

REVISTA DE LETRAS

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Reitor

Herman J. Cornelius Voorwald

Vice-Reitor

Julio Cezar Durigan

Pró-Reitor de Pesquisa

Maria José Soares Mendes Giannini

Diretor da FCL

Arnaldo Cortina

Vice-Diretor da FCL

Cláudio César de Paiva

REVISTA DE LETRAS

Comissão Editorial/ Editorial Board

Alcides Cardoso dos Santos

Ana Maria Domingues de Oliveira

Andrea Battistini (Università di Bologna)

Antonio Roberto Esteves

Claudia Fernanda de Campos Mauro

Marco Lucchesi

Marcos Antonio Siscar

Sérgio Mauro

Sônia Helena de O. R. Piteri

Wilma Patricia Marzari D. Maas

Editores

Claudia Fernanda de Campos Mauro

Sérgio Mauro

Conselho Consultivo/ Advisory Committee

Alcir Pécora (UNICAMP, Brasil)

Alckmar Luiz dos Santos (UFSC, Brasil)

Andréia Guerini (UFSC, Brasil)

Antonio Carlos Secchin (UFRJ, Brasil)

Antonio Dimas (USP, Brasil)

Antônio Manuel Ferreira (Universidade de Aveiro, Portugal)

Antonio Vicente Pietroforte (USP, Brasil)

Carmen Lúcia T. R. Secco (UFRJ, Brasil)

Célia Pedrosa (UFF, Brasil)

Constância Lima Duarte (UFMG, Brasil)

Eneida Leal Cunha (UFBA, Brasil)

Eneida Maria de Souza (UFMG, Brasil)

Evando Batista Nascimento (UFJF, Brasil)

Fábio Akcelrud Durão (UNICAMP, Brasil)

Flora de Paoli Faria (UFRJ, Brasil)

Francis Utéza (Univ. Montpellier 3, França)

Iumna Maria Simon (USP, Brasil)

Ivone Daré Rabelo (USP, Brasil)

Jaime Ginzburg (USP, Brasil)

João Azenha Júnior (USP, Brasil)

João de Mancelos (Universidade de Viseu, Portugal)

José Luís Jobim (UERJ, Brasil)

Leda Tenório da Motta (PUC-SP, Brasil)

Lilian Lopondo (USP/Mackenzie, Brasil)

Lúcia Teixeira (UFF, Brasil)

Luís G. B. de Camargo (UFPR, Brasil)

Luiz Montez (UFRJ, Brasil)

Marcelo Jacques de Moraes (UFRJ, Brasil)

Marcia Abreu (UNICAMP, Brasil)

Márcio Seligmann-Silva (UNICAMP, Brasil)

Maria Eunice Moreira (PUC-RS, Brasil)

Maria Lúcia de B. Camargo (UFSC, Brasil)

Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG, Brasil)

Mario Luiz Frungillo (UNICAMP, Brasil)

Marlise Vaz Bridi (USP, Brasil)

Nadilza Martins de Barros Moreira (UFPB, Brasil)

Nancy Rozenchan (USP, Brasil)

Opázia Chain Ferez (UFF, Brasil)

Paula Glenadel (UFF, Brasil)

Paulo Franchetti (UNICAMP, Brasil)

Rita Olivieri Godet (Univ. Rennes, França)

Rita Terezinha Schmidt (UFRS, Brasil)

Robert J. Oakley (Univ. Birmingham, Inglaterra)

Sandra G. T. Vasconcelos (USP, Brasil)

Susana Borneo Funck (Univers. Católica de Pelotas, Brasil)

Susana Kampff Lages (UFF, Brasil)

Tânia Sarmento-Pantoja (UFPA)

Viviana Bosi (USP, Brasil)

Walter Moser (Univ. Ottawa, Canada)

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

REVISTA DE LETRAS

ISSN Impresso 0101-3505

ISSN Eletrônico 1981-7886

RLETD6

Revista de Letras	São Paulo	v.55	n.1	p.1-134	jan./jun. 2015.
-------------------	-----------	------	-----	---------	-----------------

Correspondência deverá ser encaminhada a:
Correspondence should be addressed to:

REVISTA DE LETRAS
Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara
14800-901 – Araraquara – SP
Departamento de Letras Modernas
e-mail: revistadeletrasunesp@yahoo.com.br
(<http://seer.fclar.unesp.br/letras>)
Intercâmbio de publicações (permuta/doação): cvernasc@marilia.unesp.br

Arte da Capa: Lúcio Kume
Normalização: Tânia Zambini
Diagramação: Eron Pedroso Januskevictz
Impressão: Gráfica UNESP – Araraquara

Revista de Letras/ Universidade Estadual Paulista. – Vol.2 (1960)– . – São Paulo:
UNESP, 1960-

Semestral

ISSN 0101-3505

ISSN [eletrônico] 1981-7886

Os artigos publicados na REVISTA DE LETRAS são indexados por:
The articles published in REVISTA DE LETRAS are indexed by:

Base de Dados DIALNET (Universidad de La Rioja); BBE – Bibliografia Brasileira de Educação; CLASE – Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades; Fonte Acadêmica (EBSCO); HAPI – Hispanic American Periodicals Index; IBZ – International Bibliography of Periodical Literature in the Humanities and Social Sciences; JSTOR – Arts and Sciences V Collection; LLBA – Linguistics and Language Behavior Abstracts; MLA – International Bibliography of Books and Articles in Modern Languages and Literature; Scopus (Elsevier B.V.); Web of Science (Thomson Reuters).

SUMÁRIO/CONTENTS

▪ Apresentação.....	7
▪ Getting to the heart of the matter: realism and modernism in the novel <i>Ana Cristina Falcato</i>	9
▪ Fräulein Von Orleans <i>Benilton Lobato Cruz</i>	25
▪ Friedrich Schlegel e o surgimento da historiografia literária moderna <i>Constantino Luz de Medeiros</i>	37
▪ Os Maias do século XIX num filme do século XXI: recriação cinematográfica de João Botelho <i>Filomena Antunes Sobral</i>	55
▪ Aspectos filosóficos do conto “Conversa de Bois” em Sagarana de Guimarães Rosa <i>Luciano L. Menegaldo e Ítalo Marsili</i>	71
▪ A tradução da melopeia para o espanhol na poesia de Damário da Cruz <i>María Luz García Lesmes</i>	89
▪ Por um Nouveau Cinéma: Alain Robbe-Grillet em O Ano Passado em Marienbad <i>Rodrigo Fontanari</i>	103
▪ O cronista italiano Osea Felici no Brasil dos anos 20 <i>Sérgio Mauro e Claudia Fernanda de Campos Mauro</i>	117
ÍNDICE DE ASSUNTOS	129
<i>SUBJECT INDEX</i>	131
ÍNDICE DE AUTORES / <i>AUTHORS INDEX</i>	133

APRESENTAÇÃO

Nesta edição, contamos com o denso ensaio teórico de Ana Falcato, da Universidade Nova de Lisboa, sobre os aspectos do realismo no romance europeu. Ao realismo também, mas diretamente concentrado na análise da adaptação para o cinema de *Os Maias*, de Eça de Queiroz, refere-se o ensaio de Filomena Cabral, da Universidade Católica Portuguesa. Ao cinema reporta-se também o ensaio de Rodrigo Fontanari, que investiga as relações entre a produção literária e a produção cinematográfica de Alain Robbe-Grillet. De grande interesse revela-se o ensaio de Benilton Cruz sobre a presença de Friedrich Schiller na construção da personagem Elza do romance *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade, enquanto o ensaio de Constantino Luz de Medeiros explora a crítica e a historiografia literária alemã, analisando a importante contribuição de Schlegel para a historiografia literária ocidental.

Bastante originais são ainda os artigos de Maria Luz Garcia Lesmes e de Luciano Menegaldo e Ítalo Marsili. O primeiro analisa a tradução para o espanhol dos versos do poeta baiano Damário da Cruz, enquanto o segundo, com muita perspicácia e utilizando um ponto de vista não estritamente literário, discorre sobre os aspectos filosóficos do conto *Conversa de bois*, de Guimarães Rosa.

Concluindo, há espaço para a análise do intenso e, por vezes, problemático relacionamento cultural entre o Brasil e a Itália, com um artigo que busca observar as crônicas que o jornalista italiano Osea Felici escreveu sobre a vida social, econômica e cultural do Brasil dos anos 20.

Enfim, como sempre, nosso agradecimento a todos os que nos enviaram contribuições, aos pareceristas que avaliaram os trabalhos que recebemos, a Tânia Zambini pela normalização da revista, e aos funcionários do Laboratório Editorial da FCL da UNESP de Araraquara, sem os quais o presente volume não teria vindo à luz.

Araraquara, maio de 2016.

Os editores

GETTING TO THE HEART OF THE MATTER: REALISM AND MODERNISM IN THE NOVEL

Ana Cristina FALCATO*

- **ABSTRACT:** This article elaborates on a model to assess the evolution of formal realism in the novel since its inception up to the modernistic turn starting in the last decade of the nineteenth-century. I argue that realism in the novel is connected to a central philosophical issue: representation. Yet the very concept of “representation” became a point of difficulty in literature and in modern philosophy, seeing one cannot compare linguistic representations with reality itself as a test for accuracy because what we mean by “reality” already involves issues of representation. To better understand this puzzle, I examine two explanatory-models – one focusing on the critical development of literary conventions, the other on psycho-sociological developments – concluding that none of them can, alone, explain the impulse toward realistic representation and the evolution of key formal literary techniques that led to the modernistic turn.
- **KEYWORDS:** Representation in the novel. Self-overcoming realism. Narrative techniques. Philosophy and literary criticism.

Having placed in my mouth sufficient bread for three minutes’ chewing, I withdrew my powers of sensual perception and retired into the privacy of my mind, my eyes and face assuming a vacant and preoccupied expression. I reflected on the subject of my spare-time literary activities. *One beginning and one ending for a book was a thing I did not agree with. A good book may have three openings entirely dissimilar and inter-related only in the prescience of the author, or for that matter one hundred times as many endings.*

Flann O’Brien (2001, p.5).

* UNL/FCSH – Universidade Nova de Lisboa. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. IFILNOVA. Lisboa, Portugal – 1069-061. aniusca@hotmail.com

Artigo recebido em 20/07/2015 e aprovado em 31/10/2015.

But what book is that next to it? – The “Galatea” of Miguel de Cervantes, said the barber. – That Cervantes has been for many years a great friend of mine, and to my knowledge he has had more experience in reverses than in verses.

Miguel de Cervantes (2012, p.89).

Introduction

The task of securing a date for the birth of the novel as a literary genre is highly demanding. If in attempting to do so we privilege issues of methodology, *formal realism* emerges as a common denominator among different narrative methods across the genre. This classificatory procedure merely stipulates the significance of methodology, however, and is general and unspecific as regards different technical strategies applied in various literary works. It is nonetheless worth stressing that formal realism has been invoked as central to the genesis and evolution of the novel by authors as otherwise dissimilar as Ian Watt (2000), Terry Eagleton (2005), and Stephen Mulhall (2009).

Equally contentious is the establishment of one specific work as “the first instance of the genre”, as *the* first novel. A broad and diverse critical tradition has stipulated that Cervantes’s *Don Quixote* is to be held as the inaugurator of the novel, but this conclusion is again debatable, since *Don Quixote* can be considered a parody of the then nascent genre¹, displaying the tempting appeal of the chivalric romantic model (a temptation that many characters in the novel are themselves unable to resist) whilst ironically undermining its status. Confronting his reader with the insanity of the romantic idealist Alonso Quijada (or “Quesada”, or “Quesana”), a voracious reader of chivalric romances who now believes that he is a medieval knight pursuing the fictional adventures described therein, Cervantes presents a reflection on the very conditions of the possibility of the novel from a sort of inverted approach to the issue. Contrary to what happened to Quixote, the true purpose of the modern novel consists in overcoming the dangers of *anachronic idealism* – appropriately called “quixotism” – through confrontation with reality in all its disenchanting roughness. The hero of the work should remain sane throughout this process, as should its reader.

¹ Even taking into account this sort of reflexive twist in Cervantes’s masterpiece – a feature that only widens its creative potential, as we shall see – this should not serve as a reason for discounting its claim to being the legitimate inaugurator of the genre. As Stephen Mulhall (2009) points out in *The Wounded Animal*, a work of fiction’s reflecting on the conditions of possibility of the novel does not prevent that work from itself counting as a novel.

To the extent that this is true, it seems fair to view the origins of the novel as based on a meta-reflection on the formal conditions of a work's ability to represent reality. What I want to defend in this paper is *the closure of a reflexive circle regarding the very conditions of possibility for the novel* – one that connects the supposed inaugurator, *Don Quixote*, to the modernist tradition (itself usually taken to date from the last decade of the nineteenth century to the end of World War II). Precisely because it aims at accurately representing reality as it is perceived by the novelist, the modernist novel must employ ever more dense techniques of representation, thereby strengthening the level of self-awareness of the literary prose itself to a point of parody by no means inferior to that depicted by Cervantes (as testified in the above quotation from Flann O'Brien, with its direct reflection on the various possible ways of starting a story, itself undertaken precisely in the context of his already having started one).

The realist movement and formal realism: methodological principles and representation

Historically, the realist movement (in painting) has its origins in nineteenth-century France, after the 1848 Revolution, and was first introduced to describe the work of Gustave Courbet² and a group of fellow painters – including Jean-François Millet, Jules Breton and Jean-Baptiste Camille – all of whom squarely rejected the idealization of both subject and technique in pictorial representation and whose most important subject was the everyday life of the working class.

The main artistic goal of the realist movement was the reliable depiction of daily motives, undertaken via the avoidance of both intricate technical conventions and any appeal to supernatural or exotic subjects. Thus the work of French realists clearly departed from the romanticism that had dominated the figurative arts (including literature) in France throughout the eighteenth century, and it did so by renouncing academic painting and the idealization and emotional excess depicted therein. At odds with their romantic predecessors, painters like Courbet and Millet dedicated their work to the representation of the working class – thus already investing in a sort of social realism – boldly revealing the social and economic difficulties faced by this group as a result of the Industrial Revolution. Also unlike their predecessors, these painters drew influence from technical achievements in photography, which prompted a determination to produce works representing their subjects in a way that was “objectively real”.

² The work of Gustave Courbet is of special interest to us here. In addition to providing a realistic, almost photographic depiction of everyday themes, representing even polemic subjects (see: *L'Origine du Monde*), Courbet, like Cervantes in *Don Quixote*, consciously intrudes into his own paintings, directly inserting his own name as he does so (see: *Bonjour, Monsieur Courbet*).

The realist movement is a historically framed artistic trend, which can be viewed alongside other trends (such as impressionism, surrealism and cubism). Its maxims and methodological principles can nevertheless be conceived as the artistic determination of a distinct “method” – one much more indebted to the founding texts of modern philosophy than to any artistic school or movement. After all, the means of expression at work in Defoe, Richardson and Austen is precisely that found in Descartes, Locke and Hume: a natural language. In this respect, Ian Watt’s classic work on the rise of the novel is enlightening:

The general temper of philosophical realism has been critical, anti-traditional and innovating; its method has been the study of the particulars of experience by the individual investigator, who, ideally at least, is free from the body of past assumptions and traditional beliefs; and it has given a peculiar importance to semantics, to the problem of the nature of the correspondence between words and reality. [...] The novel is the form of literature which most fully reflects this individualist and innovating reorientation. Previous literary forms had reflected the general tendency of their cultures to make conformity to traditional practice the major test of truth: the plots of classical and renaissance epic, for example, were based on past history or fable, and the merits of the author’s treatment were judged largely according to a view of literary decorum derived from the accepted models in the genre. This literary traditionalism was first and most fully challenged by the novel, whose primary criterion was truth to individual experience – individual experience which is always unique and therefore new. The novel is thus the logical literary vehicle of a culture which, in the last few centuries, has set an unprecedented value on originality, on the novel; and it is therefore well named (WATT, 2000, p.13).

As Watt also stresses in his introduction to *The Rise of the Novel*, the most important influences of the main trends of thought in modern philosophy on the novel, from Defoe onwards, are methodological in nature. That is to say: the modern novel, *whilst not itself philosophical*, mirrors and embodies in its narrative form the methodological commitments common to both empiricism and rationalism.

The formal features that novels since *Don Quixote* can be said to borrow from the methodological constraints at work in the most important works of modern philosophy are thus relatively easy to summarize: a very detailed presentation of individual characters, who are identified by a common, non-typified proper name and to whom are ascribed both reasonably detailed physical characteristics and a deeply developed psychology – all framed, crucially, by a detailed description of the characters’ social environment. As far as specifically literary conventions go, the type of plot characteristic of the novel departed from previous literary structures to the extent that it came to fix previously narrated events as causes of present action. In

the novel, a causal connection operating through time comes to replace a previous reliance on coincidences or supernatural happenings, thus lending a much more coherent structure to the narrative.

To better understand this literary embodiment of early modern philosophical method, we shall now turn to the descriptive detail at work in what is considered the first realist English novel, *Robinson Crusoe*, first published in 1719, and examine how its thoroughly descriptive prose respects both the four precepts of method advocated by Descartes in *Discourse on Method* (which had been published in 1637) and the limits set to human understanding by Locke and Hume, respectively³. *Robinson Crusoe* is an autobiographical memoir, which narrates fictional events in chronological order, and Defoe doesn't allow its plot to contravene the imaginary physical limits set forth by the narrator. The story is told in the first-person, proceeds from the start of the protagonist's life, and likewise closes with Crusoe's final years and return to England.

Thus the opening of Defoe's masterpiece especially does justice to the third Cartesian precept of method, namely, "to conduct thoughts in an orderly fashion, by commencing with those objects that are simplest and easiest to know, in order to ascend little by little, as by degrees, to the knowledge of the most composite things, and by supposing an order even among those things that do not naturally precede one another"⁴. The narrative embodiment of these principles in *Robinson Crusoe* reads as follows:

I was born in the Year 1632, in the City of York, of a good Family, tho' not of that Country, my Father being a Foreigner of *Bremen*, who settled first at *Hull*: He got a good Estate by Merchandise, and leaving off his Trade, lived afterwards at *York*, from whence he had married my Mother, whose Relations were named *Robinson*, a very good Family in that Country, and from whom I was called *Robinson Kreutznaer*; but, by the usual Corruption of Words in *England*, we are now called, nay we call ourselves and write our Name *Crusoe*, and so my Companions always call'd me (DEFOE, 2001, p.1).

³ See Locke, *An Essay Concerning Human Understanding* - 1689 and Hume, *A Treatise of Human Nature* -1738.

⁴ The four precepts of method Descartes sets forth in Part II of the *Discourse on Method* are stated as follows: "The first was never to accept anything as true that I did not plainly know to be such; that is to say, carefully to avoid hasty judgement and prejudice; and to include nothing more in my judgments than what presented itself to my mind so clearly and so distinctly that I had no occasion to call it in doubt. The second, to divide each of the difficulties I would examine into as many parts as possible and as was required in order better to resolve them. The third, to conduct my thoughts in an orderly fashion, by commencing with those objects that are simplest and easiest to know, in order to ascend little by little, as by degrees, to the knowledge of the most composite things, and by supposing an order even among those things that do not naturally precede one another. And the last, everywhere to make enumerations so complete and reviews so general, that I was assured of having omitted nothing." (DESCARTES, 1998, p.11).

Now, the mirror-like presentation of a fictional story, minutely adjusted to a consistent timeframe, will soon become a literary problem in its own right. The first edition of *Robinson Crusoe* dates from 1719, but by 1759 Laurence Sterne had already published *The life and Opinions of Tristram Shandy*, the main aim of which was to parody formal realism and the convention of time linearity in particular. The story of Tristram Shandy presents to the reader an array of linguistic and literary problems, which sharply contrast with the more straightforward temporal narrative progression of *Robinson Crusoe*. To begin with, Sterne allocates the narrative voice to *the mind* of his story's protagonist, whose first main difficulty is to bring the plot to the point of his birth, which, of course, does not correspond to the beginning of the book. The opening of Sterne's novel can thus be read as a staged rejection of the easy (or dogmatic) way in which Daniel Defoe introduces Crusoe to his reader:

[..] figure in the world, from that in which the reader is likely to see I wish either my father or my mother, or indeed both of them, as they were in duty both equally bound to it, had minded what they were about when they begot me; had they duly considered how much depended upon what they were then doing; – that not only the production of a rational Being was concerned in it, but that possibly the happy formation and temperature of his body, perhaps his genius and the very cast of his mind [...] might take their turn from the humours and dispositions which were then uppermost; – Had they duly weighed and considered all this, and proceeded accordingly, I am verily persuaded I should have made a quite different me (STERNE, 2009, p.3).

The opening of *Tristram Shandy* presents at least two formal challenges to the realist technique adopted by Defoe. On the one hand, Sterne shows us that the reader's introduction to the world of the story is far from the easy and direct process suggested by Defoe's choice of structure. On the other hand, Sterne's introduction shows how the alleged authority of a writer over his literary characters can be challenged by the autonomy that might be won by the latter with regard to the former – especially when the narrative voice is located within the protagonist's conscience.

Realism and self-subversion

As a literary parody, Sterne's masterpiece (sometimes called an "anti-novel") embodies a critical stance towards the structure of the (serious) realistic novel inaugurated by his English predecessors. The narrative method of *Tristram Shandy* is grounded in a strong awareness of the main features of formal realism: the particularity of time and space with regards to the narrated action, a detailed presentation of the characters, and a reliable time sequence framing narrated events. The author sets all these formal features in place, however, only to subvert them in

the text itself. Sterne's main target of criticism is a certain way of presenting narrated action in time, and his strategy of parodying the realistic presentation of temporal events characteristic of former novels is twofold. First, although he tells his story in the first person (a device also used by Defoe), he allocates the presentation of the entire narrative to his protagonist's *consciousness* – thus connecting the temporal sequence of the action to the temporal course of Tristram's consciousness.

Furthermore, Sterne adopts an odd literary device according to which each hour in the life of his protagonist ought to correspond to both an hour of writing, on his own part, and an hour of reading on the part of his audience. By means of this technique, he aims to create a literal one-to-one correspondence between narrated literary events – between moments as they are lived by the protagonist and as they are followed by the reader. Put differently, the author sets himself the task of building an absolute temporal correspondence between one hour of his writing, one hour in Tristram's consciousness, and one hour of our own engagement.

Now, it goes without saying that the result of such a hyper-realistic enterprise is doomed from the start, since it inevitably takes the author much more than an hour of writing to relate an hour in Tristram's life (that is, an hour of his awareness of his deeds); the more Sterne writes, the longer it takes us to read, moreover, and thus Sterne's first (impossible) target recedes at the same pace as the narrative's unfolding and the reading process. Precisely by pushing the temporal precepts of formal realism to their extreme, Sterne offers a *reductio ad absurdum* of the realistic foundations of the genre of the novel – something that will render him a widely acknowledged precursor of modernist writers in the beginning of the twentieth century⁵.

Long before Sterne's parody of formal realism in the English novel, though, Cervantes had already attempted modernist experiments in *Don Quixote*. This daring modernist potential is especially strong in a passage from Chapter VI of Part One, where the curer and the barber of the village in La Mancha thoroughly scrutinize the ingenious gentleman's library and burn a great deal of his books, for the sake of his mental health. On the one hand, we see here how difficult both find this enterprise – contrary to the practical, wise advice of Quixote's niece and the housekeeper, they find it extremely difficult not to praise some of the stories of chivalry, let alone to burn them. Here's how they find themselves mesmerized by the romances in Alonso's library:

“God bless me!” said the curate with a shout, Tirante el Blanco here! Hand it over, gossip, for in it I reckon I have found a treasury of enjoyment and a mine of recreation. Here is Don Kyrieleison of Montalvan, a valiant knight, and his brother Thomas of Montalvan, and the knight Fonseca, with the battle the bold Tirante fought with the mastiff, and the witticisms of the

⁵ Sterne was actually championed by Marcel Proust, James Joyce and Virginia Woolf.

damsel Placerdemivida, and the loves and wiles of the widow Reposada, and the empress in love with the squire Hipolito – in truth, gossip, by right of its style it is the best book in the world. Here knights eat and sleep, and die in their beds, and make their wills before dying, and a great deal more of which there is nothing in all the other books. [...] Take it home with you and read it, and you will see that what I have said is true (CERVANTES, 2012, p.87).

On the other hand, we later encounter the barber and the curer discovering in Quixote's library one book by Miguel de Cervantes himself:

But what book is that next to it? – The “Galatea” of Miguel de Cervantes, said the barber. – That Cervantes has been for many years a great friend of mine, and to my knowledge he has had more experience in reverses than in verses. His book has some good invention in it, it presents us with something but brings nothing to a conclusion: we must wait for the Second Part it promises: perhaps with amendment it may succeed in winning the full measure of grace that is now denied it; and in the meantime do you, señor gossip, keep it shut up in your own quarters (CERVANTES, 2012, p.89).

This parodied reference to the work's own author – in a book dated back to 1605 – is an early prompting of the very modernist “awareness of art as art”, though it is used here as a satiric technique in the service of his resourceful critique of a whole lineage of chivalric romancers.

Cervantes's main literary purpose may be conceived as a staged overcoming of the typical chivalric idealism in romances, in terms of both plot and technique or style. Upon reflection, though, we find that precisely this kind of strategic questioning of literary ancestors comes as an inheritance to the modernist novel⁶ – thus establishing a common feature across otherwise very different instances of a literary genre particularly hard to define in terms of necessary and sufficient conditions.

Almost paradoxically, two seemingly disparate elements each belong within a broader, richer understanding of “formal realism”: on the one hand, a realistic prose meant to depict in language both the psychological world and the day-to-day experience of a set of characters, and, on the other hand, subtle technical devices that illuminate the prose's status *as art*, as itself the product of technique and

⁶ See, for instance, J. M. Coetzee's modernist reflection on main features of formal realism in Elizabeth Costello: “The blue costume, the greasy hair, are details, signs of moderate realism. Supply the particulars, allow the significations to emerge of themselves. A procedure pioneered by Daniel Defoe. Robinson Crusoe, cast up on the beach, looks around for his shipmates. But there are none. “I never saw them afterwards, or any sign of them”, says he, “except three of their hats, one cap, and two shoes that were not fellows”. Two shoes, not fellows: by not being fellows, the shoes have ceased to be footwear and become proofs of death, torn by the foaming seas off the feet of drowning men and tossed ashore. No large words, no despair, just hats and caps and shoes” (COETZEE, 2003, p.4).

convention, thereby unmasking and revealing the structures through which reality is communicated to the reader.

It is in light of these two seemingly conflicting strands that one might insist upon an interesting similarity between the epigraphs to this paper written by Cervantes and O'Brien. Both texts embody the aim of representing the subject-matter truthfully, as imaginatively perceived by the novelist and intentionally conveyed to his reader via the conventional device that is the tool of his trade. On the one hand, a strongly denotative employment of language, in contrast with a merely allusive or metaphorical one, is as pervasive in *Don Quixote* as it is in *At Swim-Two-Birds* (or in *Elizabeth Costello*, for that matter); this is a dominant feature of formal realism, as is the detailed presentation of individual characters (rather than merely abstract human types) and a historical rooting of the plot in a specific social milieu. On the other hand, in both epigraphs the text refers to itself in some way or another. In the first example, the author chooses to open the story with a reflection on the structure of the text at hand; in the second, the writer very critically refers to himself as the author of another book. The two texts thus employ stylistic devices that, in resonating with the content of the story itself, are now typically associated with some of the neo-realistic features characteristic of self-reflexive ponderings on the literary prose itself deployed by classics of literary modernism.

Two interpretive models, one issue: how to represent an invented reality

In his 2005 study, *The English Novel: An Introduction*, Terry Eagleton, in a broadly Marxist approach, insists that it was the extraordinary rise of the middle-class throughout eighteenth-century Europe that, via a narrative mirroring of its social struggles and aspirations, paved the way for the realist novel. Eagleton grounds his critical reading of canonical English-language novels, reaching from the work of Daniel Defoe to that of Virginia Woolf (the book not only argues for an historical model for interpreting the evolution of the genre, but also follows the historical evolution of the canon), on an essentially sociological model, arguing that the ascending middle-class can be characterized in its *praxis* as the great protagonist of the liberal values of individual self-determination and prosperity, unwilling to stand for romantic myths and general abstractions – and that its most representative writers projected the main values defended by the class to which they belong. For Eagleton, then, the realistic prose of most eighteenth-century literature both mirrors and embodies the pragmatic values of a new social order. If we accept that the purpose of the realistic novel is to do justice to the facts, to life as it stands in the new social dispensation, we must also assume that the mirroring of this social arrangement via an inevitably *conventional* medium – a natural language – is the true purpose of

realistic prose. The linguistic convention that makes narrative possible is an essentially *phenomenal* device, in the sense that it allows for the linguistic manifestation of the facts as they stand.

Both in the introduction to his study, “What is a Novel”, and in his critical discussion of the English canon, Eagleton relies on a socio-dialectical model to explain literary formal realism. According to this stance, the realistic, self-effacing style of the eighteenth-century English novel is as much a product of the contemporary *liberal social order* as the modernistic turn of the early twentieth century is a product of the social and political disasters that resulted in the Holocaust. To Eagleton, if the novel indeed has representative potential, so does the social order whose essentially evolutionary dialectic can also be depicted by conventional linguistic means.

By contrast, Stephen Mulhall (in a chapter in *The Wounded Animal*⁷ and in two essays in *The Self and its Shadows*⁸) considers the tension between realism and modernism in the work of John Coetzee, detecting in this development what I have schematically termed a “conventionalist” pattern of self-overcoming with regard to inherited literary styles.

At the risk of oversimplifying Mulhall’s dense account of realist modernism in the contemporary novel (which will serve my own purposes below), I would describe his proposal as follows. Mulhall insists upon the existence of an inner and inevitably doomed struggle within literary prose itself, present since the very inception of the novel. Thus the novel struggles against its own conventional status as a genre in the name of fidelity to the facts. However, since these supposed facts are themselves a product of the literary imagination (and since, as linguistic creations, they are particularly conventional), the realistic novel is logically doomed to inflict on its descendants the same Oedipal tension that it inherited from its ancestors. Mulhall describes this dialectic process as follows:

The history of the novel since Defoe, Richardson and Sterne might therefore be written entirely in terms of the ways in which novelists repeatedly subject their inheritance of realistic conventions to critical questioning in order to recreate the impression of reality in their readers (in large part by encouraging those readers to see prior uses of convention to represent the real as *merely conventional* in contrast with their own, far more convincing ones). [...] [I]t is not simply that the novel has a cannibalistic relation to *other* literary genres; from the outset, its practitioners had a similarly *Oedipal relation to prior examples* within the genre of the novel, and so to the prior conventions within which they necessarily operated (MULHALL, 2009, p.145, my emphasis).

⁷ Chapter Nine of Part Two: “Realism, Modernism and the Novel” (MULHALL, 2009).

⁸ Especially in “The Melodramatic Reality of Film and Literature” and “Countering the Ballad of Co-Dependency” (MULHALL, 2013).

This dialectic of self-overcoming is made all the more acute by the progressive awareness, on the part of the novelist, that the methodological design of formal realism cannot but be accomplished through a means of expression which is highly conventional or non-natural. And this self-awareness, as we have seen before, can be detected in works as early as *Don Quixote*.

The potential for reflection afforded by the insurmountable barrier separating the realistic writer from the factual world that his prose intends to represent provides a path for awareness of the facticity of the prose itself and for reflection, through that very prose, on both its representative potential and its representative limits. This in turn calls for a reflective fold within the prose itself in what concerns the conditions of its own possibility as a (conventional) representative device. In a textbook on literary modernism, Peter Childs describes this decisive shift as follows:

Typical aspects to this kind of “modernist” writing are radical aesthetics, technical experimentation, spatial or rhythmic rather than chronological form, self-conscious reflexiveness, skepticism towards the idea of a centered human subject and a sustained inquiry into the uncertainty of reality.[...] Modernism [was thus] concerned with self-referentiality, producing art that was about itself and texts that were self-contained rather than representational (CHILDS, 2008, p.19).

This element of self-referentiality, though, can be traced back, as we’ve seen above, to the very inception of the genre in Cervantes masterpiece.

Self-subverting models: concluding remarks

To the extent that the above suggests a strict dichotomy between two possible interpretive models of the evolution of the realism/modernism dialectic in the history of the novel, I myself have been generating a fiction about the sort of literary prose that aims to represent invented stories about made up characters whilst doing justice to social and psychological reality. To that effect, I have identified two models with terms of my own, stating that whereas Eagleton’s model is essentially socio-dialectical, Mulhall’s account emphasizes a conscious self-overcoming of the constraints provided by literary convention. And now I want to say that, in truth, neither of the two models functions *exclusively* of the other as a means of capturing the true nature of the development of literary realism and the turn to modernism. Even if one accepts as one’s starting point the historical emergence of the European middle-class from the eighteenth century onwards – insisting, e.g., upon the increase of literacy over this period, as Ian Watt does in his classic study⁹ – the shattering events of the twentieth

⁹ See Watt (2000), chap. II: “The Reading Public and the Rise of the Novel”.

century are such that the historical developments emphasized in the socio-economic model come to be reflected in precisely the struggle against inherited convention emphasized by the “conventionalist” approach outlined above. The struggle against inherited conventions comes to acquire a political slant on its own. Given the unique and devastating nature of the historical realities in question, reflection on one element cannot be undertaken in isolation of careful reflection on the other.

In other words, as the life conditions of the rising middle class become less and less uniform, shifting from the rural and bucolic to the urban and industrial, to the point of a complete emptying of the value of the external, social world – a world which, running from the horrors of the Industrial Revolution up to the carnage of World War I, is about to become a source of sheer trauma – such changes must come into the prose of its novelists. And thus no sociological model that can account for the *modernistic turn* in the European novel in the last decade of the nineteenth century can dispense with Oedipal struggles within and against literary conventions that have become either incomplete or totally obsolete as a means of representing reality as it truly stands. As the relevant social developments themselves come to be characterized by a breakdown in structure, unity and value, their representation becomes inseparable from a struggle against increasingly inadequate conventions.

Without ever losing sight of his Marxist approach, Terry Eagleton himself touches on this interlacing of perspectives in the introduction to his study when he writes:

“Organic form” is now so unattainable, or so flagrantly arbitrary, that it is either thrown to the winds or, as with a work like James Joyce’s *Ulysses*, grotesquely parodied. The modern world is too fragmentary for the novel to mold it into a totality; but it is also because there is simply too much of it, too many specialist jargons and domains of knowledge, that this is no longer feasible. What the modernist novel tends to give us instead is a kind of empty signifier of a totality which is no longer possible (EAGLETON, 2005, p.19).

But Mulhall goes deeper in his approach to the issue, perhaps in part because he is able to do without methodological glasses (either Marxist or of any other sort). Both in *The Wounded Animal* – especially in those chapters that most insist upon the dangerous overlapping of the literary identities of Elizabeth Costello and J.M. Coetzee – and in the more recent “Countering the Ballad of Co-dependency”, Mulhall explores various possibilities for staging the literary encounter between realism and modernism in the story of Elizabeth Costello, displayed in the novel of the same name. But that *staging* is never merely theoretical, if only because his philosophical prose embodies what it stands for.

Allow me to clarify this thought. Readers of *Elizabeth Costello* are introduced to events that take place in the protagonist's academic life and in her everyday family life – both of which happen to be products of Coetzee's literary imagination. We come to read about *her* physical decay, which contrasts sharply with the prodigiousness of her literary imagination and the playful recreation of the history of the novel that she provides in *The House on Eccles Street* (supposedly a novel by Costello herself, to which we as readers of Coetzee's book have no access whatever), in the Gates Lecture at Appleton College, and in private conversation with John, her son. In the course of her lecture at Appleton College, Costello even tackles the meaning of Kafka's *Report to an Academy*, the strange narrative starting point of which (an ape addressing a human audience) perhaps resembles her own situation in delivering the Gates Lecture.

The set of episodes in Costello's life brought together by Coetzee in a novel several years after their individual presentation as talks¹⁰ does not present us with a theory about the (realistic) evolution of formal realism up to the modernistic turn; rather, the book *stages* or *performs* this evolution, in part by including the representation of some rather unexpected events during Costello's (fictional) visit to Appleton College and John's family.

What happens during this visit (both the lectures and the meetings they occasion), provides the raw material for a realistic novel which, in a modernistic fashion, reflects both upon its own conditions of possibility and development as a specimen of the genre and upon the historical evolution of the latter. *Elizabeth Costello* is precisely this novel, and Mulhall, in his reading of it and the modernistic turn it instantiates, chooses to bring neither its story nor the puzzle of the identity of its author and narrator into a scholarly frame. Instead, battling against the standards relied upon by his own analytic-philosophical tradition, he does justice to the literary and philosophical aspects of both (story and puzzle) and gives them a voice in his own reading – itself an example of the interdisciplinary “conversation” between philosophy and literary criticism that becomes possible when traditional, discipline-specific strictures are loosened. In precisely this way, his own work represents a critical response to traditional philosophical modes of investigation, and thus also an Oedipal overcoming of his methodological inheritance, in a philosophically replicated enactment of the model he had been proposing to interpret the evolution of the genre of the novel.

FALCATO, A. C. Chegar ao coração da matéria: realismo e modernismo no romance. **Revista de Letras**, São Paulo, v.55, n.1, p.9-23, jan./jun. 2015.

¹⁰ The Tanner Lectures on Human Values, delivered at Princeton University in 1997, under the title “The Lives of Animals” and published in 1999.

- **RESUMO:** *Este artigo elabora um modelo teórico para avaliar a evolução da técnica do realismo formal no gênero do romance, desde o seu nascimento até ao giro modernista iniciado na última década do século XIX. Defendo que o realismo no romance está estruturalmente conectado com uma questão de índole filosófica: a questão da representação. Porém, a própria noção de “representação” torna-se um ponto de discórdia na literatura e na filosofia modernas, na medida em que não é possível comparar representações linguísticas com a própria realidade, como teste de precisão para aferir o respectivo acordo entre ambas, uma vez que aquilo que entendemos por “realidade” já implica questões de representação. Para melhor entender este puzzle, examinam-se dois modelos explicativos: o primeiro foca especialmente o desenvolvimento crítico das convenções literárias, o segundo parte de desenvolvimentos de tipo psicossocial. A conclusão extraída do balanço de ambos os modelos é que nenhum dos dois pode, por si só, explicar o impulso para um método de representação realista e a respectiva evolução de aspectos formais determinantes nessa convenção, que conduzirão ao giro modernista.*
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Representação no romance. Realismo e auto-superação. Técnicas narrativas. Filosofia e crítica literária.*

References

CERVANTES, M. de. **Don Quixote**. Trans. John Ormsby. London: Sovereign, 2012.

CHILDS, P. **Modernism**. 2nd ed. London: Routledge, 2008.

COETZEE, J. M. **The lives of animals**. Princeton: Princeton University Press, 1999.

_____. **Elizabeth Costello: eight lessons**. London: Secker and Warburg, 2003.

DEFOE, D. **Robinson Crusoe**. New York: Aladdin Paperbacks, 2001.

DESCARTES, R. **Discourse on method**. 3rd ed. Trans. Donald A. Cress. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1998.

EAGLETON, T. **The english novel: an introduction**. Oxford: Blackwell, 2005.

MULHALL, S. **The wounded animal: J. M. Coetzee and the difficulty of reality in literature and philosophy**. Princeton: Princeton University Press, 2009.

_____. **The self and its shadows: a book of essays on individuality as negation in philosophy and the arts**. Oxford: Oxford University Press, 2013.

O'BRIEN, F. **At swim-two-birds**. London: Penguin Classics, 2001.

STERNE, L. **The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman**. London: Wordsworth Classics Ed., 2009.

WATT, I. **The rise of the novel**. London: Pimlico, 2000.

FRÄULEIN VON ORLEANS

Benilton Lobato CRUZ*

- **RESUMO:** o artigo “Fräulein von Orleans” analisa e comprova a presença de Friedrich Schiller, da peça *A Donzela de Orleans*, de 1881, na personagem Elza, do romance de Mário de Andrade, *Amar, verbo intransitivo*. A ação pedagógica da preceptora, contratada para ensinar piano e alemão às crianças de uma mansão em Higienópolis, São Paulo, é a de quem acredita na arte como uma forma de educação, moldada por valores morais, todavia, em conflito com o comportamento burguês dos novos ricos paulistanos. Essa “Joana D’Arc” não é imolada à fogueira, sacrificada como uma típica heroína romântica, mas “morta” em combate, como na obra do dramaturgo alemão, na tentativa de equilibrar objetividade e subjetividade, desta vez, no instável mundo burguês, da capital paulista. Há uma Elza que vai além da iniciação sexual do futuro Sousa Costa, existe a Fräulein von Orleans, uma “universal” alemã-francesa, “mãe do amor”, a que não pode deixar de aparecer sem a sua “bandeira” de moralidade.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Modernismo. Mário de Andrade. Romance.

Elza, no romance *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade (2008), apresenta-se como a personagem que vai lidar com o desafio da adaptação em um novo ambiente, nova língua, nova cultura. Tal implicação de vida, intimamente ligada à sua condição de imigrante, esconde um jogo de identidade entre o local e o internacional, o que revela a oscilação entre a real contribuição da bagagem cultural da heroína e a forte presença de uma linguagem nacionalista ainda evidente na obra. O livro, publicado em 1927, sob o impacto da Semana de 22, mesmo com a sua versão definitiva de 1944, quando compõe um volume especial para as obras completas, não abandonou a força da fala brasileira como apelo e traço ordenador da estética modernista.

A resiliência da alemã em terras brasileiras incorpora a crença marioandradina acerca das influências do lugar sobre o ser humano, algo que remonta, conforme Berriel (1987, 1988), às ideias de Oswald Spengler acerca a relação homem e

* UFPA – Universidade Federal do Pará. Câmpus do Baixo Tocantins. Abaetetuba, PA - Brasil - 68440-000. benacruz@ufpa.br

Artigo recebido em 20/07/2015 e aprovado em 31/10/2015.

Geografia, considerações aproveitadas em *Macunaíma*, um herói sem nenhum caráter, mas de muitas andanças, adaptações e significativas metamorfoses ao longo de suas aventuras, – e também do maranhense Graça Aranha ([19 -], p.27), quando o autor da Estética da Vida exigia uma “incorporação à terra”, como disciplina e base do pensamento acerca não só de arte e literatura, mas do próprio sentido da vida. Para Graça Aranha, só a estética explicava o universo.

O andarilho que há no “herói de nossa gente” pode ser visto também na culta imigrante alemã. As condições de adaptação de Elza restringem-se ao exuberante microcosmo da mansão dos novos ricos paulistano, no limpo bairro de Higienópolis, cujo recinto mais íntimo daquela rica residência revela uma Geografia brasileira, resumida no belo e selvagem jardim cultivado ali por outro imigrante, o japonês Tanaka.

Nossa heroína também sofre da interferência geográfica local quando contempla a Floresta da Tijuca em outro momento da narrativa, porém, pelo ângulo estético, sobre o qual a alemã é incapaz de traduzir a natureza brasileira, fato que a faz dar um grito muito diferente e inferior ao da representação *Schrei* expressionista, eternizada no quadro de Edvard Munch.

Vamos dar realce a outro detalhe à imagem da heroína neste artigo. É possível ver algo da Estética de Schiller no comportamento de Elza, através da união de arte e da moral em um só objetivo. O núcleo da formação humana, configurado na arte, aquele que ganha uma especial desenvoltura ao longo do romance. Essa forma de humanização pela arte era crença do famoso missivista de Marbach, como ficaria conhecido também o poeta e dramaturgo alemão, autor da peça *A Donzela de Orleans (Die Jungfrau von Orleans)*, encenada pela primeira vez em 1801, em Leipzig.

Todos, naquele “casão”, estão aptos a compartilhar os altos e baixos da governanta recém-contratada, do seu rico cabedal de informações culturais até o seu estereotipado temperamento germânico. Inclusive o outro imigrante, o japonês Tanaka, criado, copeiro e jardineiro dos Sousa Costa, que se depara com uma alma imigrante similar a sua. Assim sendo ambos os imigrantes, uma alemã e um japonês, compartilham o sofrimento social do exílio, nessa passagem da obra, na qual fica em evidência a interação entre o social e o estético.

Há, contudo, um desempenho na personagem que nos chama mais a atenção do que tudo isso. É a eficiência moral da educadora mesmo sob uma aura fragilizada da arte em um ambiente burguês, onde tudo se pode comprar, inclusive a camuflada educação sexual do menino, esta que é a verdadeira intenção do pai a fim de livrar o garoto das drogas e das aventureiras que invadem a metrópole paulistana. Estamos diante do embate entre o espiritual e o material, um confronto marcante no recinto mais íntimo da literatura moderna.

Elza é poliglota, virtuosa professora de piano, enfermeira da doentia e esperta Maria Luísa e ministra seus conhecimentos culturais como quem “recomeça” sua vida e seus projetos. A imigrante encarna a experiência de reordenar no microcosmo da mansão dos novos ricos paulistanos, por via de uma educação de alto nível, a ponto de o amor preceder a trama sexual arquitetada pelo pai do garoto. O amor, assim como a arte, é uma educação. E é esse o idílio que o menino deve seguir.

A nossa análise se distancia daquela moralidade “necessária” da época, a que preserva as moças para casarem virgens e estimulava nos moços a sexualidade reprodutora a fim de criar futuros varões. Nossa meta é aproximar Elza do poeta alemão conhecido pela sua estética através de uma série de cartas. O nome de Schiller pode ser posto ao lado do da preceptora alemã como recorte de uma releitura de *A Educação Estética do Homem*, obra do dramaturgo que já foi chamado de “Shakespeare alemão”.

A idealização do marido germânico de Elza nos aproxima do típico retrato de um professor de arte e de literatura, como um homem “Todo de preto, com o alfinete de ouro na gravata. Nariz longo, quase diáfano, bem raçado ... Todo ele é claro, transparente [...] E a mancha irregular do sangue nas maçãs”, um diligente pesquisador de literatura, escrevendo “[...] o segundo volume de *O apelo da Natureza na poesia dos Minnesänger*” (ANDRADE, 2008, p.38) – essa descrição no leva a um ponto específico: a natureza sob a análise estética, um fato positivo da arte como o instrumento de formação de humanidade.

As cartas de Schiller foram escritas sob a reflexão do sentido mais objetivo da arte como norteadora de humanidade em uma época de violentas investidas subjetivas, quando despontava o promissor Romantismo na Escócia. Não menos, contemporânea, a Alemanha assimilava e ajustava o foco dos novos rumos dentro do espaço da reflexão. *A Educação Estética do Homem numa série de cartas*, vinte e sete ao total, foram escritas ao amigo Christian Gottlieb Körner. A edição brasileira traz a introdução de Marcio Suzuki “O belo como imperativo”, reafirmando Schiller como um dos primeiros críticos de peso à estética kantiana, ciente de que a filosofia moderna deu uma guinada a rever a estética até então conhecida.

Para Suzuki, o que falta em Kant é complementado por Schiller (1989, p.14) quando acrescenta “[...] uma dedução objetiva do juízo do gosto. Sem essa fundamentação objetiva, os juízos acerca do belo estão condenados a uma validade meramente empírica e subjetiva, condição a que não se furtaram a nenhuma das teorias anteriores à de Kant e [...] nem mesmo esta”. O papel da experiência é importante, mas a experiência em si não deduz a ideia do belo: “O belo não é um conceito de experiência, mas antes um imperativo”. A estética pode ser vista, portanto, como um projeto delineado por aquilo que poderíamos chamar de “categoria assistida”. A arte vive as tensões naturais de intelecto e sensibilidade, o que acarreta a

imposição de equilíbrio, algo do mundo das ideias, noção clássica nunca abandonada pela estética.

Para Schiller (1989, p.15), a arte “[...] apoia-se no modelo da moral”, portanto, surge de alguma imposição. E se a moral vem da sociedade, é só essa mesma sociedade que determina um caminho para arte, se a ideia de moral é obediência ao estado ou à sabedoria dominante, a arte, como espelho ativo na interação lúdica de homem e mundo, ela mesma participa desse jogo de poder. A arte conjuga com a moral e gera o conflito de sua relutância, uma questão antiga, portanto.

O problema aberto por Kant é que sua filosofia não tem algo só de universal, mas de social. O seu imperativo categórico é lei moral para os outros e para todos, e carrega a renúncia e a doação diante das decisões. É algo preservado por Schiller no campo da arte quando a consciência surge entre o querer e o poder. A arte é imperativa para fugir do domínio empírico-subjetivo. Tal inquietação se estende ao campo gramatical: o *sollen*, verbo modal alemão, significando “dever ser” justifica a consciência ante o fazer e o viver. E para escapar do formalismo, o conceito do “impulso lúdico” reforça a ação derivada da habilidade humana entre a razão e a sensibilidade. A arte é uma espécie de lúdico “assistido”, o que abre precedente para Mário de Andrade investir em sua arte social a serviço da humanidade.

Esse atributo pedagógico da arte como formadora de humanidade complementa o sentido de empatia, termo muito usado desde Alois Riegl para identificar obra de arte e espectador na mesma sensação. O termo empatia é citado por Mário de Andrade em sua *Conferência Literária* de 1924. O vocábulo vai ser direcionado ao mundo moderno quando é comparado à “gasolina” e às raízes barrocas quando o escritor paulista envolve a noção de amor dentro de um ponto de vista cristão (ANDRADE, 2000). Para Schiller (1989, p.17), empatia liberta, todavia, a avaliação da percepção: “[...] sempre que contempla um objeto belo, o homem está ao mesmo tempo projetando simbolicamente sua própria liberdade nesse objeto”.

Nos flashes da narrativa de *Amar, verbo intransitivo* aparece algumas relações diretas com o poeta e dramaturgo alemão: o feio e injustiçado Franz von Moor (ANDRADE, 2008, p.128), personagem da peça *Os salteadores* (*Die Räuber*) de 1781, citado ao lado do passional, introspectivo e solitário *Werther*, de Goethe. Outra relação mais direta é o fato de Elza parecer-se em demasia com a própria *Joana D’Arc* do dramaturgo alemão. A *Jungfrau Von Orleans* não morre queimada e sim combatendo os ingleses. A fogueira da heroína é outra: é a luta em prol da moralidade em ruínas, é o seu ideal posto em combate.

O contexto da peça é romântico, mas a conduta é universal. Assim, um poeta alemão, utiliza uma heroína francesa para ajustar a encarnação humanista atemporal como ação imperativa: a “bandeira” da moral como luta pela justiça. É a mesma “flâmula” que Elza levará nas mãos para educar estética e moralmente o jovem Sousa

Costa. Curiosamente, *Jungfrau von Orleans* é outro nome para a conhecida peça, a *Joana D'Arc*, de Schiller.

O Romantismo alemão teve forte apelo teatral a partir do movimento *Sturm und Drang*. Goethe vai preservar, no seu jovem e doentio herói, o caráter dramático oriundo de Friedrich Maximilian Klingler. A rejeição paterna sentida por Franz Von Moor também ecoa o conflito de geração comum ao teatro expressionista, não menos que a questão moral. Os nomes de jovens protagonistas da tragédia alemã referem-se ao tema da renúncia: não há amor sem resignação. A Brunilda de Wagner, por exemplo, uma Valquíria, divindade menor do reino de Odin, rebaixa-se à condição humana e mortal para amar Siegfried; Fräulein, por sua vez, atura a imaturidade do menino “aluado” para ensinar o amor e amar o menino Carlos.

No plano ficcional, Elza prefere a tragédia como gênero teatral, isso assume, portanto, ligação com as ideias de Schiller, que acreditava ser o gênero trágico a categoria oscilante entre o clássico e o romântico. O gênero trágico concretiza a vitória moral do homem sobre seus instintos. A personagem está ali para entremear, ponderar, medir e equilibrar essas duas “partes” conflituosas, e impor a moralidade em um mundo imoral. O lado clássico da tragédia seria a renúncia do amor, enquanto o romântico seria justamente o idílio, a história pueril entre uma professora e seu adolescente aluno.

Schiller (1989), como é sabido, discute um projeto pedagógico no qual a arte é tratada como educação. Uma evidência didática em suas cartas é a crença no belo não como definição dada pela experiência e sim como ação imperativa. Outro argumento favorável à educação pela arte seria a relação moral e estética como sendo uma coisa só. Para ambos os casos, Elza surge como produto dessa soma. A “Jungfrau von Orleans”, no recinto paulista, defende a moral como justiça e projeta a arte como educação. É a base didática da formação humana, o preservado Classicismo do poeta e escritor paulistano.

Mário de Andrade, ao retratar a questão de ouvir bem a música, o ouvinte em potencial, bem formado, educado para isso, acaba segredando sua admiração por Schiller e a noção de uma “passividade ativa”:

Carece de adquirir aquele estado de contemplação pura, que foi a descoberta de Schiller no domínio das cogitações estéticas. Contemplação é passividade, porém passividade por assim dizer ativa: livre da manifestação crítica que deve ser posterior, mas presa à faculdade de adaptação. A contemplação estética é um binóculo em que cabe ao espectador equilibrar a relação das lentes. [...] A adaptação estética tem os limites do espírito (ANDRADE, 2000, p.693).

A palavra “equilíbrio” tem algo da noção mais clássica no difícil momento romântico ou no modernista. Em todo o romance, Elza empunha a “bandeira” da moral e da arte a fim de domar a natureza do “aluado” Carlos Sousa Costa. A

didática da preceptora não esconde gostos musicais pelo diminuendo, mas acima de tudo, Fräulein é soma para um equilíbrio: como personagem gramatical, como professora de piano e de alemão, como imagem da futura “mãe” à esposa de Carlos. O ético, entendido como a responsabilidade de Elza no trato com o adolescente, e o estético, sua impressionante bagagem cultural, fundem-se, em mais uma operação matematizável do escritor paulistano.

O debate iniciado por Schiller permanece, nesse caso, extremamente moderno devido à autonomia da arte ainda repercutir como categoria na sociedade burguesa:

Schiller tenta dar provas de que a arte, [...] em razão de sua autonomia, de sua não-vinculação a propósitos imediatos, estaria apta a cumprir uma tarefa que por nenhuma outra via pode ser cumprida: o fomento da humanidade.
[...]

O pensamento de Schiller é [...] de que a arte, [...] por negar toda e qualquer intervenção direta na realidade, está apta a restaurar a totalidade do homem (BÜRGER, 2008, p.96-97, 100).

O autor dispensa uma abordagem importante em torno de um assunto capital para a nossa análise, sobre a questão da autonomia da arte como formação humana. O problema é que a vanguarda negava tal autonomia pedagógica e se voltava para seus códigos, para sua projeção, seu mercado, mesmo revelando a “[...] representação da autocompreensão burguesa” (BÜRGER, 2008, p.103), eis então o drama de Mário de Andrade em seu idílio: o narcisismo da vanguarda ou a pedagogia da arte?

O Modernismo de Mário de Andrade incorpora o nacional e acrescenta o universal, mais dois problemas. A admiração pela “tradição do diminuto”, provavelmente herança barroca de Aleijadinho, um artista já inserido em seu rol de pesquisa na década de 1920, de cujas origens remontam aos “mestres do passado” citados em seu *Amar*, verbo intransitivo: Scopas e Lísipo. Rembrandt e Cranach somam um gosto pelos mestres questionadores do mimético, esses artistas modernos quando registram a narrativa de suas telas na própria tela, ao mesmo tempo que conservam temas ligados à Religião.

Porém, evidenciava-se o trajeto de fomentar arte à humanidade, percurso restaurador da totalidade do homem, o que nos leva a pensar que tudo no mundo de Elza seja grandioso. Mas, o que vemos é a alemã como um ser diminuído, “diminuto”, desencorajado, inadequado, ou perdido na sociedade burguesa na qual se sente estranha.

A desproporção é ainda mais visível diante do nacionalismo histórico, então, impregnado na obra modernista: Elza, como a representante de uma cultura estrangeira, é ainda “menor” frente à grandeza brasileira, seja ela a Floreta da Tijuca, ou diante da prepotência senhoril do aluado Carlos, menino que a “derreia” no *Cine Royal*.

O que há de Brasil no romance é tão socialmente escancarado que a justificativa por parte de Sousa Costa de que tudo deve ser feito no recinto daquela mansão, estará “a serviço” daquele menino, futuro Sousa Costa a perpetuar uma hierarquia. Uma madona de seus 35 anos alimentando a futilidade do “feito” e mestiço Carlos.

No idioma alemão, sabe-se que “Fräulein” significa aquela que serve e, aquela que está à disposição. Curiosamente, a personagem marioandradina também se impõe. Ela cultiva um imperativo que se anula diante da adaptação. Nesse caso, é como se a leitura de Spengler saltasse aos olhos do leitor a ponto de inquietar a presença de Schiller no romance.

O ensinamento do “amor integral”, tese de Fräulein, de alguma maneira enraizada nas especulações de Milkau, alemão do *Canaã* de Graça Aranha (1982), o filósofo do universal, acaba se estendendo para os equilíbrios que faltam nos tempos modernos. É o caso do choque entre o material e o espiritual, de certa forma, resumidos no microcosmo dos Sousa Costa: opulência e simplicidade, desordem e ordem, cultura erudita e cultura popular, adultos e crianças.

Elza, portanto, encarna uma tarefa pedagógica nada fácil, ardil de peso humanista, agora reforçada pela aposta da crítica social expressionista às cidades-monstros. A Elza pedagoga está protegida pela humanidade objetiva da *Educação Estética do Homem*, justamente porque o conceito de arte de Schiller (1989) carrega a noção de desapego dos vínculos imediatos e propõe uma moral como justiça, aquela que pode ser simbolizada por via de uma mulher exemplar e universalmente conhecida, *Joana D’Arc*. Tal moral estende-se ao estético e assim controla a natureza:

Pode-se distinguir três momentos ou estágios de desenvolvimento que tanto o homem isolado quanto a espécie têm de percorrer necessariamente e numa determinada ordem, caso devam preencher todo o círculo de sua destinação. Embora os períodos isolados possam ser prolongados ou abreviados por causas acidentais, encontradas na influência dos objetos exteriores ou no livre-arbítrio humano, eles não podem ser saltados, assim como a ordem de sua sucessão não pode ser invertida pela natureza, liberta-se deste poder no estado estético, e o domina no estado moral (SCHILLER, 1989, p.123).

Teoria e ação para engendrar da espiritualidade de Carlos a obra de arte humana, moldada pela “artista” Elza, a transformar o menino em uma obra de arte não para um museu, mas para a vida social, fundamentada acima de tudo por uma moral segmentada em dois estágios necessários a essa educação humana: o estético e o natural.

A poderosa função social centralizada na arte e sua autonomia como linguagem, unidade e identidade, noções vindas do pensamento de Schiller, reverberam na literatura de Mário de Andrade. A avaliação crítica no cânone da literatura brasileira sobre a obra do escritor tem percebido, principalmente, por via da união entre arte

e moral como uma linha definida, na verdade, uma característica do escritor: “Não dissociava problemas estéticos de problemas morais querendo que o artista fosse, na vida, homem de bem, a fim de que sua arte fosse um drama, ao mesmo tempo criadora de vida” (COUTINHO; SOUSA, 2001, p.235).

Concluimos, portanto, que a moralidade de Elza deriva da agonizante moral religiosa que não participa mais da arte moderna. Para isso lembraremos que a sua bandeira é a de uma Joana D’Arc, admiravelmente universalizada, na citação reproduzida por Schiller, sobre a moral santificada pela Igreja “não posso aparecer sem a minha bandeira” (ANDRADE, 2008, p.66) – a bandeira da moral. A obra finca a fâmula esfarrapada de uma moral, praticamente legada a um segundo plano nas artes modernas, sobre as máscaras da sociedade burguesa, portanto, diante de um ambiente propício ao choque, ao desencanto e ao exílio.

Entendemos que a arte originária dos lugares sagrados e sacrificais perde lugar, no mundo moderno, para outro modelo, o que é gerado por um formalismo artístico que se nutre da própria arte e não determina um lugar seguro para a moral. Talvez, por isso, para Elza, a moral seja um oxímoro: a força pela sua “fraqueza” e quase todo o restante de sua personalidade se encontra enfraquecido, mesmo sendo culta e inteligente, essas duas características pouco interferem em sua fraqueza, o que reforça sua maior dissimetria ao longo do romance: a moral de uma prostituta.

E é também com esse tema da moral que Elza se aproxima do enigmático mundo da arte. Não porque a profissão de preceptora seja uma arte, e sim porque no fundo a visão plena de arte se manifesta através de uma espécie de promiscuidade aceita pela família da alta burguesia, uma pornografia social entremeadada da moralidade religiosa agonizante. A relação inseparável entre pornografia e arte: “[...] não se pode separar a pornografia da arte; as duas interpenetram-se [...] Pornografia e arte são inseparáveis, porque há voyeurismo e voracidade em todas as nossas sensações, como seres que vêem e que sentem” (PAGLIA, 1992, p.34).

Portanto, nossa protagonista tem tudo para ter surgido do mundo da arte com a observação de um olhar para trás até topar com a moral como algo possível em um mundo que descentralizou a religião da arte. Assim, ela estará diante de um grande entrave, pois a arte de todos os tempos expõe as lições de moral como papéis secundários no jogo da representação dominada atualmente pela violência.

A personagem no romance é, literalmente, objeto na sociedade capitalista para superar e educar a força do sexo, e encarna, portanto, uma função da religião, da arte e da educação, uma atitude pedagógica. Seu drama é que sua tarefa está deslocada a serviço da sociedade que fecha as portas para artistas, pintores, pianistas e professores, principalmente se esses professores são mulheres.

– Desculpe insistir. É preciso avisá-la. Não me agradaria ser tomada por aventureira, sou séria. E tenho 35 anos, senhor. Certamente não irei se sua

esposa não souber o que vou fazer lá. Tenho a profissão que uma fraqueza me permitiu exercer, nada mais, nada menos. É uma profissão (ANDRADE, 2008, p.19).

É o aspecto mais firme na composição da personagem: a sua noção de “amor integral” (ANDRADE, 2008, p.90), defendida com veemência a ponto de ser “esse amor integral” educado, orientado e formador e acima de tudo porque Elza é uma preceptora, uma educadora paga para uma difícil pedagogia, a de juntar, pela sua lógica, o sexo, cultura, arte e amor, a maternidade e paternidade sob o véu da religião. Parece-nos, no fundo, resquícios barrocos de uma totalidade tomada do mundo feminino sob a manipulação de um mecanismo social masculino.

A personagem renuncia seus sentimentos, pois o mais importante é a manipulação da sociedade burguesa capitalista. Daí, o romance fazer alusões às renúncias de Elza: “Odeia Laurita, Aldinha. Dá a mão pra elas maquinalmente e volta”, ou então a condição da mulher incapaz de responder por seus atos: “[...] quando uma mulher erra, só o homem é que tem a culpa” (ANDRADE, 2008, p.99). Mas, como é paga para servir, terá que se adaptar como a vítima do sistema.

Todavia, em relação a Carlos, a atitude de Fräulein lembra a de Mariane, do romance os *Anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, “Todo o meu [amor] eu quero dar a quem me ama e a quem amo” (GOETHE, 1994, p.10) na atitude de uma crença na qual o amor é doação total, principalmente em se tratando de ser o primeiro amor, e se reflete na forma como Elza educará Carlos. A preceptora parece ter surgido da literatura alemã, mas nem tanto, pois é personagem comparável às prostitutas ou alencarina ou machadianas, de Lucíola, e sua “pureza d’alma”, como “musa cristã” mencionados no prólogo do romance de 1861, a heroína que sacrifica a vida em prol do amor perfeitamente harmonizado à moral, ou à Marcela, a que ensina o amor ao jovem Brás Cubas, para não se tornar arruador ou gatuno.

Fräulein Elza terá, felizmente, o destino de não morrer ao final da lição de amor que deixa para a mocidade juvenil masculina a caminho de uma formação burguesa-capitalista, a que enxerga tudo como negócio, e antes do dinheiro, a formação estética como pregava Schiller (1989, p.129) na carta XXV:

Em seu primeiro estado físico, o homem capta o mundo sensível de maneira puramente passiva, apenas sente, sendo plenamente uno com ele, e [...] por ser o próprio homem apenas mundo, não há ainda mundo para ele. Somente quando, em estado estético, ele o coloca fora de si ou o contempla, sua personalidade se descola dele, e um mundo lhe aparece porque deixou de ser uno com ele.

A formação estética de Carlos é a que leva os dois nomes de Elza. A essencialmente atrelada a uma ordem e a que partilha a cultura alemã em seus

ensinamentos, além da Elza brasileira que começa a se mostrar, a que herda e desenvolve a temática da moral redentora em uma prostituta, personagem frequente nos romances brasileiros do século XIX. É possível que tantos caminhos explorados pelo modernismo desemboquem na espiritualidade, a espiritualidade tão visível já nas primeiras páginas de *Amar, verbo intransitivo*: “No princípio tinha de ser simples. Simples e insexual. O amor nasce das excelências interiores. Espirituais, pensava. O desejo depois” (ANDRADE, 2008, p.21).

CRUZ, B. L. Fräulein von Orleans. **Revista de Letras**, São Paulo, v.55, n.1, p.25-35, jan./jun. 2015.

- **ABSTRACT:** *The following paper “Fräulein von Orleans” analyzes and proves the presence of Friedrich Schiller, from the play The Maiden of Orleans, 1881, the character Elza, from the novel by Mario de Andrade, “Amar, verbo intransitivo”. The pedagogical action of the governess, hired to teach piano and German to children in a mansion in Higianópolis, São Paulo, is who believes in art as a form of education, shaped by moral values, however, in conflict with the bourgeois behavior paulistanos new rich. This “Joana D’Arc” is not sacrificed to the fire, but she is “dead” in combat, sacrificed as a typical romantic heroine, as the work of German playwright, in attempting to balance objectivity and subjectivity, by this time, in the unstable bourgeois world, in São Paulo. There is a Elza that goes beyond the sexual initiation of the future Sousa Costa, there is a Fräulein von Orleans, a “universal” German - French, like a “mother of love”, which can not fail to appear without their “flag” of morality.*
- **KEYWORDS:** *Modernism. Mário de Andrade. Novel.*

Referências

ANDRADE, Mário de. **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. Organização, introdução e notas Marcos Antônio de Moraes. São Paulo: USP-IEB, 2000. (Coleção correspondência de Mário de Andrade, 1).

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

ARANHA, G. **A esthetica da vida**. Rio de Janeiro: Paris: Garnier, [19-].

_____. **Canaã**. 8.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

BERRIEL, C. E. **Dimensões de Macunaíma**: filosofia, gênero e época. 1987. 201 f. Tese (Mestrado em Letras) – Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1987.

_____. Macunaíma: curtas observações sobre gênero e época. In: NASCIMENTO, M. F dos S. et al. **Mário de Andrade trezentos-e-cinquenta**. Araraquara: Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação, 1988. p.75-176.

BÜRGER, P. **Teoria da vanguarda**. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

COUTINHO, A.; SOUSA, J. G. de (Org.). **Enciclopédia de literatura brasileira**. 2.ed. São Paulo: Global, 2001. p.234-235.

GOETHE, J. W. von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ensaio, 1994.

PAGLIA, C. **Arte e decadência**: de Nefertite a Emily Dickison. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SCHILLER, F. **A educação estética do homem numa série de cartas**. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. Introdução e notas Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1989.

FRIEDRICH SCHLEGEL E O SURGIMENTO DA HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA MODERNA

Constantino Luz de MEDEIROS*

- **RESUMO:** De acordo com Ernst Robert Curtius, as conferências sobre a história da literatura europeia de Friedrich Schlegel (1772-1829), proferidas em Paris e Viena no início do século XIX, estão entre os documentos fundadores da historiografia literária ocidental. O ponto de partida dessas preleções é a busca de Schlegel em alcançar para a história da literatura o mesmo que Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) havia realizado no âmbito das artes plásticas: um estudo sistemático e abrangente sobre a arte literária. Ao compreender a obra de arte literária em seu contexto histórico, utilizando inclusive a própria história como categoria crítica, Schlegel inaugura uma nova forma de historiografia literária, que se diferencia das coletâneas de obras literárias de seu tempo. Esse artigo analisa as duas séries de conferências sobre a história da literatura europeia com o intuito de discutir o papel do crítico, filósofo, filólogo e historiógrafo alemão no estabelecimento da historiografia literária moderna.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Friedrich Schlegel. Historiografia literária. História da crítica literária.

O desenvolvimento da historiografia literária de Friedrich Schlegel

Proferidas entre os anos de 1803 e 1812, as conferências sobre a literatura europeia de Friedrich Schlegel encontram-se entre os primeiros exemplos de historiografia literária moderna, onde o autor realiza um estudo sistemático sobre a história da literatura (CURTIUS, 1950). Estudioso incansável das mais diversas culturas e línguas, Schlegel contribuiu de forma decisiva no estabelecimento da historiografia moderna ao desenvolver um estudo da história da literatura que levava em consideração os aspectos históricos e sociais na compreensão das obras. Esse *modus faciendi* de historiografia difere completamente das coleções e compêndios de literatura de seu tempo por buscar não apenas catalogar e classificar as obras, mas,

* UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. Belo Horizonte, BH – Brasil – 31270-901. constantinoluz@ufmg.br

Artigo recebido em 20/07/2015 e aprovado em 31/10/2015.

compreender seus aspectos intrínsecos e extrínsecos. O presente artigo analisa as duas séries de conferências sobre a literatura europeia de Paris (1803-1804) e de Viena (1812), realizadas por Friedrich Schlegel, com o intuito de discutir o papel do crítico literário e historiógrafo no surgimento da historiografia literária moderna.

De acordo com Ernst Behler (1958), a trajetória de Schlegel enquanto historiógrafo pode ser observado na diferença entre a série de conferências de Paris e de Viena. A década que separa as duas séries de conferências foi decisiva para o casal Friedrich e Dorothea Schlegel, significando, entre outras coisas, sua conversão ao Catolicismo e o início de uma fase mais tranquila em sua existência. Como indica Ernst Robert Curtius (1950) além de muito produtiva em termos de aprendizado de línguas, a permanência em Paris também possibilitou a Schlegel contemplar a literatura francesa sob um novo ponto de vista, tendo como consequência a revalorização das obras dos franceses em suas conferências sobre a história da literatura de Viena. Apesar de originalmente concebidas para um público maior, as conferências de Paris, realizadas entre os anos de 1803 e 1804 foram apresentadas apenas aos irmãos Sulpiz e Melchior Boisserée, a Johann Baptist Bertram e Helmina von Hastfer (BEHLER, 1958). Por outro lado, as conferências de Viena sobre a *História da literatura antiga e moderna*, realizadas no ano de 1812, foram recebidas por um público consideravelmente maior. Nas anotações deixadas em seu diário, o barão de Eichendorff, Joseph Freiherr von Eichendorff (1788-1857) descreve com detalhes as conferências sobre literatura europeia realizadas em Viena por Schlegel, deixando claro que as preleções se dirigiam a um público de aristocratas, como era comum na época:

[...] Schlegel estava vestido todo de preto, atrás de um pódio, lendo, recostado em uma pequena mesa; um público admirável se encontrava reunido; na frente, um círculo de damas, a princesa de Liechtenstein com suas princesas, no total 39 príncipes; o salão era aquecido com uma madeira cujo aroma era agradável; atrás do salão estava uma quantidade enorme de acessórios, como em um baile (CURTIUS, 1950, p.89)¹.

Ainda que falasse a um público de aristocratas, o conferencista não deixaria de tecer sua crítica sobre a problemática divisão entre a formação das classes elevadas e o povo em geral, afirmando que “[...] a divisão entre a formação que acontecia entre a classe erudita [nobre] e a do povo era o grande obstáculo para o desenvolvimento da formação nacional” (SCHLEGEL, 1961, p.11). Entre os fundamentos da concepção historiográfica de Friedrich se encontra a distinção entre a poesia dos antigos e dos modernos, realizada principalmente em sua obra *Über das Studium der griechischen Poesie* [Do estudo da poesia grega], publicada no ano de 1795. Estabelecendo a antinomia entre a poesia dos antigos e a dos modernos através da análise comparativa

¹ A tradução dessa e das demais citações são de minhas autoria.

e da aproximação recíproca entre as épocas da literatura, o crítico também indica os problemas estruturais da poesia dos modernos. O problema da poesia moderna, relata Schlegel a seu irmão August Wilhelm em carta escrita em 1794, “[...] é a unificação entre o essencialmente moderno e o essencialmente antigo” (SCHLEGEL, 1987, p.185). A descoberta daquilo que seria essencialmente antigo em contraposição ao essencialmente moderno faz com que o autor de *Lucinde* se filie à tradição dos estudos históricos de Winckelmann, “[...] o primeiro a estabelecer a antinomia entre o antigo e o moderno” (SCHLEGEL, 1981, p.104). Ao envolver pressupostos tanto do âmbito da filosofia da história, quanto da filosofia da arte, o método historiográfico utilizado por Schlegel seria definido por Peter Szondi como uma dialética histórica que envolve três períodos: “[...] a experiência da completude e perfeição na Antiguidade, o sofrimento reflexivo e a falta de objetividade dos modernos, e a esperança no reino vindouro de Deus” (SZONDI, 1978, p.11). A distinção que Schlegel realiza entre as épocas da poesia, e a concepção teleológica de uma poesia futura que viria redimir o homem também foi discutida por Ernst Behler em seu estudo sobre o surgimento das preleções de Paris e de Viena. Ao analisar a influência dos escritos de Herder no estabelecimento da historiografia moderna por Schlegel, Wolff A. von Schmidt (1974) assevera que Ernst Behler reconhece a relação entre as épocas da poesia no pensamento crítico-literário e historiográfico de Schlegel como um processo dialético em três épocas, cujo objetivo seria a harmonização entre o clássico e o romântico:

[...] Behler reconhece um processo dialético em três épocas na teoria literária de Schlegel. O primeiro degrau ou tese é a denominada literatura objetiva ou clássica, cujo auge se encontra em Sófocles. O segundo degrau ou antítese é a poesia interessante ou moderna, que se estabelece principalmente em Shakespeare. Por meio dessa relação antitética se desenvolve a síntese, o terceiro degrau, alcançado na literatura de Goethe, descrita por Schlegel como o alvorecer da verdadeira arte e pura beleza. Em razão disso, para Schlegel, a mais elevada tarefa da arte poética é alcançar a harmonia entre o clássico e o romântico (SCHMIDT, 1974, p.413).

De acordo com essa concepção de Ernst Behler, a fundamentação do pensamento historiográfico de Schlegel está intimamente relacionada a sua visão teleológica da poesia romântica, universal e progressiva – uma forma de exteriorização literária futura – como concretização de uma perfeição outrora alcançada. Com o intuito de compreender a literatura em toda a sua dimensão histórica e estética, a atividade historiográfica de Schlegel mescla a análise atenta dos fatores culturais, antropológicos, políticos, econômicos, geográficos e linguísticos, com a discussão dos aspectos intrínsecos da obra, de modo a compreender todo esse conjunto de elementos em sua contextualização histórica. Esse *modus faciendi* de crítica e estudo da literatura filia-se, de certo modo, às concepções sobre a história da arte de Johann

Joachim Winckelmann e de Johann Gottfried Herder, os quais postulavam que a exteriorização artística deveria ser compreendida em seu contexto histórico. Como demonstra Denis Thouard (2011), os estudos filológicos realizados com Christian Gottlob Heyne em Göttingen, no ano de 1790, e com Friedrich August Wolf na época de Leipzig entre os anos de 1791 e 1793 levariam Schlegel ao conhecimento da obra de exegese crítico-literária dos denominados *diaskeuastas*, os gramáticos e críticos de Alexandria, responsáveis pela reposição e restabelecimento dos cantos homéricos.

Os estudos e pesquisas sobre filologia clássica, realizados no período em que permaneceu em Leipzig sobre a influência de Wolf, levariam Schlegel a uma pesquisa mais aprofundada dos aspectos que fundamentam a literatura dos antigos, evitando o que Ernst Behler (1958, p.XXII) descreve como o “[...] diletantismo histórico que caracterizaria diversos estudiosos de seu tempo”. O estudioso da poética schlegeliana enfatiza igualmente o caráter singular de sua história da literatura em comparação com outras obras anteriores:

[...] A melhor forma de descrever as inovações de Friedrich Schlegel na escrita da história da literatura é comparar sua obra com o âmbito da habitual história literária [*Literargeschichte*] que predominava na Europa durante os séculos anteriores. Esse tipo de história literária tinha o caráter de um compêndio, apresentando seu material na forma de agregados incoerentes de informação, na maior parte das vezes em uma sequência de autores e todos os fatos conhecidos sobre eles. O âmbito da literatura era estendido a tudo o que pudesse ter sido escrito, e o limite temporal geralmente chegava até a criação do mundo. As discussões sobre textos literários consistiam em citações de trechos especiais, os quais eram bem curtos em comparação com a enorme extensão da informação sobre os autores e suas vidas (BEHLER, 1991, p.11).

Entre os motivos que explicam a diferença entre a historiografia literária de Schlegel e a maioria das obras de seu tempo está sua formação filológica. Como enfatiza Ernst Behler (1958), apenas quando se leva em consideração a sólida formação obtida nas escolas filológicas de Friedrich August Wolff e Christian Gottlob Heyne é que se pode compreender a verdadeira dimensão do papel dos irmãos Schlegel na fundamentação científica da historiografia literária no século XVIII. A formação de Schlegel, e o caráter filosófico e filológico de suas teorizações crítico-literárias se unem à sua visão estética e histórica dos fenômenos literários, tendo como consequência o desenvolvimento de uma historiografia literária original e singular. A importância da leitura das obras na língua original para a compreensão de seu verdadeiro espírito também leva Schlegel ao aprendizado da língua portuguesa no inverno entre 1800 e 1801. O estudo que o crítico realiza sobre a língua e a literatura portuguesas tem como consequência a determinação do valor da poesia de Camões para a literatura mundial. Do mesmo modo, a estadia em Paris, entre os anos de 1802

e 1803, propicia ao estudioso a proximidade com o sânscrito e o persa. Devido aos estudos e publicações nessa área, o crítico seria considerado um dos precursores dos estudos indo-germânicos na Alemanha. Além da descrição de detalhes linguísticos e a preocupação filológica com as exteriorizações literárias dos mais diversos povos, outro aspecto que fundamenta as teorizações e as conferências de Schlegel sobre a história da literatura europeia é a compreensão da autonomia de cada época da literatura, deduzida pelo crítico da filosofia da história de Herder. Na opinião de Hans Dierkes (1980), Schlegel deve a Herder o reconhecimento do valor intrínseco de cada época, embora se oponha a seu conceito de progresso universal, pelo fato de que essa visão excluiria a possibilidade de surgimento da singularidade individual. Em seu artigo sobre a constituição da historiografia literária de Schlegel, Wilma Patricia Maas (2003, p.99) salienta que a crítica a Herder praticada por Schlegel teria valor corretivo, na medida em que “[...] a ideia de progresso em Herder fornece, no máximo, a moldura espiritual para o processo da história, falhando naquilo que se refere à exposição da concretude histórica”. Nesse mesmo sentido, em um escrito que discute a relação entre a filosofia da história e a filosofia da arte na poética de Schlegel, Arlenice Almeida da Silva (2011) expõe como a concepção do desenvolvimento orgânico dos povos e culturas, advinda de Herder, influencia o estabelecimento da distinção entre os antigos e os modernos de Schlegel. Ainda de acordo com a pesquisadora, a problematização sobre o conceito herderiano de *affectio originalis* – o campo de afinidade entre as épocas, tema que aproxima Herder de Giambattista Vico (1668-1744) – resulta da tentativa de Schlegel em pensar a especificidade da poesia moderna, “[...] com base nas relações entre culturas e épocas, com a finalidade de explicar, assim, os renascimentos e declínios, sempre entendidos como realização e morte de um ideal comum em solos diferentes” (SILVA, 2011, p.77). Desse modo, é possível inferir que o método utilizado por Schlegel em sua historiografia literária mescla elementos da filosofia da história, da filosofia da arte, da crítica literária, e, inclusive, a própria história como categoria de reflexão crítica.

Aprendemos com eles, os povos, em seu modo de ser e de viver mais verdadeiro. Ouvimos conversarem e os vemos diante de nossos olhos. E, assim como a verdadeira história das ações, dos acontecimentos e dos destinos exteriores seria totalmente incompleta e ininteligível caso não levasse em consideração essa caracterização interior de seu espírito, do mesmo modo, a história da literatura também seria incompleta e defeituosa se não levasse em consideração a história política exterior. (SCHLEGEL, 1958, p.XI).

A questão da confluência entre a formação do espírito de um povo e sua história literária é parte integrante da poética schlegeliana. Com isso, o crítico desejava evitar as classificações estanques, as quais dividiam as épocas da literatura através de características retiradas de anais históricos e estudos superficiais. De

acordo com Ernst Behler (1958), entre as obras históricas que possivelmente o influenciaram em sua busca pelo estabelecimento de uma história da literatura europeia, além naturalmente da *História da arte da Antiguidade* (1764), de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), encontra-se a *History of Greece* (1784-1818), de William Mitford (1744-1827), assim como a obra do historiador francês Jean-Jacques Barthélemy (1716-1795), *Voyage de jeune Anacharsis en Grèce, vers le milieu du quatrième siècle avant l'ère chrétienne*. Além da influência de suas investigações filológicas realizadas na escola filológica de Leipzig e Göttingen, da aproximação recíproca entre filosofia da história e filosofia da arte em sua poética, e da historicização dos fenômenos literários por Winckelmann e Herder, a fundamentação da ciência da literatura de Schlegel também se apoia em sua visão da arte literária enquanto *locus* privilegiado da formação enciclopédica do homem. O conceito de *Bildung* enquanto formação enciclopédica é também influência do pensamento iluminista vigente ainda no final do século, que buscava o ideal de formação completa do homem. De acordo com Ernst Behler (1958), o ideal de formação que é inserido na concepção de literatura de Schlegel advém, sobretudo, do Iluminismo francês. Na visão de Friedrich, a literatura seria um instrumento poderoso para a formação do homem, e a historiografia literária – fundamentada em princípios históricos – deveria ser um *locus* de discussão sobre a cultura e a exteriorização literária dos mais diversos povos e épocas.

O método histórico e a aproximação entre teoria, história e crítica

As preleções sobre história da literatura de Viena e de Paris se caracterizam pelo desejo do crítico em estabelecer a singularidade do fenômeno literário por meio de seu próprio desenvolvimento histórico. O estudo minucioso das características culturais das épocas da poesia e dos povos contribui para compreender não apenas os aspectos históricos expostos artisticamente, mas também revela nuances do *Zeitgeist* espelhado na obra de arte literária. Aliado a tudo isso, a visão de Schlegel sobre os elementos intrínsecos da literatura – tais como a construção das personagens, o desenvolvimento das ações e do enredo, o tempo, o espaço, a presença do maravilhoso, o papel da representação alegórica, o foco narrativo, o tratamento de matéria antiga de uma forma moderna, entre muitos outros – complementa sua historiografia de um modo ainda muito atual. Um dos pressupostos fundamentais das preleções de Paris é a concepção de que a literatura se assemelhava a uma enciclopédia, abarcando todas as ciências e artes, sendo, portanto, seria essencial para a formação do homem. Do mesmo modo, a busca pela aproximação entre a história, a teoria e a crítica é um traço comum entre as séries de conferências, pois, o crítico acreditava que, “[...] sem conhecimento histórico não seria possível

compreender a teoria, e a visão da literatura seria incompleta e ininteligível” (SCHLEGEL, 1958, p.11). Abordando a problemática da metodologia a ser utilizada em suas conferências, Schlegel afirma que o método histórico não exclui a discussão teórica sobre as obras literárias, ao contrário, um método auxilia o outro na necessária visão do todo. Segundo o crítico alemão, sem o auxílio da discussão filosófica sobre as épocas e povos, e sem a visão histórica das mesmas, a compreensão da arte literária seria limitada:

O método histórico pode conter também o método filosófico, pois, a exposição histórica não será prejudicada quando o que foi exposto historicamente sobre as principais épocas for discutido filosoficamente, já que todo acontecimento notável tem como consequência uma reflexão filosófica. Soma-se a isso o fato de que a exposição histórica da literatura além de ser mais diversificada, universal e inteligível, não é apenas um instrumento de estudo, mas uma parte integrante da própria história. Enquanto história crítica e característica de todos os documentos do espírito humano ela [a exposição histórica da literatura] é parte integrante da história [...] Ela nos mostra o espírito da humanidade de todos os tempos e nações, o resultado de sua atuação, assim como suas ideias e inclinações. Através do conhecimento da literatura de um povo conhecemos seu espírito, sua atitude política, seu modo de pensar, e o nível de sua formação, ou seja, conhecemos a verdadeira essência de seu ser, conseguindo, assim, obter uma caracterização que procuraríamos em vão em outra parte. (SCHLEGEL, 1958, p.12).

Para o autor de *Lucinde*, a história literária seria incompleta sem o conhecimento dos aspectos culturais, sociais, etc, assim como a própria exposição histórica não poderia prescindir de um conhecimento aprofundado sobre a alma do povo, inclusive de sua literatura, já que “o espírito poético e filosófico de uma época se encontram em relação recíproca” (SCHLEGEL, 1958, p.13). Ao descrever o conceito de historiografia literária do autor de *Lucinde*, Wilma Patricia Maas (2003, p.95) afirma que é possível encontrar na metodologia utilizada por Schlegel “[...] uma orientação que faz da história, pela primeira vez, uma categoria determinante da reflexão sobre o belo”. Como resultado dessa visão da história da literatura, a análise histórico-literária de Schlegel é sempre precedida de um panorama sócio-histórico, onde o crítico discute o tipo de estado político, os aspectos econômicos, as exteriorizações religiosas, os mitos e ritos particulares, e outros elementos que possam contribuir para o conhecimento aprofundado da cultura do povo.

O método de estabelecimento da história da literatura proposto pelo crítico obedece a uma sequência que pode ser encontrada em escritos de diferentes épocas. Esse método pode ser dividido em três momentos. No primeiro momento, denominado pelo crítico de método histórico ou geográfico-sincrônico, são

analisados todos os aspectos extrínsecos da narrativa; no segundo momento são investigados e discutidos os detalhes linguísticos, estilísticos, filológicos e etimológicos – Schlegel (1958, p.39) chama esse momento de método filológico-crítico – e um terceiro momento, onde ocorre o ajuizamento poético da obra: “[...] após haver observado os poemas homéricos do ponto de vista histórico e filológico-crítico, passemos agora a um ajuizamento poético dos mesmos”. O terceiro momento também se caracteriza por uma análise comparativa com outras épocas ou estilos, como ocorre em outras obras, onde o estudioso compara a poesia dos antigos à dos modernos.

Nas conferências de Paris, em sua busca por abarcar as épocas da poesia grega de um modo histórico, Schlegel (1958, p.35) também aponta para o fato de que a literatura é um poderoso instrumento para se conhecer uma época, já que são “[...] as melhores e mais acabadas fontes: a língua, a mitologia, a história, ou seja, uma forma de se conhecer toda a vida e a formação do povo grego”. Para o crítico as narrativas homéricas eram monumentos literários e testemunhos históricos “[...] da decadência de dois dos maiores Impérios da Antiguidade: o Império troiano e a casa dos átridas, pois a caracterização que se encontra inserida nesses cantos vai até o mais fino detalhe” (SCHLEGEL, 1958, p.35). Além das considerações antropológicas e históricas que envolveriam os fenômenos literários, no caso específico da épica grega, as conferências de Paris abordam questões filológicas e poéticas como a unidade linguística que caracteriza a obra de Homero ou a utilização do hexâmetro como auxílio à memória dos aedos. Schlegel chega mesmo a fazer comentários etimológicos em seus textos sobre a história da literatura, como quando explica o significado da palavra épica: “*epos* [épica] significava nos tempos mais antigos, em Homero, apenas *palavra*, depois passou a significar *narrativa*, e após isso *poema narrativo*” (SCHLEGEL, 1958, p.36, grifo do autor). O crítico considerava a épica de Homero como um monumento histórico de uma época. Por influência dos estudos filológicos realizados com Friedrich August Wolf – autor da famosa obra *Prolegomena ad Homerum* publicada em 1795, onde indica que os cantos homéricos remontariam ao século X a. C., sendo transmitidos oralmente pelos aedos – Schlegel (1958, p.36) afirmaria que o conjunto de cantos que se conhece por *Iliada* e *Odisseia* era, em sua origem, um “conjunto de cantos menores, os quais podem ser reconhecidos pela diferença do estilo da língua utilizada e da representação artística”. Ao definir a história como um de seus principais instrumentos de determinação da historiografia literária, Schlegel também delimita os objetivos de suas preleções. Assim, no que concerne ao objetivo, apesar da distância temporal entre as séries de conferências de Paris, Colônia e Viena, e das alterações que ocorrem no espírito de Schlegel, o intuito do crítico seria oferecer um quadro abrangente da literatura europeia a partir de uma leitura que levasse em consideração o contexto histórico em que a obra foi concebida, bem como sua relação com a tradição da literatura.

A estrutura formal e o tratamento da matéria

Entre os aspectos que aproximam as séries de conferências sobre literatura europeia de Paris e de Viena encontra-se a inserção da história como categoria crítico-literária na análise das épocas da poesia. Por outro lado, as preleções se diferenciam quanto ao que concerne a apreciação dos fundamentos da literatura europeia. Enquanto nas conferências proferidas em Paris – as quais ocorreram ainda antes da época da conversão de Schlegel e Dorothea ao Catolicismo – o crítico ainda considerava a Antiguidade grega como o berço da poesia europeia, nas conferências de Viena esse quadro se altera substancialmente, e Schlegel passa a contemplar a Idade Média como a origem da literatura europeia. Assim, apesar de obedecer a uma sequência cronológica similar de temas, os quais partem da poesia dos gregos até a poesia dos modernos, as conferências de Paris e de Viena destoam quanto ao tratamento da matéria. Enquanto nas preleções sobre a história da literatura europeia – como são denominadas as aulas que Schlegel deu ao pequeno grupo de aristocratas em sua residência em Paris – o crítico colocaria uma ênfase maior no período grego, o mesmo não ocorre nas conferências sobre a literatura antiga e moderna de Viena, onde a influência do Cristianismo sobre a Europa é tratada de um modo muito mais detalhado do que a Antiguidade clássica. Ao colocar a Idade Média como fundamento da poesia europeia, a abordagem sobre os povos e culturas nórdicas toma uma extensão maior do que a poesia dos gregos, de modo que é perceptível uma alteração no pensamento de Schlegel. A denominada época da *Grekomanie*, isto é, sua “mania pela cultura e civilização gregas”, cujo início data dos primeiros escritos sobre a Antiguidade clássica, ainda entre os anos de 1794 e 1796, foi substituída pelo desejo de fundamentar sua historiografia literária a partir da Idade Média europeia. Desse modo, enquanto nas conferências de Paris o crítico discute detalhadamente aspectos da vida e da cultura gregas, buscando demonstrar como a poesia grega era um *maximum* da perfectibilidade, nas conferências de Viena o acento recai sobre a cultura e as formas literárias medievais. A defesa enfática do Cristianismo que ocorre a partir da sexta conferência de Viena não ocorre em Paris, pois, na época em que residiram na capital francesa, Schlegel e Dorothea ainda não haviam se convertido ao Catolicismo. Assim, em seu esforço para fundamentar o projeto nacionalista da monarquia universal cristã, e na crítica à política napoleônica, as conferências de Viena se dedicam em grande parte a estabelecer o modo como a religião cristã se defendeu tanto dos ataques dos povos nórdicos quanto dos povos árabes, e como sobreviveu à oposição crítica dos filósofos. Para esse fim, o crítico desloca a atenção da Antiguidade para o período medieval. Ainda que as conferências de Viena sirvam também ao objetivo de fundamentar o projeto da aristocracia austríaca – que fica patente quando se observa a descrição feita pelo barão de Eichendorff do público que toma parte nas conferências – ao demonstrar como a Idade Média não fora um

período de obscuridade completa, onde a arte e a ciência inexistiam, Schlegel antecipa a reformulação histórica desse período:

A Idade Média é frequentemente concebida como uma lacuna na história do espírito humano, como um espaço vazio entre a formação da Antiguidade e o Iluminismo dos tempos modernos. A arte e a ciência medievais são colocadas completamente de lado, para que, após uma noite milenar, elas possam surgir de repente, de uma forma magnífica. Esse fato é duplamente falso, unilateral e incorreto. O essencial da formação e do conhecimento da Antiguidade nunca sucumbiu, e muito do melhor e mais nobre que os tempos modernos criaram, surgiu na Idade Média e do espírito medieval. (SCHLEGEL, 1961, p.170).

Além da metodologia histórica utilizada nas conferências – que se revela um importante documento para a historiografia literária – é grande a abrangência de temas tratados por Schlegel. Nas conferências de Paris, quando caracteriza a poesia grega, o crítico aborda *topoi* como a épica homérica, a era lírico-dramática grega, a matemática, a física, a jurisprudência, a teologia, a medicina; a poesia lírica, a poesia dramática, a caracterização da tragédia grega, a caracterização da comédia grega, a filosofia grega, a origem da prosa grega; e até mesmo a caracterização de Platão, entre outros assuntos. Por outro lado, nas conferências de Viena – onde a ênfase recai no período medieval e na relação que o Cristianismo teria com o surgimento e desenvolvimento das formas literárias medievais dos mais diversos países – Schlegel abordaria principalmente a poesia medieval, as canções de gesta, as narrativas do ciclo arthuriano, as lendas e sagas nórdicas, os *fabliaux* franceses e outras formas breves de cunho narrativo medievais. O modo detalhado com que aborda, por exemplo, as mais antigas formas poéticas germânicas, indica que um dos principais objetivos das preleções de Viena seria a busca pela fundamentação histórica de um projeto de nação, principalmente levando-se em consideração o tipo de público ao qual se destinavam as preleções de Viena, ou seja, a aristocracia que fazia frente às alterações político-sociais impostas pela Revolução Francesa. Por essa razão, as conferências de Viena se distanciam das preleções de Paris no que concerne a valorização do período medieval e da constituição das poesias nacionais dos países europeus. Assim, a poesia grega é tratada de um modo muito mais abrangente em Paris do que em Viena. A curta duração da literatura romana seria descrita tanto nas conferências austríacas, quanto nas conferências parisienses, onde o crítico aborda a questão da influência grega sobre a literatura e o pensamento filosófico romano. O conjunto de literaturas que surge após a queda do Império Romano é denominado pelo estudioso de *Literatur der Christlichen Zeiten* [Literaturas das épocas cristãs]:

A literatura romano-pagã se perde quase completamente na literatura cristão-latina. Esta deve ser observada como o mais antigo ramo e como o

ponto central da literatura moderna. Os antigos padres e doutores da Igreja [*Kirchenväter*] ainda pertenciam às épocas tardias da literatura clássica da Antiguidade. O conjunto da literatura da época moderna pode ser dividido em sete ramos principais: o *cristão-latino*, o *francês-antigo*, o *italiano*, o *espanhol*, o *inglês*, o *nórdico*, e a *literatura alemã*. A diferença entre a literatura moderna e a literatura dos antigos deve ser explicada mais do ponto de vista das alterações da religião do que das alterações linguísticas. (SCHLEGEL, 1958, p.138).

De acordo com Schlegel (1958) a literatura francesa antiga, que o crítico chama de *altfranzösische Literatur*, é a fonte original das literaturas italiana, espanhol, e, em parte, da literatura inglesa. Essa literatura francesa antiga se divide entre a literatura francesa do norte e a literatura provençal. Entre a literatura dos franceses do norte, o crítico situa a origem de diversas exteriorizações literárias as quais seriam muito valorizadas pelos românticos, principalmente pela presença intensiva do maravilhoso, como os romances de cavalaria, e as narrativas do ciclo arthuriano. Nas preleções de Paris, antes de se imbuir do espírito cristão, Schlegel compreenderia as narrativas místico-maravilhosas do norte da França enquanto a exteriorização da cultura de um povo que se mescla com o Cristianismo, afirmando que a filiação dessas narrativas à mitologia nórdica “rapidamente decairia para a representação geral da vida real”, se transformando nas novelas e nos *fabliaux*, que, por sua vez, influenciariam a poesia de Giovanni Boccaccio (SCHLEGEL, 1958, p.142). Essa concepção se altera nas conferências de Viena, quando o crítico passa a acreditar que essas narrativas, que denomina de “mística alemã da Idade Média”, são a base da cultura moderna (ou romântica) alemã (SCHLEGEL, 1961).

Quanto à poesia dos franceses, há uma grande diferença no tratamento dispensado nas conferências de Paris e de Viena. Ernst Robert Curtius (1950) afirma que a visão de Schlegel sobre a arte literária e o drama dos franceses se altera profundamente após sua estadia em Paris. A alteração na valorização da arte francesa, cuja presença na obra *Conversa sobre a poesia* publicada em 1800 e nas conferências sobre a história da literatura de Paris ainda era insípida, altera-se nas preleções de Viena, onde o crítico dedicaria diversas páginas à arte literária dos franceses, enfatizando, porém, que a exteriorização dramática era sua melhor produção literária:

O drama dos franceses é na verdade a parte mais brilhante de sua literatura e aquela que, com razão, chamou mais a atenção das outras nações. Sua tragédia representa totalmente seu caráter nacional e forma mais singular de seu sentimento, de modo que é compreensível o alto valor que eles dão a esse gênero, mesmo que a antiga tragédia francesa quase nunca represente assuntos que tenham relação com a história nacional. (SCHLEGEL, 1961, p.229).

Entre os autores nórdicos abordados nas conferências de Paris e de Viena está o poeta islandês medieval Snorre Sturlason (1179-1241). Schlegel considera sua

obra *Edda* um “sistema completo de mitologias e fábulas nórdicas, uma cosmogonia e teogonia” (SCHLEGEL, 1958, p.178). Entre os poetas ingleses tratados nas conferências, os versos, novelas e narrativas de Geoffrey Chaucer (1366-1387) são compreendidos pelo crítico como “criações espirituosas, mas um pouco rudes no tratamento artístico” (SCHLEGEL, 1958, p.168), enquanto o poeta Edmund Spenser (1552-1599) “[...] seria um dos poetas mais importantes da literatura inglesa pela grande influência exercida sobre Shakespeare” (SCHLEGEL, 1958, p.169). Comparando a obra *Paraíso Perdido*, de John Milton (1608-1674) e a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri (1265-1321), Schlegel afirma que a tentativa de idealizar o Cristianismo por parte de Milton não alcança a grandeza da obra de Dante, pois, em face da grandiosa obra do profeta do Catolicismo o escrito do poeta inglês pareceria uma pálida cópia (SCHLEGEL, 1958). Os versos jâmbicos e as sílabas poéticas, bem como a questão da assonância – um recurso poético que consiste na repetição de sons vocálicos próximos uns dos outros, com a intenção de alcançar certa eufonia – são abordados juntamente com a aparição do maravilhoso no poema de Milton (SCHLEGEL, 1958). Ainda em relação às considerações de Schlegel sobre a literatura dos ingleses, como os outros membros do primeiro romantismo alemão, o estudioso demonstra um grande entusiasmo pelas obras de William Shakespeare (1582-1616). O estudioso considera que a história da literatura romântica inglesa se amalgama à própria história da criação artística de Shakespeare, de modo que “[...] abarcar toda a plenitude de suas obras e o desenvolvimento de seu imenso espírito [*unermesslichen Geistes*] seria matéria para uma história específica” (SCHLEGEL, 1958, p.171). Assim como August Wilhelm, que realizara uma das melhores traduções das obras de Shakespeare para a língua alemã, o crítico considerava o autor de *Hamlet* um dos “antigos modernos”, ou seja, um dos fundadores da poesia romântica, ao lado de Dante.

Enquanto as conferências realizadas em Paris tratam de um modo muito breve a literatura antiga alemã, discutindo quase que exclusivamente a poesia do denominado período da Suábia, as conferências de Viena dedicam dois capítulos inteiros – os dois últimos capítulos das preleções – a uma revisão da filosofia e da arte literária dos alemães, inclusive tecendo considerações sobre as características linguísticas da língua alemã falada nos séculos XVI e XVII (SCHLEGEL, 1961). Outro aspecto importante a ser considerado é a ênfase que Schlegel coloca no papel do Cristianismo no surgimento da poesia alemã. Nas conferências de Paris essa poesia ainda seria o resultado apenas dos movimentos dos povos nórdicos e germânicos, enquanto em Viena o crítico enfatiza o caráter cristão da antiga poesia alemã, afirmando que “[...] entre os povos alemães no resto da Europa o amor pela poesia se mostrava também nas tentativas em poetizar esse sentimento cristão, e emprestar uma roupagem poética às narrativas das escrituras sagradas” (SCHLEGEL, 1961, p.168). Como indica Marianne Thalmann (1963), a exteriorização literária

do período da Suábia, que ocorre nos séculos XII, XIII e XIV, fora também estudada por Ludwig Tieck, em sua antologia *Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter* [Canções de amor da época da Suábia], publicada em 1803 em Berlim. Em sua busca pela fundamentação estética da literatura romântica, os românticos e Schlegel valorizariam as obras dos *Minnensänger*, os poetas do período suábico, como Walther von der Vogelweide (c.1170-1230), Wolfram von Eschenbach (1170-1220), e Hartmann von Aue (1165-1210). Assim, nas conferências de Paris, o período suábico é considerado por Schlegel como uma das mais frutíferas épocas da poesia antiga alemã, “[...] onde prosperaria os gêneros da épica e da lírica, mas onde não existiria poesia dramática” (SCHLEGEL, 1958, p.180).

No que concerne a poesia espanhola, as preleções de Paris abordam temas diversos, como a poesia dramática espanhola de Calderón de la Barca (1600-1681), ou mesmo uma das mais importantes obras no gênero do romance de cavalaria: *Amadís de Gaula*, obra que existiria desde o século XIV, mas cuja versão definitiva teria sido publicada no ano de 1508 por Garcí Ordoñez de Montalvo. Entre os grandes escritores espanhóis cuja obra é discutida nas conferências parisienses sobre história da literatura europeia se encontra Miguel de Cervantes (1547-1616), de quem o crítico trata de diversas obras, além do *Don Quixote*, e Felix Lope de Veja (1562-1635), em cujas peças teatrais encontra “[...] uma mescla de sentimento sublime e força trágica somente comparável às obras dramáticas de Calderón, autor que deve ser considerado o último poeta romântico” (SCHLEGEL, 1958, p.163). Diferentemente das preleções de Paris, onde o crítico apenas menciona rapidamente que “Cervantes expôs toda a sua concepção de chiste em seu Dom Quixote” (SCHLEGEL, 1958, p.163), nas conferências de Viena, o crítico aborda essa questão de um modo mais detalhado, levando principalmente em consideração o fato de que o chiste contribui para a concretização da representação da realidade, e que a representação ou exposição [*Darstellung*] indireta é a melhor forma de exteriorizar o mundo prosaico (SCHLEGEL, 1961).

Além de discutir as literaturas da França e da Itália, o estudo sobre a literatura europeia realizado em Paris também contempla as literaturas da Espanha e de Portugal, o que demonstra o esforço do crítico em estabelecer uma visão abrangente sobre a história da literatura europeia. A surpreendente facilidade que o crítico possuía em aprender novos idiomas pode ser contemplada em suas considerações detalhadas sobre as obras poéticas dos espanhóis e portugueses, principalmente Camões, Cervantes e Calderón, os quais, para o estudioso, pertenceriam a uma segunda época da poesia ibérica (SCHLEGEL, 1958). Os comentários sobre a musicalidade, a suavidade e a cadência do estilo das canções de gesta espanholas – onde o estudioso afirma ter encontrado o próprio Ideal de canção – e a forma literária do *romanze*, que o crítico acreditava ter um parentesco muito íntimo com as narrativas árabes, apontam para um conhecimento específico dessas línguas e culturas (SCHLEGEL,

1958). As conferências de Paris de 1803-1804 demonstram que Schlegel havia se ocupado intensamente com as expressões literárias desses povos, principalmente na admiração que sente pela criação artística do poeta português Luís de Camões (1524 - 1580), em cuja obra *Os Lusíadas* afirmava ter sido representado, como em nenhuma outra narrativa épica heroica, o espírito de um povo:

A introdução da métrica italiana, e o conhecimento de suas maiores composições artísticas aconteceu tanto na poesia portuguesa quanto na espanhola. É no período da arte desencadeado por elas que surge o grande poeta épico, Camões, em cujos belos poemas a poesia portuguesa atingiu seu mais elevado florescimento e perfeição. Em suas pequenas obras líricas se encontram todas as qualidades que em geral caracterizam a língua e a poesia portuguesa: graça e sentimento profundo, ingenuidade, ternura, a doçura do prazer, a melancolia mais arrebatadora, toda a matiz dos sentimentos melódicos, que vão desde o mais suave prazer até o desejo mais selvagem, saudade e tristeza, ironia; tudo isso através da mais clara e pura expressão, cuja beleza não poderia ser mais acabada, e cujo florescimento não poderia estar mais em flor. Seu grande poema, *Os Lusíadas*, é um poema heroico no sentido pleno da palavra. Nessa obra, ele alcançou aquilo que muitas nações e grandes poetas buscaram em vão: o único poema heroico nacional que os modernos têm para apresentar. (SCHLEGEL, 1958, p.157).

Como foi ressaltado, a diferença essencial entre as conferências de 1803 e 1804, realizadas em Paris, e as preleções de 1812 de Viena é a fundamentação das literaturas nacionais da Europa a partir da própria Idade Média europeia. Além disso, a utilização da história como instrumento e critério de fundamentação da literatura europeia, e a investigação dos aspectos intrínsecos e extrínsecos dos fenômenos literários antecipam procedimentos da crítica literária e da historiografia modernas. Nesse sentido, ainda que também se insiram em um paradigma de fundamentação (ou resistência) aristocrata da monarquia austríaca e europeia, os estudos e conferências sobre história da literatura de Friedrich Schlegel, assim como sua atividade crítico-literária, podem ser considerados extremamente atuais. A dedicação com que o crítico se debruçou sobre as mais diversas épocas, culturas e povos, e o esforço em estabelecer critérios objetivos de análise e interpretação da obra de arte literária justificam a grande admiração que grandes críticos da literatura do Ocidente demonstram por Schlegel. A ocupação de Schlegel com a literatura das mais diversas épocas e povos faz com que seu nome “esteja associado ao surgimento da historiografia literária moderna” (MAAS, 2003, p.93). Nesse sentido, obras como a *História da poesia dos gregos e romanos* a *Conversa sobre a poesia*, principalmente em seu trecho denominado *Épocas da poesia*, assim como as conferências parisienses sobre a *Ciência da literatura* (1803-1804), e as preleções de Viena sobre a *História da literatura antiga e moderna* (1812) demonstram o esforço realizado pelo crítico em busca do estabelecimento

de um panorama histórico da literatura europeia. Na opinião de Hans Eichner, as preleções de Viena se diferenciam das anteriores pela amplitude e qualidade, e em razão do desenvolvimento intelectual de Schlegel:

[...] A história da literatura de Viena, de 1812, supera as conferências de Paris e de Colônia não apenas no que se refere à completude, e também não apenas pelo domínio de uma matéria tão extensa. O que ocorre é que próprio juízo de Schlegel se tornou mais equilibrado e maduro; um dos exemplos mais claros disso é a justiça que o crítico faz ao drama clássico francês. Os pontos fracos das conferências de Viena, dos quais as conferências de Paris estão quase livres, podem ser explicados, sobretudo, com referência à época em que elas foram realizadas. Já na época de Paris se concretiza o desenvolvimento decisivo que marcaria os escritos da segunda metade da existência de Schlegel: o fichteano se transforma em católico; o partidário da Revolução Francesa torna-se um oponente decidido, o cosmopolita europeu vira o patriota alemão (EICHNER apud SCHLEGEL, 1961, p.XXI).

Conclusão

Embora seu público fosse restrito ao âmbito da aristocracia – cuja formação seletiva em relação ao povo era considerada negativa pelo autor das conferências – e, ainda que a conversão de Schlegel ao Catolicismo tenha provocado uma ênfase na importância do Cristianismo na formação das poesias nacionais europeias, tanto as conferências de Paris, quanto as de Viena são documentos singulares da formação da historiografia literária ocidental. Em seu esforço por determinar a especificidade dos fenômenos literários em seu tempo histórico, Schlegel se coloca em uma linha de pensamento que sucedia Johann Joachim Winckelmann e Johann Gottfried Herder, cuja contribuição para a historicização dos gêneros poéticos seria igualmente assimilada por Hegel e pelo primeiro romantismo alemão. Dessa maneira, as conferências sobre a história da literatura de Schlegel antecipam a importância que a história teria no século XIX. Também por essa razão, se pode compreender a sentença de Ernst Robert Curtius (2013, p.48) de que, “[...] no que concerne a ciência da literatura europeia, nós temos Friedrich Schlegel”.

MEDEIROS, C. L. de. Friedrich Schlegel and the rise of modern literary historiography. **Revista de Letras**, São Paulo, v.55, n.1, p.37-53, jan./jun. 2015.

- **ABSTRACT:** *According to Ernst Robert Curtius, the conferences on the history of European Literature, held by Friedrich Schlegel (1772-1829) in Paris and Wien in the early 19th century are among the founding documents of Western literary*

historiography. The starting point of these conferences is Schlegel's pursuit of achieving for the history of literature the same that Johann Joachim Winckelmann had done in the field of plastic arts: a systematic and comprehensive study of literary art. By understanding the literary work of art in its historical context, and by using even history as a critical category, Schlegel inaugurates a new kind of literary historiography. This paper analyses the two series of conferences on the history of European literature with the purpose of discussing the role of Friedrich Schlegel in the establishment of modern literary historiography.

- **KEYWORDS:** Friedrich Schlegel. Literary historiography. History of literary criticism.

Referências

BEHLER, E. **Die Entstehungsgeschichte der Vorlesungen.** In: SCHLEGEL, F. **Wissenschaft der Europäischen Literatur:** Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1958. v.XI, p. XXI-LIII.

_____. Problems of origin in modern literary history. In: PERKINS, D. **Theoretical issues in literary history.** Massachusetts: Cambridge University Press, 1991. p.42-67.

CURTIUS, E. R. Friedrich Schlegel und Frankreich. In: _____. **Kritische Essays zur Europäische Literatur.** Bern: A. Francke Verlag, 1950. p.86-90.

_____. **Literatura europeia e idade média latina.** Tradução de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Edusp, 2013.

DIERKES, H. **Literaturgeschichte als Kritik. Untersuchungen zu Theorie und Praxis von Friedrich Schlegels frühromantischer Literaturgeschichtsschreibung.** Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1980.

MAAS, W. P. História como sistema e revelação: a “História da literatura antiga e moderna”, de Friedrich Schlegel. **Fórum Deutsch:** revista brasileira de estudos germanísticos, Rio de Janeiro, v.7, n.1, p.93-105, 2003.

SCHLEGEL, F. **Wissenschaft der Europäischen Literatur:** Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1958. v. XI.

_____. **Geschichte der alten und neuen Literatur:** Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1961. v. VI.

_____. **Bis zur Begründung der Romantischen Schule:** Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1987. v. XXIII.

SCHMIDT, W. A. von. Berührungspunkte der Romantheorien Herders und Friedrich Schlegels. **The German Quartely**, Illinois, v.47, n.3, p.390-420, 1974.

SILVA, A. A. da. O interessante em Friedrich Schlegel. **Trans/Form/Ação**, Marília, v.34, n.esp. 2, p.75-94, 2011.

SZONDI, P. Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. In: SZONDI, P. **Schriften II**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978. p.11-31.

THALMANN, M. Nachwort. In: TIECK, L. **Frühe Erzählungen und Romane**. München: Winkler Verlag, 1963. p.141-144.

THOUARD, D. Der unmögliche Abschluss. Schlegel, Wolf und die Kunst der Diaskeuasten. In: BENNE, C.; BREUER, U. **Antike – Philologie – Romantik:** Friedrich Schlegels altertumswissenschaftliche Manuskripte. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2011. p.41-61.

OS MAIAS DO SÉCULO XIX NUM FILME DO SÉCULO XXI: RECRIAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE JOÃO BOTELHO

Filomena Antunes SOBRAL*

- **RESUMO:** Sendo João Botelho um cineasta cuja constelação fílmica celebra um reencontro interpretativo com autores fundamentais da literatura portuguesa, não surpreende que a sua mais recente incursão cinéfila seja justamente pelo universo queirosiano com a adaptação para cinema do romance *Os Maias*. Neste sentido, o presente texto centra-se na análise da transmutação cinematográfica proposta por João Botelho (OS MAIAS, 2014) destacando a “atualidade” de um romance canônico, as suas características cinematografáveis e o caráter artificioso e operático-teatral desta adaptação literária. O texto evidencia o encontro com a obra, a sua releitura e apropriação num gesto de respeito pelo escritor e pelo romance e, simultaneamente, um propósito de emancipação artístico-autoral onde o artifício é realçado.
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Os Maias*. Eça de Queirós. João Botelho. Cinema. Literatura. Adaptação.

Introdução

A relação entre a literatura e o cinema no âmbito do domínio que é comumente designado por adaptação literária tem origem remota e continua atualmente a inspirar as perspetivas multidirecionais de inúmeros cineastas nacionais e internacionais. Manoel de Oliveira, realizador incontornável da cinematografia portuguesa, é considerado um escultor de palavras ou “um cineasta da literatura” (CRUZ, 2010, p.70) uma vez que parte substancial da sua cinematografia celebra uma afinidade dialógica com o modelo literário. Também João Botelho é autor de um universo fílmico onde variadas adaptações literárias marcam presença a partir de escritores como Almeida Garrett, Agustina Bessa Luís, Fernando Pessoa e agora Eça de Queirós. Aliás, a herança literária queirosiana é um património comum a estes dois cineastas

* ESEV - Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Viseu. Viseu – Portugal -3504-510.

UCP - Universidade Católica Portuguesa. Escola das Artes. Porto – Portugal - 4169-005. filomena@esev.ipv.pt; sobralfilomena@gmail.com.

Artigo recebido em 20/07/2015 e aprovado em 31/10/2015.

portugueses. Manoel de Oliveira a partir de um conto, João Botelho inspirando-se na obra-prima queirosiana.

Tendo como ponto de partida um tema recorrente no seu cinema - o retrato de Portugal - João Botelho estabelece como plataforma para a sua transposição cinematográfica um romance canônico que lhe permite encenar o Portugal contemporâneo e propõe um artifício onde o texto é valorizado. Para além da evidência do título (*Os Maias*) e do subtítulo (*Episódios da Vida Romântica*), a que a adaptação fílmica só altera uma palavra, propondo uma aproximação cinematográfica (*Cenas da Vida Romântica*), a leitura fílmica de João Botelho assume prontamente a cercania com Eça de Queirós apontando “um destino sem remédio, tanto para a família Maia, como para os Portugueses”. Por conseguinte, a obra-prima queirosiana proporciona não só a composição de cenas fílmicas, como a matéria-prima a partir da qual a narrativa cinematográfica se propõe adaptar tendo em conta dois pontos de vista: a tragédia de uma família e o declínio de um país.

Neste sentido, focando o substrato no qual se alicerça o filme, invocando a atualidade de um romance canônico e sublinhando as características cinematografáveis das narrativas ecianas (com *Os Maias* em destaque), o presente ensaio sugere uma proposta analítica a partir da recriação fílmica realizada em 2014 por João Botelho.

***Os Maias* e Eça de Queirós**

Sobejamente conhecido no panorama nacional e internacional como “o” romance de Eça de Queirós, obra primorosa que demorou vários anos a escrever, *Os Maias*, texto de 1888, contém em si Portugal inteiro. Mais do que a história de um amor impossível ou de uma família aristocrata portuguesa, o romance estabelece um retrato da portugalidade e do modo de ser português. Patenteia com especial requinte comportamentos sociais, intelectuais, culturais e políticos de um país que está em falência.

Eça de Queirós consegue através dos *Episódios da Vida Romântica* reproduzir com minúcia uma sociedade que vive em representação, *quiçá*, antevendo genialmente o destino filmográfico do romance. No subtítulo também está contido todo o alcance do livro, não só aglomerando vários incidentes envolventes à ação principal da narrativa, como remetendo para o contexto decrépito de uma nação. São episódios significativos em que o infortúnio da família Maia simboliza o inconsciente coletivo de um povo. É uma reflexão empreendida pelo autor acerca do Romantismo do século XIX português e as suas consequências no atraso do país a vários níveis.

Paralelamente percebemos no romance a sombra de Eça de Queirós que se projeta das silhuetas de Carlos da Maia e simultaneamente de João da Ega. Duas personagens que predizem a alma do autor. É como se fossem duas faces da mesma

moeda, com personalidades diferentes, mas que se completam. Através deles o escritor dá a conhecer sub-repticiamente sinais do seu pensamento e revela-se de forma indireta. Também ele é um bom *vivant* em busca de ascensão social e com um passado familiar desestruturado. Com Carlos, Eça de Queirós acentua a importância da educação e abertura para o mundo; com João da Ega o romancista destaca o anticlericalismo, a ironia e a crítica corrosiva. Através dos dois patenteia o ócio e a inércia e a tentação da perdição nos vícios românticos. Apesar de cultos e bem-educados, o peso da herança romântica e a crença na sua superação deslustra os ideais progressistas dos amigos.

Na vida real Eça de Queirós cresceu arredado da família, conseqüentemente também no universo ficcional é raro encontrarmos famílias estruturadas. Muitos dos seres ficcionais por ele fabricados são educados por elementos próximos, como o avô ou um tio, tal como Carlos da Maia ou Amaro Vieira (em *O Crime do Padre Amaro*, 1875), entre outros. A infância pouco feliz de Eça é projetada na sua ficção. E até a figura patriarcal do avô Maia parece advir da imagem paternal do avô de Eça de Queirós. No Colégio da Lapa Eça estabelece uma amizade sólida com Ramalho Ortigão, lembrando a amizade entre Carlos da Maia e João da Ega.

Momento decisivo na vida de Eça de Queirós é a sua vinda para Lisboa após ter concluído o curso de Direito na universidade de Coimbra para finalmente habitar com os pais. Talvez um sonho adiado por demasiado tempo que nos remete para o início de *Os Maias*. Eça desfruta de Lisboa com os *Amigos do Cenáculo* e abre horizontes através de viagens ao estrangeiro. Ambiência e impressões que se denotam na sua obra-prima e que um observador mais atento consegue indiciar. Não se pode deixar de reconhecer o paralelismo com a chegada de Carlos da Maia em 1875 à capital, formado em medicina também em Coimbra e viajado pela Europa, para se encontrar com o seu grande amigo Ega com quem aprecia os prazeres da vida e desenvolve pensamento crítico. Parecem viver o primeiro dia do resto das suas vidas, encantados com o luxo e com perspectivas de um futuro bem-afortunado e superior.

Embora censores acérrimos do Portugal imóvel e ocioso, Carlos e Ega são contraditoriamente a personificação do burguês endinheirado, vaidoso, apático, pretensioso e letárgico, com projetos e nenhuma concretização. João da Ega planeia a escrita de livros que nunca concretiza e Carlos estabelece um consultório luxuoso, onde, todavia, não examina doentes. As personagens ficcionais encobrem o verdadeiro protagonista do romance, ou seja, Portugal e a reflexão sobre a nação. Talvez por isso Eça de Queirós tenha justamente iniciado a narrativa intrincando os dois grandes troncos comuns que consubstanciam o romance: a decadência do “Ramalhete” à imagem de um Portugal à deriva, neste caso a crítica de costumes, e a queda de um jovem promissor - que no “fundo era um diletante” (QUEIRÓS, [19--], p.98), vítima de um incidente trágico.

Também Lisboa emerge como personagem literária. Superior à província, mas inferior a Londres ou Paris, horizonte chique e culto com o qual a elite nacional do final do século XIX se identificava e imitava. A luz de Lisboa deslumbra, mas é ensombrada pelo estado de ignorância que a torna melancólica e improdutiva, consumida por indivíduos como Dâmaso, Gouvarinho, Alencar, Cohen ou Palma Cavalão incapazes de resgatar o país do descalabro. É a leitura ficcional de Eça de Queirós a partir de impressões de quem vê de fora o que vai cá dentro e que, por isso, denota um carácter modelado pela ironia e pela caricatura.

Os Maias permanece um dos romances canónicos portugueses mais lidos e estudados, como se os presságios neles contidos anteviessem uma obra ímpar e duradoura que delegou à posteridade o questionamento acerca da ambiguidade do tema do incesto. Com efeito, ainda hoje permanece como interrogação a opção do escritor em criar o episódio do incesto como crítica ao Romantismo e a verdade é que não existe uma explicação cabal para esta questão, somente vários sentidos interpretativos que estimulam a perspicácia no século XXI.

Quando o “I” muda de posição: atualidade de um romance canónico

Trocar a posição do “I” do meio do sistema de representação de números do alfabeto latino que significa dezanove (XIX) para o fim da mesma numeração romana que indica o número vinte-e-um (XXI) não parece fazer grande diferença no caso de *Os Maias*, embora tenha passado quase o intervalo de um século e meio.

Com efeito, várias são as referências bibliográficas e artigos de imprensa que aludem a esta permanente atualidade dos textos queirosianos, nos quais se incluem *Os Maias*. Carlos Reis (1984, p.203) refere-se “à atualidade da crítica queirosiana” e intemporalidade da mesma num gesto de antecipação de temáticas e questões socioculturais, políticas e intelectuais que continuam a existir nos dias de hoje. Francisco Moita Flores (2003), argumentista que adaptou a obra-prima queirosiana para formato de telenovela portuguesa em 2003, destaca elementos das narrativas ecianas que se mantém no Portugal contemporâneo, como o desejo veemente de fama, a ostentação, a megalomania ou a superficialidade. Lídia Jorge (2009, p.134) enfatiza a faceta de Eça como um construtor ativo “de sucessivos presentes” e Isabel Pires de Lima (2000, p.69) sublinha a “atualidade da obra queirosiana” que “ultrapassou o seu tempo” em sintonia com Teolinda Gersão (2009, p.138) para quem “Eça é um autor da sua época, mas também da nossa”. Ernesto Guerra Da Cal (1953, p.38) evidencia que é a postura intelectual e moderna de Eça de Queirós que explica a “perene atualidade da sua obra” concomitantemente com Vasco Graça Moura (2010, p.16) que destaca que o escritor canónico é um “cosmopolita e cunhou ironias em que nos revemos ainda hoje”.

Neste sentido, a atualidade de *Os Maias* deriva da radiografia sociológica que Eça estabelece da sociedade portuguesa do século XIX, mais propriamente do modo de ser português integrado no espaço mais abrangente da condição humana, embora sobressaindo, todavia, as características evidentes da portugalidade. Conjugando brilhantemente tragédia com comédia o escritor oitocentista descreve de forma profunda e com ironia ácida o ridículo que assola os intelectos pensantes da elite portuguesa da época. Porém, o retrato estabelecido ainda hoje é passível de reconhecimento. Tanto a nível de episódios, índole ou caracterização. A vida romântica de oitocentos parece ter continuado a retratar a sociedade do século XXI, daí o “eterno retorno” de *Os Maias* à atualidade e contínuo reconhecimento da sociedade reproduzida. A arrogância das classes dominantes, a distância do povo, o abuso de poder e de posição dominante, a indiferença, a falta de princípios, a corrupção, o arrivismo e a inércia. Para além da permanente representação e sobrevalorização do além-fronteiras.

Por conseguinte, a caricatura impiedosa queirosiana expõe em “episódios” a observação dos defeitos de uma nação que são reconhecíveis na contemporaneidade. Na página 165 de *Os Maias* Eça prevê uma “bancarrota inevitável” e o certo é que pouco depois o país contraiu um empréstimo à Inglaterra que demorou vários anos a pagar. Não seria a única ocasião em que Portugal havia de recorrer à ajuda financeira externa, fato que a conjuntura económico-financeira de 2015 testemunhou, com o país a tentar saldar o pacote de apoio monetário do fundo de resgate internacional. Muitos outros elementos transbordam das páginas do romance para a atualidade. O banqueiro Cohen é um tipo social exposto na obra que alude a alguns banqueiros atuais, os políticos romanceados fazem lembrar os deputados demagogos da Assembleia da República e a presença da mulher na vida social, cultural e política remete para o objetivação sexual da figura feminina, independentemente das suas qualidades humanas e intelectuais. A este propósito escreve Eça na página 397 do livro através de uma conversa entre João da Ega e o conde de Gouvarinho: “[...] o dever da mulher era primeiro ser bela, e depois ser estúpida... O conde afirmou logo com exuberância que não gostava também de literatas; sim, decerto o lugar da mulher era junto do berço, não na biblioteca...” (QUEIRÓS, [19--], p.397).

Aprimorando a capacidade artística de incitar simultaneamente a angústia e o riso, o capítulo XVI de *Os Maias* do episódio passado no sarau do Teatro da Trindade revela muito do retrato de Portugal que não amareleceu com o tempo. Com o intento de caracterizar a pequenez do burguês nacional o escritor oitocentista permite-se o analogismo entre o referido serão e “a alma sentimental de um povo exibindo-se num palco, ao mesmo tempo nua e de casaca” (QUEIRÓS, [19--], p.582). Em 2008 José Gil (p.12 e p.201) identifica esse mesmo “palco” como resignado, impotente, passivo, inerte e imóvel onde coexiste o chico esperto e o burgesso de espírito machista num universo político pouco inovador ou estimulante, reforçando uma “sociedade sem

espírito crítico”, uma sociedade fechada, pouco responsável, sem motivação para a ação, resistente ao cumprimento da lei, entorpecida, queixosa, invejosa e com a “ancestral sobrevalorização do estrangeiro”. Também Eduardo Lourenço (2009) reconhece que Portugal é uma sociedade em permanente representação onde todos querem estar no palco. Parecem, efetivamente, caracterizações saídas das páginas da obra-mestra queirosiana cuja atualidade se evidencia e que inscreve *Os Maias* num catálogo de património literário com um cunho presente e intemporal.

Características cinematográficas das narrativas ecianas

Para além de ser um exímio interpelador da realidade portuguesa (LOURENÇO, 2009) Eça de Queirós é considerado por Ferrão Katzenstein, realizador responsável pela versão televisiva de teleteatro de *Os Maias* de 1979, como um autor de uma atualidade constante, muito similar a um argumentista, que lhe facilita o caminho e simultaneamente quase que antecipa as necessidades dos adaptadores (KATZENSTEIN apud TEVES, 2007). Com efeito, não é incomum atribuir-se à obra queirosiana características imagéticas que despoletam a atratividade audiovisual. Aliás, o próprio escritor oitocentista é apelativo como personagem (veja-se o filme *O Mistério da Estrada de Sintra* de Jorge Paixão da Costa, 2007). Para além disso, Eça revela desde cedo gosto pelas artes dramáticas, tendo ele próprio tentado escrever uma versão teatral de *Os Maias* (REIS, 2013). Deste modo, é consensual reconhecer ao espólio eciano “potencial audiovisual” (CARDOSO, 2009, p.12) tendo os seus textos literários constituído o centro de interesse de inúmeras adaptações ao longo dos tempos, não só em Portugal, como em outros países.

Esta estratégia diegética de base queirosiana explica-se se atentarmos no conteúdo narrativo dos títulos queirosianos e na capacidade do escritor combinar elementos como drama, ironia, crítica social ou intriga política, em universos povoados de personagens arquétipo que abeiram a atualidade. Por outro lado, Eça tinha um genuíno interesse por pintura e música sendo muitas das suas obras povoadas pela expressão de um ideal estético que evoca imagens e uma banda sonora imaginada. Para além disso, Rui Alvarenga (2013) sublinha que apesar de Eça de Queirós não ter tido tempo de conviver com o advento do cinema, o seu legado literário sugere códigos cinematográficos que facilitam a recriação imagética da sua obra. As criações ecianas induzem a processos de visionamento e facilitam a produção de estruturas fílicas onde a escala de planos parece já existir, o ritmo é comandado pela descrição detalhada e a montagem dirigida pela sequência de episódios. A própria ideia de fotografia parece derivar de “quadros” estabelecidos e o trabalho de iluminação orientado pelas “luzes e sombras” do escritor. Alvarenga (2013, p.309) fala em “propriedades cinematográficas ou cinematografáveis da escrita queirosiana” e

assume que são muitas as “afinidades com códigos e tecnologias semiótico-discursivas fílmicas” na produção do escritor. *Os Maias* não é exceção.

Em termos de conteúdo narrativo, o romance oferece um cosmos de “episódios”, temas e seres ficcionais que afiguram um vasto manancial criativo. Facilita a transposição de cenas e sequências numa estrutura próxima ou mais distanciada do livro que poderá conduzir à linearidade narrativa ou, pelo contrário, à organização *multiplot*, dependendo do plano interpretativo. A omnipresença do narrador assemelha-se quase de imediato à presença de uma voz *off* que nos orienta e conduz pela diegese. Talvez não seja alheio a este facto o recurso à estratégia de voz *off* em ambas as adaptações audiovisuais realizadas de *Os Maias* no Brasil e mais recentemente em Portugal. A minissérie brasileira da TV Globo, emitida em 2001, inicia justamente com uma voz *off* que enuncia de modo muito próximo as primeiras linhas do romance “A casa que os Maias vieram habitar em Lisboa [...] era conhecida na vizinhança da Rua de S. Francisco de Paula, e em todo o bairro das Janelas Verdes, pela Casa do Ramalhete, ou simplesmente o Ramalhete” (QUEIRÓS, [19--], p.5), o mesmo sucede com a versão fílmica portuguesa de 2014 que, embora recorrendo a uma estratégia diegética diferente, principia com a mesma deixa textual.

Identificamos igualmente no romance sugestões cinematografáveis em termos de pontos de vista, enquadramentos, composição ou iluminação que remetem para a materialização imagética. Veja-se o exemplo da página 409 que sugere uma situação de diálogo em campo contra campo com Maria Eduarda sentada numa cadeira e Carlos ajoelhado a seus pés declarando-lhe o seu amor: “Maria Eduarda caíra pouco a pouco sobre a cadeira [...] - Há uma coisa que eu lhe queria dizer!... Carlos estava já ajoelhado aos seus pés”. Também a evocação de um plano de pormenor da bota da Condessa de Gouvarinho pode ser apreendida na seguinte passagem: “Depois, batendo com a ponta do guarda-sol na sua botina de verniz, que brilhava sobre o tapete claro, murmurou com os olhos baixos, deixando ir as palavras [...] O olhar de Carlos seguiu o dela, pousara-se na botina de verniz que calçava delicadamente um pé fino e comprido” (QUEIRÓS, [19--], p.209). Ou a sugestão de iluminação difusa quando a Gouvarinho implora o amor de Carlos no interior de uma tipóia “Ele voltou-se, com os punhos fechados, como para a espancar; e na tipóia escura, onde já havia um vago cheiro de verbena, os olhos de ambos sem se verem, dardejavam o ódio que os enchia...” (QUEIRÓS, [19--], p.446).

Neste sentido, percebemos que sendo *Os Maias* a obra-prima de Eça de Queirós, é um texto extenso e denso onde variadas propriedades fílmicas podem ser induzidas conduzindo a inspirações imagéticas em termos de escala de planos, ângulos de visão ou movimentos de câmara, estimulando concretizações em quadro ou fora de quadro, iluminadas ou na sombra. O mesmo se poderá indiciar em termos da dialética som/silêncio. Não surpreende, por conseguinte, que os romances queirosianos pelo seu carácter “visual” continuem a atrair as produções audiovisuais, nacionais e internacio-

nais, e que *Os Maias*, apesar da sua complexidade, seja um romance que já foi objeto de quatro adaptações: em Portugal em 1979, versão para teleteatro da responsabilidade de Ferrão Katzenstein, no Brasil em 2001, adaptação para uma série televisiva sob direção de Luiz Fernando Carvalho, em Portugal em 2003, teledramaturgia para telenovela com realização de Jorge Paixão da Costa e André Cerqueira e novamente em Portugal, em 2014, no cinema com assinatura de João Botelho.

A recriação fílmica - *Os Maias: Cenas da Vida Romântica*¹

O início do relato cinematográfico focaliza em plano de pormenor os lábios do narrador (Jorge Vaz de Carvalho) que lê em voz alta o começo do texto queirosiano. A câmara revela pouco depois, num movimento de abertura lento e subtil, o rosto do enunciador, para num terceiro momento desvelar o contexto onde este se encontra evidenciado pela iluminação e destacado pela mesa redonda. Remete metaforicamente para o trabalho de escrita de um argumentista que no centro do cenário mental concretiza imagedicamente palavras, símbolos, ideias, vendo-se rodeado não só do texto, como de maquetes, figurinos ou adereços imaginados. E encaminha, simultaneamente, para a essência do filme: - o artifício de João Botelho onde a experiência cinematográfica se aproxima da experiência de leitura (HALPERN, 2014). Aliás para o realizador a chave de entendimento desta adaptação está no genérico que enuncia o ensaio fílmico a partir de um prólogo de abertura no qual a literatura e o cinema (elementos técnicos) se entrelaçam. Para além disso, este contexto preambular revela também a opção incomum de João Botelho em recorrer a pinturas a óleo (de João Queiroz) para simular os exteriores consubstanciados num desfile de pequenas maquetes que um suave movimento de *travelling* revela juntamente com outros detalhes fílmicos, como livros, retratos de casting, figurinos, adereços, guarda-roupa ou o rascunho do guião. Trata-se de um artificialismo assumido onde as pinturas a óleo se exibem enquanto tal, afastando-se de exteriores realistas e propondo cenários de teatro que incutem ao filme uma dimensão imaginária (HALPERN, 2014). É a “presença” oculta do realizador que indiretamente, num estilo alegórico molieresco, solicita o silêncio do espetador para assistir à encenação ficcional sem buscar a identificação com o real. A música orquestral elegante e intensa, ao estilo das adaptações de época (CARDWELL, 2002), acentua a atmosfera e prepara a *mise-en-scène*.

E a representação inicia, transportando-nos para a casa dos Maias de Benfica na Lisboa de 1825. O registo a preto e branco sublinha a analepse literária e a opção

¹ Baseamo-nos para a escrita deste subponto na versão DVD de *Os Maias - Cenas da Vida Romântica* de João Botelho em 2014, 139 minutos aproximadamente.

técnica para condensar os “episódios” em “cenas” no interior da unidade dramática. Os caracteres em legenda sobre a imagem situam a narrativa, destacando o caráter literário, e enfatizam o artifício proposto. Um fora de quadro exprime a fúria da voz de Caetano da Maia perante os ímpetos jacobinos do filho. O plano mais aberto, que se vai fechando num *zoom in* suave e lento de aproximação, assegura o contexto burguês, de influência religiosa (presença do clérigo em cena) e informa do desterro de Afonso para Santa Olávia. Ainda em *flashback* e acompanhados pela voz *off* do narrador somos dirigidos pela história da vida de Pedro, o seu casamento com Maria Monforte, o nascimento dos filhos, traição, subsequente suicídio e partida de Afonso com o neto para a quinta da família no Douro.

A adaptação condensa em aproximadamente dez minutos de filme, cerca de quarenta páginas do romance, não incluindo a infância e formação de Carlos da Maia, e conduz-nos suavemente através da voz aprazível do narrador para o Outono de 1875 e para a transição lenta para a filmagem a cores. O movimento suave de câmara que viaja através de um rio de nenúfares evoca a passagem do tempo, reforçada por um trabalho de sonorização que remete para “o fresco cantar das águas vivas por tanques e repuxos” (QUEIRÓS, [19--], p.52) de Santa Olávia. O espaço exterior de pintura de João Queiroz enquadra a cena e os cabelos grisalhos de Afonso da Maia materializam o salto temporal.

De destacar nesta sequência inicial o caráter teatral, operático e clássico da representação e a presença imagética da literatura. O primeiro aspeto é visível, por exemplo, na cena em que Pedro e Maria rodopiam estáticos aparentando figuras de uma caixa de música perante um desfile de telas a óleo, representando por semelhança de imagem e som a dimensão onírica da fantasia. Ou a cena do baile orquestral em casa de Maria Monforte em similitude com as tradicionais cenas de baile habitualmente presentes nas adaptações de clássicos da literatura. O segundo aspeto destaca-se no plano de pormenor evidenciando um livro nas mãos de Afonso aquando do seu exílio em Santa Olávia. Por outro lado, o preto e branco acentua “[...] a ideia de espaços temporais distintos [e] a imagem de passado remoto, centrando assim a história em Carlos da Maia, o seu meio e, claro, Maria Eduarda” (HALPERN, 2014, p.9).

No Outono de 1875 a legenda situa-nos na casa do Ramalhete, vinte e cinco anos depois. O contexto artificial da ação continua a ser evidenciado pela marca do texto no filme e pelas pinturas que, em vez de exteriores, se avistam da janela. Mais uma vez a ação enquadrada num espaço de pintura (LOURENÇO, 2014) no qual o fictício se harmoniza com o prosaico. O diálogo entre Carlos e João da Ega no consultório do Rossio aquando do regresso de Carlos de uma viagem à Europa deriva quase literalmente da obra queirosiana.

Cerca de vinte e dois minutos depois do início do filme as velas apagam-se, as sombras acentuam-se e a música assombra para nos envolver no ambiente onírico

do sonho perturbado de Afonso que projeta Carlos em pequeno e anseia por saber do paradeiro da neta. Os uivos do vento e o balancear das cortinas acentuam a atmosfera pressagiosa emprestada pelo contexto textual e sublinhada pela fala de Vilaça “Nunca gostei desta casa”. Uma leitura cuidadosa da cena deixa transparecer o prenúncio de tragédia pela presença em plano de pinturas da crucificação de Cristo e a indicação metafórica da queda de Carlos, que ainda criança, retira as asas de Eusebiozinho vestido de anjo. Para além disso, a incidência teatral-operática surge sublinhada pelo trabalho de iluminação, pelo posicionamento dos personagens e pelos ângulos de câmara efetuados. É similarmente uma forma de vaticinar o conflito.

A ironia vincada do romance é cedida ao filme em diversas ocasiões. Uma delas o Jantar no Hotel Central organizado pelo amante (Ega) em honra do marido traído (Cohen). Se a ocasião não fosse por si só sarcástica, todos os pormenores que a envolvem sublinham o propósito juntamente com a forma de filmar do realizador que focaliza a representação em pormenores e em diálogos que enfatizam o texto queirosiano. O desfile dos pratos “*a la Cohen*” evidenciados em plano de pormenor intervala com o comportamento gradativamente menos civilizado dos convivas, para finalizar em desacato físico entre Alencar e Ega. Humor apurado também importado das páginas de *Os Maias* na interpretação fílmica da cena em que Carlos fica ciente do incesto, intersetada pela comicidade da procura do chapéu perdido de Vilaça que, cénica e dramaticamente, o filme retrata interrompendo o fluxo dialógico pela abertura incessante da porta.

Identicamente os diálogos fílmicos ostentam similitude evidente com as conversações ficcionais queirosianas. É o caso da situação fílmica quando Carlos, passada cerca de uma hora e oito minutos de filme, enuncia as linhas das páginas do romance: “[...] um amor como o nosso não pode viver nas condições em que vivem outros amores vulgares... É que desde que eu lhe digo que a amo, é como lhe pedisse para ser minha esposa diante de Deus...” (QUEIRÓS, [19--], p.409-410) ou quando a Gouvarinho procura Carlos (uma hora e dezassete minutos de filme) e profere uma deixa quase integralmente extraída da página 445 do livro “És a única felicidade que eu tenho na vida ... Eu morro, eu mato-me! ... Que te fiz eu?”. O mesmo sucede com situações expressivas de narração em que a voz *off* aproxima-se do escrito por Eça (minuto doze e vinte e nove segundos de filme, página 52 do romance): Vilaça encontra Afonso em Santa Olávia após a morte de Pedro “com as janelas cerradas ao magnífico sol de inverno, caído numa poltrona, a face cavada sob os cabelos crescidos e brancos, as mãos ociosas sobre os joelhos”.

Os Maias são contados num cinema de distância com personagens arquétipo e com afinidades com a construção de um libreto de ópera através de um modo próprio de filmar. De acordo com Jorge Mourinha (2014, p.29, grifo do autor).

Este é um filme fiel ao espírito do livro mesmo que não à sua forma; o artificialismo distanciando e assumido, a construção da história de Carlos da Maia em “quadros” ou “cenas” que parecem saídos de uma ópera escarninha, são perfeitos para dar a dimensão de “fogueira das vaidades” da Lisboa de 1875 vista por Eça.

A montagem auxilia o fluxo narrativo num ritmo que não tem pressa, acentuando a coerência diegética. Transmite a intencionalidade estética do realizador e procura orientar o espetador através de uma edição continuada que visa dar a sensação de ordem narrativa clara, fluida e sem transições bruscas. Por exemplo, por volta do minuto vinte e três, transitamos de um grande plano do quadro de Cristo crucificado pendurado nas paredes do Ramalhete, para um plano de contextualização neutro do espaço teatro onde Carlos flirta com a Gouvarinho.

A iluminação, dura e de contraste, marca a sua presença ao longo da película e é um instrumento narrativamente interventivo, com contraste acentuado e sombras profundas. O realizador usa-a para destacar o espírito da ficção e o seu carácter operático-teatral. Para além de contribuir para criar uma variedade de atmosferas, permite afetar de modo seletivo personagens e adereços de cena, valorizando uns e ocultando outros. Por vezes o trabalho de iluminação gera um contraste intenso entre espaços iluminados e zonas de sombra profunda onde o objetivo é acentuar os efeitos dramáticos. É o caso da cena em que após saber do incesto Maria Eduarda chora o seu desgosto. Uma média luz foca o corpo da personagem rendida no chão deixando o resto do espaço na semi-escuridão e projetando uma sombra profunda da silhueta feminina no chão avivando a situação emotivamente intensa e dramática. Neste sentido, no decurso do filme, a iluminação sustenta bastantes vezes um efeito ambiental de palco, valorizando o elemento central da cena e sublinhando não só a emoção estética, como o desempenho cénico.

De uma forma geral a releitura cinematográfica não transforma a história do romance, condensa, adapta e seleciona “episódios” como o Sarau no Teatro da Trindade, as Corridas de Cavalos ou o Incesto Voluntário, entre outros. O romance entre Carlos e Maria Eduarda integra-se harmoniosamente na evolução narrativa, não sendo, no entanto, sobrevalorizado e as personagens derivam da herança queirosiana: Gouvarinho simboliza os políticos incultos, Dâmaso o intriguista e os Maias uma família em extinção. O próprio incesto não é interpretado com violência, mas integrado numa ideia de continuidade: - a vida continua sem consequências ou punição. É uma leitura que trata temática e esteticamente a raiz textual de uma forma muito original promovendo uma versão fílmica que inova justamente pelas estratégias narratológicas, estéticas, imagéticas e sonoras escolhidas para cinematografar a história. O léxico fílmico revela justamente a vontade do realizador em se diferenciar no âmbito das adaptações clássicas de

expoentes da literatura, propondo uma peça dramática cinematografada com planos belíssimos compostos em décors elegantes ou diante da originalidade de telas pintadas.

Poderíamos decerto propor uma leitura analítica que atribui a esta adaptação cinematográfica um valor simbólico derivado do legado queirosiano no sentido em que sugere o país como uma ópera. Os camarotes, o palco, a plateia são planos frequentemente oferecidos ao longo da ficção para contar a história de um país e de personagens em destino trágico. Mourinha (2014, p.29) destaca que “*Os Maias* segundo João Botelho são uma parada de costumes de uma capital prisioneira das aparências onde todos estão constantemente em cena como num palco permanente onde importa mais parecer do que ser” e acrescenta que “[...] é aí que o filme se eleva muito alto, logo a partir do genérico que cria um imediato efeito de distanciamento; é uma espécie de filme-pantomima, de ópera (bufa) de bolso de um Portugal dos pequeninos”. O final confirma esta tendência. Os planos que a câmara revela do Ramalhete após o regresso de Carlos a Portugal são os pormenores adaptados da visão queirosiana de um país abandonado, taciturno e repleto de herança. E o paradoxo final em que vemos os dois amigos caminhar lentamente em plano americano jurando que nada os fará apressar o passo, quando a lembrança de um jantar os coloca a correr atrás do “americano” - “Ainda o apanhamos” acentua a ironia fina com que o filme homenageia o génio eciano. O último plano encena em ângulo picado toda a teatralidade contida na adaptação quando o artifício técnico é novamente lembrado e ao mesmo tempo que os projetores de luz se apagam alternadamente o som correspondente distancia o espetador recordando a artificialidade da ficção e apelando à decomposição consciente do todo nas suas partes.

Considerações finais

A ideia de portugalidade inerente a *Os Maias*, com as suas múltiplas camadas socioculturais (memória, tragédia, testemunho sociológico, intriga política, observação de costumes, comportamentos, etc.) aliada ao retrato de um Portugal estagnado, foi o ponto de partida para a proposta fílmica de João Botelho sustentando, assim, uma confluência e interação dialógica entre o cinema e textos essenciais da literatura portuguesa nos quais se identifica a identidade coletiva lusa. Com efeito, João Botelho continua com esta adaptação queirosiana a propor um reencontro com autores fundamentais da literatura portuguesa como Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro ou Agustina Bessa Luís. Para além disso, o realizador pretendia também explorar a ideia de contemporaneidade contida no romance, afirmando que “pode-se falar do Portugal de hoje a partir de *Os Maias*” (BOTELHO apud HALPERN, 2014, p.8). Desta forma, esta “[...] atualidade, conjugada com a diversidade dos temas, o peso

dramático, a crítica social [e] o humor refinado” (ALVARENGA, 2013, p.308) podem explicar mais esta aproximação à obra-prima queirosiana.

O processo de produção foi complexo, desde logo pelo trabalho de adaptação que envolveu cerca de 700 páginas e vários “episódios”, mas analogamente pelo esforço financeiro que uma produção desta dimensão comporta num país como Portugal. O resultado é sem dúvida uma releitura de *Os Maias* a partir da visão pessoal de João Botelho em que sobressai a estética do cineasta e a literatura no seu empréstimo cinematográfico.

Fugindo à reprodução do real e enfatizando o aparato artificioso o filme junta recursos para destacar a palavra. Não só o início com a voz do barítono Jorge Vaz de Carvalho que lê em campo as primeiras linhas do romance, como os “quadros cénicos” teatrais, a ausência de exteriores (substituídos por magníficas pinturas a óleo e emoldurando a ação num espaço de pintura) ou os interiores riquíssimos remetendo para a ideação fantasiosa onde o texto flui. Tudo isto “[...] sublinhado pelo romantismo exacerbado das escolhas musicais [e] pela opulência da fotografia de João Ribeiro” (MOURINHA, 2014, p.29). Segundo João Botelho “Tomei a decisão de fazer uma coisa operática, artificial, para que o texto prevaleça, não um daqueles filmes ‘reconstituição’, tipo BBC” (BOTELHO apud HALPERN, 2014, p.8). Deste modo, a assinatura do realizador aponta para a perceção do artificialismo iniciado com o genérico e continuado ao longo do filme como se fosse teatro ou ópera mas através do cinema. Assume, portanto, a particularidade de inferir para a presença do texto literário em inter-relação dialética com o teatro, a ópera e o cinema.

Neste sentido, apesar de o texto base ser *Os Maias* de Eça de Queirós, este filme é *Os Maias* de João Botelho, cinematografado de acordo com uma leitura específica e contagiado pela dimensão imaginária/ artificial do cinema. No entender de António Guerreiro (2014, p.6-7, grifo do autor) “Se quisermos analisar e avaliar o filme segundo os seus próprios princípios, é uma obra acabada, perfeita, sem falhas, dotada de qualidades - diríamos ‘clássicas’ - a que são permeáveis tanto um espetador culto como um espetador menos treinado”.

SOBRAL, F. A. The *Maias*, a nineteenth century novel in a twenty-first century film: a reinterpretation by the Portuguese director João Botelho. **Revista de Letras**, São Paulo, v.55, n.1, p.55-69, jan./jun. 2015.

- **ABSTRACT:** *João Botelho is a Portuguese filmmaker whose filmography includes prominent filmic productions which celebrate an interpretive reunion with key authors of the Portuguese literature. Thus, it is not surprising that his latest cinematic creation is precisely a literary adaptation of the novel Os Maias by Eça de Queiroz. In this sense, this essay focuses on the analysis of the cinematic transmutation proposed by João*

Botelho (OS MAIAS, 2014) highlighting the canonical novel's contemporaneity, its cinematographic qualities and the artificial and operatic-theatrical character of this literary adaptation. The paper also emphasizes the encounter with the novel; its reinterpretation and appropriation in a gesture of respect for its author and for the novel and simultaneously underlines a purpose of artistic and authorial emancipation where the artificiality plays an important role.

- **KEYWORDS:** *Os Maias. Eça de Queiroz. João Botelho. Cinema. Literature. Adaptation.*

Referências

ALVARENGA, R. A anteposição de códigos cinematográficos em O Mandarim. **Forma Breve**, Aveiro, n.10, p.307-317, 2013.

CARDOSO, J. A. Histórias de grandes livros. **Público P2**, Lisboa, p.12, 27 mar. 2009.

CARDWELL, S. **Adaptation revisited**: television and the classic novel. Manchester: Manchester University Press, 2002.

CRUZ, J. L. Manoel de Oliveira, o escultor das palavras. In: SALES M.; CUNHA, P. (Ed.). **Olhares**: Manoel de Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. LCV, 2010. p.57-71.

DA CAL, E. G. **Linguagem e estilo de Eça de Queiroz**. Lisboa: Aster, 1953.

FLORES, F. M. Lusitana Paixão: se aproximar os espectadores de Eça, faz serviço público. **Público**, Lisboa, p.40-41, 23 fev. 2003.

GERÇÃO, T. Eça próximo de nós. In: REIS, C. **Eça de Queirós**. Lisboa: Ed. 70, 2009. p.137-138.

GIL, J. **Portugal, hoje**: o medo de existir. Lisboa: Relógio d'Água, 2008.

GUERREIRO, A. Sua majestade, o romance. **Público Ípsilon**, Lisboa, p.6-7, 12 set. 2014.

HALPERN, M. Os Maias no cinema: João Botelho, ainda o apanhamos! **Jornal de Letras, Artes e Ideias**, Lisboa, p.8-9, 3 set. 2014.

JORGE, L. Eça de Queirós: a decência da beleza. In: REIS, C. **Eça de Queirós**. Lisboa: Ed. 70, 2009. p.134-135.

LIMA, I. P. Pontes queirosianas: Angola, Brasil, Portugal. In: ABDALA JÚNIOR, B. (Org.). **Ecoss do Brasil**: Eça de Queirós: literaturas brasileiras e portuguesas. São Paulo: Senac, 2000. p.69-88.

LOURENÇO, E. **O labirinto da saudade**. Lisboa: Gradiva, 2009.

_____. Uma visão atual: entrevista a Eduardo Lourenço. **Jornal de Letras, Artes e Ideias**, Lisboa, p.9, 3 set. 2014.

OS MAIAS: cenas da vida romântica. Direção de João Botelho. Lisboa: [s.n.], 2014. 1 DVD (139 min).

O MISTÉRIO da estrada de Sintra. Direção de Jorge Paixão da Costa. [Lisboa]: Filmes de Fundo, Animatógrafo 2 e Moonshot, 2007. 1 DVD (98 min).

MOURA, V. G. Camilo Castelo Branco “Devia Ser Leitura Obrigatória” nas Escolas. **Público Ípsilon**, Lisboa, p.16, 22 out. 2010.

MOURINHA, J. Portugal dos pequeninos. **Público Ípsilon**, Lisboa, p.29, 12 set. 2014.

QUEIROZ, E. de. **Os Maiais**: episodios da vida romantica. Lisboa: Edição Livros do Brasil, [19--].

REIS, C. Eça de Queirós: à procura do teatro perdido, posfácio. In: CARREIRO, J. B. **Os Maiais**: adaptação teatral do original de Eça de Queirós. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984. p.203-240.

_____. Eça dramaturgo falhado. **Jornal de Letras, Artes e Ideias**, Lisboa p.10, 6 ago. 2013.

TEVES, V. H. **RTP 50 anos de história**. Lisboa: Rádio Televisão de Portugal. 2007.

ASPECTOS FILOSÓFICOS DO CONTO “CONVERSA DE BOIS” EM *SAGARANA* DE GUIMARÃES ROSA

Luciano L. MENEGALDO*
Ítalo MARSILI**

- **RESUMO:** Este trabalho explora aspectos de natureza filosófica do conto “Conversa de Bois”, do livro *Sagarana*, de Guimarães Rosa. Foram identificadas duas questões filosóficas que perpassam o conto. Uma delas está relacionada à filosofia prática, que é o problema ético do carreiro Agenor Soronho. A outra diz respeito à teoria do conhecimento, passando pela ontologia, na estória do boi Rodapião. O infeliz destino dos dois personagens, bem como algumas passagens da correspondência rosiana, apontam a uma crítica ao racionalismo cartesiano e ao utilitarismo ético. Ao mesmo tempo, o conto transpõe diversas questões recorrentes da filosofia e da literatura clássicas para o ambiente sertanejo.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Guimarães Rosa. Conversa de Bois. Filosofia. Racionalismo. Ética.

Introdução

O conto “Conversa de Bois”, oitavo do livro *Sagarana* (ROSA, 1980a), é um dos primeiros exemplos, na obra rosiana, de uma narrativa que segue uma sequência predominantemente psicológica, entrecortada por diversas histórias paralelas. Trata, além disso, em profundidade de temas existenciais e filosóficos, formulados usualmente no universo da cultura erudita, num cenário e com linguagem oral sertaneja.

Este trabalho pretende formular algumas hipóteses sobre o conteúdo filosófico cifrado no conto¹. De certo modo, percebem-se diversos elementos e

* UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Engenharia Biomédica – COPPE. Rio de Janeiro, RJ – Brasil - 21941-914. lmeneg@ufrj.br. Bolsista de Produtividade do CNPq.

** UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Instituto de Psiquiatria. Rio de Janeiro, RJ – Brasil - 22290-140. marsili.italo@gmail.com

¹ Este trabalho não pretende realizar uma análise propriamente literária do conto em questão mas, sobretudo, discutir algumas possíveis questões filosóficas implícitas no enredo. A própria natureza da obra rosiana permite a descoberta de diversas “camadas” de significado, como um palimpsesto (SPERBER, 2008). Por outro lado, a

Artigo recebido em 31/07/2015 e aprovado em 31/10/2015

teses rosianas que serão plenamente desenvolvidas no *Grande Sertão*, ainda que também recorrentes em quase toda obra do autor. Como já havia sido demonstrado nos estudos pioneiros de Suzi Frankl Sperber (1976) e Heloísa Vilhena de Araújo (1996), Guimarães Rosa possuía uma sólida e, ao mesmo tempo, eclética formação filosófica, teológica e literária calcadas, sobretudo, em autores clássicos, que se manifesta de maneira evidente nas suas obras. Guimarães Rosa escrevia sobre aquilo que havia lido e assimilado dos autores clássicos, situando sua narrativa num cenário sertanejo. Ele mesmo oferecia, na correspondência aos tradutores italiano Edoardo Bizzarri (ROSA, 1980b) e alemão Curt Meyer-Clason (ROSA, 2003), “chaves hermenêuticas” para interpretar a o sentido mais profundo dos seus escritos:

Ora, você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, em essência, são “antiintelectuais”- defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração, sobre o bruxulear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, da megera cartesiana. Quero ficar com o Tao, com os Vedas e Upanixades, com os Evangelistas e São Paulo, com Platão, com Plotino, com Bergson, com Berdiaeff – com Cristo, principalmente. Por isso mesmo, como apreço de essência e acentuação, assim gostaria de considerá-los a) cenário e realidade sertaneja: 1 ponto; b) enredo: 2 pontos; c) poesia: 3 pontos; d) valor metafísico-religioso: 4 pontos. Naturalmente, isso é subjetivo, traduz só a apreciação do autor, e do que o autor gostaria, hoje, que o livro fosse. (Carta 25/11/1963. ROSA, 1980b, p.58, grifo do autor).

Em geral, toda frase minha tem de ser meditada. Quase todas, mesmo as aparentemente curtas, simplórias, comezinhas, traz em si algo de meditação e de aventura. Às vezes, juntas, as duas coisas: aventura e meditação [...]. (Carta 09/02/1965. ROSA, 2003, p.238).

Sempre que estiver em dúvida, jogue o sentido da frase para cima, o mais alto possível. Quase em cada frase, o sovrassenso é avante – solução poética ou metafísica. O terra-a-terra só serve como pretexto (Carta 27/03/1965. ROSA, 2003, p. 259).

Sem ser um autor nominalmente existencialista, uma de suas grandes preocupações intelectuais era o homem e sua realidade fática, diante das questões metafísicas que o perseguem: o bem, o mal (e o mau), a possibilidade do conhecimento, a contemplação da beleza, o amor, a vida, a morte etc. Diz o jagunço Riobaldo em *Grande Sertão*:

Eu queria decifrar as coisas que são importantes. [...]. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar

análise filosófica proposta diz respeito apenas ao conto em questão, e não às inúmeras relações da obra rosiana com a filosofia, que tem sido objeto de diversos estudos acadêmicos.

corpo ao suceder. O que induz a gente para más ações estranhas, é que a gente está pertinho do que é nosso, por direito, e não sabe, não sabe, não sabe! [...] Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas - e só essas veredas, veredazinhas. (ROSA, 1970, p.79).

São os mesmos temas que permeiam boa parte de suas fontes, como Dante, Platão, Boaventura, Ruysbroeck, o evangelista João, Sertillanges, Goethe, Homero, Ovídio e diversos outros (SPERB, 1976; ARAÚJO, 1996). De importância secundária é o homem geográfica e cronologicamente identificado com o sertanejo, ainda que quase omnipresente na obra rosiana.

Na leitura que ora apresentamos de “Conversa de Bois” tentaremos explorar dois possíveis dilemas filosóficos que permeiam a narrativa: o problema de natureza ética que circunda a figura do carreiro Agenor Soronho e o problema gnosiológico do boi Rodapião.

Enredo e estrutura narrativa

A estória trata de uma viagem² na qual Agenor Soronho, guiando um carro de bois, transportava junto a um carregamento de rapaduras do defunto pai do menino Tiãozinho, para ser enterrado no cemitério do arraial³. A “bárbara viatura” (ROSA, 1980a, p.289) era “arrastada aos solavancos” por oito bois, emparelhados dois a dois: os “bois da guia” Buscapé e Namorado, seguidos pelas duplas Capitão e Brabagato, Dansador e Brilhante e, “ladeando o cabeçalho”, “os sisudos sócios da junta do coice” (ROSA, 1980a, p.288), Realejo e Canindé. A triste viagem se desenvolve simultaneamente a um longo diálogo entre os bois, ao passo que Tiãozinho rememora os fatos que precederam a morte do pai, bem como o relacionamento adúlterino entre a sua mãe e o próprio carreiro Soronho. A comitiva vai entrecruzando-se com outros personagens secundários até que, algum tempo após o encontro derradeiro com João Bala, colega de profissão acidentado, Soronho perde a vida, não sem a participação dos próprios bois e de Tiãozinho.

O conto inicia-se a partir de um preâmbulo relativamente extenso, onde são apresentados pormenorizadamente os narradores ou testemunhas da “fábula”. Manuel Timborna, das Porteirinhas, um poeta “[...] que, em vez de caçar serviço para fazer,

² Tema recorrente da obra rosiana e da literatura clássica, como a *Odisseia*, a *Divina Comédia*, a *Eneida* etc. Na obra de 1937 da qual surgiu posteriormente *Sagarana*, *Sezão*, Guimarães Rosa apresentou-se para concorrer ao Prêmio Humberto de Campos com o pseudônimo “Viator” (LIMA, 1998).

³ Tal invulgar combinação de “mercadorias” poderia sugerir que a “viagem da vida” é, a um tempo, doce e amarga, acompanhada sempre da acre perspectiva da morte.

vive falando invenções só lá dele mesmo”, e que pede “licença de recontar diferente, enfeitado e acrescentando ponto e pouco” (ROSA, 1980a, p.287). Seu interlocutor e redator da estória é um homem culto, que conhece os clássicos e em relação a eles situa a narrativa. Citando Virgílio “*Visa, sub obscurum noctis pecudesque locutae. Infandum!...*”⁴ Manuel Timborna, por sua vez, ouviu a estória da irara Risoleta, testemunha direta dos fatos. O caráter feminino do “bichinho”, reiteradamente aludido, permitiria supor que este faz às vezes da musa que inspira o poeta: “Por aí se vê que a irara era genial, às vezes; mas, no fundo, não passava de uma mulherzinha teimosa, sempre a suplicar: - me deixem espiar um pouquinho” (ROSA, 1980a, p.289). Risoleta, num acesso de imprudente curiosidade, viu-se capturada por Timborna, que lhe restituiu a liberdade “a troco de minuciosa narração” dos fatos (ROSA, 1980a, p.290). Sem dúvida, narrativa é recontada por dois narradores dos quais não se poderia esperar uma grande exatidão: Timborna e a irara. Isso tende a criar um efeito de distanciamento e de humor que, na hermenêutica rosiana, não diminuiria a centralidade do conteúdo metafísico.

Depois de Risoleta, outro importante narrador é Brilhante. Trata-se de um boi curtido pela vida dura, “[...] perpetuamente à volta com bernes, bichos, carrapichos [...] só no avesso da vida”, de luto pela morte do seu irmão Tubarão, “ervado de timbó” (ROSA, 1980a, p.291). Percebe-se, já na apresentação deste personagem, o caráter profundamente realista da sua personalidade: “coçou calor, e aí teve certeza da sua própria existência”⁵, numa auto-consciência imediata do próprio ser. De certo modo, situa-se no pólo filosófico oposto ao boi Rodapião, como veremos adiante. Brilhante é um asceta, um trabalhador, o que lhe confere uma certa autoridade moral sobre os outros bois. Representa a precedência dos bois de carro em detrimento dos de pasto: “Nós somos bois... Bois-de-carro... Os outros, os que vêm em manadas, para ficarem um tempo-das-águas pastando na invernoada, sem trabalhar, só vivendo e pastando, [...] esses todos não são como nós” (ROSA, 1980a, p.292). Brilhante assemelha-se ao Sócrates relatado por Platão, que articula o diálogo com outros bois da “academia dos bois de carro”, talvez menos “brilhantes”, mas que compartilham do mesmo sistema de ideias. Na opinião desses, os outros, os bois que vivem no pasto, desconhecem a sua própria natureza bovina, são alienados: “Eles não sabem que são bois”. Os bois de carro, por viverem próximos ao homem, assumem e participam da natureza humana, de maneira especial da sua racionalidade: “Os bois soltos não pensam como o homem. Só nós, bois-de-carro, sabemos pensar como o homem!” (ROSA, 1980a, p.294). Deste modo, a conversa de bois torna-se um verdadeiro diálogo filosófico (BRAGANÇA JUNIOR, 1997). Esta tomada de consciência não é isenta

⁴ “e foram vistas, no escuro da noite, ovelhas que falavam. Abominável!”. Virgílio, *Geórgicas*.

⁵ Como não associar, antiteticamente, ao mote cartesiano “*cogito, ergo sum*”?

de problemas e riscos: “É ruim ser boi-de-carro. É ruim viver perto dos homens... As coisas ruins são do homem: tristeza, fome, calor – tudo, pensado, é pior...” (ROSA, 1980a, p.294). “Perto do homem só tem confusão” (ROSA, 1980a, p.295). Além disso, os bois admitem e lamentam a perda do sentido clássico do discurso, atropelado pela azáfama da modernidade: “Não encontro mais aquilo que sabia... Coisa velha... Também, tem tanta coisa para a gente pensar!” (ROSA, 1980a, p.295)⁶.

Da mesma maneira que Brillhante articula o diálogo entre os bois, Tiãozinho está no centro da relação entre os personagens do outro grupo, dos humanos. Sua mãe, “nova e bonita, mas antes não fosse” (ROSA, 1980a, p.299), era amante de Agenor Soronho que, por sua vez, sustentava toda a família. Esta incluía ainda o pai de Tiãozinho, “cego entrevado, já de anos, no jirau”. Tiãozinho possuía uma relação de pena e vergonha para com o pai, e de ódio e desprezo, algo hamletiano, em relação à mãe e ao seu amante. Assim como o boi Brillhante, Tiãozinho situa-se no centro da estrutura narrativa, ainda que não propriamente no cerne dos dilemas filosóficos protagonizados por Soronho e Rodapião.

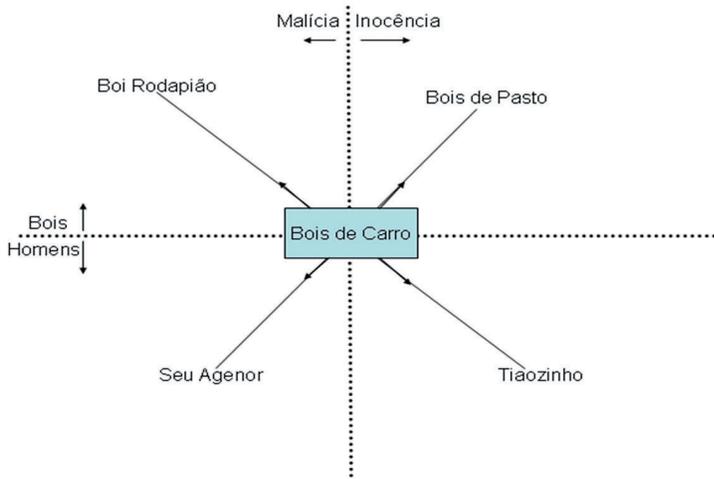
Por outro lado, Tiãozinho possui uma relação muito peculiar com os próprios bois, que o chamam germanicamente com o *kompositum* “bezerro-de-homem-que-caminha-sempre-na-frente-dos-bois”. Como aponta Edna Menezes (2005), Tiãozinho faz às vezes do Minotauro⁷, também ele filho de uma adúltera. A “conexão” de pensamento entre Tiãozinho e os bois vai estabelecendo-se de maneira cada vez mais intensa, até o clímax em que, semi-dormido, ordena aos bois que derrubem o padraço do carro, já no final do conto: “Namorado, vamos!!!... – Tiãozinho deu um grito e um salto para o lado [...]. Agenor Soronho tinha o sono sereno, e a roda esquerda lhe colhera mesmo o pescoço” (ROSA, 1980a, p.322), levando-o à morte.

Assim como o caso se inicia na “encruzilhada da Ibiúva, logo após a cava do Mata-Quatro” (ROSA, 1980a, p.287), seria possível sintetizar o papel de cada personagem, ou grupo de personagens, justamente numa encruzilhada, no centro da qual estão os bois de carro, como ilustra a o diagrama abaixo.

⁶ Pensaria, Guimarães Rosa, que no futuro (*Sagarana* foi publicado em 1946, quando os carros de boi ainda eram amplamente utilizados no interior brasileiro), a maneira *clássic* de transporte por carros de boi seria abandonada?

⁷ “semibovemque virum semivirumque bovem”, homem metade touro, touro metade homem (OVÍDIO, 1983 apud MENEZES, 2005).

Figura 1 – Síntese dos papéis desenvolvidos pelos personagens no conto



Fonte: Elaboração própria

O eixo horizontal representa a divisão ontológica entre os personagens, bois ou homens. No eixo vertical, cada um dos semi-planos corresponde a uma disposição de tipo moral, isto é, uma divisão entre a inocência e a malícia. Evidentemente, tais fronteiras não são nítidas, dadas a identificação de Tiaozinho com a “natureza bovina”, como visto acima, bem como a duvidosa moralidade de seu ato final, quando atifa os bois para que derrubem Soronho do carro. Já no caso da oposição bois de pasto e Rodapião, tampouco a disjuntiva é inequívoca, já que a crítica ao racionalismo não é tão explícita, e só pode ser lida nas entrelinhas dos fatos narrados⁸.

A ética do carreiro Agenor Soronho

Agenor Soronho, “homenzão ruivo, de mãos sardentas, muito mal-encarado” (ROSA, 1980a, p.290), é uma representação do demônio: “[...] Agenor Soronho está mesmo com o demo” (ROSA, 1980a, p.307). “[...] ele (Tiaozinho) tinha ojeriza daquele capeta!” (ROSA, 1980a, p.299). Para os bois, é o homem-do-pau-comprido-com-o-marimbondo-na-ponta, não distante da representação popular do diabo. Sua

⁸ “Eu careço que o bom seja bom e o ruim ruim, que de um lado esteja o preto e do outro esteja o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza. Quero todos os pastos bem demarcados [...]. Como é que eu posso com esse mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança mesmo no meio do fel do desespero. Ao que, esse mundo é muito misturado.” (ROSA, 1970 apud ARAÚJO, 1996, p.141).

figura, com o “ferrão temperado da vara de carrear” (ROSA, 1980a, p.290), assusta o próprio papa-mel Risoleta, “que estremeceu” à sua passagem.

Aparentemente, Agenor é capaz de guardar uma certa “gramática do luto”, menos sincera do que convencional. Atitude típica do pai da mentira⁹, do senhor *dicis-et-non-facis*¹⁰: “o carreiro tinha vindo consolar a sua tristeza, dizendo que daí em diante ia tomar conta dele de verdade, ia ser que nem seu pai [...]” (ROSA, 1980a, p.304). A própria mãe “[...] ficara na porta, chorando sempre, exclamando bobagens, escorada nas outras mulheres todas, ajudando a chorar [...] E o resto do povo tinha virado as costas, por que faz mal a gente ficar espiando um enterro até ele sumir” (ROSA, 1980a, p.304).

Apesar de tudo, Tiãozinho demonstra autocontrole e por isso é corajoso. Pode-se vislumbrar um possível paralelismo do menino com o herói bíblico Gedeão, no trecho em que “Então, ele abaixa as mãozinhas juntas, e bebe” (ROSA, 1980a, p.307)¹¹. Da mesma maneira que trezentos justos derrotaram Madiã, cuja “mão pesou rudemente contra Israel”¹², o menino e seus oito bois seriam capazes de derrotar o demo representado pelo carreiro, assim como os israelitas derrubaram por terra o altar de Baal¹³. Porém, o próprio Tiãozinho não estava isento no seu próprio espírito da influência demoníaca. Era dominado pelo ódio ao carreiro, queria matá-lo: “Tiãozinho cresce de ódio... Se pudesse matar o carreiro... Deixa eu crescer!... Deixa eu ficar grande!... Hei de dar conta deste danisco...” (ROSA, 1980a, p.308).

Ao mesmo tempo, Agenor era um homem hábil. Sabia carrear, era destro: “Agenor, em sua terra, era o melhor carreiro do mundo”. Chega a fazer malabarismos sobre o carro, mas seu virtuosismo é exibicionista, “[...] e então salta no chão, que nem um artista de circo-de-cavalinhos, mas zangando com Tiãozinho e caçoando dos bois” (ROSA, 1980a, p.311). Logo depois de Brilhante relatar o fim do boi Rodapião ladeira abaixo (ver adiante), a comitiva depara-se com outro carreiro, João Bala, cujo carro havia despencado no Morro-do-Sabão. Soronho faz uma rápida preleção sobre as virtudes do carreiro, como um verdadeiro especialista: “Mas não tem muita gente

⁹ “Vós tendes como pai o demônio e quereis fazer os desejos de vosso pai. Ele era homicida desde o princípio e não permaneceu na verdade, porque a verdade não está nele. Quando diz a mentira, fala do que lhe é próprio, porque é mentiroso e pai da mentira.” (BÍBLIA, João, 8, 44).

¹⁰ Principal nome que recebe o demônio no *Doutor Fausto*, de Thomas Mann.

¹¹ “4. O Senhor disse a Gedeão: Ainda há gente demais. Faze-os descer às águas, e ali farei uma escolha. Aquele que eu te disser que irá contigo, este te seguirá; e aquele que eu não te designar, ficará. 5. Gedeão fez, pois, descer o povo junto às águas e o Senhor disse-lhe: Porás à parte todos aqueles que lamberem a água com a língua, como faz o cão, e de outro lado aqueles que se puserem de joelhos para beber. 6. Ora, o número dos que lamberam a água, levando-a com a mão à boca, foi de trezentos homens; todo o resto do povo se pusera de joelhos para beber. 7. O Senhor disse a Gedeão: Com os trezentos homens que lamberam a água, vos salvarei, e entregarei Madiã nas tuas mãos. Todo o resto do povo volte para a sua casa.” (BÍBLIA, Juizes 7, 4-7).

¹² Bíblia, Juizes, 6,2.

¹³ Bíblia, Juizes, 6, 28.

capaz de *falar* o gado direito, nem *determinar* o coice na descida, nem *espreitar* a guia e *zelar* a contra-guia na subida, nem fazer um *colo* bem feito, nem *repartir o movimento* com lição [...]” (ROSA, 1980a, p.313, grifo do autor). É interessante o elogio feito por Dansador, “com baba”, às habilidades humanas: “[...] assim como os cachorros, as pedras, as árvores, somos pessoas soltas, com beiradas, começo e fim. O homem não: o homem pode se juntar com as coisas, se encostar nelas, crescer, mudar de forma e de jeito... O homem tem partes mágicas... São as mãos...” (ROSA, 1980a, p.310). A capacidade especificamente humana de interagir com a natureza é o que o torna um “sistema aberto”, sem “beiradas”¹⁴.

Entretanto, Agenor não possui a verdadeira virtude da prudência, no seu sentido aristotélico genuíno.

According to Aristotle then excellence of character and intelligence cannot be separated. [...] So for Kant one can be both good and stupid; but for Aristotle stupidity of a certain kind precludes goodness. Moreover genuine practical intelligence in turn requires knowledge of the good, indeed itself requires goodness of a kind in its possessor: . . . it is clear that a man cannot have practical intelligence unless he is good. (MACINTYRE, 2007, p.154)¹⁵.

Trata-se de uma habilidade real, mas torna-se um virtuosismo vazio, um mero *know-how*, uma prudência afastada da verdadeira sabedoria, no sentido aludido por Erasmo¹⁶, ou pelo profeta Isaías¹⁷, entre outros autores. Agenor, no fundo, busca apenas seu próprio bem e excelência pessoais, pratica uma ética “utilitarista”. Encarna de maneira acabada a figura do “técnico”, ideal de Francis Bacon no *New Atlantis*. Afirma a superioridade da vida ativa em detrimento da contemplativa, tornando-se insensível à verdade e, conseqüentemente, ao bem¹⁸, sem os “embaraços” éticos

¹⁴ É interessante a reflexão que faz um autor contemporâneo sobre a relação entre as mãos e a capacidade de abertura do ser humano: “[...] as mãos são *um instrumento inespecífico*, isto é, “multiuso”, pensado para ser “*instrumento de instrumentos*” e *de linguagens*: podem rasgar, agarrar, bater, abrir, apalpar, saudar, mostrar ódio ou respeito ou indiferença, destacar, etc. Servem para tudo porque são livres: não são garras, nem patas, mas uma realidade “aberta”. As mãos são expressivas, pois acompanham ao rosto e às palavras. São um instrumento ao serviço do sistema inteiro que é o corpo e o espírito humano” (YEPES; ARANGUREN, 2005, p.31, grifo do autor).

¹⁵ “Segundo Aristóteles, a excelência de caráter e a inteligência não podem ser separadas [...]. Assim, para Kant, alguém pode ser ao mesmo tempo bom e estúpido; entretanto, para Aristóteles, certo tipo de estupidéz opõe-se à bondade. Além disso, a genuína inteligência prática requer o conhecimento do bem, mais ainda, requer certo tipo de bondade no seu possuidor... é claro que um homem não pode ter inteligência prática sem ser ele mesmo bom.” (MACINTYRE, 2007, p.154, tradução nossa).

¹⁶ “Podereis dizer-me que a guerra exige grande prudência. Concordo convosco, mas somente quanto aos generais e feita a ressalva de que se trata apenas de uma prudência toda especial, relativa ao mister das armas e que nenhuma relação tem com a sabedoria filosófica.” (ERASMO DE ROTERDAN, 2002).

¹⁷ “Destruirei a sabedoria dos sábios, e anularei a prudência dos prudentes” (BÍBLIA, Is 29,14)

¹⁸ Platão, *Fedro*, 247E – 248E. Ver a análise apresentada por Reali (1999).

decorrentes da contemplação da verdade. Daí o seu comportamento profundamente imoral, em remédio do qual sua habilidade técnica nada tem a acrescentar¹⁹.

Na sua pseudo-virtude, Agenor Soronho contempla com desprezo a desgraça do seu colega: “[...] está olhando mesmo de-propósito, todo de-luxo com os estragos do carro do outro” (ROSA, 1980a, p.314), ainda que dissimule interesse autêntico e humana comiseração. O encontro termina com a subida triunfal do Morro-do-Sabão, com Agenor em pé no cabeçalho, “que é só p’ra ele ver como carreiro de verdade não conhece medo, não!” (ROSA, 1980a, p.316).

A expedição prossegue e ambos, o carreiro e o menino, começam a dormir. O primeiro sobre “os chifres do carro” e o segundo dorme andando, “babando água dos olhos” (ROSA, 1980a, p.317), numa espécie de transe. Tiãozinho passa a participar do diálogo dos bois, torna-se mais um boi, assume a sua condição de Minotauro: “o bezerro-de-homem [...] vive muito perto de nós [...], Tem horas em que fica mais perto de nós... Quando está meio dormindo pensa quase como nós bois [...] Se encosta em nós, no escuro... No mato-escuro-de-todos-os-bois” (ROSA, 1980a, p.319). Ao mesmo tempo, a partir da experiência do boi Rodapião, os bois percebem que se “ele cair, morre” (ROSA, 1980a, p.318), repetindo duas vezes esta frase, em referindo-se tanto a Agenor quanto a Tiãozinho. Depois de um diálogo onírico mais ou menos longo entre Tiãozinho e os bois, enquanto se arquiteta uma espécie de complô para matar o carreiro, o menino “deu um grito e um salto para o lado, e a vara assobiou no ar” (ROSA, 1980a, p.322), levando à queda e ao fatal atropelamento de Agenor Soronho, cujo corpo passa a fazer companhia ao outro defunto. Entretanto, a queda é também de Tiãozinho, do ponto de vista moral, que se torna o algoz do padrasto, arrastando-o a um amargo sentimento de culpa.

O boi Rodapião e a crítica do racionalismo cartesiano

A interpretação filosófica feita acima, relativa ao carreiro Soronho, é de natureza hipotética. A problemática moral está apenas implícita no texto e o suporte documental é débil. Por outro lado, os problemas filosóficos que envolvem o boi Rodapião estão suficientemente explícitos no próprio relato. Tendo em vista as declarações do autor já mencionadas, entendemos que a interpretação que ora propomos, para esse segundo problema filosófico presente no conto, é bastante plausível.

Boi Brillhante, depois de alguns esforços: “Estou andando e procurando...” consegue achar “a coisa, aquilo!” (ROSA, 1980a, p. 300 e 301), do “boi que pensava de homem”, “o-que-come-de-olho-aberto”, o boi Rodapião. De pequena estatura,

¹⁹ “A técnica nunca substituirá a ética, por que saber sobre os meios nunca poderá dizer quando a sua aplicação é reta ou quando não é; justamente nisso consiste o papel da ética. Gosto de parafrasear o velho Kant e dizer que a ética sem técnica é vazia, enquanto a técnica sem ética é cega.” (LLANO, 2002, p.98 tradução nossa).

pouco chifre e de cor vermelha “café de-vez”, “tinha vivido muito tempo perto dos homens... não era capaz de fechar os olhos p’ra caminhar... Olhava e olhava sem sossego.” (ROSA, 1980a, p.302). Não era capaz de confiar na própria existência que as coisas têm em si mesmas, independentemente do seu conhecimento. A estória do boi Rodapião, entrecortada no conto pela narração da viagem, toma então a atenção dos bois. Sua figura serve de pasto para Guimarães Rosa introduzir uma sutil crítica ao racionalismo cartesiano, ao qual se referia de maneira depreciativa numa carta:

Ora, você já notou, decerto, que, como eu, os meus livros, [...] defendem o altíssimo primado da intuição, da revelação, da inspiração, sobre o bruxulear presunçoso da inteligência reflexiva, da razão, da **megera cartesiana**. (Carta 25/11/1963. ROSA, 1980b, p.58, grifo nosso)

Na medida em que Brillhante vai narrando os fatos da vida do boi Rodapião, percebe-se, não obstante o fascínio outrora exercido pelo virtuosismo intelectual deste último, uma leitura crítica das suas atitudes²⁰. Já no início da narrativa, percebe-se uma loucura de fundo em toda a sua aparente racionalidade ostensivamente auto-proclamada, ao clássico estilo chestertoniano²¹:

Vocês não sabem o que é importante... Se vocês puserem atenção no que eu faço e no que eu falo, vocês vão aprendendo o que é que é importante... – Mas, por essas palavras mesmas, nós já começamos a ver que ele tinha ficado **quase como um homem, meio maluco**, pois não... (ROSA, 1980a, p.302, grifo nosso).

Rodapião, de maneira muito cartesiana, propõe, com sucesso, um método para racionalizar a pastagem do capim:

Uma vez ele disse: - Nós temos de pastar o capim, e depois beber água... Invés de ficar pastando o capim num lugar só em volta, longe do córrego, p’ra depois ir beber e voltar, é melhor a gente começar de longe e ir pastando e caminhando, devagar, sempre em frente... Quando a gente tiver sede, já chegou bem na beira d’água, no lugar de beber; e assim a gente não cansa e tem folga p’ra se poder comer mais! (ROSA, 1980a, p.306).

²⁰ Seguindo um possível paralelismo com *Grande Sertão*, se poderia antever, no boi Rodapião, o racionalismo pragmatista de Zé Bebelo? “Ah, naquela cabeça grande, o que Zé Bebelo pensava era o útil, o seco e a pressa” (ROSA, 1970, p.275), que não acaba por cumprir o seu destino como jagunço e como homem. Vide a análise do julgamento de Zé Bebelo, feita por Heloísa Vilhena de Araújo (1996, p.222).

²¹ “*The madman is not the man who has lost his reason. The madman is the man who has lost everything except his reason.*” [O louco não é o homem que perdeu a razão. O louco é o homem que perdeu tudo, menos a razão]. (CHESTERTON, 1994).

Entretanto, logo depois, fica claro que Rodapião não possuía a *sabedoria*, a integridade moral do verdadeiro filósofo, como ensinava Platão na *Republica*.

Outra vez, boi Rodapião disse: - Quando o boi Carinhoso ficou parado, na beira do valo do pasto, e não quis comer de jeito nenhum, o homem veio e levou o boi Carinhoso no curral, e pôs p'ra ele muito sal, no cocho... Se nós ficarmos também sem comer, todos, parados na beirada do valo, o homem nos dará milho e sal, no curral, no cocho grande... – E ele fez assim mesmo, e aquilo deu certo; e boi Rodapião comeu sal muito e ficou alegre. Nós, não. (ROSA, 1980a, p.306).

O boi-sofista recorre, assim, à dissimulação e à mentira, numa atitude indigna do verdadeiro filósofo.

O problema ontológico

A menção mais explícita ao racionalismo cartesiano de Rodapião aparece na página 308. Diz o boi: “A gente deve pensar tudo certo, antes de fazer qualquer coisa”. Mais adiante, faz a apologia do método cartesiano: “Tantas vezes quantas são as nossas patas, mais nossos chifres todos juntos, mais as orelhas nossas, e mais: **é preciso pensar cada pedaço de cada coisa, antes de cada começo de cada dia...**” (ROSA, 1980a, p.308, grifo nosso). Neste trecho, pode-se distinguir algumas das regras do método cartesiano enumeradas pelo próprio Descartes nas *Regulae ad directionem ingenii* (REALI; ANTISERI, 1990, p.361), por exemplo:

Não se deve acatar nunca como verdadeiro aquilo que não se reconhece ser tal pela evidência” (1ª regra); “dividir cada problema que se estuda em tantas partes menores quantas for possível e necessário [...]” (2ª regra); “[...] fazer sempre enumerações tão completas e revisões tão gerais, a ponto de se ficar seguro de não ter omitido nada”, ou então, que “É preciso percorrer com um movimento contínuo e ininterrupto do pensamento todas as coisas que se referem ao nosso fim e abarcá-las numa enumeração suficiente e ordenada (4ª regra).

No mesmo trecho, Rodapião revela-se não somente um racionalista cartesiano, mas também um iluminista empirista: “É preciso andar e olhar p'ra conhecer o pasto bem”, “Vocês não fazem como eu, só por que são bois bobos, que **vivem no escuro**, e nunca sabem por que estão fazendo coisa e coisa”. Rodapião é uma síntese da filosofia moderna e uma antítese ao ‘boi mudo’, como era chamado o mais célebre filósofo medieval, Tomás de Aquino (ROSA, 1980a, p.308, grifo nosso).

Brilhante, por sua vez, sai em defesa do realismo filosófico: “E nós não respondíamos nada, porque não sabemos falar desse jeito, e **mesmo por que, cada**

horinha, as coisas pensam p'r'a gente...” (ROSA, 1980a, p.310, grifo nosso). Ou seja, no seu profundo realismo, os bois contam com as essências próprias das coisas para conferir-lhes, em composição com o *actus essendi*, o ser. A essência, o princípio especificador do ser, é uma *ratio*, uma informação, um *logos*²². Brilhante é um “pensador” de corte medieval, que nutria uma profunda confiança na capacidade humana de conhecer as coisas, percebendo o mundo como “uma coleção ordenada de criaturas”, segundo a definição de Guilherme de Conches e, além disso, cognoscíveis. Na percepção medieval da realidade, tipicamente tomista, as propriedades de ordenação e cognoscibilidade das criaturas derivam dos transcendentais *unum*²³ e *verum*²⁴ do ser. Em última análise, as coisas são “em Deus” através da analogia de participação no *Actus Essendi* e através da causa exemplar, que “informa” as essências (JAULENT, 1996). Deus é causa exemplar na medida em que seu pensamento sobre as coisas corresponde à natureza das mesmas. No dizer de Alberto Magno, “*Natura est ratio*” (CUNNINGHAM, 1967).

Esta percepção parece ter eco no pensamento rosiano. No “Cara-de-Bronze”, por exemplo, o fazendeiro Segisberto manda o Grivo sair pelo mundo para achar o “quem das coisas”: “o ensol do sol [...], o coqueiro coqueirando”²⁵ etc. O caráter,

²² Segundo Nogueira (2004, p.19), “Em *Sagarana* [...] predomina o *logos*, com aberturas indicativas de um plano mítico. No conto *Conversa de Bois*, por exemplo [...] Os sentimentos negativos apontados são decorrentes da razão, do pensamento. Portanto, o pensamento lógico – que é *logos* – parece mostrar-se negativo”. Concordamos apenas em parte com esta tese, uma vez que a razão (*logos*) pode ser tomada não como derivado do racionalismo cartesiano, mas como racionalidade derivada da essência, em sentido estritamente realista. Neste caso, a avaliação do *logos* seria positiva, no conto.

²³ “*Quanto aliquid magis unitum est, tanto bonitas eius et virtus perfectior est*” [Quanto mais alguma coisa é unida, tanto mais são perfeitas a sua virtude e a sua bondade] Tomás de Aquino, *Summa Contra Gentes*, I,102.

²⁴ “*Verum et bonum se invicem includunt. Nam verum est quoddam bonum alioquin non esset appetibile; et bonum est quoddam verum, alioquin non esset intelligibile*”. [O verdadeiro inclui o bem e vice-versa. Pois o verdadeiro é um certo bem, pois de outro modo não seria apetecível; e o bem é um certo verdadeiro, pois do contrário não seria inteligível] Tomás de Aquino, *Summa Theologica*, I,79,11 ad 2.

²⁵ Segundo Antônio Pires (2005, p.63), na correspondência ao tradutor italiano, Guimarães Rosa explicava: “‘*Cara-de-Bronze* se refere à POESIA’. Mas não à poesia que se cristaliza em poemas cultos ou populares, como em ‘O recado do morro’, mas à poesia subjacente a todas as coisas e que é perceptível, a quem tem olhos de enxergar e coração de compreender, [...]”. De certo modo, a capacidade de perceber o “quem das coisas”, a sua natureza subjacente no ser, a sua estrutura metafísica profunda, indo além da “mera utilidade”, é um atributo moral, uma disposição do coração. Uma importante influência rosiana, S. Boaventura escrevia e este propósito no *Itinerarium Mentis ad Deum*, 15: “*Qui igitur tantis rerum creaturarum splendoribus non illustratur caecus est; qui tantis clamoribus non evigilat surdus est; qui ex omnibus his effectibus Deum non laudat mutus est; qui ex tantis indiciis primum principium non advertit stultus est. — Aperi igitur oculos, aures spirituales admove, labia tua solve et cor tuum appone, ut in omnibus creaturis Deum tuum videas, audias, laudes, diligas et colas, magnifices et honores, ne forte totus contra te orbis terrarum consurgat.*” [Todo aquele que não se deixa iluminar pelo esplendor das criaturas é cego. Todo aquele que não lembra com o seu rumor é surdo. Todo aquele que não se volta para o Primeiro Princípio em virtude desses sinais, é um tolo. Deste modo, abra teus olhos, volte os teus ouvidos do espírito, abra os teus lábios e acorde o teu coração, de maneira que vejas, ouças, louves, adores, magnifiques e honres o vosso Deus em todas as coisas criadas; não seja que todo o universo levante-se unanimemente contra ti].

de certo modo, “divino” implícito em toda a realidade do mundo é uma das notas características da cosmovisão do autor, quando escrevia: “Reporto-me ao transcendente. Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo.” (ROSA, 1972, p.61). Percebe-se, deste modo, uma identificação do pensamento de Guimarães Rosa com o boi Brillhante.

A *ratio* enquanto natureza, pela qual as coisas se ‘pensam a si mesmas’, implica uma finalidade (*telos*), cuja consecução deve ser buscada de acordo com um *etos*, de uma ética. De certo modo, a negação da sua própria humanidade, da sua natureza e das implicações éticas decorrentes, sugere uma identificação de Agenor Soronho com Rodapião. A libertação da teleologia torna Agenor soberano na sua autoridade moral e Rodapião na ontológica.

Remetendo à conhecida querela medieval sobre os universais, a *ratio* contida nos coisas pode identificar-se com um conceito universal *ante-rem*, pensado na mente de Deus, ou no Mundo das Idéias de Platão, como defendido, por exemplo, por Guilherme de Champeux. Mas pode também estar contido no próprio ser singular, enquanto uma essência universal *in-re*, ou uma essência contida, mas não exclusiva do mesmo, mais conforme à doutrina aristotélica. Incliamo-nos a pensar que Guimarães Rosa se referia à primeira acepção, dada sua forte influência platônica. Rodapião, por sua vez, identifica-se com a corrente nominalista (universal *pos-rem*), já que as coisas só existem individualmente²⁶ e, ainda assim, só depois de terem sido pensadas pelo sujeito cognoscente.

O problema lógico

Num determinado momento da viagem, enquanto os bois devem enfrentar uma empinada descida, Brillhante passa a narrar a ruína de Rodapião, causada precisamente por uma pirambeira. Por ocasião de uma seca, os bois tinham sido levados para um morro “serra-a-pique, sem capim, conhecido de nenhum de nós... Aí a gente pegou a comer, quase sem levantar as cabeças, [...] Mas, o boi Rodapião...” (ROSA, 1980a, p.311) percebendo que o bebedouro ficava longe, pôs-se a pensar uma maneira *racional* de atingi-lo, com menor esforço. Brillhante, confiando na razão própria das coisas, “não tinha precisado pensar, p’ra achar onde era que estava o bebedouro, lá em baixo, mais longe.” Neste momento, o racionalismo e a arrogância intelectual de Rodapião levam-lhe à ruína, formulando o sofisma que o levará à morte (ROSA, 1980a, p.312). Toma a premissa maior, apenas provável, como certa, cometendo um paralogismo que Aristóteles classificaria como um “silogismo dialético”:

²⁶ “Nihil est praeter individuum” [O ser só existe na forma individual] Roscelino de Compiègne, 1087.

Premissa maior: “Em todo o lugar onde tem árvores juntas, mato comprido, tem água.”

Premissa menor: “Lá, lá em-riba, quase no topo do morro, estou vendo árvores, um comprido de mato.”

Conclusão: “Naquele ponto tem água!”.

Brilhante tenta ainda argumentar, utilizando uma “evidência imediata”, um “axioma”:

Eu também olhei para a ladeira, mas não precisei nem pensar, p’ra saber que, dali onde eu estava, **tudo era lugar aonde boi não ir**. Mas boi Rodapião falou como o homem: - Eu já sei que posso ir por lá, sem medo nenhum: a terra desses barrancos é dura, por que em ladeira assim parede, no tempo das águas, correu muita enxurrada, que levou a terra mole toda... Não tem perigo, o caminho é feio mas é firme. Lá vou... (ROSA, 1980a, p 312, grifo nosso).

Rodapião confia na *consistência* da sua argumentação, como na da terra da ladeira, em detrimento da evidência imediata. Em seguida, Brilhante descreve a queda, “rolando poeira feia e chão solto...”, evidenciando a causa material da mesma, e a evidente apreciação errônea de Rodapião da situação. No fundo do barranco, Rodapião chegou ao fim “berrando triste”, até ser comido pelos urubus.

Considerações finais

Este trabalho procurou apontar algumas teses filosóficas presentes nesse complexo conto. Assim como em *Grande Sertão*, e em boa parte da obra rosiana, questões de ordem metafísica, filosófica e moral ocupam um lugar central do enredo. Aparentemente, alguns elementos plenamente desenvolvidos em outras obras aparecem já aqui, como um *balão de ensaio*. Parece-nos, outrossim, que a crítica ao cartesianismo é bastante explícita, possuindo razoável suporte na narrativa e em declarações do autor, ao passo que as considerações sobre a moral de Agenor Soronho são, no melhor dos casos, plausíveis.

Algumas das questões abordadas permanecem, todavia, abertas. Por exemplo, da mesma maneira que em *Grande Sertão*, em que paira irresoluta a dúvida sobre a efetiva venda da alma de Riobaldo para o demônio, não é possível saber se Tiãozinho procurou de maneira consciente a morte de Agenor, ou se o grito que moveu os bois a derrubarem o carreiro foi dado em sonho: “Eu tive a culpa... Mas eu estava meio cochilando... Sonhei... Sonhei e gritei...” (ROSA, 1980a, p.322).

Em síntese, pode-se afirmar que Soronho possui uma arrogância derivada de sua inegável habilidade técnica, enquanto Rodapião é portador de um orgulho de tipo especulativo, intelectual. Nos dois casos, a “moral da estória” é que a “toada triunfal” (ROSA, 1980a, p.323) está reservada aos simples e humildes, aos bois “realistas” e ao, aparentemente, frágil, oprimido e, ao mesmo tempo, vingativo Tiãozinho. “Ao que, esse mundo é muito misturado.”

MENEGALDO, L. L.; MARSILI, I. The philosophy of Conversation Among Oxen in Sagarana of Guimarães Rosa. **Revista de Letras**, São Paulo, v.55, n.1, p.71-87, jan./jun. 2015.

- **ABSTRACT:** *This paper explores some philosophical questions regarding the tale “Conversation Among Oxen”, from Sagarana, of João Guimarães Rosa. Two philosophical questions are addressed. The first regards the carter Agenor Soronho ethics; the second is related to the narrative of Rodapião ox, which refers to knowledge theory and ontology. The unfortunate destiny of both characters, as well as some passages of the author’s correspondence, points towards a criticism against Cartesian rationalism and to utilitarian ethics. Simultaneously, the tale renders classical philosophy and literature questions into the backcountry scenario.*
- **KEYWORDS:** *Guimarães Rosa. Conversation Among Oxen. Philosophy. Rationalism. Ethics.*

Referências

ARAÚJO, H. V. **O roteiro de Deus:** dois estudos sobre Guimarães Rosa. São Paulo: Ed. Mandarim, 1996.

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada Ave Maria.** São Paulo: Ed. Ave Maria, 2009.

BOAVENTURA, Santo. **Itinerarim Mentis ad Deum.** Disponível em: <http://faculty.uml.edu/rinnis/45.304%20God%20and%20Philosophy/ITINERARIUM.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2016. Não paginado.

BRAGANÇA JUNIOR, A. A. Os regionalismos latinos no conto Conversa de Bois, em Sagarana de Guimarães Rosa. **Revista Philologus**, Rio de Janeiro, v.3, n.9, p.53-66, 1997.

CHESTERTON, G. K. **Orthodoxy.** [S.l.]: The Project Gutenberg Book, 1994. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/130/130.txt>. Acesso em: 29 abr. 2016. Não paginado.

CUNNINGHAM, S. B. Albertus Magnus on natural law. **Journal of the History of Ideas**, Philadelphia, v.28, n.4, p.479-502, 1967.

ERASMO DE ROTTERDAM. **Elogio da loucura**. Atena [Edição digitalizada pela eBooksBrasil], 2002. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/erasmo.html>. Acesso em: 29 abr. 2016. Não Paginado.

JAULENT, E. O esse na ética de Raimundo Lúlio (Ramon Llull). In: BONI, L. A. (Org.). **Idade Média: ética e política**. 2.ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996. Disponível em: http://www.ramonllull.net/sw_studies/studies_original/esse.html. Acesso em: 29 abr. 2016.

LIMA, S. M. V. D. Reconstituição da gênese de Sagarana. **Revista Philologus**, Rio de Janeiro, v.4, n.12, p.36-44, 1998.

LLANO, A. **La vida lograda**. Barcelona: Ariel, 2002.

MACINTYRE, A. **After virtue: a study in moral theory**. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2007.

MENEZES, E. Aspectos antropomórficos em Conversa de Bois na viagem pelo labirinto de Sagarana. **Jornal de Poesia**, Fortaleza, 2005. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ednamenezes7.html>. Acesso em: 29 abr. 2016. Não paginado.

NOGUEIRA, E. S. **Percepção e experiência poética: estudo para uma análise de Campo Geral**, de J. Guimarães Rosa. 2004. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

PIRES, A. D. No Buriti Bom: modos de narrar & motes de vida. **Revista Trama**, Marechal Cândido Rondon, v.1, n.2, p.59-70, 2005.

REALE, G. **A sabedoria dos antigos**. São Paulo: Ed. Loyola, 1999.

REALE, G.; ANTISERI, G. História da filosofia, do humanismo a Kant. São Paulo: Paulinas, 1990. v.2.

ROSA, J. G. **Grande sertão: veredas**. 7.ed. Rio de Janeiro: Liv. J. Olympio, 1970.

_____. O espelho. In: _____. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Liv. J. Olympio, 1972.p.61-68.

_____. **Sagarana**. 23.ed. Rio de Janeiro: Liv. J. Olympio Editora, 1980a.

_____. **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. 2.ed. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980b.

_____. **Correspondência com seu Tradutor Alemão Curt Meyer-Clason: 1958-1967**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

SPERBER, S. F. **Caos e cosmos, leituras de Guimarães Rosa**. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

_____. Regional universal: 100 anos de Guimarães Rosa. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v.60, n.2, p.63-65, 2008.

TOMÁS DE AQUINO. **Summa Contra Gentes**. Disponível em: <http://www.corpusthomicum.org/scg1001.html>. Acesso em: 29 abr. 2016.

_____. **Summa Theologiae, Prima Pars**. Disponível em: <http://www.corpusthomicum.org/sth1001.html>. Acesso em: 29 abr.2016.

VIRGÍLIO. **The Project Gutenberg Etext of Vergil's Georgics in Latin**. Disponível em: <http://gutenberg.elib.com/gutenberg/etext95/geor110.txt>. Acesso em: 26 abr. 2016. Não paginado.

YEPES, R.; ARANGUREN, J. **Fundamentos de antropologia: um ideal da excelência humana**. São Paulo: Ed. Instituto Brasileiro de Filosofia e Ciência Raimundo Lúlio, 2005.

A TRADUÇÃO DA MELOPEIA PARA O ESPANHOL NA POESIA DE DAMÁRIO DA CRUZ

María Luz García LESMES*

- **RESUMO:** O presente artigo visa mostrar algumas das reflexões originadas da tradução para a língua espanhola da obra *Todo Risco, ofício da paixão* do poeta baiano Damário Da Cruz. Partindo dos três elementos poéticos diferenciados por E. Pound (*melopeia, fanopeia e logopeia*), o artigo busca explicar algumas das “soluções” atingidas na tradução da *melopeia* do português para o espanhol. O poeta, músico e crítico estadunidense afirma acerca da melopeia que “é praticamente impossível transferi-la ou traduzi-la de uma língua para outra”. Sendo assim, o objetivo deste trabalho é mostrar algumas das transferências possíveis, sem adentrar a análise comparada ou a contrastiva da teoria métrica entre as duas línguas românicas, visto que, há aqui compreensão da tradução dos elementos rítmicos, assim como a tradução de qualquer outro elemento do poema, não pode ser estudada isoladamente. Logo, inicia-se a exposição refletindo sobre a escassa frequência dos estudos sobre métrica na tradução poética, a seguir são analisados os componentes do ritmo poético, para chegar à conclusão de que o mais importante na tradução poética do português para o espanhol é a musicalidade (ou melodia) potenciada nos acentos silábicos e nas elisões ou sinalefas.
- **PALAVRAS CHAVE:** Tradução poética. Melopeia. Damário Da Cruz. Ezra Pound.

Os estudos de métrica na tradução poética

A maioria dos estudantes de literatura tem seu primeiro, e às vezes único, contato com a métrica, com o objetivo de aprender as regras do computo silábico e o reconhecimento de distintos tipos de estrofe. Esta aproximação nunca pretende ter como finalidade a procura do porquê das estruturas métricas, as escolhas do ritmo no verso e a contribuição dos elementos selecionados para a expressividade do poema.

* Mestranda do Programa Literatura e Cultura, na área de Tradução - UFBA - Universidade Federal de Bahia. Instituto de Letras. Salvador, Bahia – Brasil - 40170-115. roglesmes@hotmail.com

Artigo recebido em 31/07/2015 e aprovado em 31/10/2015.

Pessoalmente, me encaminhei aos estudos da métrica literária me aprofundando na estrutura versal, quando comecei os estudos de terceiro grau, na área de Teoria da Literatura e Literatura Comparada, e tive a sorte de ter como professora uma das maiores especialistas do metro espanhol, Isabel Paraíso¹.

São muito conhecidos os trabalhos sobre o metro românico de Tomas Navarro Tomás; em seu manual de métrica, podemos encontrar a origem, a história e a evolução do verso espanhol e suas estrofes. Já os estudos sobre o verso livre de Isabel Paraíso são fundamentais para a compreensão da história da literatura em geral, sendo assim, as produções de Tomas Navarro e Isabel Paraíso são fundamentais para o estudo da métrica em espanhol.

Não posso afirmar que foi fácil achar um manual de métrica sobre o verso escrito em português. Os estudos que encontrei careciam de informação específica sobre a contagem dos metros e os acentos versais, por exemplo, (mesmo aprofundando em alguns aspectos). Contudo, o livro *Versificação portuguesa*, de Said Ali (1948), foi de grande ajuda para encontrar alguns esquemas e explicações importantes sobre a métrica em português. Porém, tendo em vista que poesia e música são artes e que no Brasil estão muito relacionadas², não tive a sorte de encontrar um manual completo com referências sobre a origem dos versos e a evolução destes.

A mesma desconfiança que tem “despertado” a métrica nos estudos de literatura em geral é percebida na área de tradução literária. É muito escasso, se não, ausente, o número de páginas que se tem escrito sobre a métrica em comparação com outros aspectos do processo tradutório. É muito provável que este fato tenha dificultado o estudo das relações dos metros em línguas diferentes. Em algumas combinações linguísticas, a comparação é muito complicada, pois os esquemas métricos são formados por elementos linguísticos bem diferentes.

Alguns estudiosos concebem a métrica como uma função secundária e “numerológica”, mas não devemos esquecer que a métrica é um dos elementos expressivos que o poeta usa para formalizar uma “intuição poética”. Os metros em seus moldes convencionais, incorporados ao texto no nível microestrutural, serão formas expressivas que participam da elaboração do plano textual. Deste modo, as estruturas métricas contribuem com a criação dos sentimentos e as “fantasias” do poeta.

¹ Doutora em Filologia Românica pela Universidade Autónoma de Madrid (1969). Diretora do Departamento (Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura) 20/12/1995- 27/12/2001.

² O filme brasileiro *A palavra Encantada* (2009), documentário de Helena Solberg e Márcio Debellian, mostra a relação entre poesia e música na cultura brasileira.

O ritmo como componente essencial do poema

Antes de continuar com o estudo da *melopeia* nos versos de *Todo risco, ofício da paixão* (DA CRUZ, 2012), temos que esclarecer o conceito de métrica. Inicialmente, o ritmo é o componente essencial do poema. Quando o ritmo que predomina é a versificação silábica, estabelecida pelo número de sílabas de cada linha poética, estamos diante da métrica. A métrica é a forma rítmica poética mais difundida no Ocidente, por essa razão é importante intensificar esta discussão, visto que muitas vezes confundimos o estudo da métrica com o estudo do ritmo. O metro é outro dos muitos elementos rítmicos no qual se evidencia a vontade expressiva, pois toda comunicação linguística oral dispõe de ritmo, se profere de forma cíclica.

Ainda assim, é muito difícil definir o conceito de ritmo. Warren e Welck (1949) divergem entre duas noções de ritmo: uma como reiteração de um ou vários elementos (onde se privilegia o aspecto de ordem e regularidade) e outra que se entende como a forma que adota o movimento e que incide na ideia de fluxo. Logo, depreende-se que o ritmo supõe repetição de um esquema. Para Pound (1970, p.153), “[...] o ritmo é uma forma recortada no TEMPO, assim como o desenho é um espaço determinado”.

No conceito de ritmo como reiteração na qual a ordem e a regularidade são de suma importância, a repetição de um determinado elemento sensível é fundamental. É a partir deste elemento que criamos segmentos ou divisões.

Existem três elementos chave na possível determinação do elemento ou segmento que vão se repetir: a) a regularidade do número de sílabas por verso (metro); b) a distribuição dos acentos; e c) o contorno melódico dos versos. Estes três elementos repercutem nos níveis morfológico, sintático e semântico do poema³.

Quando Pound (1970, p.37) explicava os três elementos da poesia, definia a *melopeia* da seguinte forma: “MELOPEIA, na qual as palavras estão carregadas, acima e além de seu significado comum, de alguma qualidade musical que dirige o propósito ou tendência desse significado”. Com esta definição comprovamos que a intenção de Pound é assinalar a relação entre a musicalidade e o significado no poema. Na *melopeia*, temos uma força que tende com frequência a embalar ou distrair o leitor do sentido exato da linguagem. A definição de *melopeia* como “qualidade musical” nos permite observar a poesia nas fronteiras da música, e a

³ Autores como Isabel Paraíso (2000) diferenciam cinco elementos rítmicos no poema: a) a longitude do verso computado em número de sílabas (metro); b) a distribuição de acentos dentro do metro (os acentos não estão colocados arbitrariamente); c) a rima é o final do verso que reitera determinados fonemas; d) a estrofe é a agrupação dos versos em número poético; e) as pausas delimitam os elementos anteriores. Estes elementos nem sempre vão aparecer todos em um mesmo poema. Temos que estudar qual é o que predomina entre todos. Para o estudioso espanhol Emilio Alarcos Llorach (1966), existem quatro espécies de ritmo que constituem o ritmo poético: a) uma sequência de sons de material fônico; b) uma sequência, a métrica, de sílabas acentuadas ou átonas segundo determinado esquema; c) uma sequência de funções gramaticais acompanhadas de entonação; d) uma sequência de conteúdos psíquicos (sentimentos, imagens, etc.).

música talvez seja a ponte entre a consciência e o universo sensível não-pensante, ou mesmo não-sensível.

O solene e o sombrio ficam inteiramente deslocados, mesmo no mais rigoroso estudo de uma arte (a Poesia) que originalmente visava alegrar o coração do homem [...] a música começa a se atrofiar quando se afasta muito da dança; que a poesia começa a se atrofiar quando se afasta muito da poesia; mas isto não quer dizer que toda a boa música deva ser música de dança ou toda a poesia, lírica. Bach e Mozart nunca se distanciam muito do movimento corporal. (POUND, 1970, p.21-22).

É muito comum associar poesia a música. Os autores que associam o ritmo linguístico com a música justificam a sua postura com argumentos de caráter histórico, tais como, a aparição repetitiva de elementos sonoros nos poemas cuja função era de adaptar o discurso ao acompanhamento dos instrumentos. Entretanto, temos que realçar que não é tanta a similitude que existe entre ritmo linguístico e musical, pois os termos musicais mudam de significado quando são usados para descrever o ritmo do poema. É o caso dos termos melodia e harmonia, ambos são elementos de composição da música. A melodia é o elemento da música no qual fazemos soar uma nota musical atrás de outra, de uma em uma, e a harmonia é a arte de combinar os sons de forma simultânea⁴. No *ABC da literatura*, Pound (1970, p.57) alude um aforismo de Boris Scholoezer em um livro sobre Stravinsky, “[a] melodia é a coisa mais artificial em música” e continua explicando que “o meio de aprender a música do verso é escutá-la.

Na música ambos os conceitos são opostos (a melodia designa a sucessão de sons e a harmonia à simultaneidade; no âmbito linguístico e literário ambos são usados frequentemente como sinônimos. A precisão com que estes dois termos são usados na musicologia se perde nos estudos literários.

A musicalidade a que alude Pound (1970, p.154) tem a ver com a melodia do verso e essa melodia é orientada pelos acentos, “[u]ma melodia é um ritmo em que a altura de cada elemento é fixada pelo compositor. (Altura: o número de vibrações por segundo.)”. Ele continua explicando nas páginas posteriores, “[...] muita confusão provém da incapacidade de distinguir acentuação tônica de duração” (POUND, 1970, p.157).

⁴ A característica principal dos instrumentos conhecidos como melódicos é que podem fazer soar um som depois de outro, não podem fazer soar dois ou três sons simultaneamente. A clarineta, o trompete e a flauta são instrumentos melódicos enquanto o piano, o órgão ou o violão são instrumentos harmônicos.

O ritmo e a melodia

Ritmo vem do grego *Rhythmos* e designa aquilo que flui, que se move, movimento regulado, por isso ele é parte de nossa vida. O ritmo é originado a partir da frequência de repetições, resultando nos ciclos. No caso da música, o ritmo vai caracterizar o estilo musical. É a distribuição da duração dos distintos sonidos.

Estamos equiparando o conceito de ritmo com a repetição de elementos acústicos. Quando aparece um elemento rítmico, o leitor ou ouvinte tem a expectativa de que o mesmo elemento aparecerá de novo posteriormente. Os formalistas russos chamaram dita expectativa de “inércia rítmica”. Segundo os formalistas, o ritmo é um elemento contrastivo e organizador do poema. A “inércia rítmica” não só afeta à sintaxe, senão também a semântica do poema, isto é, o significado das palavras é dinamizado em determinadas posições; uma mesma unidade rítmica pode criar novos vínculos entre outros semas antes ocultos.

Os elementos rítmicos não se percebem de forma estática (um após o outro), mas dinâmica. A cada instante temos presentes os elementos anteriores e são antecipados os elementos que aparecerão. No ritmo, os elementos não se sucedem, se relacionam, pois todos estão formando um sistema em que cada um deles determina a percepção dos outros.

O ritmo não é um elemento limitado à musicalidade das mensagens, visto que influi em todos os níveis linguísticos, ou seja, é a forma sonora da mensagem, junto com a forma semântica ou a forma sintática o que cria o ritmo.

O tradutor de poesia não é um intermediário invisível no processo da tradução, ocultando sua poética, por esta razão se considera a tradução como um ato de criação. Entendemos o ritmo como o sentido em si mesmo, e não como um acréscimo do poema, a nossa “poética da tradução” dá mais importância aos mecanismos de significação que ao significado em si. O nosso objetivo, assim, é recriar o funcionamento interno do poema original e não só o que este pretendia comunicar.

Tendo em vista a proposta de análise dos elementos poéticos de Pound e a *melopeia* como “alguma qualidade musical”, interessa-nos as consequências conceptuais que implicam na identificação de ritmo verbal com o musical. Esta identificação supõe a negação de um ritmo na linguagem. Quer dizer que as línguas não têm ritmo, só se tornam rítmicas quando os poetas convencional ou artificialmente tentam imitar a música com palavras. Deste modo, o ritmo faz com que a linguagem se torne uma espécie de “linguagem poética”. Assim, a poesia consiste em fazer música com palavras.

Para os estruturalistas, o ritmo verbal não pode se identificar com a música. A música é universal, mas os elementos rítmicos não são os mesmos em todas as línguas,

pois dependem do sistema fonológico de cada uma delas. A música pode servir como instrumento de comparação mais nunca de identificação⁵.

Quando elaboramos uma mensagem falada elaboramos também uma forma concreta selecionando o léxico que melhor reflete a “vontade” comunicativa e a expressamos oralmente com um contorno melódico concreto, mas esse contorno melódico é o que na expressão verbal normal denominamos entonação. A entonação é um elemento prosódico da fala, a variação da frequência fundamental da voz em um enunciado não em uma sílaba, pois se for em uma sílaba, estaríamos falando de tom e não de entonação.

Na mensagem escrita, em concreto, na poesia, percebemos a melodia dos enunciados mesmo que o poema não seja recitado em voz alta. Desta forma, posso elaborar a teoria de que no enunciado poético, no verso, a melodia é caracterizada pelos acentos e pela duração das palavras, quer dizer, pelas elisões ou sinalefas. Atender às necessidades de reprodução de acentos e sinalefas será de vital importância no ato de recriar o verso a ser traduzido⁶, pois uma sinalefa ou elisão opera com a duração.

O acento, a alma das palavras

Continuando com o estudo do ritmo na poesia, vemos que os elementos ou segmentos que se repetem no poema são os seguintes: o contorno melódico do verso, a distribuição dos acentos, a rima, a regularidade do número de sílabas por verso (a medida do verso), as elisões ou sinalefas, e as pausas.

Nas línguas românicas, em geral, o acento é de intensidade, mas existem exceções, ele também pode ser tonal. Em espanhol e em português temos acentos tonais, há uma maior força expiradora que cai em alguma sílaba. Temos também acentos parciais. As categorias morfológicas que sustentam as partes importantes da oração são tônicas. As categorias que servem só para relacionar elementos são átonas, mas existem também numerosas exceções e se devem a razões etimológicas.

⁵ A crítica estruturalista foi quem incidiu sobre as relações internas que se estabelecem entre os elementos dos poemas. Estudos de Jakobson e Levi- Strauss tem sido a chave para desenhar a arquitetura métrica dos poemas.

⁶ É evidente que estou me referindo ao texto poético escrito não ao ato da declamação da poesia. Damário Da Cruz (2012) declamava seus poemas na barca do *Pouso da palavra*. No momento em que o poema é emitido aparece a entonação. A linha tonal com o que o falante se expressa é cheia de múltiplos matizes reveladoras da mensagem. A entonação como espelho de intenção expressiva do falante, converte-se no princípio estruturador da mensagem falada. O elemento suprasegmental da entonação é diretamente relacionado com o componente emocional dos falantes. Cada sistema linguístico possui uns rasgos tonais próprios que permitem individualizá-los dos outros. O tom é a linha melódica integradora. Quando apreendemos uma língua, a entonação da nossa língua materna costuma persistir, delatando a condição de estrangeiro. Na expressão escrita, concretamente nos estudos de literatura, existe o tom como parte da composição literária. Ela acompanha as atitudes do escritor para com seu leitor existindo o tom solene, alegre irônico, etc.

São átonos os adjetivos possessivos, numerais ordinais, os pronomes complemento, os pronomes de relativos, o artigo determinado, advérbios modais não interrogativos, as preposições (menos *segundo*) e as conjunções copulativas. Às vezes, podemos ver que não correspondem os acentos gramaticais com os rítmicos, mas o mais normal é que coincidam.

Quando uma sílaba átona gramatical recebe um pouco de tonicidade, é uma “acentuação rítmica secundária”. Quando uma sílaba gramatical tônica ocupa uma posição débil e perde um pouco a sua tonicidade, é uma “desacentuação rítmica secundária”. Quando encontramos duas tônicas consecutivas, aquela que não seja “semanticamente tônica” perde sua tonicidade. Existe também o “acento antirítmico” que é aquele que se situa em contiguidade com um acento rítmico, muitas vezes antes dele; nesse caso um deles é desacentuado. Também podemos encontrar “acentos enfáticos” quando se mantém os dois acentos, neste caso, o conteúdo dos versos “fala” de uma desarmonia, daí há a supervivência da ênfase.

A elisão ou sinalefa

Durante a contagem das sílabas do interior do verso, eles costumam fundir-se frequentemente em sílaba única dois sílabas. A elisão ou sinalefa é um fenômeno muito comum e faz parte de nosso falar cotidiano. No verso, a sinalefa confere uma duração a sílaba átona. Segundo Said Ali (1948, p.25),

[a] leitura rítmica do verso permite a ligação das vogais, embora em palavras separadas por sinais de pontuação. Por outro lado, uma pausa intencional do poeta, não indicada por sinal gráfico, pode separar vogais de ordinário unidas, passando estas a funcionar como sílabas ou elementos silábicos distintos.

A rima

A rima é a repetição entre versos da última sílaba átona. Este recurso tem funções rítmicas (repetição de fonemas) e semânticas (associação dos significados das palavras em que se encontram os sons). Há autores que concedem uma funcionalidade métrica além das funções rítmicas e semânticas. Outros autores pensam que se trata de um recurso estético opcional como demonstra que estivesse ausente nos primeiros momentos da história da versificação. Para Pound (1970, p.118), “[a]s rimas podem ser usadas para distribuir os sons por zonas, assim como se amontoam pedras para formar muros em terrenos lavrados de regiões montanhosas”.

Além de suas funções métricas e rítmicas, a rima é também um elemento semântico, pois é com ela que o poeta ressalta os significados das palavras rimadas.

Vemos, por conseguinte, que o som e o metro devem ser estudados como elementos da totalidade de uma obra de arte, não isolados do sentido.

É muito difícil manter a rima nas traduções, visto que em alguns casos é impossível manter a repetição dos mesmos fonemas sem relação com o lexema. A rima é um dos fatores com maior efeito subordinador na tarefa dos tradutores e que, por conseguinte, é determinante para explicar muitas das escolhas.

Desde meu ponto de vista, são os elementos melódicos do poema junto com as demais marcas retóricas, os fatores que outorgam força estética ao poema. Na poesia de Damário Da Cruz, a rima não tem maior protagonismo do que os elementos semânticos. Damário Da Cruz (2012) usa a repetição das palavras. A reiteração de frases criando estruturas paradigmáticas é muito habitual em sua poesia, o que acentua mais a musicalidade. Isto faz parte da estratégia de escritura do poeta que ajusta as ideias às leis rítmicas do verso.

Normalmente, quando usa a rima é assonante e a tradução para o espanhol é muito parecida. Por exemplo: ESCOLHA// Ante,/ antes/ do suicídio./ Marque,/ mate/ o inimigo. [ELECCIÓN// Ante,/ antes/ del suicidio./ Cite/ mate/ al enemigo].

A rima em português entre “suicídio/ inimigo” não destoa da rima em espanhol “suicídio/ *enemigo*”, possivelmente pelo fato de que o mais interessante deste poema é o ritmo versal e não a rima, a repetição binária.

O metro

Os esquemas métricos, como elementos reveladores da forma interior do poema, são essenciais para o labor da tradução, porque proporcionam informação sobre a “vontade rítmica” do poeta. A métrica não é uma função secundária e “numerológica”, logo, não devemos esquecer que a métrica é o elemento expressivo que o poeta usa para formalizar uma “intuição poética”. Os metros não são moldes convencionais incorporados ao texto no nível microestructural, são formas expressivas que participam da elaboração do plano textual.

Traduzir um poema implica contatar não só dois sistemas linguísticos, mas os dois sistemas métricos. Procuram-se equivalências nas unidades léxicas, mas também os tradutores trasladam os elementos métricos de um sistema de versificação para outro. O tradutor “desmetrifica” um conteúdo linguístico para “remetrificar” em outro.

A contagem das sílabas é o que estrutura o metro. Segundo as regras de acentuação, as palavras em espanhol podem ser *agudas*, o acento na última sílaba, corresponde às oxítonas em português. *Llanas*, as que se acentuam na penúltima sílaba. Este é o grupo de palavras que merece mais atenção em português, o grupo que corresponde às paroxítonas. Como existem mais palavras paroxítonas em português

do que em espanhol, a regra de acentuação em português é mais ampla. Deste modo, as *esdrújulas* ou proparoxítonas, tem o acento na antepenúltima sílaba. Normalmente quando contamos os versos em português as regras métricas impedem a contagem das sílabas depois da última sílaba tônica.

A contagem em espanhol é realizada até o final da palavra, incluindo a sílaba átona, porém, quando estamos diante de uma palavra *llana* ou oxítona devemos contar uma sílaba a mais e quando estamos diante de uma palavra *esdrújula* ou proparoxítona devemos restar uma sílaba à contagem final do verso. O espanhol tem mais quantidade de sílabas do que o português, por isso é muito frequente que o metro dos versos na tradução seja maior.

A estratégia métrica que tem sido elaborada para traduzir as estruturas métricas é o produto da forma de conceber a noção do ritmo. Neste caso foi priorizada a melodia e não a métrica.

Com tudo isto, temos que assinalar que o funcionamento dos esquemas métricos não é mais que perceptivo. Os metros, não são regidos pelas características das línguas senão pelas limitações perceptivas do ser humano. Seguindo este ponto de vista, com a negação da essência linguística dos metros, negamos a existência de metros conaturais às línguas. Não existem metros conaturais às línguas, pois as línguas não determinam o funcionamento dos metros.

Os estudos de métrica comparada revelaram que as línguas que pertencem na mesma família e os sistemas fonológicos similares nem sempre tem métricas baseadas nos mesmos elementos. Ainda, línguas afastadas geneticamente tem desenvolvido metros muito parecidos. A similitude de metros e leis métricas, entre as versificações portuguesa e espanhola, deve-se a um conjunto de fatores antropológicos, com influências recíprocas entre as duas culturas e as semelhanças linguísticas entre as duas línguas. O sistema linguístico semelhante é a circunstância mais aparente.

A métrica é um sistema paralelo ao linguístico e não dependente dele. Traduzir um poema é contatar não só dois sistemas linguísticos, mas dois sistemas métricos. Os tradutores trasladam os elementos métricos de um sistema de versificação para outro. Quando um tradutor mantém os moldes silábicos, considera que as sílabas métricas, por exemplo, são significativas nesse poema. São várias as razões nas quais os metros podem ser vistos como relevantes nos poemas e tentar mantê-los. A repetição sistemática de um determinado número de sílabas, diferentemente dos seus valores semânticos, cria uma musicalidade no poema que convida a ser mantida na sua tradução, mas a eleição da repetição sistêmica do número de sílabas do português para o espanhol faz com que outros elementos deixem de ser importantes.

O importante é que o tradutor “desmetrifica” um conteúdo linguístico para “remetrificá-lo” em outro. Quando o tradutor cria a sua “poética da tradução” está optando por um determinado conceito de ritmo. As decisões que serão tomadas com relação à métrica derivam-se igualmente dessa poética da tradução, mas a semelhança

entre os sistemas métricos do português e do espanhol não são motivo suficiente para realizar traduções automáticas.

A tradução dos elementos métricos, como também, a tradução dos outros elementos do poema não pode ser estudada de forma isolada. As estruturas estróficas e os moldes silábicos conformam uma rede de elementos que configuram o texto poético. Se um dicionário bilíngue não é suficiente para descrever a procura de equivalências léxicas, a métrica comparada não é efetiva na hora de explicar as equivalências métricas. Com isto, chegamos à conclusão de que o estudo das decisões dos tradutores deve ser o produto de uma análise pontual de cada texto concreto. O tradutor opta por um determinado conceito de ritmo, por conseguinte, estas decisões quanto à métrica fazem parte de uma “poética da tradução” do tradutor, independentemente do tradutor enunciar a sua “poética” explícito ou implicitamente. É muito importante destacar que estas decisões determinam o restante do processo de tradução.

A prática do exemplo, em ESCAPADA, um poema de Damário Da Cruz para o espanhol

Nas linhas seguintes, apresento o resultado tradutório de um dos poemas de *Todo risco, ofício da paixão* e comentar algumas nas questões pertencentes ao elemento da melopeia já explicadas.

ESCAPADA

Eu não **posso**
converter a tua **dor**
em me **ver** chovendo,
inútil dor de **sol**
5. de **março**
de **sal**
de **homem**.
O que te **dou**
e **tudo que** me deixaram
10. é esta **chuva**
com **hálito** de poeta
adolescente,
é esta **dor**
que me **escapa**
15. **quando** distancio
do que **sou**.

(DA CRUZ, 2012, p.29, grifo nosso).

ESCAPADA

*Yo no puedo
convertir tu dolor
en verme llover,
inútil dolor de sol
de marzo
de sal
de hombre.*
*Lo que te doy
y todo lo que me dejaron
es esta lluvia
con aliento de poeta
adolescente,
es este dolor
que se me escapa
cuando me distancio
de lo que soy*⁷.

⁷ DA CRUZ, 2012, p.29, tradução nossa.

As sílabas marcadas em negrito são as tônicas que se dividem em tônicas primárias e secundárias. As que sempre conservaremos são as tônicas, na penúltima sílaba do verso. Vemos que conseguimos traduzir alguns versos quase como eles “são” em português: “Eu não posso/ *Yo no puedo*” (v. 1), “O que te dou/ *lo que te doy*” (v.8). Entretanto, outros tem sido recriados e fundamentalmente a recriação é a derivação da não “correspondência” gramatical entre o português e o espanhol: “que me escapa/ *que se me escapa*” (v.14), “quando distancio/ *cuando me distancio*” (v. 15). Neste poema temos também o valor da durabilidade e a diferença da expressão em língua portuguesa e em língua espanhola. Os três primeiros versos: “**Eu não posso/ converter** a tua **dor/** em me **ver chovendo,**” foram traduzidos como: “*Yo no puedo/ convertir tu dolor/ en verme llover*” (DA CRUZ, 2012, p.29, grifo nosso). Logo, há uma diferença de uso do gerúndio em português e em espanhol, enquanto em português as ações em processo no presente são expressas com gerúndio, em espanhol são expressas com presente de indicativo⁸.

As elisões ou sinalefas aparentes⁹ do texto em português não se reproduzem isso mantém a melodia do poema. No verso 13, por exemplo, em espanhol temos uma sílaba a mais mas não vai fazer que a melodia (o ritmo acentual e a sinalefa) mudem: “é esta dor/ *es este dolor*” (DA CRUZ, 2012, p.29).

Conclusão

Não é possível compreender uma melodia observando cada uma das suas notas em si mesmas, sem considerar suas relações com outras notas. A estrutura da melodia não é mais que as relações entre diferentes notas. Alguma coisa parecida acontece com uma casa. O que chamamos da “estrutura de uma casa” não é a estrutura da casa formada por cada pedra em particular, mas a estrutura das relações entre cada uma das pedras. Essa relação forma a casa. A estrutura da casa, não pode ser explicada partindo do aspecto e do tamanho de cada uma das pedras, sem considerar suas relações mútuas. Porém, ocorre o contrário e cabe explicar a forma e o tamanho de cada uma das pedras no conjunto deste contexto funcional, a partir da estrutura da casa.

Logo, a reflexão deve partir da estrutura do todo para que seja possível compreender a forma das partes individuais. Todos estes e outros numerosos fenômenos, mesmo que possam se diferenciar entre eles, possuem uma coisa em

⁸ O exemplo mais claro é o que usamos em português quando chamam na porta é sabemos que vamos demorar um pouco para abrir: “Estou indo” em espanhol “*Ya voy*”.

⁹ São aparentes, porque a elisão não pode ser produzida antes de uma sílaba tônica, sendo assim, não pode ser considerada como tal: “é esta chuva/ *es esta lluvia*” (v.10) “é esta dor/ *es este dolor*”.

comum: para compreendê-los é necessário deixar de pensar em substâncias individuais isoladas e começar a pensar em relações e funções.

Antes de recriar, temos que desconstruir e para desconstruir temos que conhecer as estruturas. A recriação da contagem das sílabas do verso do português para o espanhol não é tão importante como a recriação do acento e as elisões ou sinalefas, a melodia do texto escrito em definitiva. Assim, fica claro que a tradução dos elementos métricos como a tradução de qualquer outro elemento do poema, não pode ser estudada isoladamente.

LEMES, M. L. G. The translation of *melopoeia* into spanish in poetry by Damário Da Cruz. **Revista de Letras**, São Paulo, v.55, n.1, p.89-101, jan./jun. 2015.

- **ABSTRACT:** *This article displays some of the reflections originating from the translation of a collection of poems entitled *Todo Risco, ofício da paixão* by Damário Da Cruz, a poet from the State of Bahia, into Spanish. Setting off from the three poetic elements distinguished by Ezra Pound (*melopoeia*, *phanopoeia* and *logopoeia*), the article seeks to explain some of the “solutions” found when translating *melopoeia* from Portuguese into Spanish. On the topic of *melopoeia*, the North American poet, musician and critic confirms that it “is practically impossible to transfer or translate it from one language to another”. Thus, the aim of this research is to show some of the possible transferrals, without entering into a comparative or contrastive analysis of metric theory for these two Romance languages, seeing as there is an understanding of translating the rhythmic elements, and translation of any other element of the poem cannot be studied in isolation. The demonstration begins by reflecting on the lack of studies on metrics in poetic translation and continues by analysing the components of poetic rhythm, arriving at the conclusion that the most important element in poetic translation from Portuguese into Spanish is musicality (or melody), reinforced in syllable stress and elisions or synaloephas.*
- **KEYWORDS:** *Poetic translation. Melopoeia. Damário Da Cruz. Ezra Pound.*

Referências

ALARCOS LLORACH, E. **La poesía de Blas de Otero**. Salamanca: Anaya, 1966.

DA CRUZ, D. **Todo risco, o ofício da paixão**. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2012.

A PALAVRA encantada. Direção de Helena Solberg. Roteiro de Diana Vasconcellos, Helena Solberg e Marcio Debllian. Rio de Janeiro: Radiante Filmes, 2009. 1 DVD (126 min), son., color.

PARAISO, I. **La métrica española en su contexto románico**. Madrid: Arco, 2000.

POUND, E. **ABC da literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

_____. **A arte da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1976.

SAID ALI, M. **Versificação portuguesa**. São Paulo: Edusp, 1948.

WELLEK, R.; WARREN, A. **Teoria da literatura**. Rio de Janeiro: Biblioteca Universitária, 1949.

POR UM NOUVEAU CINÉMA: ALAIN ROBBE-GRILLET EM O ANO PASSADO EM MARIENBAD

Rodrigo FONTANARI*

- **RESUMO:** Este artigo busca acusar, na obra cinematográfica de Alain Robbe-Grillet, bastante desconhecida do grande público, sobretudo, brasileiro, possíveis nexos com a sua obra literária. Trabalhamos com a hipótese de que seus filmes nascem em diálogo estético com seus textos romanescos.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura. Cinema. Vanguardas. Alain Robbe-Grillet

Nouveau roman, nouveau cinéma

Qualquer apresentação de Alain Robbe-Grillet cineasta exige que se comece por apresentar o importante movimento literário denominado *nouveau roman*, vanguarda tardia do romance que irrompe em meados do século XX, na França. Por seu turno, tal apresentação pede uma explicitação terminológica.

A designação *nouveau roman*, em curso desde 1957, é atribuída por Émile Henriot, num artigo para o jornal *Le Monde*. Outro apelativo é “escola do olhar”, alusivo ao descritivismo extremo das páginas desses romances. Outro é “antirromance”. Sabe-se que esta última denominação é lançada por Jean-Paul Sartre, em 1947, e configura-se no prefácio escrito para o romance *Portrait d'un inconnu*, de Nathalie Sarraute (1996, p.8), em que o filósofo, referindo-se a esses romances como “obras estranhas” e “dificilmente classificáveis”, arremata essa nova realidade do romance francês com as seguintes palavras: “elas [essas obras] marcam somente que nós vivemos em uma época de reflexão e que o romance está refletindo sobre ele mesmo”.

O termo *nouveau roman*, na verdade, como nota Pierre Lepape (1994, p.1), surge “[...] no final dos anos 1950, de uma falta de etiqueta mais do que a criação de uma verdadeira escola literária”, isto é, uma espécie de rotulação que a crítica cunhou para agrupar esse escritores que despontavam no cenário literário francês da época, e não uma denominação que partiu dos envolvidos. Para René Albérès (1962, p.407) em *Histoire du roman moderne*, trata-se de uma rotulação da imprensa, a maneira “como o denominam os jornalistas”.

* Universidade de Sorocoba. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. Sorocaba, SP - 18023-000. fontanari.rodrigo@yahoo.fr

Artigo recebido em 31/07/2015 e aprovado em 31/10/2015.

O que caracteriza, afinal, esse último movimento coeso de vanguarda do romance francês, o *nouveau roman*? O que caracteriza essencialmente o *nouveau roman*, seguindo as proposições de Gerard Prince (1993) em *De la littérature français*, é a que a história e os personagens estão sempre na eminência de se realizar, pois o *nouveau roman* não conta mais uma história à qual o leitor se enreda. Ao contrário, por se revelar, antes de tudo, como um processo de escritura, o *nouveau roman*, faz o leitor participar ativamente da construção a narrativa. E então, toda a carga dramática da narrativa tradicional que conduz progressivamente ao ápice da revelação dá lugar a um tempo morto, branco, circular e marcado, notadamente, pelas abruptas repetições, antecipações, similitudes, variações, enfim, movimentos que desconcertam o leitor desacostumado com esse regime lacunar de narração.

Os *nouveaux romanciers*, pouco a pouco, aderem então às imagens técnicas e levam para o campo do cinematográfico muitas das características estéticas de seus romances modernos. Esse entrecruzamento estético se deu, notadamente, porque dois dos maiores representantes do *nouveau roman* francês, Maguerite Duras e Alain Robbe-Grillet, ligaram-se ao cineasta Alain Renais, que roteirizou, em 1960, *Hiroshima meu amor*, de Duras e, um ano depois, em 1961, de Robbe-Grillet, *O ano passado em Marienbad*.

Em consequência dessa primeira experiência, eles passaram a atuar no cinema, em uma dupla frente, a da roteirização e a da direção. É pelas mãos de Renais considerado por Claude Murcia (1998, p.34), professora de literatura comparada da Université de Paris VII, em *Nouveau roman, nouveau cinéma*, como “figura chave” que os *nouveaux romanciers* reconhecem efetivamente o cinema como “uma outra possibilidade de expressão”, admite Cordier (1969, p.61).

Embora Alain Robbe-Grillet insista em dizer que sua obra escrita nada tem a ver com a cinematográfica e ainda que não se trate de adaptação dos romances para a tela - o que fala por si só desse distanciamento -. Nosso objetivo é mostrar como as preocupações estéticas do romancista se encontram com as do cineasta, mesmo que, evidentemente, a questão do suporte não possa ser ignorada. Longe de deter a discussão até certo ponto amplamente debatido em torno desse gênero literário híbrido entre o romance e o roteiro de um filme, que é o *cine-roman*, até porque, como confessa Robbe-Grillet (2001, p.87-95), no ensaio bastante evocado, quando a questão é tensionar a prática do escritor e do cineasta, “*Brèves réflexions sur le fait de décrire une scène de cinéma*”, o livro não substitui o filme e vice-versa, pois, o próprio ato de filmagem acarreta novas possibilidades imprevistas ou pouco desenvolvidas no roteiro, o que torna a tarefa do escritor difícil na medida que para ser fiel ao filme o cenário precisaria ser reescrito, algo que parece que o autor se recusa a fazer.

Para além daquilo que já se sabe, de que os *nouveau romanciers* como também os *nouveaux cinéastes* propunham desconstruir a realidade ou para usar a mesma expressão de Claude Murcia (1998, p.43), “desconcertar as convenções do

real”, no entanto, esses últimos enfrentavam a irredutibilidade do real próprio da imagem cinematográfica. Pretende-se apontar certas “aproximações escriturais” entre a obra romanesca e cinematográfica que não se estabelecem por uma ordem de subordinação, mas, por uma relação transversal, que as conduz a reagir entre si. Essas artes contaminam-se sem entretanto se confundirem. Aliás, o fato é de alguma maneira contemplado por Alain Robbe-Grillet (1964) em *Pour un nouveau roman*, mais especificamente, em seu ensaio intitulado “Tempo e descrição no romance atual”, em que assume que certas preocupações dos *nouveaux romanciers* podem ser reencontradas no cinema se pensarmos a imagem cinematográfica não do ângulo da sua objetividade mas de sua composição. Escreve ele: “[...] é apenas aí que o romancista pode encontrar, ainda que modificadas, alguns de suas preocupações como o estilo” (ROBBE-GRILLET, 1964, p.100). A essa questão voltaremos.

A transversalidade da obra de Alain Robbe-Grillet – há mesmo quem pense – reflete-se na própria escritura. É o caso de Claire Clouzot (1973, p.50) em *Le cinéma français depuis la nouvelle vague*, que observa: “Desde seu primeiro romance, Alain Robbe-Grillet escreve cinematograficamente. Sua técnica descritiva criou uma equivalência escrita da linguagem fílmica”, escreve a autora.

Acrescente-se, para maior clareza, que os *nouveaux romancieux* pertencem a uma geração em que o cinema já havia se consolidado e suas formas de produção artística já faziam parte do imaginário deles, se levarmos em consideração que as primeiras projeções cinematográficas dos irmãos Lumière ocorrido na França datam de 1895.

Se, no universo literário, o escritor pode se desviar do real por meio das palavras, na tela, essa prática revelar-se um desafio, que os novos cineastas deverão enfrentar. Tenta-se apagar da imagem tomada a partir de uma realidade (a dos atores no momento da filmagem) os traços do real. Para isso, utilizam diversas manipulações, explorando as diferentes possibilidades oferecidas pela montagem, a composição, o cromatismo, o enquadramento, os movimentos de câmera entre outras técnicas.

As descrições do romance moderno, assinala Robbe-Grillet (1964, p.99), não partem “[...] de coisa alguma; elas não dão inicialmente uma visão de conjunto, [elas] parecem nascer de um pequeno fragmento sem importância – algo que mais se assemelha a um ponto – a partir do qual inventam linhas, planos, toda uma arquitetura”. Não à toa Bernard Pingaud em *Nouveau roman, nouveau cinéma*, publicado na revista *Cahiers du Cinéma*, vê, nessas páginas descritivas, que as descrições “puramente geométricas”, que Robbe-Grillet eliminam as significações simbólicas, psicológicas ou sociais, restringindo-as particularmente àquelas significações experimentadas por uma espécie de narrador que é uma *figure cachée*, como se de um olho da câmera fotográfico ou cinematográfico se se tratasse.

Não tardou a notar Pingaud (1966, p.31) que esses romances que reivindicaram uma ausência total de sentido, que eles tinham sentido, porém, um sentido que não se deixar evidenciar, que está “[...] no texto mesmo, no seu movimento, na sua

construção, na sua realidade sensível, exatamente como o sentido da obra plástica e musical se dá no objeto mesmo que ela propõe a nossa apreciação”.

Pensar a transversalidade entre a literatura e o cinema na obra cinematográfica de Alain Robbe-Grillet pode beneficiar-se de uma evocação das instigantes ideias de Alexandre Astruc (1948) em seu ensaio crítico intitulado “Nascimento de uma nova Vanguarda: *A caméra-stylo*”. Publicado em 1948, na revista *L'écran français*, uma das precursoras dos *Cahiers du cinéma*, esse ensaio é profético, na medida em que antevê que a imagem se libertaria da representação mimética para se revelar como “forma de pensamento”, nos termos do próprio autor, “[...] uma forma onde ele se torne uma linguagem tão rigorosa que o pensamento possa ser escrito diretamente sobre a película” (ASTRUC, 1948, p.325).

O ensaísta entrevê o cinema como linguagem, entendendo por esse termo “[...] uma forma na qual e pela qual um artista pode exprimir seu pensamento, por mais que este seja abstrato, ou traduzir suas obsessões do mesmo modo como hoje se faz como o ensaio ou romance” (ASTRUC, 1948, p.325), apressa-se em notar o próprio autor.

A noção de *caméra-stylo* estabelecida por Astruc (1948, p.325) para se referir a uma vanguarda cinematográfica nascente que toma o cinema não mais sob a tirania “[...]da imagem pela imagem, da narrativa imediata, do concreto”, mas como “[...] um meio de expressão flexível e sutil como o da linguagem escrita”. E por isso mesmo, “[...] o cinema como a literatura, antes de ser uma arte particular, é uma arte que pode exprimir qualquer setor do pensamento” (ASTRUC, 1948, p.325), pondera o autor.

Tudo isso conduz a enfatizar que o signo cinematográfico é capaz de novas e absolutas criações poéticas, que podem se assemelhar ou dialogar com os processos poéticos de outras artes. O que levou Astruc (1948, p.326) a sentenciar que “O autor escreve com a câmera como o escritor escreve com a caneta”.

Sabe-se que tanto o cinema quanto a literatura de representação clássica se mantiveram, por muito tempo, dentro daquele modelo retórico do século XIX. E foi a literatura primeiro que rompeu com essa discursividade, notadamente, o *nouveaux romanciers* francês, despertando o cinema para o fato de que ele tinha nascido não para contar, mas para mostrar, o que o liberou da armadilha de representação que faz da imagem cinematográfica um signo.

A partir daí o cinematográfico afasta-se do modelo de narrativa romanesca clássica do século XIX, cujo fundamento era a linearidade e a representação mimética suscitada pelo desejo de verdade e “rasga” a conformidade para aceder às experimentações visuais.

Já não há mais espaços inteiros tanto no signo verbal quanto no visual, tudo é fragmentação. A narrativa se estilhaça em pedaço, cuja colagem é, completamente estabelecida não pelo autor-diretor, mas, o espectador-leitor perplexo que aí intervém. É o que nota Claire Clouzot (1973, p.69), ao escrever que um filme de Robbe-Grillet

é “[...] um objeto existente independentemente do seu autor e cujo espectador, apossando-se dele, torna-se um dos criadores”. Não sem razão, escreve Vera Casa Nova (2008, p.177) em *Fricções*, tanto a literatura e quanto o cinema modernos “Forneceram signos para serem lidos/ vistos através do que se vê, e mostrando também que o que se vê não é simples, devido a processos de subjetivação que combinam diferentemente esses mesmo signos”.

Urge dizer que esses *nouveaux romanciers* não eram, em sua maioria, cinéfilos, mas, “eccléticos da arte”, que não temiam as experimentações com outros suportes, e, sobretudo, bastante “interessados pelo homem e seus processos mentais”, assinala Clouzot (1973, p.47). Esse princípio da porosidade entre as artes não parece estranha para os *nouveaux cinéastes* que, como prefere ler Gilles Deleuze (2007, p.161) em seu *Cinema 2 – Imagem tempo*, as experimentações desse grupo aproximam-se daquelas praticadas pelo *nouveau roman*. Pois, “Do romance ao cinema, a obra de Alain Robbe-Grillet aponta a potência do falso como princípio de produção de imagens. Não é um simples princípio de reflexão ou de tomada de consciência [...] É uma fonte de inspiração”.

Faz-se, aqui, referência a um movimento que surge, na França, em meados dos anos de 1959, no mesmo momento em que a *nouvelle vague*, sendo considerado como uma vertente de suas vertentes e denominado *rive gauche* ou também, *nouveau cinéma*, que por ser mais intelectual e menos estruturado, trabalha “na contracorrente do cinema dominante” e busca se desvencilhar “[...] da representação mimética, elaborando novas imagens mentais, temporais e sonoras.”, insiste Claude Murcia (1998, p.12).

É preciso retomar aquela proposição de Alain Robbe-Grillet evocada anteriormente, de que é na composição das imagens que o cineasta reencontra – um pouco modificados – os problemas do romancista, quanto à questão do estilo.

Ora, se aceitarmos a leitura proposta por Roland Barthes (2007) para os primeiros romances de Robbe-Grillet no sentido de que eles são “objetivos”, “coisistas” e, portanto, neutro. “Toda sua arte consiste justamente em decepcionar o sentido ao mesmo tempo que ao abre.”, confessa Barthes (2007, p.104) em seu ensaio “Uma conclusão sobre Robbe-Grillet”. Não deixa ainda de concluir Barthes (2007, p.104), os objetos na obra de Alain Robbe-Grillet não possui “qualquer valor antológico”, isto é, não tem função nem mesmo substância, eles são puros espetáculos; de um esvaziamento propriamente da intriga. E quem já viu algum filme de Robbe-Grillet sabe também que os seus personagens despossuídos de qualquer espessura psicológica, ausentados, muitas vezes, de qualquer nome que possam caracterizá-los, são aí também transformados em objetos.

É tempo de examinar mais de perto as próprias “composições de imagens”, que nos propõe Alain Robbe-Grillet. Mas antes de avançarmos nessa análise, é necessário advertir o leitor para algumas especificações do cinema robbe-grilletiano.

Mesmo que Robbe-Grillet assumia em *Por que amo Roland Barthes*, “é necessário se contradizer caso contrário não se pode deslizar”, essa contradição aparente de que fala Robbe-Grillet (1995, p.56), pode ser vista como um traço da arte moderna, como escreve Gilles Deleuze (2006) em *Diferença e Repetição*. Pois, para o filósofo francês, “A arte não imita, mas isso acontece, antes de tudo, porque ela repete, e repete todas as repetições, a partir de uma potência interior (a imitação é uma cópia, mas a arte é simulacro, ela subverte as cópias em simulacros)” (DELEUZE, 2006, p.403).

Dessa perspectiva deleuziana da repetição, não se deve, de nem um modo, encará-la como uma simples contradição, embaralhamento, mas uma espécie de *ilisibilidade legível*, uma vez que “[...] todas estas repetições coexistem e, todavia, estão deslocadas umas em relação às outras” (DELEUZE, 2006, p.404).

Nessa constante permanência da dúvida, que, ao mesmo tempo, acaba por suspender qualquer possibilidade última de significação, é a *diferença*, que irrompe nessa repetição vertiginosa e nesse *puzzle* que se torna a obra cinematográfica de Alain Robbe-Grillet. Cabe ao espectador intrigado e bastante desestabilizado tentar de algum modo “reconstituir” a narratividade; ato heroico que, logo nas primeiras tentativas, revela-se impossível de ser concluído. Nas palavras de Alain Robbe-Grillet (1964, p.104), as artes modernas “nos deixam vazios, desconcertados”, pois “não aspiram a nenhuma outra realidade além daquela da leitura, ou do espetáculo, como ainda parecem estar sempre se contestando, pondo-se em dúvida a si mesma à medida em que se constroem”.

Da passagem do romancista para o mundo das imagens técnicas moventes, debruçar-se-á, neste ensaio, sobre o primeiro filme de Alain Robbe-Grillet que, embora sob a direção de Alain Resnais, já se encontram aí muitos dos elementos estéticos que fazem eco no decorrer de toda sua filmografia.

Ver e rever O Ano passado em Marienbad

Em 1961, algumas salas de cinema da França recepcionava *O Ano passado em Marienbad* cujo título original é *L'Année dernière à Marienbad*. Tendo surgido de uma colaboração bastante inusitada entre Alain Resnais que assina como diretor e Alain Robbe-Grillet, que produz o roteiro do filme e, logo após, publica-o em formato *cine-roman*.

Nessa trama cinematográfica de personagens anônimos, não se sabe nada deles. Dentre eles, três destacam-se. Embora nenhuma delas tenha sido nomeadas no filme, no roteiro publicado posteriormente, elas são identificados apenas por letras.

A bela mulher “A” e vivida pela atriz Delphine Seyrig. Quem da vida ao narrador-personagem “X” é pelo ator Giorgio Albertazzi, cuja missão é perseguir “A”

e insistir que eles se encontraram no ano anterior. E o autor Sacha Pitoëf, interpreta a personagem “M”, o suposto marido/amante de “A”, um jogador.

Em síntese, uma parcela considerável dos 86 minutos de projeção do filme fixa-se em torno de um drama romanesco até certo ponto bastante banal. Dentre a clientela desconhecida que circula no hotel, um deles, o personagem-narrador, X, vagueia ao longo dos corredores intermináveis, de sala em sala às vezes cheia e outras tantas, totalmente deserta, atravessa portas e portas, entrecrocando-se com suas próprias imagens refletidas nos inúmeros espelhos encrustados nas paredes desse imóvel, seus olhos se movem de um rosto a outro de tantos outros desconhecidos que habitam o falanstério. Ele vai como que recolhendo sons, ruídos, fragmentos de frases, que seu ouvido registra aleatoriamente enquanto, aparentemente desbusolado, anda pelos cômodos do hotel.

Seus olhos voltam-se insistentemente à uma jovem mulher bela, à quem ele tenta, incansavelmente, convencer de que eles já haviam se encontrado, há um ano, e que eles se apaixonaram. E ele voltou àquele encontro marcado por eles mesmos, e que, dessa vez, ele a levará com ele.

Dentre as personagens “X” e “A”, “X” faz um imenso esforço em convencer “A” de que ela havia lhe pedido um ano para poderem fugir juntos. No entanto, a moça parece não se lembrar de que nem de “X” nem da promessa feita. Marienbad é feito para decepcionar no tempo. À que ano, à que passado referem-se essas imagens projetadas na tela? Pergunta que permanece em aberto.

Capturadas numa espécie de grande hotel ou de palácio enorme de decoração magnífica e barroca, as cenas são constituídas de um universo glacial de colunas de mármore, de arranjos florais em estuques, estátuas e domésticas em atividades rígidas e glaciais.

O filme começa com um *travelling* em *contre-plongée* embora num ritmo bem lento e regular, a angulação da câmera torna tudo um pouco mais vertiginoso e, o que antes parece ter sido pensado para produzir um efeito descritivo a partir das coisas fixadas pela câmera, esse movimento acaba por apagar e absorver os objetos vistos em seu fluxo espacial monótono. A dimensão desse movimento de câmera serve muito menos para melhor ver as coisas do mundo do que para se desapossar dele, para deslizar na superfície insignificante das aparências, num ritmo de deslocamentos enganosos.

A ilusão que coloca em cena o cinema de Alain Robbe-Grillet e Alain Resnais, que pode ser talvez entendido como um procedimento da literatura do *nouveau roman*, e que vivem os heróis (e talvez os espectadores) desse filme, é essencialmente aquele do movimento, mas do movimento em falso, decorrente notadamente de sua fixação, de sua repetição e de sua desbobinagem, do que da progressão.

Diante desses aspectos ou características da imagem que reformulam a experiência cinematográfica, é quase inevitável deixar de entrever aí uma estética do

vazio, na medida em que o cinema de Resnais e Robbe-Grillet procura tornar sensível pelos seus próprios meios uma existência que não pode se caracterizar sob a forma realista: o inesperável e o inexplicável. Em *Marienbad*, depara-se com uma estranha categoria de imagem que já não é nem imagem movimento nem imagem-tempo, mas sua petrificação: um instante de congelamento no fluxo dinâmico das imagens em movimento. Em outros momentos, evidencia-se a transformação desses personagens em verdadeiros autômatos, cuja presença assemelha-se àquelas de uma peça de jogo de xadrez.

Nota-se também que há certos momentos em que a câmera tem seu movimento e seu ritmo acelerados ao percorrer os corredores do castelo em *O Ano Passado em Marienbad*, o que produz no espectador uma experiência nova, de num espaço novo.

Alain Resnais e Alain Robbe-Grillet levam à tela de cinema uma outra categoria de imagem não prevista na taxinomia ativa de Gilles Deleuze. Raymond Bellour (1997, p.127-128) em *Entre Imagens*, não deixou, entretanto, de perceber que esse congelamento na imagem ou da imagem aponta para uma “[...] ambiguidade peculiar que faz com que interrompa o movimento aparente sem com isso suspender o movimento fundado no decurso automático das imagens”.

Essa petrificação aludida anteriormente gera falhas, fissuras do movimento e do tempo, faz alusão às buscas “obstinadas de um outro tempo de uma falha do tempo” (BELLOUR, 1997, p.131) na e da imagem, retirando-a do perpetuo tempo presente. O que confirma a posição de Alain Robbe-Grillet (1964, p.101) de ver o cinema como a “[...] possibilidade no domínio do subjetivo, do imaginário” e não como “uma meio de expressão, mas sim de pesquisa”. Seja uma representação petrificada e excessivamente fixa, seja um congelamento da imagem, a suspensão do tempo demasiadamente visível e “remete-nos inexoravelmente à perda e à morte”, assinala Bellour (1997, p.151).

A sequência de *O Ano Passado em Marienbad* confirma a ideia de circularidade. Os elementos que aparecem capturados pela câmera, que desliza pelos corredores logo no início, reaparecem, tempo mais tarde, num outro contexto cenográfico, deslocados.

Sem contar ainda que o espectador se depara no início do filme com uma cena em que se vê alguns dos personagens anônimos, numa sala escura postos a assistir a uma peça teatral, cujas cenas mostradas contêm elementos retomados posteriormente pelo filme: os personagens, o jardim, as batidas do relógio. Pode-se afirmar que, os planos tanto da peça quanto do filme se inter cruzam e se confundem, estabelecendo uma estrutura temporal peculiar, em que ocorre uma profusão de cenas duplicadas.

Esse filme é todo interlaçado por cenas duplicadas, porém, essa duplicação ou repetição – para usar no sentido deleuziano do termo – faz emergir na imagem o “diferente”, ou seja, esse abalo das identidades vigentes e na exigência de criar novas figuras, o que tira de si mesmo e faz devir outro.

Se por um lado essa evocação à forma labiríntica é cara à estética de Alain Robbe-Grillet; por outra, nesse primeiro filme assinado a quatro mãos, o mosaico que evoca o labirinto advém menos da mudança abrupta da cenografia, mas, sobretudo de uma espécie de labirinto mental. Ter ali estado ou não, encontrado ou não o “X” no ano passado e como ele marcado de se rever, já produz na mente do espectador a vertigem de não poder agarrar-se à estabilidade da certeza de que de fato algo se passou em *Marienbad*.

Não bastando o aspecto de autômatos dos personagens anônimos em cena – aliás essa característica é confirmado pelo autor em *Le miroir que revient*, “[...] os personagens de romance, ou aqueles dos filmes, são também espécies de fantasmas: nós os vemos, ou os escutamos, sem jamais poder agarrá-los; se queremos tocá-los, atravessamo-los” (ROBBE-GRILLET, 1984, p.21) –, soma-se a isso o aspecto labiríntico do filme, que desperta certos críticos a associar a obra de Resnais e Robbe-Grillet à novela do argentino Adolpho Bioy *A Invenção de Morel*.

Pode-se talvez dizer que Alain Robbe-Grillet ao escrever o roteiro de *Marienbad* dá continuidade à essa novela, na medida em que o narrador-personagem não tenta de todo modo entrar na projeção e habitar a ilha, ele, todo transformado como todo os outros personagens à semelhança de fantasmas, já está aí inserido e envolvido por uma atração que perdura entre ele e “A”. A narrativa robbe-grilletiana volta-se para a tentativa de “X” em libertar “A” dessa projeção labiríntica que, na verdade, ela não parece estar convencida de querer abandonar, no caso, o labirinto que constituem o palácio e jardim.

Embora bastante evidente o jogo cênico que se estabelece entre os três personagens principais do filme, as mudanças abruptas e constante à que os espectadores são acometidos, dificultam entender que camada do tempo se dá a ver na tela. Se a imagem que se vê é uma representação, uma imagem atual, no presente ou então, uma imagem imaginada. E nesse ponto, as coisas complicam ainda mais, pois não se tem nem mesmo certeza de quem se põe a imaginá-las. Até mesmo a condição espaço-temporal da imagem fotográfica é aí questionada.

Sendo a fotografia essa imagem que se funde a partir do princípio de que aquilo que se vê de fato aconteceu em um determinado espaço e tempo (DUBOIS, 1993, p.45), quando “A” aparece mostrando uma foto sua no jardim, aquele mesmo jardim, ou algo muito próximo daquele que o espectador já havia visto desde as primeiras tomadas do filme, enquadrada numa das paredes daquele imenso hotel, ou mesmo daquelas outras tantas imagens já vistas e revistas do jardim exterior ao castelo, a personagem se questiona se aquela foto teria realmente sido tirada naquele jardim do palácio e exatamente quando. Não se tem a certeza de nada. Inúmeras reproduções dessa mesma foto reaparecem, em outro momento do filme, numa das gavetas da penteadeira do quarto de “A”, confirmando e multiplicando as chances de que aquilo de fato tenha acontecido.

A partir de um certo momento dos filmes, observa-se que as cenas vão se sobrepondo e entrecrocando intensamente na tela, sobretudo, quando “X” é tomada por uma espécie de curto-circuito temporal, as imagens intensificam então plenamente o caráter múltiplo das cenas, como se construísse uma *mis en abyme* diante dos olhos do espectador.

Essa estrutura especular que faz o espectador ver o filme dentro do filme. Jean Ricardou (1990, p.62) em *Le Nouveau roman suivi de les raisons de l'ensemble*, é um dos primeiros a notar que, em Robbe-Grillet, “não é no romance que a *mis en abyme* é a mais agressivamente sensível [...] é num filme”. Afinal o espectador-leitor vê-se diante de uma repetição que “multiplica o que ela imita” ou ainda, a *mis en abyme* não “duplica [...] como poderia fazê-lo um reflexo externo. Enquanto espelhamento inteiro, ela só pode sempre desdobrar” (RICARDOU, 1973, p.73). Trata-se, portanto, de um estranho procedimento de desdobramento que coloca a narratividade numa vertigem: revela-a na medida em que a contraria. Nas palavras de Ricardou (1990, p.85), a *mis en abyme* desempenha uma papel antitético: “a unidade, ela divide, a dispersão, ela a une”.

Se há algum equilíbrio nessa narrativa, ela se dá entre a abertura e o fechamento dessa aventura simetricamente construídos ao inverso. Nota-se que nas cenas finais o espectador vê um jardim que se petrifica, isto é, uma imagem nitidamente congelada do jardim em que casais estáticos se confundem com o caráter estático dos outros elementos da cena: esculturas, plantas, e o próprio concreto da sacada para o jardim; já na abertura, entretanto, apresenta-se na tela uma pedra que se quer fazer acreditar vegetal. Esse duplo movimento remete de algum modo àquele mesmo movimento de imobilização que os personagens sofrem em cena: petrifica-se aquilo que está vivo.

O filme parece, no limite, questionar o próprio estatuto da imagem, sobretudo, da imagem fotográfica seu caráter petrificante do real e seu caráter de testemunho e documento que algo aconteceu num certo momento, num dado espaço. É possível pensar que a originalmente esse duplo movimento de animação do imóvel e da imobilização do vivo encontra-se nas movimentações específicas da câmara: o plano fixo que apreende uma cena em sua dimensão viva; e a câmara móvel que gira em torno de um objeto fixo. É dessa animação relativamente imóvel e dessa imobilidade de algum modo vivificada que se alimentam, ao menos é o que deixa intuir as cenas do filme.

É interessante notar que nesse filme de Resnais e Robbe-Grillet evidencia-se a construção de um outro tipo de espectador, que é não mais aquele que se coloca pacificamente diante da tele e encara aquilo que vê como entretenimento, mas muito mais como um leitor ou melhor, leitor-espectador que é solicitado entrar na cena, ler seus signos sem para isso se identificar com nenhum dos personagens; tudo isso tomado de um distanciamento crítico. Adentra-se, portanto, nas aventuras de um

espaço imaginário que instigam esse leitor-espectador a buscar no decorrer do filme, a chave dessa estrutura significativa a que ele está submetido a ver.

Cabe ao espectador-leitor entender que o filme não se faz na tela como mera projeção mas, como nota René Pédral (2005, p.7-8) no prefácio de *Robbe-Grillet cinéaste*, tudo acontece a partir de “[...] uma sequência elegante de imagens mentais entre as quais cada espectador é convidado a encontrar pessoalmente a razão dos encadeamentos”. Pois, relembra Robbe-Grillet (1964, p.104), o que o autor moderno solicita ao seu leitor-espectador é que ele não receba “um mundo acabado, pleno, fechado sobre si mesmo; pede, pelo contrário, que participe, que participe numa criação, que por sua vez invente a obra – e o mundo – e aprenda assim a inventar sua própria vida”.

Resta a esse espectador entrar no próprio jogo vertiginoso proposto pelo filme para daí construir o espaço, reorganizar o tempo e tentar construir uma possibilidade de história que dessa experiência lhe foi permitido extrair. As imagens assumem posição na montagem sem, no entanto, conceder um sentido último na lógica da narrativa.

Um antiromance, um antifilme? *Nouveau roman* e *nouveau cinéma* por trabalharem com materiais e suportes diferentes são como linhas paralelas que, estranhamente – como buscou-se demonstrar, parecem em certos momentos se convergir e, como num jogo especular, a tela refrata aspectos estéticos que estão na estrutura do *nouveau roman*. Estilhaçada, a narrativa em seu pleno processo de realização, como se de fragmentos vindos de alhures a enunciação da história se constituísse. E então, o objeto dessa enunciação não se fecha, escapando tanto ao espectador-leitor quanto ao próprio narrador.

FONTANARI, R. For a Nouveau Cinéma: Alain Robbe-Grillet in Last Year at Marienbad. **Revista de Letras**, São Paulo, v.55, n.1, p.103-115, jan./jun. 2015.

- **ABSTRACT:** *This article seeks to accuse, in the cinematographic works of Alain Robbe-Grillet, quite unknown to the general public, especially Brazilians, possible links with his literary works. We task with the hypothesis that their films are born in aesthetic dialog with their romanesque texts.*
- **KEY WORDS:** *Literature. Cinema. Vanguard. Alain Robbe-Grillet.*

Referências

ALBÉRÈS, R. M. **Histoire du roman moderne**. Paris: Albin Michel, 1962.

O ANO passado em Marienbad [L'Année dernière à Marienbad]. Direção de Alain Resnais. Roteiro de Alain Robbe-Grillet. Produção de Pierre Courau, Raymond Froment, Anatole Dauman. [S.l.: s.n.], 1961. VHS (94 min), son., color.

ASTRUC, A. Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-stylo. **L'Écran Français**, Paris, n. 144, p.325-326, 30 mar. 1948.

BARTHES, R. **Crítica e verdade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BELLOUR, R. **Entre-imagens: fotos, cinema e vídeo**. Tradução de Luciana A. Pena. Campinas: Papirus, 1997.

CASANOVA, V. **Fricções: traço, olho e letra**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

CLOUZOT, C. **Le cinéma français depuis la nouvelle vague**. Paris: Fernand Nathan: Alliance Française, 1973.

CORDIER, S. (Org.). **Alain Resnais ou a criação no cinema**. Tradução de T.C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969.

DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. Tradução de Luis Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. **Cinema 2: imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993.

LEPAPE, P. L'aventure du nouveau roman. **Le Monde**, Paris, 4 avril 1994. Dossiers et documents littéraires, p.1.

MURCIA, C. **Nouveau roman, nouveau cinéma**. Paris: Nathan, 1998.

PÉDRAL, R. (Dir.). **Robbe-Grillet cinéaste**. Caen: Maison de la Recherche en Sciences Humaines- Université de Caen Basse-Normandie, 2005.

PINGAUD, B. Nouveau roman et nouveau cinéma. **Cahiers du cinéma**. Paris, n.185, spécial Noël, p.26-41, 1966.

PRINCE, G. Nouveau roman. In: HOLLIER, D. **De la littérature française**. Paris: Bordas, 1993. p.937-938.

RICARDOU, J. **Nouveau roman**. Paris: Seuil, 1973.

_____. **Le nouveau roman suivi de les raisons de l'ensemble.** Paris: Seuil, 1990.

ROBBE-GRILLET, A. **Pour un nouveau roman.** Paris: Minuit, 1964.

_____. **Le miroir que revient.** Paris: Minuit, 1984.

_____. **Por que amo Roland Barthes.** Tradução de Silvano Santiago. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1995.

_____. Brèves réflexions sur le fait de decrier une scène de cinema. In: _____. **Le voyageur:** textes, causeries et entretiens: 1947-2001. Choisi et présentés par Olivier Corpet avec la collaboration d'Emmanuelle Lambert. Paris: Christian Bourgois, 2001. p.87-95.

SARRAUTE, N. **Oeuvres complètes.** Paris: Bibliothèque Pléiade, 1996.

O CRONISTA ITALIANO OSEA FELICI NO BRASIL DOS ANOS 20

Sérgio MAURO*

Claudia Fernanda de Campos MAURO**

- **RESUMO:** O presente ensaio visa a elaborar a análise de *Il Brasile com'è*, volume de crônicas sobre o Brasil escrito em 1923 por Osea Felici, jornalista italiano que esteve principalmente no Rio de Janeiro nos primeiros anos da década de 20. Destacam-se o estilo literário do autor, a argúcia de muitas observações feitas sobre a cultura e a economia brasileiras e os preconceitos de natureza ideológica por parte do autor.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Jornalismo italiano. Estilo literário. Olhar italiano sobre o Brasil.

Desde o seu descobrimento, o Brasil foi descrito ao longo dos séculos por muitos viajantes, exploradores e, sobretudo a partir do século XIX, por muitos cronistas italianos. Amerigo Vespucci (Américo Vespúcio) inaugurou essa longa série com observações sobre os costumes dos índios brasileiros à época do descobrimento. Ao comentar a sexualidade dos índios, por exemplo, Vespucci usa e abusa da fantasia, demonstrando qualidades literárias em seus escritos que já foram notadas por Todorov. Ao comparar os relatos de Colombo com os de Vespucci, Todorov (apud GARIN, 1985) ressalta que o navegador florentino vai muito além do aspecto meramente documental que caracterizava os escritos do genovês:

La seconda direzione è quella del canibalismo. Colombo riferiva la cosa per sentito dire (quando non capiva nulla della lingua degl'Indiani). Amerigo, per parte sua, si difonde in ampi commenti: gl'Indiani catturano dei prigionieri di guerra per consumarli in un secondo tempo; il maschio mangia volentieri la moglie e i figli; e lui, Amerigo, há parlato com um un uomo che gli ha confidato di aver inghiottito più di trecento suoi simili; e nel corso di una passeggiata presso gl'Indiani, ha visto della carne umana sospesa alle travi, come da noi la carne di porco. Amerigo

* UNESP- Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras, Câmpus de Araraquara, SP- Brasil - 14800901. oruam@fclar.unesp.br

** UNESP- Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras, Câmpus de Araraquara, SP- Brasil - 14800901. claudiamauro@fclar.unesp.br

Artigo recebido em 30/07/2015 e aprovado em 14/10/2015.

riferisce questi dettagli, se così si può dire, piccanti, prima di comunicare l'opinione degli Europei davanti a un cibo così succulento. Non c'è dubbio, la scelta del tema è avveduta. Basta vedere a che punto è frequente nelle illustrazioni dell'epoca o nei racconti posteriori. (TODOROV apud GARIN, 1985, p.346)¹.

Em seguida, Todorov conclui a sua análise e ressalta o caráter propositadamente fantasioso dos relatos de Vespucci, sobretudo no que se refere aos costumes sexuais dos índios:

Infine, la terza direzione che prende il racconto d'Amerigo è quello della sensualità. In proposito Colombo si limitava a dire: "In tutte queste isole gli uomini sembrano contentarsi di una sola donna". Amerigo è agli antipodi: davanti a questo tema la sua immaginazione si scatena. Le donne degli indiani sono estremamente lubriche, ripete, e intrattiene i suoi lettori (dei maschi europei) con questi dettagli: esse fanno mordere i pene dei loro partners da animali velenosi; il pene cresce fino a proporzioni incredibili, sicché alla fine scoppia e gli uomini diventano eunuchi (s'immagina l'emozione e il sollievo per i lettori). Una nuova gratificazione per il lettore europeo sopraggiunge poco dopo, viene informato del successo presso le donne indiane de viaggiatori europei – che non sono sottoposti, si può credere, al medesimo trattamento rischioso. "Quando hanno la possibilità di unirsi coi cristiani, spinte da eccessiva lubricità, si corrompono e si prostituiscono". E Amerigo afferma anche di non dirci tutto: "Cose che non ricorderò per ragioni di pudore"; o, in Quator navigationes: "Pudore impone di omettere l'artificio di cui si servono per soddisfare la loro disordinata lussuria". Espediente ben noto per mettere a contributo l'immaginazione dei lettori. (TODOROV apud GARIN, 1985, p.347)².

¹ "A segunda direção é a do canibalismo. Colombo relatava os fatos por ter ouvido falar deles (quando não entendia absolutamente a língua dos índios). Américo, por sua vez, se deixa levar por comentários amplos: os índios capturam alguns prisioneiros de guerra para comê-los depois; o homem come com prazer a mulher e os filhos, sendo que ele, Américo, falou com um homem que lhe contou ter engolido mais de trezentos semelhantes seus. Além disso, no decorrer de um passeio com os índios, viu carne humana pendurada em varas, como nós costumamos fazer com a carne de porco. Américo conta esses detalhes, por assim dizer, picantes, antes de referir a opinião dos europeus diante de um alimento tão succulento. Não há dúvida: a escolha do tema é perspicaz. É só constatar a frequência com que aparecer nas ilustrações da época ou nos relatos posteriores" (TODOROV apud GARIN, 1985, p.346, tradução nossa).

² "Enfim, a terceira direção tomada pelo relato de Américo é a da sensualidade. A esse respeito, Colombo se limitava a dizer: 'Em todas essas ilhas os homens aparentemente contentam-se com uma única mulher'. Américo chega aos extremos: com esse tema, a sua imaginação fica desenfreada. As mulheres dos índios são extremamente lascivas, ele diz, e passa a entreter os seus leitores (homens europeus) com estes detalhes: elas deixam que animais venenosos mordam o pênis de seus companheiros. Depois, o pênis cresce até chegar a proporções incríveis, e no final explode, fazendo que os homens se tornem eunucos (dá para imaginar a emoção e o alívio para os leitores). Outra fonte de prazer para o leitor europeu vem logo em seguida, quando ele fica sabendo que os viajantes europeus têm sucesso com as mulheres índias, mas, é de se supor, não são submetidos ao mesmo tratamento arriscado. 'Quando têm chance de se unir com os cristãos, estimuladas pela lascívia excessiva, elas se corrompem e se prostituem'. E Américo afirma ainda que não nos conta tudo: 'Coisas que não quero lembrar por razões de pudor', ou ainda, em *Quatro navigationes*: 'O pudor me obriga a omitir o artifício que utilizam para satisfazer

Antonio Pigafetta, o famoso navegador de Vicenza que integrou a expedição de Fernão de Magalhães, também dedicou ao Brasil algumas páginas do seu livro *Viaggio attorno al mondo*. Com mais desprendimento e objetividade do que Vespucci, ele descreve de modo natural o canibalismo e outras práticas indígenas: Na seguinte passagem, por exemplo, escrita em dialeto vicentino misturado com toscano, chega mesmo a descrever de que maneira os índios tupinambás preparavam a carne humana antes de devorá-la: “*Non se mangiano subito, ma ognuno taglia uno pezo e lo porat in cas, metendolo al fumo; poi ogni 8 iorni taglia uno pezeto, mangiandolo brutolado con le altre cose, per memoria degli sui nemici*” (PIGAFETTA, 1987, p.49)³.

Ao analisar o diário de bordo do navegador vicentino, o historiador italiano Bausani (1972, p.13) também ressaltou a objetividade de Pigafetta:

*Altra cosa notevole è l'obiettività del Pigafetta nel referire di cibi, usi, costumi, anche quelli che dovevano sembrargli strani, degli abitanti da lui visitati. Mentre in altre relazioni di viaggiatori europei si inseriscono spesso giudizi di valore, deprecazioni, critiche di certi usi che sembrano agli europei assurdi o poco familiar, Pigafetta descrive in genere la realtà come la vede e, - con solo poche eccezioni - non dà giudizi a favore o sfavore.*⁴

Em sua obra sobre as navegações de Fernão de Magalhães, Edouard Roditi (1989, p.65) define o navegador de Vicenza como o iniciador da “ciência moderna da antropologia cultural”. Pigafetta talvez não chegue a tanto, mas é inegável que, em seus diários de bordo, não se deixa apenas deslumbrar pela exuberância dos trópicos, procurando, dentro de seus limites, e sem emitir pareceres negativos ou positivos, relatar os costumes e o modo de vida dos índios.

Pigafetta elabora inclusive um pequeno glossário com palavras indígenas e o equivalente em italiano. Ao contrário de Vespucci, interessa-lhe documentar o que vê, não se deixando levar pela fantasia. Em uma das poucas passagens de exceção mencionadas por Bausani (1972), Pigafetta, assim como outros europeus da época, deixa um pouco de lado a objetividade documental e emite um parecer sobre a possibilidade de catequização dos índios, concluindo que, devido à “ingenuidade

a sua desenfreada luxúria’. Trata-se um expediente bem conhecido para estimular a imaginação dos leitores” (TODOROV apud GARIN, 1985, p.347, tradução nossa).

³ “Não comem logo, mas cada um deles corta um pedaço e o leva para casa, colocando-o no fogo; depois de oito dias cortam um pedacinho, comendo-o queimado com as outras coisas, em memória dos seus inimigos” (PIGAFETTA, 1987, p.49, tradução nossa).

⁴ “A objetividade de Pigafetta ao mencionar os alimentos, usos e costumes dos povos visitados é outra coisa admirável. Ele se refere até mesmo aos costumes que deveriam parecer-lhe estranhos. Pigafetta descreve a realidade por ele observada e, com poucas exceções, não emite pareceres positivos ou negativos, enquanto em outros relatos de viajantes europeus aparecem frequentemente juízos de valor, desaprovações, críticas de certos hábitos que parecem absurdos ou pouco familiares para os europeus” (BAUSANI, 1972, p.1, tradução nossa).

deles”, não seria difícil fazê-los acreditar na fé cristã: “*facilmente se convertirebbero a la fede di Gesù Cristo*” (PIGAFETTA, 1987, p.51).

Depois de Vespucci e Pigafetta, foram muitos os cronistas e escritores italianos que escreveram páginas com observações sobre a vida e cultura brasileiras, sobretudo a partir das últimas décadas do século XIX e do início do XX. Ubaldo Moriconi em *Il paese de' macacchi*, de 1897, e Alfredo Cusano em *Italia d'oltremare: impressioni e ricordi dei miei cinque anni in Brasile*, de 1911, também descrevem minuciosamente a sociedade e os costumes de várias regiões do Brasil da época. Moriconi (1897) não vai muito além de observações preconceituosas, chegando mesmo a considerar muito difícil ou quase impossível a adaptação do italiano aos trópicos. Cusano (1911), porém, aponta o futuro promissor do Brasil e a inevitável assimilação do imigrante italiano.

A título de exemplo, pode-se citar ainda Gina Lombroso, filha do ilustre jurista Cesare Lombroso, que em 1904 escreveu um livro que relatava com detalhes o que vira no Brasil da época Gina Lombroso (1908). No entanto, foi Osea Felici o jornalista italiano que provavelmente mais dedicou crônicas ao Brasil no século passado. No volume de título *Il Brasile com'è*, publicado em 1923, com estilo nitidamente literário, Felici reuniu vários artigos sobre o Brasil enviados para o *Giornale d'Italia* entre os últimos meses de 1922 e o começo de 1923.

O volume se abre com interessante apresentação intitulada *Passeggiata oceanica*, em que o jornalista considera fora de moda as descrições de viagem de navio com as primeiras impressões a bordo, comuns na literatura de viagem e na literatura “jornalística”, para empregar o termo italiano usado pelo autor. Felici (1923) evita, portanto, as impressões de viagem por vezes demasiado longas como, por exemplo, as dos cronistas italianos Cusano (1911), Moriconi (1897) e Malan (1885), que escreveram sobre o Brasil cerca de vinte ou trinta anos dele, afastando-se também da visão terna, piedosamente cristã, do romance *Sull'Oceano*, escrito no final do século XIX por Edmondo De Amicis⁵. Observe-se a passagem em que o autor, em nome da objetividade jornalística, aparentemente “lamenta” não poder delongar-se demais na descrição da paisagem:

Ahimè! Confesso che non mi sento davvero il coraggio di tentare una simile descrizione. La consuetudine dei viaggi in genere e dei viaggi transoceanici in specie; la più ampia esperienza che ciascuno di noi ha attinto dalla guerra; l'idea che già queste strade furon viste e battute da tanti fratelli che vi si precipitarono, direi quasi, in dolorose frane umane, disanimano. Com'è possibile esprimere ciò che essi da tanto tempo videro e provarono in una infinitamente più acuta nostalgia? (FELICI, 1923, p.8)⁶.

⁵ Cf. De Amicis (2003).

⁶ “Ai de mim! Confesso que não sinto realmente a coragem de tentar semelhante descrição. O costume das viagens em geral das viagens transoceânicas especialmente; a experiência mais ampla que cada de um nós extrai

No entanto, o autor acaba discorrendo sobre a comida a bordo, sobre os amores fugazes e a elegância (ou deselegância) das mulheres, etc. Não se furta a descrever a beleza da Bahia de Guanabara. Considerando a beleza da paisagem que encontra na chegada ao Rio, ele a considera não apenas linda, como também a supõe original, em perfeita harmonia com a cidade moderna que lhe surge diante dos olhos.

A organização do Rio, a eficiência (na visão do autor) dos serviços públicos e a limpeza da cidade surpreendem o jornalista italiano que certamente ouvira falar da epidemia de febre amarela ocorrida anos antes. Felici chega ao exagero de considerar quase “perfeitos” a organização e o “funcionamento da vida material” do Rio de Janeiro da época:

Dall'Europa, dall'Inghilterra, dalla Francia, dalla Germania, dall'Italia, dagli Stati Uniti (gli Stati Uniti d'America del Nord con il loro rapido e gigantesco progresso costituiscono per gli Stati Uniti del Brasile un esempio, un monito, un incitamento, direi meglio una esasperazione!) esso ha preso tutto quel che ciascuno offriva di meglio, trasportandolo ed applicandolo al proprio paese, il quale ha accolto le novità e gli innovamenti perché niente vi si opponeva. N'è derivato che la struttura, la organizzazione e, per un certo grado, il funzionamento della vita materiale sono pressoché perfetti. (FELICI, 1923, p.44)⁷.

Assim como boa parte das crônicas sobre o Brasil que diplomatas e literatos italianos publicaram no início do século passado, Felici (1923) observa o Brasil com olhos de um filósofo determinista que não raramente beira o racismo. Se por um lado considera positivo o temperamento latino do brasileiro, por outro não esconde o temor pela “perigosa” mistura de raças. Chega mesmo a definir como “inferiores” o negro e o índio que constituem a etnia brasileira. Do mesmo modo responsabiliza o temperamento latino misturado ao caldeirão de raças pela paixão do homem brasileiro por jogos e mulheres:

Intanto il Brasile giuoca: giuoca nei clubs, alle corse, alle lotterie, ovunque può, sempre che può, perché il giuoco è una passione brasiliana. Non la sola, è vero. La donna: ecco un'altra - la principale, forse - passione brasiliana, che richiama Eva da ogni parte del mondo, dalla Polonia e dalla Francia, dalla Siria e dalla Russia,

da guerra: a ideia que estas ruas foram vistas e percorridas por tantos irmãos que para cá se mudaram em, eu diria, quase em dolorosos desmoronamentos humanos, desanima. Como é possível exprimir o que eles há tanto tempo viram e experimentaram em uma nostalgia infinitamente mais aguda?” (FELICI, 1923, p.8, tradução nossa).

⁷ “Da Europa, da Inglaterra, da França, da Alemanha, da Itália, dos Estados Unidos (os Estados Unidos da América do Norte com o seu rápido e gigantesco progresso constituem para os Estados Unidos do Brasil im exemplo, uma advertência, um incitamento, uma exasperação, diria melhor!), o Brasil pegou tudo o que cada um oferecia de melhor, transportando-o e aplicando-o no próprio país, o qual acolheu as novidades e as inovações porque nada a elas se opôs. Disso derivou que a estrutura, a organização e, de maneira relativa, o funcionamento da vida material são aproximadamente perfeitos.” (FELICI, 1923, p.44, tradução nossa).

dall'Italia e dall'Egitto, che scompagina i quadri delle compagnie di operetta e dei corpi di ballo. L'amante: è l'aspirazione di ogni brasiliano [...]. (FELICI, 1923, p.52)⁸.

Se por um lado Felici reconhece a organização eficiente das cidades e dos serviços brasileiros, por outro não deixa de observar que em matéria de regime político, o presidencialista, o Brasil estava muito atrasado: “*Come mai paesi così giovani, che dalla civiltà occidentale han succhiato tutte le esperienze e tutti i progressi, si trovano – in fatto di reggimenti politici – così arretrati?*” (FELICI, 1923, p.71)⁹.

O caráter fortemente unitário do país merece também uma importante observação do autor:

Osservate il Brasile: in tutti i suoi Stati la lingua parlata è il portoghese, mentre, fuori del Brasile, si parla spagnolo. Né anche noi possiamo vantare una unità linguistica, non inquinata da varietà dialettali, come il Brasile. Il paese è enorme (otto milioni e mezzo di chilometri quadrati) ma i suoi confini, per ragioni fisiche, etniche e politiche, sono tali che tutti gli Stati della confederazione sarebbero costretti ad obbedire ad un movimento concentrico, ad assumere così una coscienza brasiliana, se non l'avessero [...]. (FELICI, 1923, p.73)¹⁰.

Observações mais pertinentes e sagazes encontram-se nas páginas seguintes, nas quais o jornalista italiano investiga com rara felicidade a mente do imigrante que do Brasil exige apenas o conforto material, e para tanto quer deixa para trás as disputas políticas e as intermináveis polêmicas e agitações da Itália:

Io ho compreso qui la frase “rifarsi l'esistenza in America”. L'America dà un senso psicologico in cui l'Oceano pare agisca da anestetizzatore. Nella ospitalità dell'ambiente, noi non soffriamo più neanche la nostalgia dell'Europa. Le passioni europee – della nostra vita di cittadini – ci riescono quasi estranee. Qui la vita si

⁸ Em quanto isso o Brasil joga: joga nos clubes, nas corridas, nas loterias, onde puder. E sempre que puder, porque o jogo é uma paixão brasileira. Não é a única, é verdade. A mulher: eis outra paixão, e talvez a principal paixão brasileira. Tal paixão chama a Eva de todas as partes do mundo: da Polônia e da França, da Síria e da Rússia, da Itália e do Egito Esvaziam os grupos das companhias de opereta e dos corpos de baile. A amante é a aspiração de todos os brasileiros [...] (FELICI, 1923, p. 52, tradução nossa).

⁹ “Como é possível que países tão jovens, que da civilização ocidental sugaram todas as experiências e todos os progressos se encontrem – em matéria de regimes políticos – tão atrasados?” (FELICI, 1923, p.71, tradução nossa).

¹⁰ “Observem o Brasil: em todos os seus estados a língua falada é o português, enquanto fora do Brasil se fala espanhol. Nem mesmo nós podemos ostentar uma unidade linguística não contaminada por variantes dialetais. O país é enorme (oito milhões e meio de quilômetros quadrados), mas as suas fronteiras, por razões físicas, étnicas e políticas, são tamanhas que todos os estados da confederação seriam obrigados a um movimento concêntrico e a assumir, assim, uma consciência brasileira, se não a tivessem [...]” (FELICI, 1923, p.73, tradução nossa).

rinnova. Qui si viene esclusivamente per guadagnare, e si lascia in patria il fardello delle nostre passioni dolorose e delle nostre fedi politiche.

È così che tutte le colonie- prima la nostra – sono vuote di sentimento politico. È così che un gran materialismo, ma senza brutalità, anzi carezzevole di forme, pesa sull'atmosfera. Si sente, nel clima sociale, come un'asfissia. (FELICI, 1923, p.74, grifo do autor)¹¹.

Mais adiante, a análise feita poderia valer para o Brasil atual:

Intendiamoci bene: la vita culturale – umanistica e moderna – è sviluppatissima; il pensiero giuridico è compiuto; la espressione letteraria – secondo mi affermano – degna di figurare in un'antologia mondiale; la solidarietà umana si concretizza in una fitta organizzazione di istituti di assistenza. Ma fan difetto la passione politica, le concezioni generali dei grandi problemi del paese che starebbero a significare un altruismo (il sentimento politico è un sentimento eminentemente altruistico) a favore della collettività, a dimostrare che si è capaci di oggettivizzare la propria nazione. (FELICI, 1923, p.74-75)¹².

Sobre a convivência entre os diversos povos (e raças) que formaram (ou estavam formando) o Brasil, o jornalista italiano mostra-se bastante otimista:

Intanto nel vasto dramma di popoli che tessono la vita brasiliana per la storia di domani, in questa gigantesca vicenda di razze e di nazioni che approdano a questo continente e sono via via assorbite; nell'incendio paziente di questa specie di enorme fornace che è il Brasile, non si può non ammirare, in confronto dell'Europa martoriata dall'odio, lo spettacolo di tanta diversa umanità, che convive nella pace operosa.

Il grido cristiano: "Pace agli uomini di buona volontà" há qui trovato la sua obbedienza.

¹¹ “Eu compreendi aqui a frase ‘reconstruir a existência na América’. A América dá um sentido psicológico no qual o Oceano parece agir como anestésico. Na hospitalidade do ambiente, nós não sofremos mais nem mesmo com a saudade da Europa. As paixões europeias – da nossa vida de cidadãos – nos resultam quase estranhas. Aqui a vida se renova. Aqui se vem exclusivamente para ganhar, e se deixa na Pátria o fardo das nossas paixões e das nossas fés políticas.

É assim que todas as colônias – a nossa em primeiro lugar – estão desprovidas de sentimento político. É assim que um grande materialismo, mas sem brutalidade, aliás, até carinhoso nas formas, pesa sobre a atmosfera. Dá para sentir, no clima social, como uma asfixia.” (FELICI, 1923, p.74, tradução nossa).

¹² “Que fique bem claro: a vida cultural – humanista e moderna – é muito desenvolvida. O pensamento jurídico está completo e a expressão literária – segundo me disseram – é digna de figurar em uma antologia mundial. A solidariedade humana se concretiza em uma densa organização de institutos de assistência. Mas há defeitos na paixão política, nas concepções gerais dos grandes problemas do país que poderiam significar um altruísmo (o sentimento político é um sentimento eminentemente altruísta) em favor da coletividade, demonstrando a capacidade de tornara objetiva a própria nação.” (FELICI, 1923, p.74-75, tradução nossa).

Un territorio immenso, un nuovo mondo che non ha bisogno se non del lavoro umano: ecco chi ha operato il miracolo! (FELICI, 1923, p.88)¹³.

Com relação à economia brasileira da época, o autor não hesita em considerá-la caótica. Visitando as fazendas de café do interior de São Paulo, Felici constata que não há entre os colonos italianos a miséria de vinte ou trinta anos atrás. Ao mesmo tempo, porém, acredita que no país não exista uma consciência nacional, pois apenas o instinto acabava prevalecendo em todas as decisões políticas importantes:

La realtà è che la vita economica brasiliana è un caos ove l'istinto impera. Qui tutto è istinto: istinto degli uomini che approdano a questi lidi; istinto della terra che, appena graffiata, riversa i tesori della sua favolosa ferocità. È da questa prevalenza dell'istinto sulla coscienza nella vita economica brasiliana che derivano tante anomalie, [...]. (FELICI, 1923, p.168)¹⁴.

O autor, claramente simpatizante do fascismo, em várias passagens não evita considerações de cunho racista: “*Le razze e gli uomini sono tutti liberi e tutti uguali davanti alla legge. Ma! O sterilità e inanità della generosa e grandiosa menzogna democratica!*” (FELICI, 1923, p.197)¹⁵.

Mais adiante, Felici chega mesmo a afirmar que a libertação dos escravos foi um erro e que teriam sido necessários ainda muitos anos de escravidão no Brasil. A imigração em massa dos europeus parecia-lhe, portanto, apenas um grande “negócio”. Na opinião dele, a imigração organizada e voltada para a “conquista de terras” poderia ter resolvido o drama da imigração em massa para a Itália. Nesse sentido, mais uma vez, a perspectiva do jornalista italiano não se distanciava da política fascista no que dizia respeito à imigração.

A capacidade de absorver a cultura e a ciência dos outros povos é ressaltada repetidas vezes pelo jornalista italiano:

¹³ “No entanto no vasto drama de povos que costumam a vida brasileira para a história de amanhã, nessa gigantesca confluência de raças e de nações que chegam neste continente e são aos poucos absorvidas, e no incêndio paciente dessa espécie de enorme fornalha que é o Brasil, não se pode deixar de admirar, em comparação à Europa martirizada pelo ódio, o espetáculo de tantas diferentes humanidades que convivem na paz operativa. O grito cristão: ‘Paz aos homens de boa vontade’ encontrou aqui a sua obediência.

Um território imenso, um novo mundo que precisa apenas do trabalho humano: eis quem realizou o milagre!” (FELICI, 1923, p.88, tradução nossa).

¹⁴ “A realidade é que a vida econômica brasileira é um caos onde o instinto impera: instinto dos homens que chegam a estas margens; instinto da terra que, tão logo encostem nela, despeja os tesouros da sua fabulosa ferocidade. É dessa predominância do instinto sobre a consciência na vida econômica brasileira que derivam tantas anomalias [...]” (FELICI, 1923, p.168, tradução nossa).

¹⁵ “As raças e os homens são todos livres e todos iguais diante da lei. Ora! Ó esterilidade e inanição da generosa e grandiosa mentira democrática!” (FELICI, 1923, p.197, tradução nossa).

Il genio brasiliano è, come ebbi occasione di notare, simile al genio dell'ape: prende dagli altri popoli quel che essi hanno di meglio, più eletto e squisito. È così che per quanto riguarda la scienza (meccanica, chimica) esso si rivolge alla Germania, per quanto riguarda il diritto all'Italia. Ma per l'arte e per la letteratura esso si è orientato verso la Francia. (FELICI, 1923, p.220)¹⁶.

As conclusões do autor baseiam-se sobre conceitos de necessidade de preponderância de uma raça sobre as demais, e de superioridade da “civilização latina”. Típica concepção fascista, portanto. Felici acreditava também que a imigração italiana, sobretudo para São Paulo, tinha de ser conduzida e coordenada pelo governo italiano e pelas autoridades consulares:

Ora che scrivo, riveggo la nostra immigrazione nello Stato di San Paolo. Visioni di marosi che si accavallano l'un sull'altro, e diventano tanto più grossi e potenti via via che dale coste, dai grandi centri cittadini, ci immergiamo nell'interno, verso le zone della più recente colonizzazione [...]. Ogni forma di assistenza, o per lo meno ogni simbolo di assistenza ufficiale, manca. (FELICI, 1923, p.246)¹⁷.

Felici (1923) conclui, assim, de maneira pessimista, a sua visão da pujança brasileira. Novamente chamando a atenção para a necessidade de uma “raça” capaz de fornecer a devida consciência ao país, o jornalista acredita que o Brasil não poderia viver apenas da “ostentação das riquezas naturais”. Assim como Massimo Bontempelli (1936), que em suas crônicas considerava a juventude do Brasil uma virtude, e não um defeito, ele também enxergava na imaturidade brasileira um possível trampolim para um futuro promissor. Como italiano e ligado à ideologia fascista, porém, preocupava-se com o fato de que os italianos no Brasil, apesar das dificuldades iniciais, acabavam constituindo uma colônia bastante integrada e assimilada pela cultura local. No seu entendimento, melhor seria se os italianos conseguissem fundar uma espécie de “nova Itália”, como uma extensão ou como uma nova colônia fascista. De resto, trata-se de uma propalada crença, muito em voga no início do século XX italiano, pela qual a Itália teria direito a uma parte do território sul-americano, seja por ter ajudado a descobrir essas terras do Novo Mundo, seja pela enorme colônia de imigrantes que

¹⁶ “A genialidade brasileira é, como tive ocasião de notar, semelhante à genialidade da abelha: extrai dos outros povos o que eles tem de melhor, mais escolhido e refinado. É assim que no que diz respeito à ciência (mecânica, química) ele se dirige à Alemanha, e com relação ao direito se dirige à Itália. Mas no que se refere à arte e à literatura, se orienta em direção à França” (FELICI, 1923, p.220, tradução nossa).

¹⁷ “Agora que estou escrevendo, revejo a nossa imigração no Estado de São Paulo. Visões de ondas que se sobrepõem umas sobre as outras, e se tornam cada vez maiores e poderosas à medida que do litoral, dos grandes centros urbanos penetramos no interior, em direção às regiões de colonização mais recente [...]. Todas as formas de assistência, ou pelo menos todo símbolo de assistência oficial, estão ausentes.” (FELICI, 1923, p.246, tradução nossa).

foi se formando a partir de meados do século XIX nos Estados Unidos, na Argentina e no Brasil:

Singolare destino il nostro! Italiani furono tutti i grandi scopritori dell'America: Verrazzani e i Caboto nel Nord, Colombo nel centro, Vespucci nel Sud; ed intanto tra le potenze marittime dell'Europa, l'Italia è la sola che non posseda un palmo di terreno nel Nuovo Mondo. Una vasta provincia italiana è là sulle rive della Plata e de' suoi affluenti; ma i nostri fratelli che l'abitano vi perdono persino l'uso della lingua materna.
(BOCCARDO, 1978, p.129)¹⁸.

Felici, como afirmamos anteriormente, também sonhava com a expansão colonial por meio da imigração em massa. Na prática, porém, tanto ele como outros intelectuais e jornalistas italianos que se referiram ao Brasil nos anos 20 e 30, acabaram “resignando-se” com a inevitável assimilação do imigrante em São Paulo e em outras regiões brasileiras. De certo modo, apesar das incoerências e dos preconceitos de natureza ideológica, ele foi um dos poucos cronistas italianos que conseguiram enxergar no Brasil algo além do mero aspecto pitoresco ou exótico. Sem dúvida alguma, como procuramos demonstrar nos parágrafos anteriores, *Il Brasile com'è* pode ser inserido entre os melhores trabalhos jornalísticos já realizados por um cronista italiano sobre o Brasil.

MAURO, S.; MAURO, C. F. de C. Osea Felici: an italian reporter in Brazil of the twenties. **Revista de Letras**, São Paulo, v.55, n.1, p.117-127, jan./jun. 2015.

- **ABSTRACT:** *Starting with a few observations about the first italian writes who describe Brazil, this essay intends to remark the Oseas Felici's book. Felici wrote the book Il Brasile com'è in 1923. He was a italian reporter who visited Rio de Janeiro in 1922-1923. We want to underline in this essay the author's remarks about the brazilian culture and economy, the literary stile of the italian reporter and the his prejudices which have ideologic nature.*
- **KEYWORDS:** *Italian jornalismo. Literary style. Italian view about Brazil.*

¹⁸ “É singular o nosso destino! Foram italianos os grandes descobridores da América: Verrazzani e os Caboto no Norte, Colombo no centro, Vespucci no Sul. No entanto, a Itália é a única entre as grandes potências marítimas da Europa que não possui um palmo de terra no Novo Mundo. Há uma vasta província italiana às margens do Plata e dos seus afluentes, mas os nossos irmãos que lá vivem já perderam até mesmo o uso da língua materna.” (BOCCARDO, 1978, p.129, tradução nossa).

Referências

- BAUSANI, A. **L'indonesia nella relazione di viaggio do Antonio Pigafetta**. Roma: Istituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente, 1972.
- BOCCARDO, G. Spontaneità ed artificio nell'espansione coloniale. In: CIUFFOLETTI, Z.; DEGL'INNOCENTI, M. **L'emigrazione nella storia d'Italia**. Firenze: Vallecchi, 1978. p.129.
- BONTEMPELLI, M. **Pezzi di mondo**. Milano: Panorama, 1936.
- CUSANO, A. **Italia d'oltremare**: impressioni e ricordi dei miei cinque anni in Brasile. Milano: Stabilimento Tipografico E. Reggiani, 1911.
- DE AMICIS, E. **Sull'Oceano**. [S.l.]: Alla Edizione Elettronica Hanno Contribuito, 2003. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/lb000252.pdf>. Acesso em: 26 abr. 2015.
- FELICI, O. **Il Brasile com'è**. Genova: Stabilimento Grafico Editoriale, 1923.
- GARIN, E. **L'uomo del Rinascimento**. Roma: Laterza, 1985.
- LOMBROSO, G. **Nell'America Meridionale**. Milano: Treves, 1908.
- MALAN, G. P. **Un viaggio al Brasile**. Genova: Sambolino, 1885.
- MORICONI, U. A. **Il paese de' macacchi**. Torino: R. Frassati & Co., 1897.
- PIGAFETTA, A. **Viaggio attorno al mondo**. Org. Mariarosa Masoero. Terni: Longo Ed., 1987.
- RODITI, E. **Magalhães do Pacífico**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1989.

ÍNDICE DE ASSUNTOS

- Adaptação, p.55
Alain Robbe-Grillet, p.103
Cinema, p.55 , p.103
Conversa de Bois, p.71
Damário Da Cruz, p.89
Eça de Queirós, p.55
Estilo literário, p.117
Ética, p.71
Ezra Pound, p.89
Filosofia, p.71
Friedrich Schlegel, p.37
Guimarães Rosa, p.71
História da crítica literária, p.37
Historiografia literária, p.37
João Botelho, p.55
Jornalismo italiano, p.117
Literatura, p.55 , p.103
Mário de Andrade, p.25
Melojeia, p.89
Modernismo, p.25
Narrative techniques, p.9
Olhar italiano sobre o Brasil, p.117
Os Maias, p.55
Philosophy and literary criticism, p.9
Racionalismo, p.71
Representation in the novel, p.9
Romance, p.25
Self-overcoming realism, p.9
Tradução poética, p.89
Vanguardas, p.103

SUBJECT INDEX

- Adaptation, p.55
Alain Robbe-Grillet, p.103
Cinema, p.55 , p.103
Conversation Among Oxen, p.71
Damário Da Cruz, p.89
Eca de Queiroz, p.55
Ethics, p.71
Ezra Pound, p.89
Filosofia e crítica literária, p.9
Friedrich Schlegel, p.37
Guimarães Rosa, p.71
History of literary criticism, p.37
Italian jornalismo, p.117
Italian view about Brazil, p.117
João Botelho, p.55
Literary historiography, p.37
Literary style, p.117
Literature, p.55, p.103
Mário de Andrade, p.25
Melopoeia, p.89
Modernism, p.25
Novel, p.25
Os Maias, p.55
Philosophy, p.71
Poetic translation, p.89
Rationalism, p.71
Realismo e auto-superação, p.9
Representação no romance, p.9
Técnicas narrativas, p.9
Vanguard, p.103

ÍNDICE DE AUTORES
AUTHORS INDEX

- CRUZ, Benilton Lobato, p.25
FALCATO, Ana Cristina, p.9
FONTANARI, Rodrigo, p.103
LESMES, María Luz García, p.89
MARSILI, Ítalo, p.71
MAURO, Claudia Fernanda de Campos, p.117
MAURO, Sérgio, p.117
MEDEIROS, Constantino Luz de, p.37
MENEGALDO, Luciano L., p.71
SOBRAL, Filomena Antunes, p.55

STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão
Laboratório Editorial
Rodovia Araraquara-Jaú, km 01
14800-901 – Araraquara
Fone: (16) 3334-6275
e-mail: laboratorioeditorial@fclar.unesp.br
<http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial/>

Produção Editorial:



Impressão:

