gentil, esperava que na tranquilidade e na legitimidade do leito conjugal encontrasse tempo e felicidade

para descobrir o prazer do coito. [...] (FERRANTE, 2016, p. 167).

Essas reflexões Lenu esperava contá-las para Lila, esta que também sofreu desde a noite de núpcias ao ser estuprada e espancada por seu marido Stefano. A violência, naquele contexto, era de certa forma naturalizada e fazia parte do cotidiano de Nápoles. Como elucida Tiburi (2018, p. 19): “Não devemos negligenciar que, no patriarcado, o destino das mulheres é a violência”. Lila era frequentemente agredida por seu então marido como se este detivesse direitos de assim agir, como numa espécie de “ideologia do amor de devoção à família” advinda de uma simbiose entre violência e sedução:

[...] Enquanto isso, as mulheres são convencidas, por meio de uma combinação perversa entre violência e sedução, que a família e o amor valem mais que tudo, quando, na verdade, o amor de devoção à família serve para amenizar a escravização, que, desmontada, faria bem a todos, menos àqueles que realmente preferem uma sociedade injusta porque se valem covardemente de seus privilégios (TIBURI, 2018, p. 19).

Lenu não escolhe ser mãe, mas acaba gerando duas filhas, o que a afasta de seu trabalho com a escrita. Há o conflito entre o corpo materno e o corpo da escritora, em que o primeiro é o corpo preterido para o sistema patriarcado. Trata-se de um corpo que só encontra descanso quando cumpre seu destino ou obrigação de abrigar um ser. A filósofa aponta a necessidade de reivindicação: “As mulheres precisam reivindicá-lo, porque o corpo feminino, assim como o corpo marcado como negro e o corpo usado – como o do operário -, precisa ser devolvido a si mesmo.” (TIBURI, 2018, p. 19).

Há menção a obras que Lenu passa a ler ao aproximar-se dos debates em torno do feminino, como *Vamos cuspir em Hegel* (1972), da feminista italiana Carla Lonzi (1931- 1972). Esse livro redimensiona o pensamento da dialética do amor de Hegel, em que o amor seria uma espécie de solução para os problemas de toda ordem (seja ela política, social, ética, científica), mas que pode ser a raiz de todos os problemas. Lonzi critica a performance ôntica que muito pouco teria de dialética, no sentido de postular um equilíbrio entre polos contrários. A relação homem-mulher, na perspectiva de Hegel, revela a posição assimétrica e de dominação, ao admitir que se as mulheres estivessem no poder o Estado entraria em perigo, visto que elas não agem de acordo com o universal e sim segundo meros impulsos e opiniões desacreditadas. Essa incapacidade feminina para a política é rechaçada por Lonzi que considera que a igualdade a ser conquistada não é a filosófica e sim política, em que a mulher seja reconhecida por ter capacidade de gestão e, principalmente, de questionar o conceito de poder.

A personagem Mariarosa, irmã de Pietro, apresenta a perspectiva crítica de Lonzi no sentido de entender que a causa feminista era mais urgente que o cenário da luta de classes, e que esta problemática era mais restrita à dialética senhor-escravo num sentido estritamente masculino. O sentido coletivo, numa concepção marxista, como defende a autora, estava mais baseado numa percepção masculina, visto que a dialética homem-mulher não representaria um antagonismo, tal como senhor-escravo, mas sim uma

assimetria. A tomada de poder, nessa lógica patriarcal, seria, portanto, uma ascensão proeminentemente do mundo dos homens.

Para a mulher, subordinar-se à proposta classista significa reconhecer, em termos semelhantes, um tipo de escravidão diferente da sua, termos que são um testemunho mais conveniente do seu desconhecimento. A mulher, como tal, oprimida em todos os níveis sociais: não somente no nível de classe, mas no nível sexual. Esta lacuna do marxismo não é acidental, nem poderia ser corrigida ampliando o conceito de classe de modo a englobar a massa feminina, a nova classe. Por que não se foi visto a relação da mulher com a produção mediante sua atividade de reconstituição das forças de trabalho na família? Por que não se foi visto que sua exploração dentro da família é uma função essencial para o sistema de acumulação de capital? Confiando o futuro revolucionário à classe operária, o marxismo ignorou a mulher como oprimida e como portadora do futuro; tem expressado uma teoria revolucionária cuja matriz encontra-se na cultura patriarcal (LONZI, 2004, p. 11 - tradução nossa).

Nessa lógica de Lonzi, situa-se também o pensamento de Tiburi ao constatar que: “Ora, o trabalhador é escravo do capitalismo, o que equivale a dizer que seria como a mulher do capitalismo. A mulher do trabalhador, por sua vez, seria como que sua escrava” (TIBURI, 2018, p. 19).

Isso quer dizer que, diante de uma mulher, um homem, mesmo sendo outro explorado, ele é, de certa forma, um capitalista. O feminismo surge nesse cenário como um sistema de desmontagem do patriarcado carregado de injustiças de gênero, portanto, como uma crítica de leitura contraideológica.

Ao final de *História de quem foge e de quem fica*, dessa vez quem foge, *desmargina*, desintegra-se é Lenu que, pela primeira vez, reage a favor dos excessos, joga verdades em seu espelho, isto é, em Lila, revelando-lhe seu desejo de dissolver-se completamente: “Pensei: está acontecendo algo de grandioso, que vai dissolver completamente o velho modo de viver, e eu sou parte dessa dissolução”. (FERRANTE, 2016, p. 414). O velho modo de viver, ou seja, as velhas estruturas sociais e políticas estavam abaladas, descentradas, *desmarginadas*, e Lenu só tinha a certeza de está pisando num solo, numa superfície que podia confiar, embora essa superfície ainda estivesse em tremor.

A mulher que foge ou rejeita a família, na lógica de Hegel estaria para o homem que rejeita a guerra, numa perspectiva de Lonzi (2004). A valorização da família aparece no slogan fascista “Família e Segurança” e embora algumas concepções comunistas tenham aderido ao questionamento à noção de família, à ideia do amor livre, num sentido não monogâmico, a luta revolucionária não deixou de ser uma luta patriarcal, pois excluiu as mulheres. A família continuou sendo a pedra angular do sistema e a permanência da mulher nos afazeres domésticos como manutenção dessa estrutura. Lonzi relembra que o próprio Marx, em sua vida íntima, portou-se como um marido tradicional, o que nos remete quase que instantaneamente ao personagem Pietro que, embora fosse um intelectual membro de uma ilustre família de ideias revolucionárias, tratava sua esposa aos moldes conservadores.

Ao comparar Enzo com Pietro, Lenu percebe o reducionismo que seu marido impunha a ela mesma, como mãe de seus filhos, incapaz e nula:

[...] Me perdi atrás de Enzo, que podia dizer com orgulho: sem ela eu não conseguiria, e assim nos comunicava um amor altíssimo, era evidente que ele gostava de recordar a si mesmo e aos outros a extraordinariedade de sua mulher, ao passo que meu marido nunca me elogiava, ao contrário, me reduzia a [sic] mãe de seus filhos, queria que eu, mesmo tendo estudado, não fosse capaz de um pensamento autônomo, me humilhava humilhando o que eu lia, o que me interessava, o que eu dizia, e parecia disposto a me amar desde que pudesse demonstrar continuamente minha nulidade (FERRANTE, 2016, p. 293).

O segundo romance de Lenu nasce de uma nova fase da sua vida, do contato com leituras feministas, do rompimento provisório com a influência de Lila e com a percepção autocrítica de que procurou ao longo da vida “masculinizar a própria cabeça para ser bem acolhida na cultura dos homens”. Chega a refletir não mais o proletariado, o comunismo, o capitalismo, mas sim sua condição de mulher diante do patriarcalismo que deveria vir como questão primeira: “O que me importava a política, as lutas? Queria fazer bonito diante dos homens, estar à altura. À altura de quê? Da razão deles, a mais irracional”. (FERRANTE, 2016, p. 276-277).

É diante dessa concepção mais feminista que Lenu sente a necessidade da *desmarginação* de pensamentos mais independentes, a partir da fuga de Nápoles, de Lila, de Pietro, do casamento, das obrigações de mãe, numa ideia de transformação:

*Transformar*. Esse era um verbo que sempre me obcecara, mas me dei conta disso pela primeira vez somente naquela ocasião. Eu queria me *transformar*, embora nunca tenha sabido em quê. E tinha me *transformado*, isso era certo, mas sem um objeto, sem uma verdadeira paixão, sem uma ambição determinada. Tinha querido me *transformar* em algo – aí está o ponto – só porque temia que Lila se transformasse em sabe-se lá quem, e eu ficasse para trás. Minha *transformação* era uma *transformação* dentro de seu rastro. Precisava recomeçar a me *transformar*, mas para mim, como adulta, fora dela. (FERRANTE, 2016, p. 342 – grifos da autora).

Nino, por sua vez, é um personagem incômodo na tetralogia napolitana. Ele desloca as personagens de seus “portos-seguros”, numa perspectiva tradicional, lançando-as a um mar de sedução, desejos e enfrentamentos. Com Lina, impulsiona-a abandonar o marido para morarem juntos, o que não dura pouco mais de um mês. Com Lenu, impulsiona-a também a abandonar marido e filhas para viver um amor arrebatador que eles alimentavam desde a infância. Nino, num momento anterior a este fato, também desloca a literatura para a política quando ocorre um debate fervoroso durante a publicação do primeiro romance de Lenu: “Tinha percebido, naturalmente, que a intervenção de Nino deslocara a discussão da literatura para a política, de modo agressivo e quase desrespeitoso. (FERRANTE, 2016, p.20). Nino tem o poder da linguagem carregada de persuasão, sua opinião exerce influência entre os intelectuais e até mesmo seu don juanismo é prestigiado pelas mulheres cultas.

Lenu se imagina próxima de Nino até mesmo pelo desejo de *desmarginar-se* da origem familiar:

[...] me lembrei de Nino e tive a impressão de fazer uma descoberta importante: a experiência dele e a minha se assemelhavam. Ambos tínhamos recusado a nos modelar partir de nossas famílias: eu desde sempre estive empenhada em me distanciar de minha mãe, ele havia destruído definitivamente as pontes com o pai. Essa afinidade me consolou e pouco a pouco a raiva parou de ferver (FERRANTE, 2016, p. 49).

Embora, em outro momento, Lenu chegue à outra conclusão sobre esse personagem “Nino não fugia do pai por medo de se tornar como ele, Nino já *era* o pai e não queria admitir isso”. (FERRANTE, 2016, p.79. Grifo da autora). Dessa forma, Nino movia-se, através dos tempos, contando com sua inteligência, seus desejos e capacidade de sedução. Daí o porquê de apontarmos para a faceta Don Juan desse personagem: “as garotas o queriam, ele ficava com elas, não havia opressão, não havia culpa, somente os direitos do desejo” (FERRANTE, 2016, p. 79).

O medo de Lenu era de voltar à desordem que a assolava desde menina, em Nápoles, local habitado pela insegurança quanto ao futuro, da certeza da violência e da sina de herança da miséria familiar. Os estudos constituíram uma ordem que ela impôs a si mesma, no entanto a aprisionaram de vivenciar a liberdade, os desejos carnis ou outros tipos de transgressão. Por isso, é somente na maturidade que Elena passa a questionar a si mesma e abandonar a ordem em busca de um destino menos repressor às suas expectativas individuais.

## Considerações finais

Em nosso estudo sobre a questão política e social de *História de quem foge e de quem fica* verificamos, portanto, a insurgência de personagens, aqui analisados, que evidenciam o panorama italiano das décadas de 1960 e 1970. Trouxemos ao debate a questão do sindicalismo, do fascismo, do operarismo e do feminismo para explicarmos as multiplicidades encontradas nos jogos de poder e de questionamentos a esse conceito de poder, dentro da escrita ferranteana. A *desmarginação* corresponde à tentativa de fuga e de abandono de uma ordem, de uma lógica excludente empreendida pelas personagens principais, Lenu e Lila, inseridas num contexto visceralmente patriarcal, que no caso é Nápoles, mas que poderia ser atribuído a outras regiões, como o nordeste brasileiro. Essa ligação entre realidades de continentes diferentes aproxima a ideia de que a exploração ultrapassa as barreiras espaciais, devendo ser enxergada imersa numa lógica capitalista avassaladora, que se impõe perigosamente universal, em vastos sentidos.

A lógica da dominação feminina empreendida pelo patriarcado ultrapassa a noção política do binômio senhor-escravo, como vimos, com raízes mais profundas que deslocam esse binarismo para a assimetria entre homem e mulher. A tetralogia de Ferrante mostra como as concepções político-ideológicas vão sendo construídas e como seus personagens tomam partido ou não diante de um mundo desigual, principalmente, para as mulheres.

SILVA, E. R. S.; BRUNELLO, Y. Political sub-places of the *dissolving margins* of the feminine in *Those Who Leave and Those Who Stay*, by Elena Ferrante. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 11, n. 1, p. 209-223, 2019. ISSN 2177-3807.

## Referências

CASTRO, E. V. de. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

\_\_\_\_\_. O Anti-Narciso: lugar e função da Antropologia no mundo contemporâneo. *Revista Brasileira de Psicanálise*, São Paulo, v. 44, n. 4, p. 15-26, 2010. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0486-641X2010000400002&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2010000400002&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 29 set. 2018.

FERRANTE, E. *Frantumaglia: os caminhos de uma escritora*. Trad. Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.

\_\_\_\_\_. *História de quem foge e de quem fica*. Trad. Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro, São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

GRAMSCI, A. *Cadernos do cárcere*. Trad. Mário Santana Dias e Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 1999 (v. 1).

\_\_\_\_\_. *Cadernos do cárcere*. Trad. Carlos Nelson Coutinho, Luiz Sérgio Henriques e Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 2000 (v. 3).

LONZI, C. *Escupamos sobre Hegel: Escritos de "Rivolta Femminile"*. México: Fem-e-libros, 2004.

TIBURI, M. *Feminismo em comum: para todas, todes e todos*. 7. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

TRONTI, M. *Operários e capital*. Trad. Carlos Aboim de Brito e Manuel Villaverde Cabral. Porto: Afrontamento, 1976.

Recebido em: 09 dez. 2018

Aceito em: 07 fev. 2019

TRADUÇÃO COMENTADA



Fotografia de Stephan Henning disponível no Unsplash  
Photo by Stephan Henning on Unsplash  
(stephan-henning-1259794-unsplash)

# Tradução comentada do conto “Cagliuso”, de Giambattista Basile

MARIA CELESTE TOMMASELLO RAMOS\*  
ADRIANA APARECIDA DE JESUS REIS\*\*

**RESUMO:** No presente trabalho, apresentamos a tradução para o português de uma versão infanto-juvenil do conto maravilhoso “Cagliuso”, do escritor Giambattista Basile (1575–1632), que pode ser o texto-fonte do conto “Gato de Botas”, de Charles Perrault. Tal tradução é introduzida por explicações sobre autor e obra, comentada em notas e seguida do original em italiano *standard*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Conto; Giambattista Basile; Literatura Italiana; Tradução; Tradução Comentada.

**ABSTRACT:** In this work, we present the translation in Portuguese of a children version of the tale “Cagliuso”, by the writer Giambattista Basile (1575–1632), which may be the source-text of the tale “Puss on Boots”, by Charles Perrault. The translation is introduced by explanations about the author and his work, commentary in notes, and followed by the original text in standard Italian.

**KEYWORDS:** Annotated translation; Giambattista Basile; Italian Literature; Tale; Translation.

---

\* Departamento de Letras Modernas – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp – *campus* de São José do Rio Preto – SP – Brasil. Bolsista de Produtividade em Pesquisa, Nível 2 (CNPq).  
E-mail: mct.ramos@unesp.br

\*\* Graduanda em Licenciatura em Letras – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp – *campus* de São José do Rio Preto – SP – Brasil. Bolsista IC FAPESP (Proc. 2016/09280-4).  
E-mail: adrianareis.ibilce@gmail.com

## Introdução

No presente dossiê, apresentamos a tradução de um conto maravilhoso presente no livro *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenimento de peccerille* (*O conto dos contos ou o entretenimento dos garotinhos*), obra-prima do escritor italiano Giambattista Basile, original de Nápoles, que viveu entre 1575-1632. Escolhemos para traduzir uma versão infanto-juvenil em italiano *standard*.

*Lo cunto de li cunti*, de Basile, foi publicado pela primeira vez, postumamente, entre 1634-1636, em dialeto napolitano, por Adriana Basile, irmã do autor e famosa cantora de ópera da Itália seiscentista (século XVII). Por apresentar uma estrutura narrativa análoga ao *Decamerone*, de Giovanni Boccaccio, *Lo cunto de li cunti* foi chamado de *Pentamerone ossia la fiaba delle fiabe* (em referência às cinco jornadas presentes na divisão interna da obra) pelo crítico e filósofo italiano Benedetto Croce, que, em 1925, além de traduzir a obra composta por cinquenta contos maravilhosos para o italiano *standard*, escreveu um prefácio para ela, intitulado “*Giambattista Basile e l’elaborazione artistica delle fiabe popolari*” (“Giambattista Basile e a elaboração artística das fábulas<sup>1</sup> populares”).

O trabalho de Croce foi responsável por dar maior visibilidade à obra de Basile na península itálica, visto que a publicação originalmente em dialeto napolitano, língua falada na porção meridional da Itália, na região da cidade de Nápoles, dificultou muito e quase inviabilizou sua divulgação no restante da península e, por consequência, Basile não atingiu grande notoriedade no campo da Literatura Infantil se comparado a outros autores europeus, como Charles Perrault ou os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm.

O escritor italiano desempenhou papel político durante sua vida adulta, o que o levou a realizar viagens pelo interior não somente da Campânia, mas também por toda a península itálica, e lhe proporcionou contato com a cultura popular, ou seja, com as histórias narradas oralmente pelo povo simples. No que tange à tradição folclórica na Itália do século XVII, a ensaísta brasileira Nelly Novaes Coelho (1991) destaca que:

No início do século XVII, a Itália volta-se com grande interesse para o folclore, tradições populares, contos e canções, pois vive o momento em que inúmeros dialetos lutam para se imporem como línguas. Nessa linha de preocupações, o erudito e aristocrata Basile descobre, entre os camponeses de Nápoles, as maravilhas lingüísticas do dialeto regional (COELHO, 1991, p. 62).

Além de camponeses de Nápoles, Basile também teve grande aproximação com marinheiros, conforme sublinham as pesquisadoras Andréia Guerini & Rozalin Burigo Caon (2008):

Desde jovem circulava por toda a península italiana, conhecia bem o trabalho dos marinheiros; por muitos anos foi soldado do exército veneziano em Candia (hoje ilha de Creta). Nos acampamentos e nos portos ouvia várias histórias e aventuras fantásticas, e não se afastava da literatura clássica (GUERINI & CAON, 2008, p. 166).

---

<sup>1</sup> A palavra em italiano *fiaba* engloba o significado de conto maravilhoso, fábula e conto popular.

Esse contato com a camada popular napolitana, formada por camponeses e marinheiros, rendeu a Basile o conhecimento dos contos populares, relacionados ao modo “maravilhoso”, ou seja, narrativas curtas que tinham como enredo elementos mágicos, maldições, encantamentos, transformações, metamorfoses, etc. Assim, ao longo dos anos, ele escreveu quarenta e nove contos maravilhosos emoldurados por um outro conto que também envolvia o elemento mágico e narrava a história de Zoza.

Ela era uma bela moça que, por ter recebido a maldição de uma velha senhora, havia sido obrigada a procurar o local onde jazia um príncipe adormecido por encanto, e ela teve que chorar uma ânfora de lágrimas para o acordar. Quando estava prestes a terminar de completar a ânfora, Zoza adormeceu e uma escrava moura, que a via realizar a tarefa que libertaria o príncipe do encanto, colocou-se no lugar dela e completou a ânfora de lágrimas. Desperto do encanto, o príncipe tomou a escrava como sua salvadora e se casou com ela. Assim que se recuperou do grande cansaço e acordou, Zoza se deu conta de ter sido enganada junto com o príncipe e, por meio de sua própria magia, infundiu na escrava tornada princesa o desejo ardente de ouvir histórias contadas oralmente. A nova princesa convenceu o príncipe a chamar dez velhas contadoras de histórias que tinham apelidos bizarros (característica do grotesco barroco) e vieram então Zeza (cujo apelido era “aleijada”), Antonella (a “babosa”), Cecca (a “torta”), Ciulla (a “beijuda”), Meneca (a “queixuda”), Paola (a “vesga”), Tolla (a “nariguda”), Ciommetella (a “tinhosa”), Popa (a “corcunda”) e Iacova (a “merdosa”), que passaram a contar um conto maravilhoso cada uma por dia, durante cinco jornadas – daí o nome da obra que os reúne ser *Pentamerone*, que significa “cinco jornadas”.

Ao final da quinta e última jornada, depois de ouvirem quarenta e nove contos maravilhosos, Zoza, por meio de magia, substitui a última velha narradora e conta sua própria história como última narração. O príncipe fica sabendo do engano que foi levado a cometer, condena à morte a escrava moura e se casa com Zoza. Assim o enredo do *Pentamerone*, também conhecido como *Lo cunto de li cunti, ossia trattenimento de' peccerille*, se encerra, condensando dentro de si cinquenta contos maravilhosos emoldurados pelo que inicia as narrativas e as encerra, bem ao modelo do *Decamerone*, de Giovanni Boccaccio, que poucas centenas de anos antes, havia recolhido cem contos realistas (*novelle*) em uma narrativa moldura de dez jovens que contavam, durante dez dias, um conto cada um para passar o tempo.

Cada conto que compõem a obra de Basile possui um ou dois primeiros parágrafos introdutórios que informam ao leitor o tema de seu enredo e quem irá conta-lo. No caso do conto aqui traduzido, a narradora será Tolla, e o primeiro parágrafo serve para interligar a nova narrativa à anterior, dando unidade à obra pois comenta o desfecho do conto anterior.

No *Pentamerone*, dentre esses quarenta e nove contos maravilhosos contidos pelo conto-moldura, é possível encontrarmos várias fontes literárias de histórias que hoje são conhecidas mundialmente como clássicos infantis:

Sua [de Giambattista Basile] grande imaginação produziu narrações tão fabulosas, e seu domínio linguístico tornou-se de tal interesse, que foram traduzidas em nove idiomas e grande parte delas estão na origem dos contos de Perrault. De seu “Cagliuso” saiu O Gato de Botas; de “Sole, Luna e Talia”

saiu A Bela Adormecida, de “Zezolla”, A Gata Borracheira... (COELHO, 1991, p. 58 – grifos nossos).

Baseando-nos na afirmação de Coelho (1991), decidimos propor a tradução literária do conto de fadas “Cagliuso”<sup>2</sup>, considerado texto-fonte da narrativa “Mestre Gato ou O gato de Botas”, publicada em 1697, na antologia *Contos da Mamãe Gansa (Contes de ma mère l’Oye)*, do autor francês Charles Perrault (1628-1703), com o objetivo de divulgar ainda mais entre o público a produção deste escritor napolitano que, durante muito tempo, permaneceu esquecido ou até mesmo desconhecido pelos estudos de Literatura Infantil.

É importante destacarmos que há controvérsias em relação à verdadeira fonte literária da famosa narrativa francesa, popularmente conhecida como “O Gato de botas”, pois, ao contrário de Coelho (1991), o ensaísta Italo Calvino (1996) afirma que é provável que a verdadeira fonte também seja italiana, mas do autor Giovan Francesco Straparola (1480-1557), proveniente da Lombardia, região ao norte da Itália, que intitulou sua versão de “Costantino Fortunato”<sup>3</sup>, narrativa maravilhosa presente em *As noites agradáveis (Le piacevoli notti)*<sup>4</sup>, coletânea composta por setenta e cinco contos publicados a partir de 1550 em duas partes:

Outros argumentos de discussão entre os estudiosos é aquele sobre as fontes de várias fábulas. Muitas delas (*Pele de Asno, Cinderela, A bela adormecida no bosque, O Gato de botas, O pequeno polegar, As fadas*) se encontram, em variantes semelhantes a essas, em um livro em dialeto napolitano publicado sessenta anos antes (1634-36): o *Pentamerão* ou *O Conto dos Contos* de Giambattista Basile. Mas podia Perrault ler o obscuro napolitano de Basile? Não é excludente, mas não é comprovado. Mais provável é que conhecesse *As noites agradáveis* de Francesco Straparola que no século XVI já tinham traduzido para o francês; também nesta coletânea de novelas do século XVI na verdade não faltavam análogos a alguns dos *Contes*, mesmo que não tão semelhantes como os de Basile<sup>5</sup> (CALVINO, 1996, p. 152 – grifos do autor, tradução nossa).

Embora sejam divergentes as informações a respeito dos textos-fontes, é fato que esse resgate literário é importante para os estudos de Literatura Infantil no Brasil não só por promover o conhecimento das fontes italianas, mas também por registrar contos maravilhosos em que a astúcia pertence à personagem feminina: em ambas as narrativas

<sup>2</sup> “Cagliuso”, de Basile, é o quarto entretenimento da segunda jornada do *Pentamerone (Giornata II, fiaba IV)*.

<sup>3</sup> “Costantino Fortunato”, de Straparola, é o primeiro conto maravilhoso narrado na décima primeira noite (*Noite XI, Fiaba I*).

<sup>4</sup> Convém ressaltar que a Editora Landy publicou, no Brasil, em 2007, a tradução de cinco contos de Straparola com o título de *Noites agradáveis: contos renascentistas italianos* por meio do trabalho da tradutora Renata Cordeiro.

<sup>5</sup> No original: “Altri argomenti di discussione tra gli studiosi è quello delle fonti delle varie fiabe. Molti di esse (Pelle d’Asino, Cenerentola, La Bella addormentata nel bosco, Il Gatto con gli stivali, Pollicino, Le fatte) si ritrovano, in variante assai simili, in un libro in dialetto napolitano pubblicato una sessantina d’anni prima (1634-36): il *Pentamerone* o *Lo Cunto de li cunti* di Giambattista Basile. Ma poteva Perrault leggere l’oscuro napolitano di Basile? Non è escluso, ma non è provato. Più probabile è che conoscesse *Le piacevoli notti* di Francesco Straparola che già nel secolo XVI avevano traduzioni in francese; anche in questo novelliere cinquecentesco infatti non mancano intrecci analoghi ad alcuni dei *Contes*, anche se non così somiglianti come in Basile” (CALVINO, 1996, p. 152).

italianas, de Basile e de Straparola, uma gata maravilhosa, com dons especiais, que favorece, por sua atuação inteligente, seu dono, de origem pobre. Essa engenhosidade do animal felino, a qual pertence ao animal de sexo masculino na famosa versão francesa, é tão relevante para os Estudos Literários que, a partir dela, o teórico André Jolles (1976) cunhou, em seu livro *Formas Simples*, o conceito de moral ingênua como um elemento do conto maravilhoso.

Dada a importância dos contos de Basile para o nascer da Literatura Infantil, acreditamos ser relevante propor para o público brasileiro a leitura da versão infanto-juvenil do conto “Cagliuso” em italiano, agora traduzido para o português. Assim, traduzimos esse conto de fadas do italiano *standard* para o português brasileiro com a finalidade de alargar o leque de autores europeus conhecidos e até estudados no campo da Literatura Infantil no Brasil.

Com a tradução, esperamos atingir uma gama maior de leitores. Pensando em tornar acessível o texto literário do autor napolitano e por conta da diferença de uso de pronomes de tratamento entre o italiano e o português, decidimos alterar a pessoa do discurso da narrativa enfocada, isto é, alteramos a segunda pessoa do singular (tu), presente no texto em italiano, e do plural (vós), para a terceira pessoa do singular ou do plural (ele ou eles) na língua portuguesa, baseadas no uso.

Além disso, optamos por trazer notas de rodapé como “Notas do Tradutor” com a finalidade de explicar não só expressões idiomáticas, do italiano, e proverbiais, do dialeto napolitano, mas também trazer informações históricas e geográficas de Nápoles de modo a enriquecer a leitura da versão em português, uma vez que, especificamente neste conto maravilhoso, há um predomínio da cultura napolitana antiga, isto é, da época contemporânea a Basile. Essa napolitanização do conto “Cagliuso”, a nosso ver, torna a narrativa mais particular daquele local, o que talvez tenha também colaborado para dificultar a divulgação desta narrativa em outros territórios. Nesse sentido, ressaltamos que, durante a Segunda Guerra Mundial, a cidade de Nápoles foi bombardeada mais de cento e vinte vezes, tendo quase todo o seu centro histórico destruído. Por essa razão, é possível que os lugares geográficos mencionados neste conto talvez tenham sido destruídos ou reconstruídos depois.

Enfim, ao apresentarmos a leitura desse conto ao público brasileiro, esperamos proporcionar uma leitura seja prazerosa e que, ao mesmo tempo, contribuir para que parte da obra de Basile e o próprio escritor italiano sejam mais conhecidos no Brasil.

## Cagliuso

Giambattista Basile

Maria Celeste Tommasello Ramos;  
Adriana Aparecida de Jesus Reis.  
(Tradução e comentários)

Não se pode contar a grande alegria provada por todos pela sorte de Viola, que, com o seu engenho, tinha sabido buscar a felicidade, apesar daquelas podres irmãs, que, inimigas do próprio sangue, tinham-lhe preparado tantas armadilhas para fazê-la quebrar o pescoço.

Mas já era tempo que Tolla pagasse a sua dívida com palavras brilhantes como moedas de ouro, e assim começou: “A ingratidão, meus senhores, é um prego enferrujado que, plantado na árvore da cortesia, a faz secar; é uma fuligem que, caindo na panela da amizade, tira-lhe o cheiro e o sabor: disso vocês terão uma prova no conto que lhes contarei”:

Era uma vez, na cidade de Nápoles<sup>6</sup>, um velho mendigo, desgraçado, azarado, sem a sombra de um quattrim<sup>7</sup> que andava nu como um piolho.

Quando ele percebeu estar no final de seus dias, chamou seus dois filhos: Oraziello e Cagliuso, e disse a eles: “Eis que termina meu contrato com o mundo, acreditem em mim, ficaria feliz em abandonar esta vida de sofrimentos, se não me atormentasse o pensamento de deixar-lhes pobres como Santa Clara, nas cinco ruas de Melito<sup>8</sup>, descarnados como um caroço de ameixa, que se vocês corressem cem milhas não lhes cairia nenhum trocado do bolso, porque o destino, que me presenteou apenas com miséria e rancos de estômago<sup>9</sup> pela fome, agora está tirando-me o lume e muito pouco de vida me resta. Apesar disto, desejo deixar-lhes algum símbolo de amor: por isso você, Oraziello, que é meu primogênito, pegue aquela peneira que está pendurada no muro, assim poderá ganhar o pão, e tu, Cagliuso, que é o menor, pegue a gata, e se recordem do pai de vocês”.

---

<sup>6</sup> Cidade mais notável do *Mezzogiorno* da Itália, porção meridional da península, em razão de sua alta densidade demográfica, tradições históricas e a relevância de seu aparato econômico, celebrado pela antiguidade clássica, segundo a enciclopédia virtual *Treccani* (<http://www.treccani.it/enciclopedia/napoli/>). Além disso, geograficamente, Nápoles, capital da Campânia, é conhecida por estar situada próxima ao Vulcão Vesúvio, atualmente adormecido (N. T.).

<sup>7</sup> Moeda, de uso corrente no século XVII, cujo valor monetário equivalia a quatro dinheiros (N. T.).

<sup>8</sup> No início do século XVII, *Largo delle cinque vie* (as cinco ruas de Melito), localizado em Nápoles, era conhecido como uma zona de parada de mendigos justamente pelo fato de desembocar em um local, chamado *Fascenario*, para onde conduziam os pedintes. Disponível em: <https://nickmar86.wordpress.com/2015/10/29/melito-nello-cunto-de-li-cunti-largo-delle-cinque-vie/> (N. T.).

<sup>9</sup> “Rancos de estômago” diz respeito à nossa escolha tradutória para a expressão “*sbadigli per la fame*” do texto original. Essa expressão em italiano, pode ser traduzida, literalmente, como “bocejos de fome”, contudo, é mais comum para nós, falantes de português, utilizarmos o termo “bocejo(s)” para fazer referência ao sono e, para fazer referência à fome, utilizamos o termo “ronco”, relacionado ao barulho proveniente do estômago (N. T.).

Dizendo assim caiu no pranto e, pouco depois, murmurou: “Adeus, já é noite alta”<sup>10</sup>.

Oraziello, após sepultar o pai graças a alguma esmola, tomou a peneira e andou por aqui e por ali para ganhar o seu próprio pão e, quanto mais peneirava, mais ganhava.

Cagliuso, pelo contrário, tendo pego a gata, se lamentava: “Mas veja que bela herança me deixou meu pai! Não tenho nada para comer nem para mim e agora devo prover para dois! Teria ficado melhor se estivesse só!” A gata, ouvindo todas estas lamentações, disse: “Você se lamenta demais e não sabe que sorte lhe foi destinada, porque eu sou capaz de tornar você um homem rico, se começo a agir!”.

Cagliuso, não se sabe ao certo porquê, agradeceu Sua Senhoria Gata, fez-lhe duas ou três carícias sobre o dorso e passou a confiar nela calorosamente.

E assim a gata, toda manhã, quando o Sol, com isca de luz, pesca as sombras da Noite, ia à Pedra do Peixe<sup>11</sup> e, interessada em algum grande peixe do tipo céfalo ou um belo dourado, segurava-o e o levava ao rei, dizendo: “O senhor Cagliuso, escravo da Vossa Alteza, mandavos este peixe com as suas reverências e manda dizer: ‘Ao grande senhor, um pequeno presente’”. O rei, todo sorridente, respondia à gata: “Diga a este senhor, que eu não conheço, mas que o agradeço muito”.

Outras vezes, a gata ia ao pântano<sup>12</sup> ou à floresta de Astroni<sup>13</sup>, e assim que os caçadores abatiam um pássaro do tipo verdilhão, ou um melharuco, ou ainda uma toutinegra-real, ela os recolhia com força e corria para levá-los ao rei com a mesma reverência. E tantas vezes usou esta astúcia, que um dia o rei lhe disse: “Eu me sinto tão grato a este senhor Cagliuso, que desejo conhecê-lo para compensar-lhe todas as cortesias que me demonstrou”. A gata respondeu: “O desejo do senhor Cagliuso é o de dedicar a própria vida e o próprio sangue à vossa coroa: por isso virá aqui, amanhã cedo, sem falta, reverenciar-vos”.

Na manhã seguinte, a gata foi ao rei e lhe disse que Cagliuso se desculpava muito, porém, não podia vir, porque, durante a noite, ele tinha sido roubado de tudo e não lhe restava nem menos uma camisa.

O rei fez logo mandar a Cagliuso uma bela vestimenta e roupas de baixo de seu

---

<sup>10</sup> No texto original, a expressão é somente “adeus, é noite”, no entanto, em italiano, há uma diferenciação mais específica quanto aos períodos da noite: noite baixa e noite alta. Pelo contexto da frase, o pai de Cagliuso e Oraziello, ao dar adeus (*addio*), parece estar se despedindo, por esse motivo, compreendemos que seja noite alta. Com isso, optamos por traduzir a expressão “*addio, è notte*” como “adeus, já é noite alta”. Além disso, justamente pelo fato da noite estar ligada a uma forma de despedida específica, “adeus”, podemos interpretar tal discurso como metáfora da morte do personagem (N. T.).

<sup>11</sup> “Pedra do peixe” é uma das fontes históricas de Nápoles, onde, antigamente, se concentrava o comércio relacionado à pesca, realizado por muitos negociantes, que a distribuía aos vendedores de peixe. Essa fonte deixa a doce recordação por ter dado “água na boca” ou “ungido a garganta” (*ungere la gola*), principalmente, ao gato falante, da história de Giambattista Basile, que todo dia caçava peixes, do tipo grande céfalo ou uma boa orata, para levá-los ao rei. Disponível em: <http://www.bibliotecauniversitarianapoli.beniculturali.it/index.php?it/465/fontana-della-pietra-del-pesc> (N. T. com base em notas explicativas, feitas por Benedetto Croce, sobre cultura napolitana antiga).

<sup>12</sup> “Pântano” tradução nossa para “*paduli*” ou “*paludi*”. É um lugar de pesca, localizado ao lado oriental da cidade de Nápoles (N. T. com base em notas explicativas, feitas por Benedetto Croce, sobre cultura napolitana antiga).

<sup>13</sup> É uma Reserva Natural de Nápoles, que, por estar situada em uma zona vulcânica, é também chamada de “Cratera de Astroni”. É um dos poucos lugares onde há uma grande variedade de plantas. Além disso, antigamente, por conter uma grande quantidade de animais selvagens, era uma propriedade de caça de nobres famílias (N. T.).

próprio guarda-roupa e não passaram duas horas para que Cagliuso viesse ao palácio, acompanhado pela gata.

O rei lhe fez mil cumprimentos, fez com que sentasse ao seu lado, e lhe ofereceu um banquete esplêndido. Mas, enquanto comia, às vezes Cagliuso se dirigia à gata, dizendo-lhe: “Gatinha minha, peço a você para cuidar de meus velhos trapos, para que não se percam”. E a gata: “Fique calado, feche sua boca, não fale dessas misérias!” O rei desejou saber que coisa lhe deveria servir e a gata respondeu que sentia vontade de um pequeno limão e o rei fez logo buscar uma cesta no jardim. Depois de um tempo, Cagliuso recomeçou com a mesma ladainha de seus trapos e a gata lhe disse novamente para tapar a boca, e o rei perguntou outra vez que coisa lhe deveria servir e a gata foi pronta com um pretexto para remediar as mesquinhas de Cagliuso.

Ao final, depois de ter comido e conversado por um longo período, Cagliuso pediu licença para ir embora; em lugar disso, a esperta gata permaneceu com o rei e começou a exaltar o valor, a inteligência e o juízo de Cagliuso, mas, sobretudo, as grandes riquezas que ele possuía nos campos romanos e lombardos, coisa pela qual ele era digno de ser comparado a um rei.

O rei, então, perguntou qual seria o valor do patrimônio do dono da gata, essa respondeu que não se podia mensurar exatamente o grande número de imóveis, palácios e utensílios do milionário, pois até ele não sabia o quanto possuía; se o rei desejasse obter tal informação, poderia enviar alguém, em sua companhia, para fora do reino, de forma que ela lhe faria ver e comprovar que não existe no mundo uma riqueza tão grande quanto aquela.

O rei chamou alguns de seus mais fiéis funcionários, e lhes ordenou que se informassem sobre as riquezas de Cagliuso. Eles seguiram a gata, a qual, com o pretexto de lhes fazer encontrar alojamentos pela longa estrada, ia na frente e, todas ovelhas, vacas, cavalos e porcos que encontrava pelo caminho, reunidos em grupos, dizia aos pastores e guardas: “Olá, fiquem atentos que um monte de bandidos deseja saquear tudo aquilo que se encontra nestes pastos! Por esse motivo, se vocês desejam evitar roubos e salvar seus animais e bens, digam que eles pertencem ao senhor Cagliuso, e ninguém terá coragem de tocar em sequer um pelo”.

A mesma coisa dizia nas casas de fazenda que encontrava em seu caminho: tanto que, em qualquer lugar que chegavam os emissários do rei, lhes era dito que tudo pertencia a Cagliuso, tanto que aqueles emissários, cansados de ouvir a mesma ladainha, retornaram ao rei e lhe narraram os mares e montes<sup>14</sup> de riquezas que o senhor Cagliuso possuía. Estando assim as coisas, o rei prometeu uma rica recompensa à gata, se ela aceitasse mediar um casamento e ela,

---

<sup>14</sup> Segundo a Enciclopédia eletrônica *Treccani*, “*mari e monti*” é uma expressão comumente empregada com o sentido figurado, por exemplo, em “*promettere mari e monti*”, cujo sentido é fazer promessas grandes e impossíveis de manter. Essa expressão idiomática, no texto literário, refere-se à quantidade de riquezas pertencentes a Cagliuso. Justamente pelo fato do trecho literário em questão trazer uma ideia vinculada à posse de terras, optamos por traduzir a expressão idiomática de forma literal, ou seja, como “mares e montes de riquezas do senhor Cagliuso”, ainda que não se possa excluir o sentido figurado de exagero. Além disso, “mares e montes” é uma expressão idiomática usual na língua portuguesa [http://www.treccani.it/vocabolario/mare\\_%28Sinonimi-e-Contrari%29/](http://www.treccani.it/vocabolario/mare_%28Sinonimi-e-Contrari%29/). (N. T.).

primeiro hesitou ao ir de um lado para o outro, mas ao final, aceitou o negócio.

O rei, então, deu a Cagliuso a filha em casamento com um grande dote. Depois de um mês de festividades, o marido disse que desejava levar a sua esposinha para as suas terras; assim, acompanhados pelo rei até os confins do reino, foram para a Lombardia<sup>15</sup>. Lá, com o conselho da gata, o jovem comprou um belo pedaço de terras e tornou-se barão.

Então Cagliuso, vendo-se podre de rico<sup>16</sup>, não terminava mais de agradecer à gata, dizia-lhe que lhe devia a vida, sua riqueza e que a malícia de uma gata tinha-lhe ajudado muito mais que a engenhosidade do próprio pai. Dizia-lhe que ela poderia desfrutar de seus pertences a seu gosto, e quando morresse, talvez em cem anos, faria com que fosse embalsamada e colocada em uma gaiola de ouro em seu leito, para tê-la sempre diante de seus olhos.

A gata, ao ouvir esta fanfarronice, desejou colocá-lo à prova: deixou passar três dias e depois se fingiu de morta, deitando-se estendida na morada. A mulher de Cagliuso, quando a viu, gritou: “Oh, marido meu, que grande desgraça, morreu a gata!” E Cagliuso: “Que se leve embora todos os males, melhor ela que nós!” “O que faremos dela?” perguntou a mulher. E ele: “Nós a prenderemos por uma pata e a arremessaremos pela janela!”

A gata, ouvindo o belo agradecimento que nunca havia imaginado, começou a dizer: “Este é o agradecimento pelos piolhos que lhe tirei? Este é o muito obrigado pelos farrapos que lhe fiz tirar e pelas roupas elegantes que consegui para você? É isto que obtenho por ter alimentado você quando estava morto de fome, era um mendigo, estava todo esfarrapado, com remendos até nas nádegas? Maldigo o dia em que decidi fazer alguma coisa para você, pois não merece, nem mesmo, que eu lhe cuspa na cara. Bela gaiola de ouro você me havia prometido! Belo prêmio recebi por todo o meu esforço! Desgraçado quem se oferece para fazer pelos outros! Há mesmo razão aquele filósofo: Quem adormece burro, burro acorda! Enfim, quem faz demais, deve esperar de menos! Mas as belas palavras e os tristes fatos enganam sejam os sábios, sejam os tolos!”

Assim dizendo, foi balançando a cabeça e se afastou. Por mais que Cagliuso procurasse, com humildade, ser perdoado por ela, não tinha sucesso. A gata não parava, e correndo sem olhar para trás, dizia:

Que Deus nos proteja do rico empobrecido e do mendigo enriquecido<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Região localizada ao Norte da Itália, onde há uma intensa atividade agrícola, por esse motivo, principalmente, é uma das regiões mais desenvolvidas (N. T.).

<sup>16</sup> “podre de rico” tradução nossa para a expressão em italiano “*ricco sfondato*”. De acordo com a *Treccani*, o adjetivo “*sfondato*”, quando acompanhado pelo adjetivo “rico”, tem o sentido figurado de “imensamente rico” ou “rico sem fundo”. Com isso, pensando em uma expressão de cunho popular em nossa língua, optamos por traduzir “*ricco sfondato*” como “podre de rico”. Disponível em: [http://www.treccani.it/vocabolario/sfondato\\_%28Sinonimi-e-Contrari%29/](http://www.treccani.it/vocabolario/sfondato_%28Sinonimi-e-Contrari%29/). (N. T.).

<sup>17</sup> Trata-se de uma expressão proverbial, segundo o site italiano *Cordo di Napoli*, de origem napolitana. Esse provérbio aconselha “atenção a quem mastiga rancor ou inveja escondida! Muitas vezes as mudanças drásticas de classes sociais geram comportamentos desprezíveis” (tradução nossa para *attenzione a chi mastica rancore o invidia repressa! Spesso i capovolgimenti di collocazione sociale generano comportamenti ignobili*). Em dialeto napolitano, o provérbio em destaque é escrito da seguinte forma: “*Dio te guarda de ricco 'mpoveruto e de pezzente quanno è*

## Cagliuso

*Giambattista Basile*

Non si può raccontare la grande gioia provata dai tutti per la fortuna di Viola, che col suo ingegno aveva saputo procurarsi la felicità a dispetto di quelle perchie delle sorelle che, nemiche del proprio sangue, le avevano teso tanti trabocchetti per farle rompere il collo.

Ma ormai era tempo che Tolla pagasse il suo debito con parole brillanti come monete d'oro, e così cominciò: "Ingratitudine, signori miei, è un chiodo arrugginito che, pantato nell'albero della cortesia, lo fa seccare, è una fuliggine che, cascando nella pentola dell'amicizia, le toglie l'odore e il sapore: ne avrete una prova nel racconto che vi dirò".

C'era una volta nella città di Napoli un vecchio così pezzente, disgraziato, scalognato, senza il becco di un quattrino che se ne andava in giro nudo come un pidocchio.

Quando di accorse di essere alla fine dei suoi giorni, chiamò i suoi due figli, Oraziello e Cagliuso, e disse loro: "Ecco, ormai è scaduto il mio contratto con il mondo; credetemi, sarei contento di abbandonare questa vita di sofferenze, se non mi tormentasse il pensiero di lasciarvi poveri come Santa Chiara, alle cinque vie di Melito, spolpati come osso di prugna, che se correte cento miglia non vi cade neanche uno spicciolo di tasca, perché il destino, che mi ha regalato solo miseria e sbadigli per la fame, ormai mi ha ridotto al lumicino: neanche la vita mi resta più. Nonostante questo, voglio lasciarvi qualche segno d'amore; perciò tu, Oraziello, che sei il primogenito, prenditi quel setaccio che sta attaccato al muro, così potrai guadagnarti il pane, e tu, Cagliuso, che sei il più piccolo, pigliati la gatta, e ricordatevi il vostro padre".

Dicendo così scoppiò in lacrime e dopo poco mormorò: "Addio, è notte".

Oraziello, fatto seppellire il padre grazie a qualche elemosina, prese il setaccio e se ne andò in qua e in là per guadagnarsi il pane e, tanto più setacciava, quanto più guadagnava.

Cagliuso invece, prese la gatta, si lamentava: "Ma guarda che bell'eredità mi ha lasciato mio padre! Non ho da mangiare neanche per me e adesso devo provvedere per due! Ne avrei fatto volentieri a meno!". La gatta, sentendo tutte queste lagne, disse: "Tu ti lamenti troppo e non sai che fortuna ti è capitata, perché io sono capace di farti diventare ricco, se mi ci metto".

Cagliuso, poiché non si sa mai, ringraziò Sua Signoria la Gatta, le fece due o tre carezze sulla schiena e le si raccomandò caldamente.

E così la gatta ogni mattina, quando il Sole con l'esca della luce pesca le ombre della Notte, se ne andava alla Pietra del pesce e, adocchiato qualche grosso cefalo o una bella orata, l'acchiappava e la portava al re, dicendo: "Il signor Cagliuso, schiavo della Vostra Altezza, vi manda questo pesce con i suoi omaggi e dice: a gran signore, piccolo dono". Il re, tutto sorridente, rispondeva alla gatta: "Di' a questo signore, che io non conosco, che lo ringrazio molto".

Altre volte la gatta correva alle Padule o agli Astroni ed appena i cacciatori facevano cadere il rigogolo, una cinciallegra o una capinera, lei li afferrava e correva a portarli al re

con la stessa ambasciata. E tante volte usò questa astuzia, che il re un giorno le disse: “Io mi sento così obbligato verso questo signor Cagliuso, che desidero conoscerlo per ricambiargli tutte le cortesie che mi ha mostrato”. La gatta rispose: “Il desiderio del signor Cagliuso è di dedicare la propria vita e il proprio sangue alla vostra corona: perciò domani mattina verrà senz’altro qui di omaggiarvi”.

La mattina dopo però la gatta andò dal re e gli disse che Cagliuso si scusava tanto, ma non poteva venire, perché durante la notte era stato derubato di tutto e non gli rimaneva più neanche la camicia.

Il re fece subito mandare a Cagliuso un bel po’ di vestiti e biancheria del suo guardaroba e non passarono due ore che lui venne a palazzo, guidato dalla gatta.

Il re gli fece mille complimenti e, fattolo sedere accanto a sé, gli offrì un banchetto sbalorditivo. Ma, mentre si mangiava, Cagliuso di tanto in tanto si rivolgeva alla gatta, dicendole: “Micina mia, ti raccomando quei vecchi stracci, che non si perdano”. E la gatta: “Stai zitto, chiudi il becco, non parlare di queste miserie!”. Il re voleva sapere che cosa gli servisse e la gatta rispondeva che gli era venuta voglia di un piccolo limone e il re ne fece subito portare un cestello dal giardino. Dopo un po’ Cagliuso ricominciò con la stessa musica dei suoi stracci e la gatta gli disse ancora di tapparsi la bocca, e il re chiese di nuovo cosa gli servisse e la gatta fu pronta con un pretesto a rimediare alle piccinerie di Cagliuso.

Alla fine, dopo aver mangiato e conversato a lungo, Cagliuso chiese licenza di andarsene; invece quella furbacchiona rimase col re e cominciò a decantare il valore, l’intelligenza e il giudizio di Cagliuso, ma soprattutto le grandi ricchezze che lui possedeva nelle campagne romane e lombarde, per la qual cosa era degno d’imparentarsi con un re di corona.

Il re allora chiese e quanto potesse ammontare il suo matrimonio e la gatta rispose che non si poteva neanche contare esattamente il gran numero di mobili, palazzi e suppellettili di questo gran riccone, che lui stesso non sapeva quanto possedeva; se il re voleva informarsene, poteva mandare qualcuno con lei fuori dal regno e si sarebbe reso conto che c’era al mondo una ricchezza come quella.

Il re chiamò alcuni suoi fedelissimi e ordinò loro di informarsi sulle ricchezze di Cagliuso. Quelli seguirono la gatta, la quale, col pretesto di fargli trovare alloggi lungo la strada, correva avanti e, quante greggi di pecore, mandrie di vacche, razze di cavalli e branchi di porci incontrava, diceva ai pastori e ai guardiani: “Olà, state attenti che un pugno di banditi vuole saccheggiare tutto quello che si trova in queste campagne! Perciò, se volete evitare la loro furia e salvare le vostre cose, dite che sono del signor Cagliuso e non vi sarà torto un capello”.

La stessa cosa diceva nelle fattorie che incontrava sul suo cammino: cosicché, dovunque arrivavano i messi del re, gli veniva detto che tutto era di Cagliuso, tanto che quelli, stanchi di sentire sempre la stessa musica, tornarono dal re e gli dessero mari e monti della ricchezza del signor Cagliuso. Stando così le cose, il re promise una ricca ricompensa alla gatta se combinava questo matrimonio e lei, fatta la spola di qua e di là, alla fine concluse la faccenda.

Il re allora diede a Cagliuso la figlia in sposa con una gran dote. Dopo un mese di festeggiamenti, lo sposo disse che voleva portare la sposina nelle sue terre; così, accompagnati dal re fino ai confini del regno, se ne andarono in Lombardia. Lì, su consiglio

della gatta, il giovani comprò un bel po' di terre e diventò barone.

Ora Cagliuso, vedendosi ricco sfondato, non la finiva più di ringraziare la gatta dicendole che le doveva la vita e la ricchezza e che gli aveva giovato di più la furbizia di una gatta che l'ingegno del padre; quindi che disponesse a suo piacimento della sua vita e della sua roba e anzi, quando, di lì a cent'anni lei fosse morta, l'avrebbe fatta imbalsamare e mettere in una gabbia d'oro nella sua camera, per averla sempre davanti agli occhi.

La gatta, a sentire questa fanfaronata, volle metterlo alla prova: lasciò passare tre giorni e poi si finse morta, sdraiandosi lunga e distesa nella stanza. La moglie di Cagliuso, quando la vide, gridò: "Oh, marito mio, che gran disgrazia, è morta la gatta!". E Cagliuso: "Che si porti via tutti i mali, meglio lei che noi!". "Che ne facciamo?" domandò la moglie. E lui: "Prendila per una zampa e gettala dalla finestra!".

La gatta, sentendo questo bel ringraziamento che non avrebbe mai immaginato, cominciò a dire: Questo è il grazie tanto per i pidocchi che ti ho tolto? Questo il mille grazie per gli stracci che ti ho fatto bruttare e per i vestiti eleganti che ti ho procurato? Questo ho ottenuto per averti sfamato quando eri un morto di fame, pezzente, scalcagnato, con le pezze al culo? Maledico il giorno in cui ho deciso di fare qualcosa per te, ché non meriti nemmeno che ti si sputi in faccia! Bella gabbia d'oro che mi avevi promesso! Bel premio ho ricevuto per tutta la mia fatica! Disgraziato che si dà da fare per gli altri! Ha proprio ragione quel filosofo: Chi si addormenta asino, asino si sveglia! Insomma, chi fa di più, deve aspettarsi di meno; ma le belle parole e tristi fatti ingannano sia i saggi che i matti!".

Così dicendo e scuotendo la testa si allontanò e, per quanto Cagliuso cercasse con umiltà di farsi perdonare, non ci fu verso che tornasse indietro, ma, correndo senza mai voltarsi, diceva:

Dio ti guardi dal ricco impoverito e dal villano arricchito.

RAMOS, M. C. T.; REIS, A. A. J. Commented translation of the tale "Cagliuso", by Giambattista Basile. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 11, n. 1, p. 226-238, 2019. ISSN 2177-3807.

## Referências

BASILE, G. Cagliuso. In: \_\_\_\_\_. *Lo cunto de li cunti: Il giornata*. Napoli: Isola dei ragazzi, 2014, p. 01-04. [Versão italiana de Domenico Basile e Grazia Zanotti Cavazzoni em formato e-book]. ISBN 978-88-95621-61-6.

CALVINO, I. *Sulla fiaba*. Presentazione dell'autore. Introduzione di Mario Lavagetto. Milano: Arnoldo Mondadori, 1996.

COELHO, N. N. *Panorama histórico da literatura infanto-juvenil: das origens indo-européias ao Brasil contemporâneo*. São Paulo: Ática, 1991.

FONTANA della Pietra del pesce. In: *Biblioteca Universitaria*. Disponível em: <http://www.bibliotecauniversitarianapoli.beniculturali.it/index.php?it/465/fontana-della-pietra-del-pes>. Acesso em: 03. mai. 2019.

GUERINI, A.; CAON, R. B. A arte de narrar em Basile. *TriceVersa: Revista do Centro Ítalo-Luso-Brasileiro de Estudos Linguísticos e Culturais*, Assis, v. 2, n. 1, p. 165- 172, 2008. Disponível em: <http://www2.assis.unesp.br/cilbelc/AndreiaGuerini.pdf>. Acesso em: 03. mai. 2019.

I PROVERBI NAPOLETANI. In: *Cordo di Napoli*. Disponível em <http://www.corpodinapoli.it/ospitalita/napoletanita/proverbi.html>. Acesso em: 03. mai. 2019.

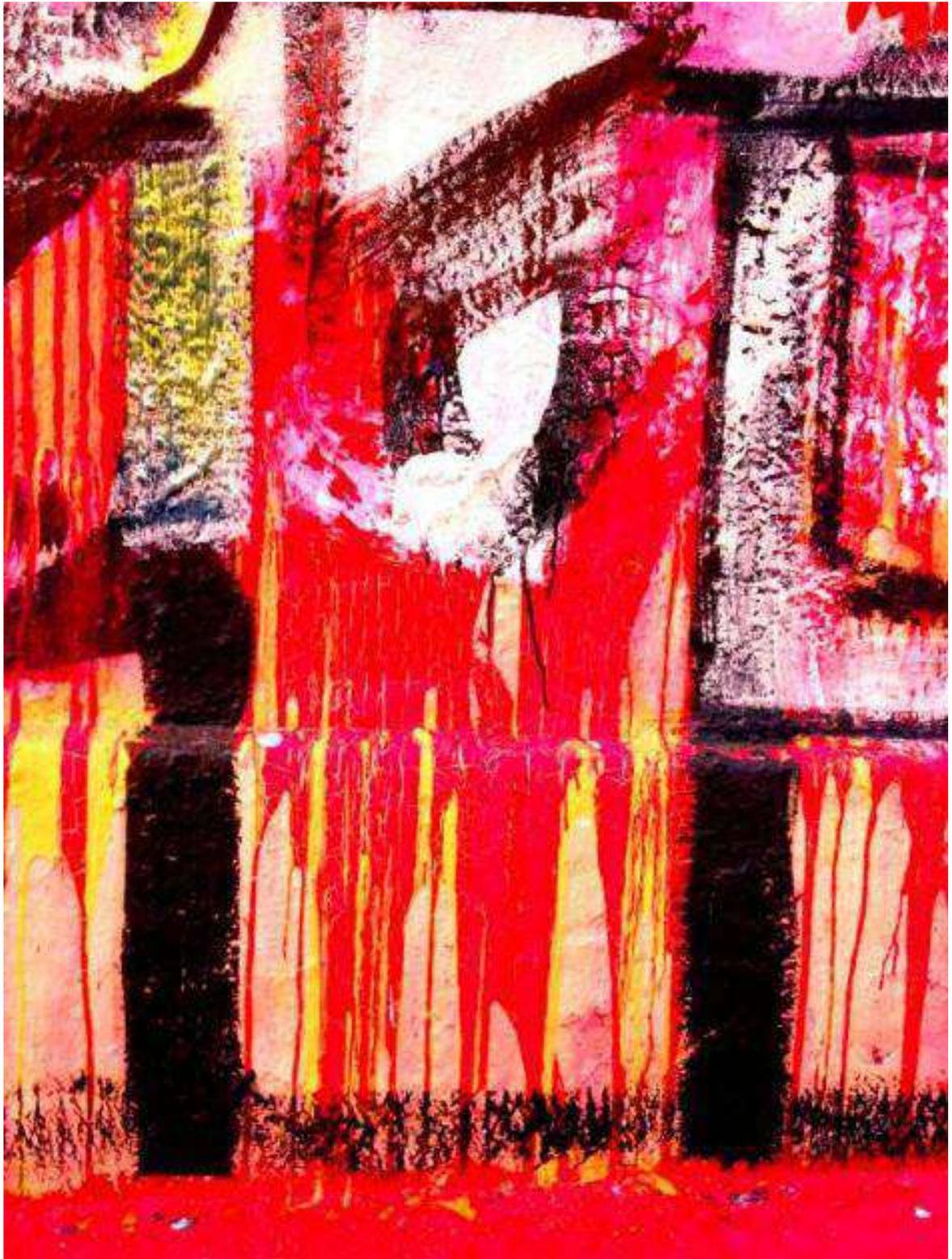
JOLLES, A. O conto. In: *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

MELITO ne Lo cunto de li cunti: largo delle cinque vie. Disponível em <https://nickmar86.wordpress.com/2015/10/29/melito-ne-lo-cunto-de-li-cunti-largo-delle-cinque-vie/>. Acesso em: 03. mai. 2019.

TRECCANI. Enciclopédia online italiana Treccani. Disponível em: <http://www.treccani.it>. Acesso em: 03. mai. 2019.

Recebido em: 23 abr. 2019

Aceito em: 18 maio 2019



Detalhe de Mural de O Profeta, artista de rua de São José do Rio Preto – SP – Brasil  
Fotografia de Arnaldo Franco Junior (2019)

# Tradução comentada do conto “L’irruzione”, de Júlio Cesar Monteiro Martins

MARIA CELESTE TOMMASELLO RAMOS\*

PEDRO HENRIQUE PEREIRA GRAZIANO\*\*

ARNALDO FRANCO JUNIOR\*\*\*

**RESUMO:** No presente trabalho, apresentamos a tradução para o português do conto “L’irruzione”, do escritor brasileiro Júlio Cesar Monteiro Martins. Radicado na Itália a partir dos anos 70 do séc. XX, o escritor pertence à geração de escritores que participou do *boom* do conto brasileiro nas décadas de 1960-70. Originalmente escrito em italiano, o texto remete à invasão da Escola Diaz, seguida de brutal repressão, pela polícia italiana durante a reunião do G8 (Grupo dos oito) na cidade de Gênova em 2001, e reafirma algumas das principais características literárias do escritor: o compromisso político com a denúncia de injustiças, a abordagem crítica da violência, o vínculo com o chamado *brutalismo* (BOSI, 1978) ou *realismo feroz* (CANDIDO, 1989), a ênfase na linguagem coloquial. A tradução é precedida por uma breve apresentação biobibliográfica do autor, comentada em notas e seguida do original em italiano.

**PALAVRAS-CHAVE:** Conto; Júlio Cesar Monteiro Martins; Literatura Italiana; Tradução; Tradução Comentada.

**ABSTRACT:** In this work, we present the translation into Portuguese of the short story "L'irruzione", by Brazilian writer Júlio Cesar Monteiro Martins. Established in Italy from the 1970s, the writer belongs to the generation of writers who participated in the boom of the Brazilian tale in the decades of 1960-70. Originally written in Italian, the text refers to the invasion of the Diaz School, followed by brutal repression by the Italian police during the G8 meeting in the city of Genoa in 2001, and reaffirms some of the writer's main literary characteristics: the political commitment to denounce injustice, the critical approach to violence, the bond with the so-called *brutalism* (BOSI, 1978) or *fierce realism* (CANDIDO, 1989), the emphasis on colloquial language. The translation is preceded by a brief bio-bibliographic presentation of the author, commented on in notes and followed by the original in Italian.

**KEYWORDS:** Annotated translation; Italian Literature; Júlio Cesar Monteiro Martins; Short-story; Translation.

---

\* Departamento de Letras Modernas – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp – *campus* de São José do Rio Preto – SP – Brasil. Bolsista de Produtividade em Pesquisa, Nível 2 (CNPq). E-mail: mct.ramos@unesp.br

\*\* Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp – *campus* de São José do Rio Preto – São José do Rio Preto – SP – Brasil. E-mail: pedro.graziano@hotmail.com

\*\*\* Departamento de Estudos Linguísticos e Literários – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp – *campus* de São José do Rio Preto – SP – Brasil. E-mail: arnaldo.franco-junior@unesp.br

## Introdução

Júlio Cesar Monteiro Martins (Niterói, 02 jul. 1955 – Pisa, 24 dez. 2014) foi escritor, advogado de direitos humanos e leitor (*lettore*) na Università degli Studi di Pisa, Itália. Publicou sua obra em português (de 1975 a 1994) e italiano (de 1998 em diante).

No Brasil, publicou seu primeiro livro de contos, *Torpilium*, em 1977, ao qual se seguiram: *Sabe quem dançou?* (contos, 1978), *Artérias e becos* (romance, 1978), *Bárbara* (romance, 1979), *A oeste de nada* (contos, 1981), *As forças desarmadas* (contos, 1983), *O livro das diretas* (ensaio político, 1984), *Muamba* (contos, 1985), *O espaço imaginário* (romance, 1987) e *O método* (conto, 2012).

Na Itália, publicou: *Il percorso dell'idea* (pequenos poemas em prosa, 1998), *Racconti italiani* (contos, 2000), *La passione del vuoto* (contos, 2003), *Madrelingua* (romance, 2005), *L'amore scritto* (fragmentos narrativos e contos, 1ª ed. 2007 – ; 2ª ed. 2015), *La grazia di casa mia - raccolta di poesie* (1998-2013) (antologia poética, 2013), *La macchina sognante* (ensaio, 2015 – póstumo), *L'ultima pelle* (romance, 2019 – póstumo).

Tem contos e poemas publicados em Antologias brasileiras e estrangeiras, dentre as quais: *Histórias de um novo tempo* (Brasil, 1977), *O erotismo no conto brasileiro* (Brasil, 1980), *Writing From The World* (USA, 1984), *Histórias de amor infeliz* (Brasil, 1985), *Um prazer imenso* (Brasil, 1986), *Cariocas de todos os contos* (Brasil, 1987), *Memórias de Hollywood* (Brasil, 1988), *Lire en Portugais* (França, 1990), *Antologia da nova poesia brasileira* (Brasil, 1992), *Non siamo in vendita - voci contro il regime* (Itália, 2001), *Poesia a Lucca* (Itália, 2002), *Fora da ordem e do progresso* (Brasil, 2004), *Ai confini del verso - poesia della migrazione in italiano* (Itália, 2006), *San Nicola: agiografia immaginaria* (Itália, 2006), *Entre nós* (Brasil, 2008), *Comboio com asas* (Portugal, 2009), *Il Brasile per le strade* (Itália, 2009), *Le parole al vento - Testi migranti pubblicati dalla rivista El-Ghibli* (Itália, 2009), *Reciproche ricezioni* (Itália, 2010), *Rondine e ronde - scritti migranti per volare alto sul razzismo* (Itália, 2010), *L'italiano degli altri - narratori e poeti in Italia e nel mondo* (Itália, 2011), *Verrà il domani e avrà i tuoi occhi* (Itália, 2011), *A New Map: The Poetry of Migrant Writers in Italy* (USA, 2011), *Stralunario* (Itália, 2012), *100 mila poeti per il cambiamento* (Itália, 2013), *HOTell - Storie da un tanto all'ora* (Itália, 2014), *Parole di frontiere - Autori latinoamericani in Italia* (Itália, 2014), *Nos idos de Março* (Brasil, 2014).

Escreveu também as peças de teatro: *A histeria do mármore*, *Por motivos de força maior*, *Aula magna*, *Hitler e Chaplin* (cinco peças curtas: “Il Galleriere”, “A Piede Libero”, “Nient'altro che bambini”, “Hitler e Chaplin”, “Occultamento”). Dois de seus contos foram fonte de inspiração para filmes de curta-metragem, a saber: *Garganta* (1987, direção de Dodê Brandão) e *Referência* (1988, direção de Ricardo Bravo). Também dirigiu a revista *Sagarana* ([www.sagarana.net](http://www.sagarana.net)), dedicada à criação e à crítica literária.

## “L’irruzione” e a narrativa de Júlio Cesar Monteiro Martins

O conto “L’irruzione” apresenta alguns dos principais traços da narrativa de Julio Cesar Monteiro Martins, radicado na Itália a partir dos anos 70 do séc. XX, e pertencente à geração de escritores que participou do *boom* do conto brasileiro nas décadas de 1960-70. Dentre esses traços característicos, destacamos:

a) o compromisso com a denúncia de injustiças sociais – o que evidencia uma concepção do trabalho do escritor como algo necessariamente engajado, via literatura, no debate público e na intervenção política por meio da denúncia de violências;

b) a abordagem crítica da violência, particularmente aquela que contou com a conivência de instâncias institucionais para se manifestar como abuso de poder, humilhação ou tortura<sup>1</sup> de vítimas tomadas como inimigas e, em razão disso, desconsideradas em seus direitos humanos;

c) o uso econômico do plano figurativo para condensar o efeito dramático, impactando o leitor para produzir uma catarse que não oferece alívio após o desenlace do conflito dramático;

d) a ênfase na linguagem coloquial (e, por vezes, no calão) como modo de ampliar a comunicabilidade do texto, tornando-o acessível a um espectro amplo de leitores.

Narrado em 3ª pessoa, “L’irruzione” ficcionaliza um embate verbal que quase chega ao conflito físico entre dois irmãos após a invasão da Escola Diaz<sup>2</sup>, seguida de brutal repressão, pela polícia italiana durante a reunião do G8 (Grupo dos oito)<sup>3</sup> na cidade de Gênova em 2001. Marco, filho de Piero, estava na escola que abrigava jornalistas, estudantes e militantes políticos contrários aos projetos, objetivos e políticas do G8, e é vítima da violência brutal promovida pela polícia genovesa contra os manifestantes. Indignado com a brutalidade sofrida pelo filho, Piero invade a casa de seu irmão, que trabalha como policial, exigindo-lhe explicações e confrontando-o em relação à ação violenta da polícia contra os manifestantes. Os protagonistas, Piero e seu irmão policial, configuram-se, no conto, como metonímias que iluminam o conflito político-ideológico entre os defensores e os críticos dos interesses dos países ricos representados pelo G8. O conflito dramático entre os dois irmãos é construído, no conto, por meio de uma gradação progressiva em que os argumentos de Piero, detentor das falas mais longas, simultaneamente criticam a brutalidade da polícia, denunciam a injustiça cometida contra manifestantes (atacados quando dormiam) e questionam a qualidade ética dos interesses em jogo no conflito político-ideológico entre

<sup>1</sup> Cf., por exemplo, os contos “O método” e “A posição”, publicados na antologia *Histórias de um novo tempo* (1977).

<sup>2</sup> Cf. o filme: *Diaz - Don't Clean Up This Blood* (no Brasil: *Diaz: Política e Violência*), de 2012, dirigido por Daniele Vicari, que aborda o fato.

<sup>3</sup> O G8 é um fórum informal dos líderes de oito países ricos e economicamente influentes no mundo. É formado por Alemanha, Canadá, Estados Unidos da América, Itália, França, Japão, Reino Unido e Rússia. Por ter influência sobre instituições e organizações mundiais como Organização Mundial do Comércio, Fundo Monetário Internacional, Organização das Nações Unidas, o G8 se afirma como uma instância de poder político que afeta os rumos da economia e da política em escala mundial (globalização, regulação e abertura de mercados, meio ambiente, economias emergentes, crises econômicas, etc.). Por ocasião dos encontros do G8, têm ocorrido manifestações críticas ao grupo, suas pautas e projetos, pondo em destaque a crítica ao aumento das desigualdades sociais e econômicas, ao desequilíbrio ecológico, aos efeitos perversos da globalização.

manifestantes e a polícia, tomada como representante do poder do G8.

O conto contrasta a invasão de Piero à casa de seu irmão policial à invasão da escola realizada pela polícia. Um juízo ético é sugerido por meio desse contraste: a invasão da escola foi covarde, pois atacou manifestantes no meio da noite, quando dormiam; já a invasão de Piero é franca, aberta, indignada com a posição do irmão diante das injustiças e crimes cometidos pela polícia, supostamente justificadas em função de “manter a ordem pública” e “servir ao Estado”.

Personagem secundária, mas testemunha do conflito entre os irmãos, Margherita, cunhada de Piero, intervém na briga em defesa do marido. De certa forma, ela representa, no conto, a opinião pública, que se vê confrontada com dois diferentes modos de ver a ação da polícia, seus efeitos e suas implicações. Não à toa, Piero, em determinado momento da discussão, lhe pergunta se ela viu na TV o marido chutando um manifestante indefeso e o que ela tinha achado daquilo.

As falas das personagens são coloquiais, diretas, incorporando a agressividade e o calão na construção da expressividade dramática, e marcando-se, como já apontava Antonio Candido<sup>4</sup>, em 1979, ao refletir sobre a então nova narrativa brasileira, por “uma naturalidade coloquial que vem sendo buscada desde o Modernismo dos anos 20 e só agora parece instalar-se de fato na prática geral da literatura” (CANDIDO, 1989, p. 211).

A narrativa de Júlio Cesar Monteiro Martins vincula-se, em sua origem, àquilo que Antonio Candido chamou de “ultra-realismo sem preconceitos” (CANDIDO, 1989, p. 211) ou “realismo feroz” (CANDIDO, 1989, p.212), que aspira “a uma prosa aderente a todos os níveis da realidade” (CANDIDO, 1989, p. 210). Tendo, segundo Candido, João Antônio e Rubem Fonseca como paradigmas, essa produção literária “agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos – [...] avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida” (CANDIDO, 1989, p. 211). O “realismo feroz” corresponde:

à era de violência urbana em todos os níveis do comportamento. Guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social — tudo abala a consciência do escritor e cria novas necessidades no leitor, em ritmo acelerado... (CANDIDO, 1989, p. 212).

Alfredo Bosi utiliza o termo “brutalismo” para referir-se a essa modalidade da narrativa brasileira dos anos 60-70 do séc. XX, identificando no romance *noir* norte-americano uma de suas matrizes. Segundo o crítico, essa narrativa se caracterizaria por um

modo de escrever recente, que se formou nos anos de 60, tempo em que o Brasil passou a viver uma explosão de capitalismo selvagem, tempo de massas, tempo de renovadas opressões, tudo bem argamassado com requintes de técnica e retornos deliciados a Babel e a Bizâncio. A sociedade de consumo é,

---

<sup>4</sup> O capítulo “A nova narrativa”, que integra o livro *A educação pela noite* (1989), teve origem na comunicação “O papel do Brasil na nova narrativa”, apresentada nos EUA em 1979. Essa comunicação foi, posteriormente, publicada na revista *Novos Estudos* (Cebrap), em 1981, e na *Revista de Crítica Literária Latinoamericana* (Lima, 1982).

a um só tempo, sofisticada e bárbara. [...]. Essa literatura, que respira fundo a poluição existencial do capitalismo avançado, de que é ambigualmente secreção e contraveneno, segue de perto os modos de pensar e de dizer da crônica grotesca e do novo jornalismo *yankee*. Daí os seus aspectos antiliterários que se querem até, populares, mas que não sobrevivem fora de um sistema de atitudes que sela, hoje, a burguesia culta internacional (BOSI, 1978, p. 18).

Segundo Lígia Chiappinni de Moraes Leite, a narrativa brutalista se caracteriza pela linguagem

“seca, aparentada com o jornal, que se insurge contra o romantismo, o enfeite, os rodeios e propõe, adequando-se à velocidade do novo século, a economia de figuras e adjetivos, a preferência pelas frases curtas e co-ordenadas, a parcimônia com advérbios, além do aproveitamento do linguajar das ruas, dos diálogos de todo dia. O brutalismo da linguagem nada mais é do que o equivalente do brutalismo dos temas e dos crimes perpetrados na grande cidade (LEITE *apud* MARQUES, s/d., s/p).

Alguns dos traços apontados pelos críticos citados estão presentes em “L’irruzione”, mas já filtrados por um processo de depuração em que a escrita busca equilibrar a produção de um efeito de choque sobre o leitor com a economia de recursos técnicos que favorecem a afirmação de uma literatura despojada de excessos, madura em sua economia expressiva. Se, por um lado, Piero reage ao pedido do irmão para que se acalme com o brado “— Calma o caralho!”, por outro lado, sua linguagem, na argumentação por meio da qual repreende o irmão, não perde a racionalidade e, inclusive, se aproxima do registro linguístico do narrador, que com ele tende a se identificar. Se Piero usa de uma imagem vulgar para demarcar a covardia – a violência policial da qual o irmão participou –, também usa de uma gradação progressiva para descrever o filho espancado e sintetiza, depois, o efeito da brutalidade por meio da imagem de uma “máscara de sangue”. Deste modo, o conto oferece emoção catártica na erupção de raiva e indignação que caracteriza Piero, o mais importante protagonista do conto, sem, no entanto, permitir que essa catarse esvazie o fato grave denunciado – mas, mesmo assim, defendido pelo irmão –, exigindo do leitor reflexão e posicionamento.

### **Observações sobre a tradução**

Na tradução de “L’irruzione”, optamos por destacar o trabalho do escritor com o registro coloquial, buscando com o português brasileiro coloquial, destacar cena conflitiva estabelecida entre os dois protagonistas. No conto, a discussão entre Piero e seu irmão policial se desenvolve na casa do segundo e numa tensão crescente que culmina na ruptura do laço fraternal. O espaço doméstico e o laço parental, aí, reforçam a intimidade existente entre os dois protagonistas – o que enfatiza o recurso à coloquialidade.

Há, porém, uma sutil distinção entre os domínios linguístico e argumentativo de Piero e de seu irmão policial: o primeiro parece ser mais escolarizado, racional e informado

do que o segundo. Tal distinção cumpre não apenas a função de caracterizar os dois personagens em termos de estrato educacional e cultural, operando, também, como fator de avaliação de ambos diante dos objetos de conflito: a brutalidade policial, sugere o texto, realizada tanto para proteger o espírito de corpo da Polícia como os interesses dos países ricos representados no G8. A distinção linguística é, portanto, por efeito de sugestão, fator de distinção político-ideológica.

É de se observar, também, que a narrativa tende a aproximar a identidade linguística de Piero à do narrador de 3ª pessoa, que, mesmo narrando a cena ocorrida entre os irmãos por meio do foco narrativo narrador onisciente neutro (FRIEDMAN *apud* LEITE, 2002, p. 33–34), parece tomar, por meio desse procedimento, uma sutil posição em favor de Piero, sua indignação e seus argumentos.

Feitas essas breves observações, passemos à apresentação da tradução comentada, à qual se seguirá a apresentação do texto original em italiano.

## A invasão<sup>5</sup>

Julio Monteiro Martins

Maria Celeste Tommasello Ramos  
Pedro Henrique Pereira Graziano  
Arnaldo Franco Junior  
(Tradução e comentários)

Piero empurrou a porta e entrou sem cumprimentar a cunhada, que ficou imóvel no batente da porta com a maçaneta na mão. Caminhou em direção ao irmão, que via o jornal na televisão. Quando o viu entrar tão determinado, levantou-se imediatamente da poltrona, abriu a porta do escritório, fez sinal para que entrasse e trancou a porta por dentro. Piero não lhe deu nem mesmo o tempo de sentar-se novamente<sup>6</sup>. Empurrou-o até imprensá-lo contra a veneziana<sup>7</sup>.

— O que fizeram com o meu filho?

— Ei! Ei! Calma. Você está na minha casa, sabia?

— Calma o caralho! O que vocês fizeram com meu filho?

— Não fiz absolutamente nada com teu filhote<sup>8</sup>. Não participei da invasão daquela escola, estava na delegacia aquela noite.

— Responde. Não banque o idiota<sup>9</sup>.

---

<sup>5</sup> “L’irruzione” é, literalmente: “A erupção”, mas também pode ser compreendida como “A irrupção” ou “A invasão”. O título em italiano traz, pois, uma ambiguidade capaz de sugerir uma metáfora diretamente ligada ao seu conflito dramático, pois registra tanto a expressão da exacerbada indignação de Piero, um dos protagonistas, como sua ação de invadir a casa do irmão policial para confrontá-lo. Dentre as duas últimas opções (invasão; irrupção), privilegiamos a primeira devido ao tom do texto, marcado pela informalidade. “A invasão” é uma tradução mais próxima do registro informal e, além disso, alude ao fato de Piero invadir a casa de seu irmão, estabelecendo um paralelismo em relação à invasão da Escola Diaz durante os *Fatti di Genova* – ação em que policiais invadiram uma escola que abrigava jornalistas, manifestantes e militantes políticos durante a reunião dos G8 em Gênova, na Itália, no ano de 2001, agredindo-os violentamente, fato que é discutido no conto. Entre o paralelismo das duas invasões e a fixação do conto como resposta à invasão da escola pela polícia – em que “A irrupção” ganharia, talvez, maior pertinência – optamos pelo paralelismo como forma de registrar a historicidade do conto, sem deixar de marcar a ação, também historicizante, do protagonista Piero.

<sup>6</sup> Para caracterizar o narrador, optou-se por criar um discurso que, ainda que contenha marcas de informalidade, seja diferente do registro informal dos diálogos, como na utilização dos pronomes em “[...] não lhe deu [...]” (não deu pra ele), ou na sua posição em “[...] sentar-se novamente [...]” (se sentar novamente).

<sup>7</sup> Ainda que no texto original em italiano não haja verbo correspondente a “imprensar”, o termo foi escolhido para contribuir com a criação da imagem e da dramaticidade do original.

<sup>8</sup> “Figliolo” é um diminutivo de “figlio” cuja tradução literal seria “filhinho”. Optou-se, porém, por “filhote” porque além de o termo remeter à relação animal-cria, afirmada numa das últimas falas de Piero, admite um possível sentido pejorativo (talvez, o de menino mimado) presente na fala do policial.

<sup>9</sup> Todos os diálogos são profundamente marcados por traços de informalidade e agressividade. Piero, que invade

— Pelo amor de Deus, Piero! Aquilo era uma guerrilha urbana, parecia a batalha de Argel<sup>10</sup>... Todo mundo sabia que seria uma operação de guerra. Você que não devia ter deixado ele ir lá.

— Ele estava dormindo. Estava dormindo quando invadiram a escola. Foi acordado com golpes de cassete<sup>11</sup> no meio da noite. Não tinha nenhuma arma com ele, nada. Foi levado e torturado. É isso o que você chama de uma operação de guerra? Não passou de um massacre<sup>12</sup>, um verdadeiro massacre, por Deus! feito por covardes como você, que não têm colhões para enfrentar os que estão armados de porretes e então descarregam a frustração e a raiva em jovens pacifistas, e até em velhos... em crianças... E depois deixaram ele naquele estado, os ossos fraturados, os dentes quebrados, o nariz afundado, os olhos massacrados, uma máscara de sangue...<sup>13</sup> Vergonha! Vocês<sup>14</sup>, vocês são piores que a polícia turca. Piores que os sul-americanos do Pinochet, pelo menos eles não se achavam a serviço dos cidadãos...

— Não é assim como você diz. Dentro daquela escola também tinha gente violenta...

— Cala a boca! Você deveria ter vergonha!<sup>15</sup> Estou farto das tuas mentiras. Você sabe muito bem que a invasão era para pegar os filmes e documentos dos computadores. Como vocês chamam isso mesmo, essa ação? “Queima de arquivo”, né? Porque estavam com medo de ser incriminados por todos os abusos e ilegalidades que cometeram. E para evitar isso cometeram crimes ainda piores. É sempre assim, quanto mais mexe na bosta, mais ela fede, não é verdade? Os meninos<sup>16</sup> estavam dormindo no chão... Covardes! Queriam massacrar alguém, e escolheram quem não podia resistir.

— Já te disse, Piero. Eu não estava lá.

---

a casa do irmão, mostra-se indignado e as escolhas textuais ao longo das falas foram feitas de modo a manter esta característica do personagem. Destacam-se o uso misturado de segunda e terceira pessoas – traço característico do português oral brasileiro, e, no trecho em questão, da expressão “não banque o idiota” (no original, “Non fare il cretino”). O efeito buscado é o de dar a ideia de que o irmão finge ignorar os fatos aos quais se refere Piero.

<sup>10</sup> No texto em italiano, há referência ao conhecido filme italiano *La battaglia di Algeri*, de 1966, que faz referência à batalha ocorrida na capital da Argélia, no ano de 1957. Optamos por não realizar nenhuma localização ou tradução por outros eventos ou filmes devido à relação violenta que se estabelece entre os eventos de Gênova e o evento histórico referido neste trecho.

<sup>11</sup> “Manganelate” foi traduzido como “golpes de cassete”, pois a expressão evoca tanto o ato violento quanto o instrumento utilizado. Outras opções, como “porretadas” ou “cacetadas”, foram levantadas, mas não aludem aos dois elementos citados.

<sup>12</sup> Optou-se por “não passou de um massacre” para evitar uma possível amenização da gravidade dos fatos com a tradução “foi só um massacre”.

<sup>13</sup> A descrição do filho espancado cria, no conto, uma gradação progressiva que denuncia a brutalidade das ações dos policiais. Optou-se por traduzir “ossa spaccate”, “denti rotti”, “naso sfondato”, “ochi pestati” por “ossos fraturados”, “dentes quebrados”, “nariz afundado”, “olhos massacrados”.

<sup>14</sup> No texto em italiano há um “voi” ao final da frase, marca de retomada do interlocutor, característica da língua. Em português, optou-se por acrescentar, no início, a repetição do pronome, o que enfatiza o tom acusatório da fala de Piero.

<sup>15</sup> No texto original, o autor utiliza o imperativo “Vergognati”. O uso do futuro do pretérito, configurando o chamado modo condicional do verbo, reforça a obrigatoriedade do modalizador “dever”, distanciando-o ao mesmo tempo da ordem. Ao marcar a fala de Piero com essas características, procuramos atribuir ao personagem certa distância hierárquica em relação ao irmão policial.

<sup>16</sup> Optou-se por traduzir “ragazzi” por “meninos” de modo a acrescentar afetividade à fala, sugerindo a possível inocência e, também, a situação de fragilidade dos jovens que sofreram as ações violentas da polícia.

— Mas meu filho estava lá!

— Você está fora de si!

— É mesmo?

— Vai pra casa.

— E pensar que idiotas como você são pagos por mim, com meus impostos... Se você não sente, sinto eu vergonha, sinto eu! entendeu? de pagar gente como você.

— Olha que você está me ofendendo... O Estado me paga porque...

— O Estado sou eu, imbecil! Não entende? O Estado é meu filho. É ele quem te paga. É ele o teu patrão.

— Eu estava falando!... o Estado me paga para manter a ordem pública...

— Ordem pública?... Mas pra quem você conta essa mentira? Acha que sou lesado? Meu filho saiu da prisão três dias depois, com a cueca ensopada de sangue, e não me deixava ver de onde vinha todo aquele sangue porque tinha vergonha. Entendeu ou não? É dessa ordem pública que está falando?

— Olha, dezenas de jovens foram presos. Não só o Marco...

— Não diga o nome do meu filho. Você não é digno de pronunciá-lo<sup>17</sup>. Você se tornou um torturador, um criminoso. Não repita o nome dele nunca mais.

— Não sei mais o que te dizer, Piero. Estávamos ali para proteger todos aqueles chefes de Estado. A ordem do governo era para...

— Fizeram coisas horríveis em nome dessa<sup>18</sup> ordem. Bateram em gente melhor que vocês, melhor que aqueles malditos “chefes de Estado”, gente que estava ali por razões nobres, pra dizer o que está errado no mundo em que o meu filho, mas também suas duas filhas, terão que viver. E espancaram estas pessoas enquanto dormiam, indefesas... Até a Máfia tem um código de honra. E vocês não.

— Margherita, a cunhada, batia na porta do escritório e gritava:

— Piero, deixa meu marido em paz. Ele é policial, estava trabalhando. Abre essa porta.

— Você se casou com um monstro, Margherita. Fica quieta. Viu ele na TV chutando a cabeça do garoto que estava sentado na rua com as mãos pra cima? O que acha disso, Margherita? Acha ainda que estava "trabalhando"?

— Abre a porta, Piero.

— O policial tentava pouco a pouco<sup>19</sup> se aproximar da porta. Ignorando os pedidos da cunhada, Piero imprensou de novo o irmão contra a veneziana.

<sup>17</sup> Optou-se por utilizar a menor quantidade possível de ênclises na tradução do conto, uma vez que é um registro que não faz parte do registro informal do português brasileiro. Neste caso, entretanto, a escolha do pronome enclítico (pronunciá-lo) foi feita para, ao reduzir o peso lexical da retomada (Você não é digno de pronunciar o nome dele), aumentar o grau de dramaticidade da fala de Piero.

<sup>18</sup> O termo italiano “dietro” não possui um correspondente satisfatório em português para indicar que as ordens serviram como pretexto para a realização de atos violentos. A melhor alternativa encontrada para captar na tradução esse sentido foi a utilização de “em nome de”, que sugere a ideia de pretexto.

<sup>19</sup> “Piano piano”, do italiano, seria traduzível por “lentamente”, mas a escolha por “pouco a pouco” acrescenta a cadência desejada à voz do narrador.

— Vem, então, bate em mim, vamos... Anda. Vem. Por que não tenta fazer comigo, aqui, o que fizeram com os meninos?

— Já chega. Piero! Vai embora. Você tá<sup>20</sup> louco.

— Imbecil!... Manda um recado pros seus colegas fascistas. Fala que nem todos os pais são como o pai do garoto morto na praça<sup>21</sup>. Prostrado como um cão surrado. Alguém vai reagir, defender sua cria<sup>22</sup> a qualquer preço e qualquer risco. Ouviu bem? E eu não vou descansar até ver cada um de vocês atrás das grades. Pode apostar. Seu "gostinho<sup>23</sup> de Gestapo" acabou. E lembre-se: de agora em diante você não tem mais um irmão. Daqui pra frente tem um inimigo. E não nos falamos mais.

Pegou a luminária de estilo inglês de cima da escrivaninha e espatifou-a entre os pés do policial. Depois abriu a porta do escritório, olhou a cunhada atônita nos olhos e disse:

— Aconselha o teu marido a se aposentar logo. Será melhor para todos.

E enquanto ela entrava no escritório revirado, Piero já descia rapidamente a escada. O táxi esperava por ele com o motor ligado.

Garfagnana, Agosto 2001.

---

<sup>20</sup> Optou-se pela forma contraída do verbo “estar” porque ela é, de fato, a forma utilizada no português brasileiro informal.

<sup>21</sup> Há, aqui, uma alusão a Carlo Giuliani, jovem anarquista que foi assassinado pela polícia com um tiro na cabeça durante a ação repressiva em Gênova por ocasião da reunião do G8 (Grupo dos oito) em 2001.

<sup>22</sup> A expressão do italiano “cuccioli” seria traduzida como “filhotes”, escolha lexical utilizada no começo do texto para traduzir “figliolo”. Nesta fala, depreende-se que haja um instinto protetor por parte dos pais em relação a seus filhos, o que justifica a escolha de “cria”.

<sup>23</sup> A tradução de “assaggio” (gosto provindo da ação de saborear) por “gostinho” dota a frase de ironia, da mesma forma como a frase original em italiano.

## L'irruzione

*Julio Monteiro Martins*

Piero spinse la porta ed entrò senza salutare la cognata, che rimase immobile sull'uscio della porta con la maniglia in mano. Si incamminò direttamente verso il fratello, che guardava il telegiornale. Vedendolo entrare così determinato, si alzò subito dalla poltrona e aprì la porta dello studio, fece un segno perché entrasse e la rinchiuse da dentro. Piero non gli diede nemmeno il tempo di sedersi nuovamente. Lo spintonò fino a farlo sbattere contro la veneziana.

— Cosa avete fatto a mio figlio?

— Ehi! Ehi! Calmati. Sei in casa mia, lo sai?

— Calmati un cazzo! Cosa avete fatto a mio figlio?

— Io al tuo figliolo non ho fatto proprio nulla. Non ho partecipato all'irruzione di quella scuola, ero alla questura quella notte.

— Rispondimi. Non fare il cretino.

— Piero, per Dio. Era una guerriglia urbana quella, sembrava la battaglia di Algeri... Tutti sapevano che sarebbe stata un'operazione di guerra. Tu non dovevi dargli permesso di andarci.

— Lui dormiva. Lui dormiva quando hanno fatto irruzione in quella scuola. È stato svegliato a manganellate nel mezzo della notte. Non aveva un'arma con sé, niente. L'hanno portato via e torturato. Questa la chiami un'operazione di guerra? È stato solo un massacro, un vero massacro, perdio! compiuto da vigliacchi come te, che non hanno le palle di affrontare quelli armati di bastone e allora scaricano la frustrazione e la rabbia contro i ragazzi pacifisti, perfino le persone anziane...i bambini... E poi lo hanno ridotto in quello stato, le ossa spaccate, i denti rotti, il naso sfondato, gli occhi pestati, una maschera di sangue... Vergogna! Siete peggio della polizia turca, voi. Peggio dei sudamericani di Pinochet, almeno quelli non pretendevano di essere al servizio dei cittadini...

— Non è così come dici tu. Dentro a quella scuola c'era anche gente violenta...

— Stai zitto! Vergognati! Sono stufo delle tue bugie. Lo sai benissimo che l'irruzione è stata fatta per impossessarsi dei filmati e dei documenti dei computer. Come la chiamate voi, questa impresa? "Bruciare gli archivi", giusto? Perché già allora avevate paura di essere incriminati per tutti gli abusi e le illegalità che avevate commesso. E per evitarli avete commesso illegalità ancor peggiori. È sempre così, più la tocchi, la merda, e più puzza, non è vero? I ragazzi dormivano sul pavimento... Vigliacchi! Volevate massacrare qualcuno, e avete scelto quelli che non potevano resistere.

— Te l'ho già detto, Piero. Io non c'ero.

— Ma mio figlio c'era!

— Sei fuori di testa!

— Davvero?

— Vattene a casa.

— E pensare che cretini come te sono pagati da me, con le mie tasse... Se non la senti tu, la sento io la vergogna, la sento io! capisci? di pagare a quelli come te.

— Guarda che mi stai offendendo... Lo Stato mi paga perché...

— Lo Stato sono io, imbecille! Non capisci? Lo Stato è mio figlio. È lui chi ti paga. È lui il tuo padrone.

— Stavo dicendo!... lo Stato mi paga per mantenere l'ordine pubblico...

— L'ordine pubblico?... Ma a chi la racconti sta favola? Mi credi un deficiente? Mio figlio è uscito della prigione tre giorni dopo, con le mutande inzuppate di sangue, e non mi ha lasciato vedere da dove veniva tutto quel sangue perché si vergognava. Hai capito o no? È questo l'ordine pubblico di cui parli?

— Guarda che ci sono state decine di ragazzi arrestati. Non solo Marco...

— Non pronunciare il nome di mio figlio. Non sei degno di nominarlo. Sei diventato un torturatore, un criminale. Non ripetere quel nome mai più.

— Non so più che dirti, Piero. Eravamo lì per proteggere tutti quei capi di Stato. L'ordine del Governo era di...

— Avete fatto cose orrende dietro questo ordine. Avete colpito gente migliore di voi, migliore di quei maledetti "capi di Stato", gente che era lì per ragioni nobili, per dire cosa non va nel mondo in cui mio figlio, ma anche le tue due figlie, dovranno vivere. E avete colpito queste persone mentre dormivano, inermi... Perfino la Mafia ha un suo codice d'onore. E voi no.

Margherita, la cognata, batteva dietro la porta dello studio urlando:

— Piero, lascia in pace mio marito. Lui è un poliziotto, stava lavorando. Apri questa porta.

— Hai sposato un mostro, Margherita. Stai buona. L'hai visto in tivù a tirare i calci contro la testa del ragazzo che stava seduto sulla strada con le mani alzate? Che ne pensi, Margherita? Credi ancora che stava "lavorando"?

— Apri la porta, Piero.

Il poliziotto cercava di avvicinarsi piano piano alla porta. Ignorando le richieste della cognata, Piero spintonò nuovamente il fratello contro la veneziana.

— Vieni, ora picchia me, dai... Forza. Vieni. Perché non provi di fare con me, qua, ciò che avete fatto ai bambini?

— Ora basta. Piero! Vai via. Sei impazzito.

— Stronzo... Manda un messaggio ai tuoi colleghi fascisti. Digli che non tutti i genitori sono come il padre del ragazzo ucciso in piazza. Uno depresso come un cane bastonato. Qualcuno reagirà, difenderà i suoi cuccioli a qualunque prezzo e a qualunque rischio. Hai sentito bene? E non mi darò pace fino a che non vedrò ognuno di voi dietro le sbarre. Puoi scommetterci. Il tuo "assaggio di Gestapo" è finito. E ricordati: da ora in poi tu non ce l'hai più un fratello. Da ora in poi hai un nemico. E non ci parliamo più.

Prese il lume stile inglese da sopra la scrivania e lo schiantò tra i piedi del poliziotto. Poi aprì la porta dello studio, guardò la cognata attonita negli occhi e disse:

— Consiglia tuo marito di andare subito in pensione. Sarà meglio per tutti.

E mentre lei entrava nello studio sottosopra, Piero già scendeva le scale a precipizio. Il tassì lo aspettava con il motore acceso.

Garfagnana, Agosto 2001.

RAMOS, M. C. T.; GRAZIANO, P. H. P.; FRANCO Jr., A. Commented translation of the short-story "L'irruzione", by Júlio Cesar Monteiro Martins. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 11, n. 1, p. 240–252, 2019. ISSN 2177–3807.

### **Agradecimentos**

Agradecemos a Alessandra Pescaglini, viúva do escritor Júlio Cesar Monteiro Martins, pela generosa cessão do conto para tradução comentada e publicação no original.

### **Referências**

BOSI, A. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. O conto brasileiro contemporâneo. São Paulo: Cultrix, 1978.p. 07–24.

CANDIDO, A. A nova narrativa. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. p. 199–215.

MARQUES, J. C. A linguagem do corpo, o corpo da linguagem – O vale-tudo no conto “Desempenho”, de Rubem Fonseca. *Cadernos do CNLF*, Rio de Janeiro, s/v., s/n., s/p. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno04-02.html>. Acesso em: 18 abr. 2019.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo* (ou A polêmica em torno da ilusão). 10. ed. São Paulo: Ática, 2002. p. 33–34.

Recebido em: 25 abr. 2019

Aceito em: 28 maio 2019



# Incorà cuà!\* – *Ti tazi sempre te parli mai*, de Cátia Dal Molin

NICOLLAS CAYANN\*\*

A ideia de “outredade” é comumente traduzida no Brasil como “alteridade”. Importada de teóricos anglófonos, a palavra *Otherness* carrega em si o sentido de ser, declarar-se, sentir-se diferente daquilo que é costumeiro, corriqueiro, ou comum. De acordo com o *Dicionário Routledge de Termos Literários*,

**Alteridade:** A definição do dicionário para o termo alteridade é “estado de ser outro, ou diferente, diverso, outredade”. É usado como uma alternativa (que, por acaso, é um termo cognato de alteridade) à “outredade” que surgiu com as mudanças da filosofia do século XX que moldaram a conceitualização de identidade partindo da perspectiva humanista e cartesiana da consciência do eu localizada na mente individual, baseada na proposição “penso, logo sou”, subjetivamente encontrada em textos sociais que são constituídos de forma discursiva e ideológica<sup>1</sup> (CHILDS; FOWLER; 1973, p. 5 - tradução nossa).

Segundo o *E-Dicionário de termos literários* de Carlos Ceia, alteridade é:

Facto ou estado de ser Outro; diferição do sujeito em relação a um outro. Opõe-se a identidade, mundo interior e subjectividade. Este tema aparece com alguma insistência nos mais recentes estudos pós-coloniais, feministas, desconstrucionistas e psicanalíticos, e é também tratado no dialogismo de Bakhtin. A questão da alteridade (ing. otherness; fr. alterité; al. Anderssein)

---

\* “Incorà Cuà!” é uma expressão de língua vêneta que significa “ainda aqui” em português brasileiro. Esse é o título de um jornal publicado no ano de 2018, sob direção de Fernando Menegatti, na cidade de Bento Gonçalves. Não faço avaliação do conteúdo do jornal nesta resenha, tampouco sei do projeto ou de futuros desdobramentos, logo não me alio à publicação. Contudo, acho incrível que exista em terras brasileiras uma espécie de gazeta vêneta escrita em Talian. Tanto o livro que aqui resenho, quanto o jornal, chegaram a mim pela gentileza do professor Marcos Zancan, coordenador do projeto Talian do Colégio Técnico Industrial de Santa Maria.

\*\* Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria – 97105-900 – Santa Maria – RS - Brasil. Bolsista CAPES. E-mail: nicollascayann@gmail.com

<sup>1</sup> **Alterity:** The dictionary definition of the term alterity is ‘the state of being other or different; diversity, otherness’. Its use as an alternative (which, as it happens, is a term cognate to alterity) to ‘otherness’ has emerged from changes in twentieth century philosophy that have shifted the conceptualization of identity from the Cartesian humanist proposition of a self-contained consciousness located in the individual mind, based on the proposition ‘I think therefore I am’, to subjectivity located in social contexts that are discursively and ideologically constituted<sup>#</sup> (CHILDS; FOWLER; 1973, p. 5).

corre o risco de se tornar simplisticamente universal, no caso de considerarmos o Outro como uma categoria omnipresente, porque tudo está em oposição em relação a alguma coisa ou a alguém. É necessário delimitar a aplicação do conceito e, de preferência, pelo menos no que toca à literatura, considerá-lo apenas nas relações poéticas, dramáticas e nas que se abrem nos textos literários (CEIA, 2017).

A alteridade possui funções distintas em diversas áreas de conhecimento, contudo, de forma geral, a alteridade é um termo latino que significa constituir-se como um “outro” (ABBAGNANO, 1998). A narrativa que percorre a história mundial, e que afeta diretamente a brasileira, tem sido constantemente posta através de um viés que silencia diferentes vozes (ditas “menores”) desses “outros”. E a narrativa que corresponde à história do outro? Fica a cargo de quem a contar? No texto “Quem reivindica alteridade?” (1994), Spivak pontua o fato de concernir-se com a alteridade, majoritariamente nas dinâmicas de apropriação e silenciamento da história do(s) outro(s). O fato é que algumas narrativas de grupos entendidos como “menores” não corroboram alguns objetivos, principalmente naquilo que diz respeito a narrar uma nação: “Somos obrigados a trabalhar dentro de narrativas da história, e inclusive acreditar nelas” (SPIVAK, 1994, p. 190). As narrativas são importantes mecanismos nos parâmetros que contornam os processos identitários, e esses processos são em suma imaginados.

Foi Benedict Anderson quem cunhou o constructo de comunidades imaginadas. Para o autor, o termo se estabelece em confronto com a ideia de comunidade real, que, segundo Anderson, não é capaz de se expandir em uma extensão maior que a de um pequeno burgo, onde todos, de fato, se conheçam, qualquer proposta que seja mais expansiva que isso é imaginada. Anderson afirma que a nação é uma comunidade política imaginada. O autor sugere que:

Definir uma região é pensá-la como um grupo de enunciados e imagens que se repetem, com certa regularidade, em diferentes discursos, em diferentes épocas, com diferentes estilos e não a pensar como uma homogeneidade, uma identidade presente na natureza (ANDERSON, 2008, p. 24).

Imaginadas e reimaginadas drasticamente, ao longo da história, as identidades são um importante mecanismo das comunidades. É verdade que as identidades são frequentemente delimitadas e isso é um exercício com pouquíssima durabilidade, pois as identidades são por natureza móveis. Mesmo assim, é surpreendente a flexibilidade e a pluralidade de desdobramentos que as identidades vivenciam na América Latina, ao ponto de se afirmar que a singularidade das identidades latino-americanas é basicamente sua pluralidade:

O tema da identidade talvez seja o mais insistente dentro do pensamento latino-americano: desvendá-la ou construí-la é uma “longa viagem”, já nos disse Leopoldo Zea. Irlemar Chiampi foi mais longe e afirmou que ele foi e é “a força vitalista e propulsora” desse pensamento (PINTO, 2004, p. 77).

Já é praticamente acordo comum que as terras tupiniquins são uma “mistura” de cores, gentes, saberes, culturas e línguas diferentes, e nestes parâmetros todas as partes do Brasil são compostas de diferentes “outros”, o Rio Grande do Sul é um dos estados que mais explora estes relevos multiculturais (ao menos os de origem europeia, pois é sabido que, não só em terras gaúchas, outras culturas – como as indígenas por exemplo – são preteridas). E na construção da ideia de Brasil, ao longo dos anos desse constructo nacional, uma boa parte das diferentes culturas estabelecidas em terras brasileiras foi deixada de lado.

Também entendida como um conceito, a nação é, desta forma, sujeita à análise. A ideia de nação, vista através dos princípios teóricos de Anderson, é um construto feito perpassando as predefinições de comunidade imaginada. A repetição hiperbólica daquilo que se delimitou como nação é a ideia que se distribui e perpetua como identitária de uma nação imaginada (FRANCO, 1994). O espaço preenchido pela ideia de nacional é um território privilegiado para se tratar de alteridade (é comum às nações letradas possuírem um romance fundador<sup>2</sup>), pois as narrativas de nação são construídas nos alicerces firmes que geram (ou acirram) as fronteiras entre “nós” e os “outros”.

É no sentido de dar voz aos “outros” que surge o livro *Ti tazi sempre te parli mai* (DAL MOLIN, 2018). Surgido de vários esforços acadêmicos de diferentes princípios, a autora menciona a importância da participação no projeto (em 1997) do Laboratório de História Oral no Centro Franciscano em Santa Maria, Rio Grande do Sul. Através de contatos com diferentes histórias de imigrantes a autora comenta a respeito das impressões que teve do impacto do período Vargas no Brasil, no qual o vêneto falado em território brasileiro (hoje Talian) e outras línguas estrangeiras ao português foram proibidas em uso oral e escrito. No intuito não só de dar voz aos silenciados, a autora promove um livro que versa sobre a história de um povo que ainda vive em terras brasileiras e que ainda (de forma diminuta, e de certo modo precarizada) passa suas tradições de geração em geração. Autora e organizadora do livro, Dal Molin recupera um trecho considerável da história da imigração no Brasil, e além disso entrega às comunidades falantes de Talian um material sobre estas comunidades escrito inteiramente em Talian e Italiano.

Na obra histórica e literária, Dal Molin conta tristezas, felicidades, conquistas, frustrações e promessas que os efeitos da imigração no Brasil causaram. Com notas, introduções e apresentações, o livro é enriquecido de pareceres de usuários do Talian, logo no primeiro capítulo, pós nota da autora, Maíra Ines Vendrame trata do percurso do imigrante Andrea Pozzobon. De relevante importância para o cenário do Talian no Brasil, Pozzobon foi um dos instrutores de Talian em diferentes escolas, além de comerciante, catequista e agente consular. Vendrame analisa as memórias deixadas por Pozzobon.

---

<sup>2</sup> Formatos narratológicos unificadores de ideias nacionais, ou de projetos nacionais. De acordo com Doris Sommer (1994), a proposta do romance fundador é ser, especificamente, uma ficção que se dispõe a passar-se por verossímil e ganha progresso e desenvolvimento por associação política, ou na diretamente na ideia de construir narrativa nacional. Nestes romances encontramos uma imagem pouco plural da nação, unificando assim os aspectos que, para certo grupo, são mais relevantes. Logo, renega-se conflitos em favor de definições mais homogêneas. A nação é narrada de um viés monológico privilegiando alguns e prejudicando “outros”.

No texto que segue, “Brasile vero contro Brasile falso”, é discutido por René Gertz a ideia de “perigo alemão”. Com foco em questões étnicas, políticas, culturais e religiosas trata dos generalismos nas regiões coloniais no período entre 1933 e 1945 e dos preconceitos sofridos por imigrantes. Na sequência o texto de Maria Catarina Zanini fala do Estado Novo e conversa bastante com o texto de Gertz no que tange às ideias de nacionalismo e perigo estrangeiro. Já Renan Broges Gonçalves trata de memória, repressão e guerra falando dos campos de repressão para imigrantes como “inimigos da pátria” e a perseguição sofrida pelos ditos “inimigos da nação”.

Um dos maiores textos do compêndio fica a cargo de Dal Molin. Em “Ti tasi sempre, ti parli mai: Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasile: 1942”, a autora tece um texto muito interessante que busca resgatar acontecimentos que caíram no esquecimento da memória da imigração. Através de revisão bibliográfica e dados secundários (documentos e testemunhos da época) Dal Molin reconta a história da imigração italiana/vêneta no sul do Brasil. Além de todo o material histórico e cultural exposto no livro, o capítulo de encerramento traz um prisma linguístico ao livro. No capítulo final Alessandro Mocellin faz uma análise linguística de um texto de Talian (variante do vêneta que se fala no Brasil). Ademais, Mocellin faz um trabalho quase que artesanal de reconstrução do surgimento da língua vêneta e de sua propagação.

Um livro muito bem curado e composto de forma bilíngue, *Ti tasi sempre te parli mai*, é o primeiro livro brasileiro escrito em Talian, dando assim, pela primeira vez, um status acadêmico para uma língua que é reconhecida no Brasil. Mais que um resgate histórico interessantíssimo, e uma reflexão cultural muito rica, o livro é uma forma de trazer o Talian ao mundo moderno.

CAYANN, N. Incorà cuà! – *Ti tasi sempre te parli mai*, by Cátia Dal Molin. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 11, n. 1, p. 254-258, 2019. ISSN 2177-3807.

## Referências

ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CEIA, C. *E-Dicionário de termos literários Carlos Ceia*. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/>> Acesso em: 30 de set. 2018.

CHILDS, P.; FOWLER, R. *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. 1. ed. Nova York: Routledge Press, 2006.

DAL MOLIN, C. *Ti tazi senpre te parli mai*. Trad. Santa Maria: UFSM, Colégio Técnico Industrial de Santa Maria, 2018.

FRANCO, J. Sentido e sensualidade: notas sobre a formação nacional. In: HOLLANDA, H. B. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 99–126.

PINTO, J. *A leitura e seus lugares*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

SOMMER, D. Amor e Pátria na América Latina: uma especulação alegórica sobre sexualidade e patriotismo. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges In: HOLLANDA, H. B. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 158–183.

SPIVAK, G. Quem reivindica alteridade?. In: HOLLANDA, H. B. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 187–205.

Recebido em: 17 dez. 2018

Aceito em: 15 fev. 2019

## ÍNDICE DE ASSUNTOS

- 12 anos de escravidão* (DSN, p. 78);  
*A misteriosa chama da rainha Loana* (PFZR, p. 156);  
Alessandro Manzoni (RRR, p. 171);  
Arquivos Literários (FACC, p. 32);  
Baudelaire (AG, p. 50);  
Bauman (VLO, p. 193);  
Bolaño (GR, p. 12);  
Brasil (GDM, p. 126);  
Caramuru (GDM, p. 126);  
Cátia Dal Molin (NC, p. 254);  
Concursos Literários (FACC, p. 32);  
Conto (MCTR; AAJR, p. 226); (MCTR; PHPG; AFJ, p. 240);  
Crítica literária (ACVF, p. 106);  
Desmarginação (ERSS; YB, p. 209);  
Elena Ferrante (ERSS; YB, p. 209);  
Emilio Salgari (GDM, p. 126);  
Escravidão (DSN, p. 78);  
Feminismo (ERSS; YB, p. 209);  
Gênero (GMR; CAR, p. 64);  
Giambattista Basile (MCTR; AAJR, p. 226);  
Giovanni Verga (RRR, p. 171);  
Guimarães Rosa (FACC, p. 32);  
História (RRR, p. 171);  
Imperialismo (GDM, p. 126);  
Imprensa Brasileira (IB; AG, p. 134);  
Interdiscursividade (PFZR, p. 156);  
Intertextualidade (PFZR, p. 156);  
Jarkowski (GR, p. 12);  
Júlio César Monteiro Martins (MCTR; PHPG; AFJ, p. 240);  
Leopardi (IB; AG, p. 134);  
Literatura (ACVF, p. 106);  
Literatura brasileira (VLO, p. 193);  
Literatura de Autoria Feminina (GMR; CAR, p. 64);  
Literatura Estadunidense (GMR; CAR, p. 64);  
Literatura Italiana (MCTR; AAJR, p. 226); (MCTR; PHPG; AFJ, p. 240);  
Literatura latino-americana (GR, p. 12);  
Maria Valéria Rezende (VLO, p. 193);  
Memória literária (PFZR, p. 156);  
Narrativa de escravos (DSN, p. 78);  
Pier Paolo Pasolini (ACVF, p. 106);  
Poesia (AG, p. 50);  
Política (ERSS; YB, p. 209);  
Querela entre Antigos e Modernos (AG, p. 50);  
Realidade (ACVF, p. 106);  
Realismo (GR, p. 12);  
Recepção (IB; AG, p. 134);  
Representação (GMR; CAR, p. 64);  
Romance brasileiro contemporâneo (VLO, p. 193);  
Romance de Aventura (GDM, p. 126);  
Romantismo (RRR, p. 171);  
Sánchez (GR, p. 12);  
Século XX (IB; AG, p. 134);  
Sociedade (ACVF, p. 106); (ERSS; YB, p. 209)  
Steve McQueen (DSN, p. 78);  
Sylvia Plath (GMR; CAR, p. 64)  
*Ti tazi sempre te parli mai* (NC, p. 254);  
Tradição e ruptura (AG, p. 50);  
Tradução (MCTR; AAJR, p. 226); (MCTR; PHPG; AFJ, p. 240);  
Tradução Comentada (MCTR; AAJR, p. 226) (MCTR; PHPG; AFJ, p. 240)  
Trauma cultural (DSN, p. 78);  
Umberto Eco (PFZR, p. 156);  
Valoração Literária (FACC, p. 32);  
Verismo (RRR, p. 171);  
Villoro (GR, p. 12).

## SUBJECT INDEX / INDICE SOGGETTO

- 12 Years a Slave* (DSN, p. 78);  
Adventure Novel (GDM, p. 118);  
Alessandro Manzoni (RRR, p. 171);  
American Literature (GMR; CAR, p. 64);  
Annotated translation (MCTR; AAJR, p. 226);  
(MCTR; PHPG; AFJ, p. 240);  
Baudelaire (AG, p. 50);  
Bauman (VLO, p. 193);  
Beyond the Margins (ERSS; YB, p. 209);  
Bolaño (GR, p. 12);  
Brasile (GDM, p. 118);  
Brazil (GDM, p. 118);  
Brazilian literature (VLO, p. 193);  
Brazilian Press (IB; AG, p. 134);  
Caramuru (GDM, p. 118);  
Cátia Dal Molin (NC, p. 254);  
Contemporary Brazilian Romance (VLO, p. 193);  
Cultural trauma (DSN, p. 78);  
Elena Ferrante (ERSS; YB, p. 209);  
Emilio Salgari (GDM, p. 118);  
Feminism (ERSS; YB, p. 209);  
Gender (GMR; CAR, p. 64);  
Giambattista Basile (MCTR; AAJR, p. 226);  
Giovanni Verga (RRR, p. 171);  
Guimarães Rosa (FACC, p. 32);  
History (RRR, p. 171);  
Imperialism (GDM, p. 118);  
Interdiscursività (PFZR, p. 156);  
Interdiscursivity (PFZR, p. 156);  
Intertestualità (PFZR, p. 156);  
Intertextuality (PFZR, p. 156);  
Italian Literature (MCTR; AAJR, p. 226);  
Italian Literature (MCTR; PHPG; AFJ, p. 240);  
Jarkowski (GR, p. 12);  
Júlio César Monteiro Martins (MCTR; PHPG; AFJ, p. 240);  
*La misteriosa fiamma della regina Loana* (PFZR, p. 156);  
Latin American literature (GR, p. 12);  
Leopardi (IB; AG, p. 134);  
Literary Appraisal (FACC, p. 32);  
Literary Archives (FACC, p. 32);  
Literary Awards (FACC, p. 32);  
Literary Criticism (ACVF, p. 106);  
Literary memory (PFZR, p. 156);  
Literature (ACVF, p. 106);  
Maria Valéria Rezende (VLO, p. 193);  
Memoria letteraria (PFZR, p. 156);  
Pier Paolo Pasolini (ACVF, p. 106);  
Poetry (AG, p. 50);  
Politics (ERSS; YB, p. 209);  
Quarrel between Ancient and Modern (AG, p. 50);  
Realism (GR, p. 12);  
Reality (ACVF, p. 106);  
Reception (IB; AG, p. 134);  
Representation (GMR; CAR, p. 64);  
Romanticism (RRR, p. 171);  
Romanzo d'avventure (GDM, p. 118);  
Sánchez; Villoro (GR, p. 12);  
Short-story (MCTR; PHPG; AFJ, p. 240);  
Slave narrative (DSN, p. 78);  
Slavery (DSN, p. 78);  
Smarginatura (ERSS; YB, p. 209);  
Society (ACVF, p. 106); (ERSS; YB, p. 209);  
Steve McQueen (DSN, p. 78);  
Sylvia Plath (GMR; CAR, p. 64);  
Tale (MCTR; AAJR, p. 226);  
*The Mysterious Flame of Queen Loana* (PFZR, p. 156);  
*Ti tazi sempre te parli mai* (NC, p. 254);  
Tradition and Rupture (AG, p. 50);  
Translation (MCTR; AAJR, p. 226); (MCTR; PHPG; AFJ, p. 240);  
Umberto Eco (PFZR, p. 156);  
Verism (RRR, p. 171);  
Women Writers (GMR; CAR, p. 64);  
XX Century (IB; AG, p. 134);

## ÍNDICE DE AUTORES / AUTHORS INDEX

- BIGNARDI, I., p. 134;  
BRUNELLO, Y., p. 209;  
CAMARGO, F. A. C., p. 32;  
CAYANN, N., p. 254  
FONSECA, A. C. V., p. 106;  
FRANCO Jr., A., p. 240  
GARDESANI, A., p. 50;  
GRAZIANO, P. H. P., p. 240  
GUERINI, A., p. 134;  
MARCHIS, G. D., p. 118;  
MARCHIS, G. D., p. 126;  
NAKANISHI, D. S., p. 78;  
OLIVEIRA, V. L., p. 193;  
RAMOS M. C. T., p. 226;  
RAMOS, M. C. T., p. 240;  
RAPUCCI, C. A., p. 64;  
RAVETTI, G., p. 12;  
REIS, A. A. J., p. 226;  
ROCHA, G. M., p. 64;  
RODA, R. R., p. 171;  
ROSA, P. F. Z., p. 156;  
SILVA, E. R. S., p. 209;

## NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE ARTIGOS

### INFORMAÇÕES GERAIS

A *Revista Olho d'água* publica artigos inéditos de autores brasileiros ou estrangeiros.

Os artigos poderão ser redigidos em português, espanhol, francês, italiano, inglês ou alemão. A revista se reserva o direito de publicar o artigo na língua original ou em tradução, de acordo com decisão de sua Comissão Editorial. Ao enviar seu trabalho para a *Revista Olho d'água*, o(s) autor(es) cede(m) automaticamente seus direitos autorais para eventual publicação do artigo.

Serão automaticamente recusados os trabalhos que: **a)** não atenderem às normas de publicação da revista; **b)** não se enquadrarem no gênero artigo de periódico; **c)** apresentarem graves problemas de redação. Recomenda-se que os autores revisem os seus textos antes de os enviarem para a avaliação do conselho editorial.

### APRESENTAÇÃO DOS TRABALHOS

#### ENCAMINHAMENTO

O autor deve enviar 02 arquivos para o e-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br:

a) **Artigo** (texto completo sem identificação de autor);

b) **Identificação do autor** (Título do trabalho; Autor(es) (por extenso e apenas o sobrenome em maiúscula); Filiação científica do(s) autor(es) (Departamento – Instituto ou Faculdade – Universidade – sigla – CEP – Cidade – Estado – País), endereço postal e eletrônico).

#### FORMATAÇÃO

Os trabalhos devem ser digitados em Word for Windows, ou programa compatível, fonte Times New Roman, tamanho 11 (com exceção das citações e notas), espaço simples entre linhas e parágrafos, espaço duplo entre partes do texto. As páginas devem ser configuradas no formato A4, sem numeração, com 3 cm nas margens superior e esquerda e 2 cm nas margens inferior e direita.

**EXTENSÃO.** O artigo, configurado no formato acima, deve ter 25 páginas, no máximo.

**ORGANIZAÇÃO.** A organização dos trabalhos deve obedecer à seguinte seqüência:

**TÍTULO** (centralizado, em caixa alta);

**RESUMO** (com máximo de 780 caracteres com espaço)

**PALAVRAS-CHAVE** (4 a 6 palavras organizadas em ordem alfabética);

**ABSTRACT** e **KEYWORDS** (versão para o inglês do Resumo e das Palavras-chave);

**TEXTO;**

AGRADECIMENTOS;

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS** do próprio artigo com título em inglês:  
**REFERÊNCIAS** (apenas trabalhos citados no texto).

Resumos e Palavras-chave, em português e inglês, devem ser digitados em fonte Times New Roman, corpo 11.

**NOTAS DE RODAPÉ** (As notas devem ser reduzidas ao mínimo e apresentadas no pé de página, utilizando-se os recursos do Word, em fonte tamanho 8, com a numeração acompanhando a ordem de aparecimento).

## **REFERÊNCIAS**

As referências bibliográficas e outras devem atender às normas da ABNT (NBR 6023, de agosto de 2002).

## **CITAÇÕES DENTRO DO TEXTO**

Nas citações feitas dentro do texto, de até três linhas, o autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, em maiúsculas, separado por vírgula da data de publicação: (SILVA, 2000).

Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data, entre parênteses: “Silva (2000) assinala...”.

Quando for necessário, a especificação da(s) página(s) deverá seguir a data, separada por vírgula e precedida de “p.”: (SILVA, 2000, p. 100).

As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento: (SILVA, 2000a).

Quando a obra tiver dois ou três autores, todos poderão ser indicados, separados por ponto e vírgula (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); quando houver mais de 3 autores, indica-se o primeiro seguido de et al.: (SILVA et al., 2000).

## **CITAÇÕES DESTACADAS DO TEXTO**

As citações diretas, com mais de três linhas, deverão ser destacadas com recuo de 4 cm da margem esquerda do texto, em fonte Times New Roman tamanho 9 e sem aspas.

## **REFERÊNCIAS**

As Referências, dispostas no final do texto, devem ser organizadas em ordem alfabética pelo sobrenome do primeiro autor. Exemplos:

### **Livros e outras monografias**

AUTOR, A. Título do livro. número da edição ed., nome do(s) tradutor(es). Cidade: Editora, Ano. p. X-Y.

### **Capítulos de livros**

AUTOR, A. Título do capítulo. In: AUTOR, A. Título do livro. Nome do(s) tradutor(es). Cidade: Editora, Ano. p. X-Y.

### **Dissertações e teses**

AUTOR, A. Título da dissertação/tese: subtítulo sem itálicos. número de folhas f. Ano. Dissertação/Tese (Mestrado/Doutorado em Área de Concentração) – Instituto/Faculdade, Universidade, Cidade, Ano. Disponível em <[http://www.\\_\\_\\_\\_\\_](http://www._____)>. Acesso em: dia mês ano.

### **Artigos em periódicos**

AUTOR, A. Título do artigo. Nome do periódico, Cidade, v. (volume), n. (número), p. X-Y, Ano. Disponível em <[http://www.\\_\\_\\_\\_\\_](http://www._____)>. Acesso em: dia mês ano.

### **Trabalho publicado em Anais**

AUTOR, A. Título do trabalho. In: NOME DO EVENTO, número da edição ed., ano. Anais... Cidade: Instituição. p. X-Y. Disponível em <[http://www.\\_\\_\\_\\_\\_](http://www._____)>. Acesso em: dia mês ano.

## **ANÁLISE E JULGAMENTO**

A *Revista Olho d'água* emprega um sistema de avaliação duplo cego (*peerreview*).

A Comissão Editorial encaminhará os trabalhos para, pelo menos, dois membros do Conselho Consultivo. No caso de avaliações discordantes, será solicitada uma nova avaliação a um terceiro membro do Comitê Assessor. Depois da análise, os autores serão informados do resultado da avaliação. No caso dos trabalhos aceitos para publicação, os autores poderão, eventualmente, introduzir modificações a partir das observações contidas nos pareceres. Serão escolhidos os artigos mais bem qualificados pelo Conselho Consultivo, de acordo com o interesse, a originalidade e a contribuição do artigo para a discussão da temática proposta.

## **ENDEREÇO**

**Revista Olho d'água** – PPGLetras – IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto  
DELL – Ala 3 – Sala 17  
Rua Cristóvão Colombo, 2265  
15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil

**E-mail:** [revistaolhodagua@yahoo.com.br](mailto:revistaolhodagua@yahoo.com.br)

**Site:** <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua>>

## POLICY FOR SUBMITTING PAPERS

### GENERAL INFORMATION

*Revista Olho d'água* publishes previously unpublished articles by Brazilian or foreign authors.

Papers may be written in any of the following languages: Portuguese, English, French, Italian, German or Spanish. The Editorial Board may decide to publish an article in the original language or to translate it into Portuguese. Should the work be accepted for publication, its copyright will automatically be transferred to *Revista Olho d'água*.

*Revista Olho d'água* will automatically refuse papers that: **a)** do not meet publication standards of the journal; **b)** do not fit in the genre of journal article; **c)** had serious problems with writing. It is recommended that authors revise their texts before sending them for review by the editorial board.

### SUBMISSION OF PAPERS

The author should send 02 files to the e-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br:

a) **Article** (full text with no identification of the author);

b) **Identification** (Title of the paper; Author(s) (in full, with just the surname in capital letters); the Author's institutional status (Department – Institution or Faculty – University – University acronym – postal code – City or Town – State – Country – postal and e-mail addresses).

### FORMAT

Papers should be typed in Word for Windows (or compatible), Times New Roman 11 (except for quotations or footnotes), single line spacing and paragraphs, double line spacing between parts of the text. Pages should be formatted in A4, unnumbered, with 3 cm upper and left margins and 2 cm lower and right margins.

**LENGTH.** After being formatted according to the instructions above, the paper should be a maximum of 25 pages long.

**ORGANISATION.** Papers should be organized as follows:

**TITLE** (centralized upper case);

**ABSTRACT** (should not exceed 780 characters with spaces);

**KEYWORDS** (4 to 6 words organized in alphabetical order), written in the language of the paper;

**TEXT;**

**ACKNOWLEDGEMENTS;**

**ABSTRACT** and **KEYWORDS** in English;

**REFERENCES** (only those works cited in the paper);

Abstract and Keywords should be typed in Verdana 11.

**FOOTNOTES** (Footnotes should be kept to a minimum and placed at the bottom of the page, according to Word for Windows resources, typed in Times New Roman font 8, numbered according to order of appearance).

## **REFERENCES**

Bibliographical and other references should follow the guidelines of the Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT, NBR 6023, August 2002).

## **QUOTATIONS WITHIN THE BODY OF THE TEXT**

The author's surname should be quoted in brackets, upper case, separated by a comma from the publication year: (SILVA, 2000).

If the author's name has been previously quoted in the text, only the date should be cited in brackets: "Silva (2000) points out that...".

When necessary, the page number should follow the year, separated by a comma and preceded by "p.": (SILVA, 2000, p. 100).

A lower case letter placed after the date without spacing should be utilized to identify quotations from different works by the same author published in the same year: (SILVA, 2000a).

If a work has two or three authors, all of them should be cited, separated by a semicolon: (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000).

If a work has more than three authors, only the first is cited, followed by *et al.*: (SILVA *et al.*, 1960).

## **SEPARATE QUOTATIONS**

First-hand quotations of three or more lines should be separated from the body of the text, with a 2 cm indentation in the left margin, no inverted commas and typed in Times New Roman font 9.

## **REFERENCES**

Bibliographical references should be placed at the end of the text and organized in alphabetical order according to the first author's surname. Examples:

### **Books and other kinds of monographs**

AUTHOR, A. Title of book. Name (s) of the translator (s). Number of edition ed.

Place of Publication: Publisher, Year. Number of pages p. X-Y.

### **Book chapters**

AUTHOR, A. Title of chapter. In: AUTHOR, A. Title of book. Name (s) of the translator (s). Number of edition ed. Place of Publication: Publisher, Year. p. X-Y.

### **Dissertations and theses**

AUTHOR, A. Title of dissertation/thesis: nonitalicised subtitle. Number of pages p. Year. Dissertation/thesis (MA/BA/MSc/PhD) Institute/Faculty, University, City, Year). Available at <[http://www.\\_\\_\\_\\_\\_](http://www._____)>. Access in: day month year.

### **Articles in journals**

AUTHOR, A. Title of article. Journal name, Place of publication, v. volume, n. number, p. X-Y, Year. Available at <[http://www.\\_\\_\\_\\_\\_](http://www._____)>. Access in: day month year.

### **Works published in annals of scientific meetings or equivalent**

AUTHOR, A. Title of work. In: TITLE OF MEETING, Ordinal number of meeting, Year. Annals of... Place of publication: Institution. p. X-Y. Available at <[http://www.\\_\\_\\_\\_\\_](http://www._____)>. Access in: day month year.

## **ANALYSIS AND APPROVAL**

*Revista Olho d'água* employs a double blind review policy (peer-review). The Editorial Board will send submitted papers to at least two members of the Consultative Committee. In case of conflicting reviews, a third member of the Consultative Committee shall issue a new opinion. After the analysis, the authors will be informed of the review's decision. In the case of works accepted for publication, the authors will occasionally be allowed to incorporate modifications in accordance with suggestions made by referees. The best-qualified papers will be selected, according to their relevance, originality and contribution to the discussion of the proposed theme, at the Consultative Board's discretion.

## **ADDRESS**

*Revista Olho d'água* - PPGLetras – IBILCE-UNESP/São José do Rio Preto  
DELL – Ala 3 – Sala 17  
Rua Cristóvão Colombo, 2265  
15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brazil

**E-mail:** revistaolhodagua@yahoo.com.br

**Site:** <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua>>

## NORMAS PARA LOS AUTORES

### INFORMACIONES GENERALES

La *Revista Olho d'água* publica artículos inéditos de autores brasileños o extranjeros.

Se aceptan artículos redactados en portugués, español, francés, italiano, inglés o alemán, aunque el Comité Editorial se reserva el derecho de decidir si el texto se publicará en el idioma original o en versión traducida. Al enviar un artículo a la *Revista Olho d'água* el autor, automáticamente, cederá los derechos de autor(es) para la publicación.

Se rechazarán los artículos que: **a)** no respeten a las normas de publicación de la revista; **b)** no atiendan al género artículo de periódico académico; **c)** presenten serios problemas de redacción. Se ruega a los autores que revisen sus artículos antes del envío a la revista para evaluación por el Comité Asesor.

### FORMATO DE LOS ARTÍCULOS Y NORMAS DE ENVÍO

Los autores deberán enviar dos archivos al correo electrónico revistaolhodagua@yahoo.com.br:

- a) **Un archivo para el artículo** (texto completo sin identificación de autor);
- b) **Un archivo que contenga la identificación de autor** (título del artículo; Nombre(s) del (de los) autor(es) sin abreviación, sólo el apellido en mayúsculas); Institución de origen del (de los) autor(es) (Departamento – Instituto o Facultad – Universidad – Sigla – Código postal – Ciudad – Provincia – País), dirección postal y de correo electrónico).

### FORMATO

Los textos deben estar en formato Word for Windows u otro programa compatible, estilo Times New Roman, tamaño 11 (salvo la citas y notas de pie de página), interlineado simple para líneas y párrafos, e interlineado doble entre las secciones del texto. Las páginas, que no serán numeradas, deben estar en el formato A4, los márgenes superior e izquierdo tendrán 3 cm y el inferior y el derecho tendrán 2 cm.

**LÍMITE (EXTENSIÓN).** Los artículos, además de atender a las normas de formato, no superarán las 25 páginas.

**ORGANIZACIÓN.** El orden de las secciones del artículo deberá ser el siguiente:

**TÍTULO** (en el centro de la página y todo en mayúsculas);

**RESUMEN** (de no más de 780 caracteres con espacios);

**PALABRAS-CLAVE** (4 a 6, dispuestas en orden alfabético);

**ABSTRACT** y **KEYWORDS** (versión en inglés del resumen y de las palabrasclave)

**TEXTO**

**AGRADECIMIENTOS**

**REFERENCIA DEL PROPIO ARTÍCULO** (con el título en inglés);

**REFERENCIAS** (sólo de los textos que se citan en el artículo);

Los resúmenes y las palabras-clave tanto en el idioma original como en inglés deben presentar el estilo Times New Roman, tamaño 11.

**NOTAS DE PIE DE PÁGINA** (Deberán reducirse a lo indispensable, seguirán

los recursos Word para su inserción, en estilo Times New Roman, tamaño 8, y la secuencia debe seguir el orden en que aparecen en el texto.

## **REFERENCIAS**

Las referencias deben sujetarse a las normas de la ABNT (Asociación Brasileña de Normas Técnicas), NBR 6023 de agosto de 2002.

## **CITAS EN EL TEXTO**

En cuanto las citas en el texto no superen tres líneas, el apellido del autor va entre paréntesis en mayúsculas, separándose por coma la fecha de publicación del texto citado: (SILVA, 2000).

Si el apellido del autor ya está citado en el texto, se indica entre paréntesis sólo la fecha de publicación del texto citado: “Silva (2000) señala...”.

La indicación del número de página en que se encuentra la cita en el texto original, debe hacerse luego de la fecha, separada por coma y antecedida de una “p.”: (SILVA, 2000, p. 100).

En el caso de que se citen diversas obras del mismo autor publicadas en el mismo año, se debe diferenciarlas con letras minúsculas (en orden alfabético) luego de la fecha, sin ningún espacio entre la fecha y la letra: (SILVA, 2000a; SILVA, 2000b).

Cuando se cite alguna obra que presente dos o tres autores, van los apellidos de todos ellos en mayúscula, separados por punto y coma (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); sin embargo, si hay más de tres autores, se indica sólo el primero seguido de et al.: (SILVA *et al.*, 2000).

## **CITAS TEXTUALES LARGAS**

Las citas textuales que superan tres líneas deben colocarse en párrafo aparte, con sangrado de 4 cm y sin comillas, estilo Times New Roman, tamaño 9. La cita deberá separarse del texto por un espacio (enter) antes y otro después.

## **REFERENCIAS**

Las referencias se incluyen al fin del artículo en orden alfabético del apellido del primer autor. Ejemplos:

### **Libros y otros estudios monográficos**

AUTOR, A. Título del libro. Número de la edición. ed., nombre del (de los) traductor(es). Ciudad: Editorial, año.

### **Capítulos de libros**

AUTOR, A. Título del capítulo. In: AUTOR, A. Título del libro. Número de la edición. ed., nombre del (de los) traductor(es). Ciudad: Editorial, año. p. X-Y.

### **Tesis**

AUTOR, A. Título de la tesis: subtítulos sin cursiva. Número de hojas h. Año. Tesis (Maestría o Doctorado en [se indica el área] – Instituto o Facultad, Universidad, Ciudad, año. Disponible en: <[http://www.\\_\\_\\_\\_\\_](http://www._____)>. Consultado en: día mes año.

### **Artículos de periódicos**

AUTOR, A. Título del artículo. Título del periódico, Ciudad, v. (volumen), n. (número), p. X-Y, año. Disponible en: <[http://www.\\_\\_\\_\\_\\_](http://www._____)>. Consultado en: día mes año.

### **Publicación en actas de eventos**

AUTOR, A. Título de la ponencia. In: Nombre del evento, número de la edición ed., año. Actas... Ciudad: Institución. p. X-Y. Disponible en: <[http://www.\\_\\_\\_\\_\\_](http://www._____)>. Consultado en: día mes año.

## **ANÁLISIS Y EVALUACIÓN**

La *Revista Olho d'água* emplea una política de evaluación doble ciega (*peerreview*).

El Comité Editorial solicita la lectura de dos miembros del Comité Asesor, quienes emiten un informe con su evaluación. En caso de dos informes con evaluaciones discordantes se solicita la lectura de un tercer miembro del Comité Asesor. Luego de los análisis, el Comité Editorial informa a los autores la decisión de la revista (si se publicará o no el artículo). En cuanto se acepten los artículos para la publicación, los autores podrán hacer modificaciones en su texto, si así las exigieron los informes de la evaluación. Se elegirán los artículos que obtengan mejores calificaciones del Comité Asesor, según el interés, la originalidad y la contribución del artículo para la temática propuesta.

## **DIRECCIÓN**

*Revista Olho d'água* – PPGLetras – IBILCE – UNESP/São José do Rio Preto  
DELL – Ala 3 – Sala 17.

Rua Cristóvão Colombo, 2265.

Código postal 15054-000 – São José do Rio Preto – São Paulo – Brasil

**Correo electrónico:** revistaolhodagua@yahoo.com.br

**Enlace:** <<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua>>

## NORME PER CONSEGNA DI ARTICOLI

### INFORMAZIONI GENERALI

La rivista **Olho d'água** pubblica articoli inediti di autori brasiliani o stranieri.

Gli articoli possono essere scritti in portoghese, spagnolo, francese, italiano, inglese o tedesco. La rivista si permette il diritto di pubblicare l'articolo nella lingua originale o in traduzione, seguendo le decisioni della Commissione Editoriale. Sottomettendo lavori alla rivista **Olho d'água**, gli autori cedono automaticamente i diritti d'autore per eventuale pubblicazione dell'articolo.

Verranno automaticamente rifiutati gli articoli in cui: a) non corrispondano alle norme di pubblicazione della rivista; b) non ci sia la formattazione del genere articolo di rivista; c) ci siano gravi problemi di redazione. Si consiglia agli autori che rivedano i suoi testi prima di sottmetterli alla valutazione del consiglio editoriale.

### PRESENTAZIONE DEGLI ARTICOLI

#### SOTTOMISSIONE

L'autore deve inviare 02 archivi all'email: revistaolhodagua@yahoo.com.br

- a) **Articolo** (testo completo senza l'identificazione dell'autore);
- b) **Identificazione dell'autore** (Titolo del lavoro; Autore (nome completo e solamente il cognome in maiuscola); filiazione scientifica dell'autore (Facoltà – Istituto o università – abbreviazione – indirizzo – città – Stato – paese), indirizzo postale o elettronico).

#### FORMATAZIONE

Gli articoli devono essere scritti in Word for Windows, o programma compatibile, in Times New Roman, carattere 12 (tranne le citazioni e le note), spazio semplice tra le righe e paragrafi, spazio doppio tra le parti del testo. Le pagine devono essere configurate nel formato A4, senza numerazione, con 3 cm nelle margini superiore e della sinistra e 2 cm nelle margini inferiore e della destra.

**ESTENSIONE.** L'articolo, configurato come summenzionati, deve avere al massimo 25 pagine.

**ORGANIZZAZIONE.** L'organizzazione degli articoli deve obbedire alla seguente sequenza:

- TITOLO (centralizzato, in lettere maiuscole);
- RIASSUNTO (massimo di 780 caratteri con spazio)
- PAROLE-CHIAVE (4 a 6 parole organizzate in ordine);
- ABSTRACT e KEYWORDS (traduzione per l'inglese del riassunto e delle parole-chiave));

TESTO;

RINGRAZIAMENTI;

REFERENZE BIBLIOGRAFICHE del proprio articolo con titolo in inglese:

REFERENZE (solo articoli menzionati nel). Riassumi e parole-chiavi, in portoghese e inglese, devono essere scritti in Times New Roman, carattere 12.

PIÈ DI PAGINA (Le note devono essere ridotte al minimo e trovarsi nella parte inferiore della pagina a partire dai ricorsi del Word, carattere 8, con la numerazione insieme all'ordine di apparizione).

REFERENZE Le referenze bibliografiche e altre devono corrispondere alle norme ABNT (NBR 6023, agosto 2002)

CITAZIONI DENTRO DEL TESTO Nelle citazioni fatte dentro del testo, fino a tre righe, l'autore deve essere citato tra parentesi con il cognome, in lettere maiuscole, separato da virgole dalla data di pubblicazione: (SILVA, 2000).

Se il nome dell'autore viene citato nel testo, si deve indicare solo la data tra parentesi: "Silva (2000) disse...".

Quando necessario, la specificazione delle pagine dovrà seguir la data, separata da virgole e preceduta da "p": (SILVA, 2000, p. 100).

Le citazioni di diverse opere di uno stesso autore, pubblicate nello stesso anno, devono essere evidenziate da lettere minuscole dopo la data, senza spazio: (SILVA, 2000a).

Quando l'opera ha due o tre autori, tutti potranno essere indicati, separati da punto e virgola (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); quando c'è più di 3 autori, si deve indicare il primo seguito da et al.: (SILVA et al., 2000).

## CITAZIONI EVIDENZIATE DEL TESTO

Le citazioni dirette, con più di tre righe, dovranno essere evidenziate con uno spazio di 4 cm dalla margine sinistra del testo, in Times New Roman carattere 9 e senza virgolette.

## REFERENZE

Le referenze, alla fine del testo, devono essere organizzate in ordine alfabetica a partire dal cognome del primo autore. Esempi:

### **Libri e altre monografie**

AUTORE, A. Titolo del libro. numero dell'edizione ed., nome dei traduttori. Città: Casa editrice, Anno. p. X-Y.

### **Capitoli di libri**

AUTORE, A. Titolo del capitolo. In: AUTORE, A. Titolo del libro. Nome dei traduttori. Città: Casa editrice, Anno. p. X-Y.

### **Dissertazioni e tesi**

AUTORE, A. Titolo della dissertazione/tese: sottotitolo senza italico. numero di foglie f. Anno. Dissertazione/Tese (Magistrale/Dottorato in Area di Studio) – Istituto, Università, Città, Anno. Disponibile su . Accesso nel: dia mese anno.

### **Articoli in riviste**

AUTORE, A. Titolo del articolo. Nome della rivista, Città, v. (volume), n. (numero), p. X-Y, Anno. Disponibile su . Accesso nel: dia mese anno.

### **Articoli pubblicati negli Annali**

AUTORE, A. Titolo del lavoro. In: NOME DEL EVENTO, numero dell'edizione ed., anno. Annali... Città: Istituzione. p. X-Y. Disponibile su . Accesso nel: dia mese anno.

### **ANALISE E GIUDIZIO**

La rivista **Olho d'água** utilizza un sistema di valutazione doppio cieco (*peereview*). La Commissione Editoriale condurrà gli articoli a, almeno, due membri del Consiglio Consultivo. Nel caso di valutazioni contrarie, verrà richiesta una nuova valutazione di un terzo membro della Commissione Assessora. Dopo dell'analisi, gli autori saranno informati del risultato della valutazione. Nel caso di articoli accettati per pubblicazione, gli autori potranno, eventualmente, introdurre modifiche a partire delle osservazioni fatte alla Commissione. Verranno scelti i migliori articoli dal Consiglio Consultivo, secondo l'interesse, l'originalità e la contribuzione dell'articolo per la discussione tematica proposta.

### **INDIRIZZO**

**Rivista Olho d'água** – PPGLetras – IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto DELL  
– Ala 3 – Sala 17

Rua Cristóvão Colombo, 2265 15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil

**E-mail:** revistaolhodagua@yahoo.com.br **Site:**