

4º Período

Literatura Hispânica I

Liliana Reales
Rogério de Souza Confortin

Florianópolis, 2009.

Governo Federal

Presidente da República: Luiz Inácio Lula da Silva

Ministro de Educação: Fernando Haddad

Secretário de Ensino a Distância: Carlos Eduardo Bielschowky

Coordenador Nacional da Universidade Aberta do Brasil: Celso Costa

Universidade Federal de Santa Catarina

Reitor: Alvaro Toubes Prata

Vice-reitor: Carlos Alberto Justo da Silva

Secretário de Educação a Distância: Cícero Barbosa

Pró-reitora de Ensino de Graduação: Yara Maria Rauh Müller

Pró-reitora de Pesquisa e Extensão: Débora Peres Menezes

Pró-reitora de Pós-Graduação: Maria Lúcia de Barros Camargo

Pró-reitor de Desenvolvimento Humano e Social: Luiz Henrique
Vieira da Silva

Pró-reitor de Infra-Estrutura: João Batista Furtuoso

Pró-reitor de Assuntos Estudantis: Cláudio José Amante

Centro de Ciências da Educação: Wilson Schmidt

Curso de Licenciatura em Letras-Espanhol na Modalidade a Distância

Diretor Unidade de Ensino: Felício Wessling Margotti

Chefe do Departamento: Adriana Kuerten Dellagnello

Coordenadoras de Curso: Maria José Damiani Costa

Vera Regina de A. Vieira

Coordenador de Tutoria: Raquel Carolina Souza Ferraz D'Ely

Coordenação Pedagógica: LANTEC/CED

Coordenação de Ambiente Virtual: Hiperlab/CCE

Projeto Gráfico

Coordenação: Luiz Salomão Ribas Gomez

Equipe: Gabriela Medved Vieira

Pricila Cristina da Silva

Adaptação: Laura Martins Rodrigues

Comissão Editorial

Adriana Kuerten Dellagnello
Maria José Damiani Costa
Meta Elisabeth Zipser
Lêda Maria Braga Tomitch
Vera Regina de Aquino Vieira

Equipe de Desenvolvimento de Materiais

Laboratório de Novas Tecnologias - LANTEC/CED

Coordenação Geral: Andrea Lapa
Coordenação Pedagógica: Roseli Zen Cerny

Material Impresso e Hiperímia

Coordenação: Thiago Rocha Oliveira, Laura Martins Rodrigues
Diagramação: Felipe Augusto Franke
Ilustrações: XXXXXXXXXXXXXXXX
Revisão gramatical: Rosangela Santos de Souza

Design Instrucional

Coordenação: Isabella Benfca Barbosa
Designer Instrucional: Patrícia Cella Azzolini

*Copyright@2009, Universidade Federal de Santa Catarina
Nenhuma parte deste material poderá ser reproduzida, transmitida
e gravada sem a prévia autorização, por escrito, da Universidade
Federal de Santa Catarina.*

Ficha catalográfica

C331f Carvalho, Neri Terezinha Both Referência do livro nonon nonono nonon nonononon nonon nononon ono 147 p. ISBN 978-85-61483-22-7 1. Espanhol. I. Gimenez, nononon, nono. CDU 51
--

Catálogo na fonte elaborada na DECTI da BU/UFSC

Sumario

Unidade A 9

Poesia 11

1.1 Poesia, poema e poético.....	12
1.2 Gênero literário.....	12
1.3 Metro e ritmo.....	16
1.4 Classes de versos.....	19
1.5 Soneto.....	19
<i>Resumo</i>	21

Origens da Poesia Hispânica 23

2.1 Os trovadores e sua poesia.....	23
2.2 Garcilaso de la Vega (entre 1498/1503 – 1536).....	27
2.3 Pablo Neruda (1904 - 1973).....	32
2.4 Octavio Paz (1914 - 1998).....	38
2.5 Origens histórico-literárias da prosa em língua espanhola.....	41
<i>Resumo</i>	44

Unidade B..... 45

Prosa..... 47

3.1 Prosa poética.....	48
<i>Resumo</i>	58

Miguel de Cervantes..... 59

4.1 Importância e inovação estético-narrativa de Don Quijote de Cervantes.....	60
4.2 Comentário.....	63
4.3 A tese de Foucault.....	66
4.4 A loucura como espaço limite.....	67
4.5 Os limites da representação: para além de Dom Quixote, Pierre Ménard, autor do Quixote.....	74

4.6 Jorge Luis Borges (1899 - 1986)	80
4.7 Aspecto crítico da obra	84
4.8 Gabriel García Márquez.....	85
<i>Resumo</i>	88

Unidade C..... 89

Teatro91

5.1 O teatro como gênero literário:	
o contexto do surgimento do teatro	91
5.2 O texto dramático	91
5.3 Breve história dos autores dramáticos espanhóis:	
o Século de Ouro espanhol	95
5.4 Federico García Lorca (1898 - 1936)	103
<i>Resumo</i>	120

Unidade D 121

Retórica 123

6.1 Figuras de estilo ou figuras de retórica	123
6.2 A metáfora	124
6.3 Tipologia das metáforas.....	125
6.4 A metonímia	127
6.5 A alegoria	134
<i>Resumo</i>	134

Quadro tipológico das figuras de estilo mais comuns .135

7.1 Tabela categórica das figuras de linguagem mais comuns ...	137
<i>Resumo</i>	144
<i>Referências</i>	145

Apresentação

Caro aluno,

A disciplina *Literatura Hispânica I* trata de quatro assuntos básicos dentro do seguinte quadro geral dos gêneros literários: *Poesia, Prosa, Teatro (Texto Dramático)* e *Retórica (Figuras de Linguagem)*.

Tais assuntos ultrapassam a especificidade de um curso de literatura hispânica, pois se relacionam a formas constituintes tanto da história quanto das formas próprias à expressão literária em geral. O último desses assuntos é uma disciplina que se preocupa com a catalogação e com a elaboração sistemática das *figuras de linguagem*, ou seja, com as formas que a linguagem em geral pode tomar no que se refere aos sentidos e aos efeitos que a expressão da linguagem verbal pode vir a ter. Desde a antiguidade greco-romana esse campo de saber é conhecido pelo nome de Retórica.

Os assuntos que trataremos neste livro didático seguem uma ordem adotada pela maior parte dos teóricos que tratam dos gêneros literários, e que se estabelece devido aos componentes cronológicos e históricos de cada um deles. Os temas que poderiam ser chamados de gêneros literários serão introduzidos em seus elementos básicos para que possam, em seguida, ser aprofundados na complexidade e no relacionamento entre suas especificidades e suas questões comuns.

Nessa perspectiva de trabalho, veremos que, em termos de um estudo sistemático dos gêneros literários – os quais serão pensados no marco de sua relação expressiva e derivada dos fenômenos da linguagem –, tais assuntos, necessariamente, relacionam-se de modo diferente, segundo a perspectiva teórica que os situa como pertencentes todos à história literária da civilização ocidental e que têm em comum o pertencimento à expressão *literária* da linguagem.

Desejamos a você um bom estudo!

Os autores

Unidade A

Poesia

1 Poesia

Neste capítulo, estudaremos noções elementares de poesia para que você tenha uma base que lhe permita iniciar-se no comentário crítico deste tipo de produção literária. O capítulo também trata de alguns dos momentos mais importantes da poesia em língua espanhola.

A palavra poesia vem do léxico da língua grega ποιεῖν (*poiein*) que significa “fazer, criar”. O poeta é, então, aquele que cria, um inventor de formas expressivas, o que nos revela, também, os termos da Idade Média filiados à “língua d’oc” *troubadore* que se originam do verbo *trobar* que significa “compor”, “inventar”.

Na antiguidade grega toda expressão literária era qualificada de poética, mesmo que se tratasse de arte oratória, canto ou teatro: todo criador, compositor ou “fazedor de texto” era um poeta, assim como exprime a etimologia da palavra. Os filósofos gregos procuraram refinar a definição de poesia e Aristóteles, em sua *Poética*, identificou três gêneros poéticos: a **poesia épica**, a **poesia cômica** e a **poesia dramática**.

Mais tarde, os teóricos da estética reterão três gêneros: a **epopeia**, a poesia **lírica** e a poesia **dramática** (tragédia e comédia). A utilização do verso se imporá como a primeira característica da poesia, diferenciando assim, de início, da prosa, encarregada da expressão comum que podemos qualificar como *prosaica*.

Aos poucos a palavra *poesia* evoluirá, ainda, em direção a um sentido mais restrito, dizendo respeito aos textos em verso que fazem um emprego específico das fontes retóricas sem uma clara delimitação em relação aos conteúdos: a poesia será descritiva, narrativa e filosófica antes de se dar um lugar privilegiado à expressão dos sentimentos.

De fato, a poesia, como primeira expressão literária da humanidade, utilizando o ritmo como estratégia de memorização e de transmissão, surge, de início, num quadro religioso e social, instituindo os mitos fundadores étnico-culturais como, por exemplo, os mitos fundadores expressos pelos grandes textos da humanidade como a *Epopéia de Gilgamesh* na Mesopotâmia, a *Bíblia* dos hebreus, o *Mahabharata* e os *Vedas* na Índia, a *Ilíada* e a *Odisséia* dos gregos.

A língua d’oc” (*lenga d’òc*) é uma língua romance falada antigamente e ainda hoje, na região sul da França, nos vales alpinos do Piémont na Itália, no Vale d’Aran na Catalunha e em Mônaco.

1.1 Poesia, poema e poético

Hoje em dia, parece haver um consenso em se associar *poesia* a uma expressão versificada e rimada, mesmo que o verso e a rima tenham formas variadas segundo sua métrica particular e, hoje, a forma “livre” do verso, na poesia contemporânea, começa a obedecer a variações cada vez mais sutis e até produzindo “desvios” estilísticos radicais em relação às normas.

No entanto, o gênero *Poesia*, no âmbito da literatura, não deve ser confundido com o caráter ou com o sentido de *poético*, nem, absolutamente, sob a égide da forma *métrica*, do cálculo da prosódia (o tipo de *verso* e o tipo de *rima* em que é construído o poema). Para introduzirmos os estudos da poesia, tomaremos como base de referência o trabalho dos teóricos Brioschi e Di Girolano em seu estudo *Introducción al estudio de la literatura*.

Também incentivaremos você a pesquisar introduções aos assuntos aqui tratados a partir da indicação de alguns termos pesquisados em enciclopédias eletrônicas abertas na rede global de internet. Nesse ambiente, é possível ter acesso a textos e imagens relativos aos assuntos aqui estudados, ampliando consideravelmente a quantidade de informação relacionada a eles.

Começaremos por uma inserção na definição de gênero literário, na qual pressentimos que poderá ser aclarado o sentido da *forma expressiva* (genericamente, trataremos esse tema como compreensão introdutória dos gêneros *Poema*, *Prosa* e *Teatro*) como modo que caracteriza, em grande parte, as diferenças entre os gêneros literários citados.

1.2 Gênero literário

Por *gênero literário* poderíamos entender, segundo Brioschi e Girolano, uma “(...) série de relações estabelecidas por convenção entre o *plano da expressão* e o *plano do conteúdo* e ainda, as relações entre os vários componentes que formam cada plano” (BRIOSCHI; DI GIROLANO, 2000, p. 97).

Os autores dão um exemplo que irá aclarar as relações que coexistem entre o plano da expressão da poesia e o plano do conteúdo (que é expresso nas diferentes formas métricas que pode ter um poema), e que são estudados no vasto quadro das formas métricas das diferentes línguas desde a antiguidade.

La forma de la canción cortés (plano de la expresión) se asocia con una materia (plano del contenido) elevada (amorosa, política, moral, filosófica); por otro lado, dentro del plano de la expresión, la elección del esquema estrófico de la canción implica rimas bastante rebuscadas, el empleo de ciertos versos y no otros, la posibilidad de enlazar las estrofas con expedientes de tipo variado, un lenguaje sostenido, etc.". (BRIOSCHI; DI GIROLANO, 2000, p. 97)

Interpretando esse exemplo dado pelos teóricos italianos, diríamos que o gênero poesia, dado na forma da “canção cortês”, é expresso numa forma *métrica*, dada, por sua vez, numa estrutura em *estrofes* que elabora tanto o plano da expressão (ou seja, a maneira em que é conformada a estrutura métrica e rítmica do poema) quanto o conteúdo do poema ou da canção (as várias possibilidades de assunto ou matérias tratadas pelo poema), versificado e rimado.

Estrutura em verso e rima, que pode ser de vários tipos, para os quais organizaremos, primeiramente, uma definição geral para, em seguida, apresentarmos alguns exemplos.

Segundo o dicionário Wikipedia em Espanhol – que você pode consultar visitando a página http://es.wikipedia.org/wiki/Poesia#cite_ref-0 –, a estrutura estrófica da poesia, até o século XX, foi uma marca singular da diferença entre poesia e prosa, o que já pode introduzir uma diferença importante entre estes dois gêneros literários:

“El arte de combinar rítmicamente las palabras no es lo único que distingue a la poesía de la prosa, pero hasta el siglo XX constituía la mejor forma de diferenciar ambos géneros. La versificación tiene en cuenta la extensión de los versos, la acentuación interna y la organización en estrofas.

La rima (coincidencia de las sílabas finales en versos subsiguientes o alternados) es otro elemento del ritmo, igual que la aliteración, que es la repetición de sonidos dentro del verso, como en éste de Góngora: «*infame turba de nocturnas aves*», donde se repite el sonido *ur* y también se juega una rima asonante en el interior del verso entre *infame* y *ave*. La rima es consonante cuando todas las letras de la última sílaba coinciden en dos o más versos próximos. Se llama asonante cuando sólo coinciden las vocales.

La poesía en lengua castellana se mide según el número de sílabas de cada verso, a diferencia de la poesía griega y de la latina, que tienen por unidad de medida el pie, combinación de sílabas cortas y largas (el yambo, la combinación más simple, es un pie formado por una sílaba corta y otra larga). En la poesía latina los versos eran frecuentemente de seis pies.

Por el número de sílabas, hay en la poesía en lengua castellana versos de hasta 14 sílabas, los alejandrinos. Es muy frecuente el octosílabo en la poesía popular, sobre todo en la copla. Las coplas de Manrique se basan en el esquema de versos octosílabos, aunque a veces son de siete, rematados por un pentasílabo. A esta forma se le llama «copla de pie quebrado». La irregularidad silábica es frecuente, incluso en la poesía tradicional. Por ejemplo, en poesías de versos de once sílabas se pueden encontrar algunos de diez o de nueve.

Las estrofas (grupos de versos) regulares, de dos, cuatro, cinco y hasta ocho versos o más corresponden a las formas más tradicionales. El soneto, una de las más difíciles formas clásicas, se compone de catorce versos, generalmente endecasílabos (once sílabas), divididos en dos cuartetos y dos tercetos (estrofas de cuatro y de tres versos), con distintas formas de alternar las rimas.

La alternancia de sílabas tónicas (acentuadas) y átonas (sin acento) contribuye mucho al ritmo de la poesía. Si los acentos se dan a espacios regulares (por ejemplo, cada dos, tres o cuatro sílabas), esto refuerza la musicalidad del poema. Mantenido esta regularidad a lo largo de todo un poema, se logra un efecto muy semejante al del compás musical?

Evidentemente, há dificuldade em se delimitar de forma absolutamente clara os gêneros literários. É sabido, na história literária o quanto as noções de gênero e de categorias acabam por ser produzidas e percebidas numa relação fronteiriça, que mostra mais uma relação de contiguidade e transformação do que uma rigorosa separação entre suas categorias e gêneros.

A respeito das diferenças e das transformações que podem gerar elementos “novos” (ou seja, a própria transformação e mutação no interior das formas métricas e rítmicas do poema versificado) entre os gêneros, como entre a canção cortês e a canção trovadora, nos séculos XIV e XV, na Península Ibérica, vejamos o que nos dizem Brioschi e Di Girolamo:

Compárese, por ejemplo, el género canción cortés tal como es posible describirla sobre la base de los textos castellanos de los siglos XIV y XV con el género canción de los trovadores, que es su modelo. La canción provenzal tiene una estructura estrófica más libre que la castellana, está musicada, puede servirse a veces de una lengua que en Castilla habría sido admisible sólo en los géneros cómicos o realistas, contempla una variedad de situaciones en la relación amador-amada, impensable en la canción castellana. Esta última, respecto a su modelo, innova, añadiendo rasgos nuevos (por ejemplo, una reorganización estrófica más articulada) y suprimiendo otros (por ejemplo, muchos rasgos del contenido), elaborando otros géneros, como el decir o las preguntas y respuestas, en los que se dan contenidos amorosos, teológicos, morales, políticos, etc., mientras que para los trovadores los dos últimos temas se integraban en el género del sirventés (formalmente equivalente a la canción, pero construido con la métrica y melodía de una canción preexistente: la canción debía tener, en cambio, estructura estrófica y melódica original). (BRIOSCHI; DI GIROLANO, 2000, p. 97)

Essa citação tem a importância de nos fazer perceber os graus de transformação e de variância que se podem observar e que sempre existem entre os gêneros e suas categorias. O estudo dos gêneros deve ser entendido como um instrumento de catalogação e organização dos fenômenos ligados à produção estética, que se dão na forma mais ou menos verificável dos gêneros. Nesse sentido, um outro exemplo é o que pode ocorrer com gêneros que se relacionam com matérias e dados “extra” literários, tornando-se, com o tempo, um gênero consolidado na literatura.

É o caso – diferente da poesia e pertencente ao gênero da prosa – da “novela epistolar”, que é uma narração construída com cartas dadas como autênticas, como a “novela-diário”, por exemplo. Ou, ainda, a “poesia-collage”, que se utiliza de materiais verbais extraliterários, etc. (BRIOSCHI; DI GIROLANO, 2000, p. 97). Esses exemplos indicam até que ponto os gêneros podem mesclar e combinar categorias literárias entre si. Brioschi e Di Girolamo lembram, a partir dessas constatações históricas, que no caso do poema cavalheiresco pode haver a combinação de dois ou mais gêneros literários, mesclando-se épica e novela cor-tês, por exemplo, assim como uma novela do século XX pode ser “épica, tragédia e comédia ou ainda tudo isso ao mesmo tempo”.

A qualidade estética deve ser pensada como uma questão controversa e relativa aos diversos modos e categorias de sua exposição, vale dizer, em relação à qual matéria sua arte trabalha (poética, sonora, pictórica, escultural, arquitetônica, performática, imagética – fotografia, cinema, vídeo ou híbrida – instalações e *ready made*).

Voltando às primeiras palavras deste Capítulo, quando nos remetíamos a uma certa diferença entre os termos *poesia*, *poema* e *poético*, diríamos que o poema pode ser versificado e ritmado segundo formas históricas e estilísticas catalogadas como modos ou metrificações da poesia. Também devemos entender que uma carga poética num poema pode se remeter à sua “qualidade”, no intuito de se alcançar uma “relação estética” da linguagem poética que varia historicamente segundo os juízos de gosto que coexistem em cada contexto histórico de produção e apreciação da arte da poesia.

1.3 Metro e ritmo

Fora a controvérsia sobre a qualidade estética da poesia e da arte em geral, a poesia pode ter modos que seguem uma métrica específica, e esta métrica se elabora a partir dos componentes do metro e do ritmo pelas classes do verso e da rima.

Portanto, os modos da poesia em espanhol seguem basicamente uma estruturação que é estudada nos termos de um “sistema métrico”. Dois componentes básicos conformam esse sistema: *Metro* e *Ritmo*.

O sistema métrico tem, basicamente, três grandes famílias de metrificação:

- a metrificação quantitativa, que se apoia sobre a quantidade ou duração das sílabas;

- a metrficação de acentuação, que se apoia sobre o acento tônico; e
- a metrficação silábica que, insensível a suas propriedades prosódicas, se limita a numerar as sílabas.

Brioschi e Di Girolano definem basicamente os elementos constitutivos do verso em espanhol segundo uma análise dupla; tanto pelo modo de uma metrficação de acentuação quanto pela metrficação silábica. Eles, assim, se remetem aos elementos do verso em espanhol:

Los elementos constitutivos del verso español son la posición (o sílaba métrica) y el ictus (o acento métrico). El número de las posiciones determina la estructura métrica, de la que se distingue solo en abstracto la estructura rítmica, que se produce por la presencia de ictus en ciertas sílabas según un esquema fijo y dentro de unos límites variables. Distinguimos entre posiciones tónicas, marcadas por ictus (P+), y atonas (P-). Por ejemplo, en un verso como

(4) Tus claros ojos ¿a quién los volviste? (Garcilaso, *égloga* I, 128.)

se reconoce la siguiente estructura métrico-rítmica:

(a) P1- P2+ P3- P4+ P5- P6- P7+ P8- P9- P10+ (s)

En (4), cada posición coincide con una sílaba fonológica, y cada ictus con un acento. Las nociones de posición y de ictus, sin embargo no son enteramente asimilables a las de sílaba fonológica y acento. (BRIOSCHI; DI GIROLANO, 2000, p. 135)

No estudo do sistema métrico da poesia, devemos ter em mente algumas estruturas básicas que indicam a posição do ritmo em relação à estrutura morfossintática da frase e não apenas em relação à palavra. Desse modo, diremos que as figuras métricas, em sentido estrito, são a *diéresis* e a *sinéresis*, a *dialefa* e a *sinalefa*.

Dos vocales adyacentes en una palabra pueden contar como dos sílabas (vi-o-la, su-a-ve), y en este caso se produce diéresis, o bien como una única sílaba (vio-la, sua-ve), y se da entonces sinéresis. [...]

La dialefa y la sinalefa regulan los contactos vocálicos entre palabras. Si la vocal final de una palabra y la vocal inicial de la palabra siguiente pertenecen a dos posiciones distintas, tenemos una dialefa (toda ˘ espe-

A prosódia é a parte da gramática tradicional que se dedica às características da emissão dos sons da fala, como o acento e a entoação. Está relacionada com os estudos de metrficação.

As denominações tradicionais dos versos espanhóis, formados pelo numeral grego + sílaba [*octosílabo* (8 sílabas), *decasílabo* (10 sílabas), *endecasílabo* (11 sílabas), etc.], aludem ao número de "sílabas" com terminação plana no verso, isto é, acabado em palavra paroxítone, como no exemplo (4) da citação de Brioschi e Di Girolano, que é um *endecasílabo*.

ranza); si, por el contrario, constituyen una misma posición, se produce sinalefa (divino ^ amor). Puede haber sinalefa entre más de dos vocales (via ^ espantosa) y entre más de dos palabras (despertando ^ a ^ Elisa) (BRIOSCHI; DI GIROLANO, 2000, pp. 135-136)

Assim, diéresis ou sinéresis, dialefa ou sinalefa são, desse modo, figuras de signo oposto, cujo emprego varia segundo hábitos métricos de cada época e segundo estilos individuais.

É importante salientar, como nos lembram Brioschi e Di Girolano, que nenhuma tipologia métrica se desenvolverá nunca em um plano exclusivamente sincrônico ou descritivo, sendo necessário ter em consideração os aspectos históricos do sistema e seus vínculos com os sistemas anteriores ou com os modelos contemporâneos em que ele se inspira.

Remarcadas essas questões contextuais, em relação às quais uma tipologia métrica deve relativizar sua análise, observamos o quadro que poderia referenciar uma abordagem geral sobre a versificação na poesia de língua espanhola:

- a. por um **artifício fônico** (rima, assonância, aliteração) ou rítmico (em alguns sistemas apenas o final do verso está sujeito a uma regulação rítmica);
- b. pelo **modelo rítmico** (recorrência de um certo número de ictus, em intervalos fixos ou variáveis – como referem os conceitos fonológicos de *diéresis* e *sinéresis* – em um estudo métrico do verso); nos metros tonais, o esquema prescreve a sucessão das classes tonais;
- c. pelo **modelo métrico** (número das posições (P1-/+, P2-/+, Pn-/+) nos sistemas quantitativos, o número dos pés);
- d. por uma **estrutura sintática especial**, geralmente regida pela técnica do paralelismo que supõe a coincidência da unidade sintática (frase ou sintagma) com a métrica (verso ou hemistíquio);
- e. pela **disposição gráfica** (na poesia moderna apenas este elemento garantiria a natureza métrica do poema, porém é raro que apenas um desses elementos apareça num poema).

1.4 Classes de versos

Os versos podem ser classificados em cinco grupos principais:

1. versos sem corte;
2. versos com corte fixo, ou versos duplos;
3. versos com corte móvel (este verso, na prática, ocorre apenas nos hendecassílabos);
4. versificação *anisossilábica* (termo em espanhol);
5. verso livre.

Por corte entende-se uma pausa métrica, assimilável em certos aspectos à pausa final do verso, e que estabelece uma função muitas vezes determinante na definição da estrutura métrica e rítmica do verso.

1.5 Soneto

Tendo em vista a grande variabilidade de formas na versificação, introduziremos esse assunto com o exemplo do soneto por ser esta forma vérsica estabelecida numa métrica muito difundida até hoje.

O soneto (do italiano antigo *sonnetto* – ou *sonetto* hoje em dia –, termo advindo do antigo provençal *sonnet* (pequena canção, melodia cantada), que surge no fim do século XII, tendo sua origem no termo do latim *sonare*, «soar») é uma forma de poema que comporta quatorze versos, nos quais a repartição tipográfica pode variar — dois quartetos e dois tercetos ou apenas uma estrofe final de seis versos – e nos quais o esquema das rimas igualmente varia, seja de forma livre, seja seguindo disposições regulares.

A primeira tentativa de adaptar o soneto italiano em castelhano foi realizada por Íñigo López de Mendoza, marquês de Santillana (1398 – 1458), em seus *Sonetos fechos al itálico modo*, que seguem o modelo de Petrarca. Mas a forma em castelhano ainda não é formalmente adequada para o modelo italiano. É a partir



Retrato de Íñigo López de Mendoza

do ano 1526 que o soneto ressurgiu na Espanha, graças ao poeta de Barcelona, Juan Boscán, que adapta os versos hendecassílabos em espanhol com a ajuda de outro poeta, Garcilaso de la Vega, versos os quais são considerados como os mais perfeitos em língua castelhana.

O soneto espanhol adota uma estrutura fixa até o período contemporâneo, sob a estrutura hendecassílabo, rimando em ABBA ABBA CDE CDE / CDE DCE / CDC DCD (se os dois quartetos são fixos, os tercetos não o são e as combinações apresentadas aí são apenas as mais comuns).

O soneto é escolhido e cultivado por uma série de poetas e escritores importantes da língua espanhola, desde o Século de Ouro até os nossos dias, tais como: Miguel de Cervantes (1547 - 1616), Lope de Vega (1562 - 1635), Góngora (1561-1627), Francisco de Quevedo (1580 - 1645), Calderón de la Barca (1600 - 1681), e mesmo na modernidade com os poetas que compunham a chamada Generación del 27 na Espanha (Federico García Lorca, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Rafael Alberti, etc). Pablo Neruda foi um poeta que fez poemas na forma de soneto e sem rima. E o escritor Jorge Luis Borges escreveu, também, sonetos num estilo inglês, ou estilo shakespeariano, contando com três quartetos e um par final. São citados como importantes sonetistas em nossa contemporaneidade, poetas como Blas de Otero e Carlos Edmundo de Ory, além de Luis Alberto de Cuenca que, a partir de uma poética dita “transculturalista”, mistura tanto o transcendental quanto o livresco e o popular, operando tanto com a métrica livre quanto com formas tradicionais.

Você pode consultar introduções básicas e biografias com ilustrações e retratos de cada um desses célebres autores a partir do verbete “soneto” na enciclopédia eletrônica Wikipedia em espanhol: <http://es.wikipedia.org/wiki/Soneto>. Do mesmo modo, a página da biblioteca virtual do Instituto Cervantes disponibiliza poesias de Luis Alberto de Cuenca em:

<http://www.cervantesvirtual.com/portal/poesia/decuenca/textos.shtml>

No soneto a seguir, de Lope de Vega, por exemplo, é interessante notar o carácter pedagógico e mesmo jocoso com que o poeta se remete à própria estrutura métrica do poema, indicando com ironia, a cada momento, o estado de sua criação e o cuidado necessário em seguir as regras de composição do soneto:

Un soneto me manda hacer Violante,
que en mi vida me he visto en tal aprieto;
catorce versos dicen que es soneto:
burla burlando van los tres delante.

Yo pensé que no hallara consonante
y estoy a la mitad de otro cuarteto;
mas si me veo en el primer terceto
no hay cosa en los cuartetos que me espante.

Por el primer terceto voy entrando
y parece que entré con pie derecho,
pues fin con este verso le voy dando.

Ya estoy en el segundo, y aun sospecho
que voy los trece versos acabando;
contad si son catorce, y está hecho.

(Lope de Vega)

Resumo

Neste capítulo estudamos as noções de poesia, metro e ritmo, soneto, e ainda lemos e comentamos um soneto do famoso escritor do Século de Ouro espanhol, Lope de Vega.

2 Origens da Poesia Hispânica

Neste capítulo, estudaremos as origens da poesia hispânica e logo, procedendo por amostras (pois o panorama da poesia de língua espanhola é demasiado vasto), estudaremos alguns poetas famosos como Garcilaso de la Vega, do Século de Ouro espanhol. Dando um grande salto no tempo, estudaremos também dois importantes poetas de língua espanhola do século XX, o chileno Pablo Neruda e o mexicano Octavio Paz.

Em sua origem, o trovador compunha versos e fazia canções na língua provençal e catalã, mas quando se trata de atravessar os Pirineus é importante conhecermos um pouco da história desses personagens que até hoje influenciam a criação poética e tiveram enorme importância desde o século XII ao XIV, na Idade Média.

2.1 Os trovadores e sua poesia

Segundo os especialistas, um trovador é um poeta, um cantor que atuava, principalmente, no período da Idade Média na região do Languedoc, mas também na Catalunha, em Aragão e na Itália.

Alguns linguistas têm uma explicação para a origem do termo trovador, que faz referência, como foi dito, ao substantivo provençal que designa aquele “que encontra após uma pesquisa”. O verbo occitano correspondente a *torbar* vem do latim comum *tropare*, forma verbal de *tropus* que significa “retórica”, “figura de linguagem”. A palavra latina vem, ela mesma, do grego *τρόπος*, que significa “maneira”. Os defensores da origem neolatina da poesia cortesã fazem valer a ideia de que o verbo francês *trouver* (“encontrar”, “achar”) significa, literalmente, “inventar um tropo”. Um *tropo* é um discurso no qual as palavras são utilizadas num sentido diferente de sua acepção comum, como na criação de metáforas e metonímias.

Outros linguistas estimam que a origem da palavra “trovador” vem do árabe *tarrab* que significa “cantar”. Alguns adeptos desta segunda te-

oria também acreditam que as duas etimologias poderiam estar corretas. Os trovadores teriam podido utilizar conscientemente a proximidade fonética entre os dois conceitos: o occitano *trobar* e a raiz árabe TRB, quando o tema do amor fora exportado do mundo islâmico sul ibérico Al-Andalus ao resto da Europa do sudoeste.

É no século XII que nasce o **amor cortês** (*fin'amor* em occitano), gênero literário atribuído a Guilherme IX de Poitiers, dito *O trovador*. Este amor cortês foi um modelo para as gerações de trovadores e menestrelis (*Minnesänger* em alemão). Marca de valores heróicos próprios à cavalaria, esse amor cortês é francamente carnal, não exime o adultério, mas evoca, também, sentimentos delicados.

Os trovadores, personagens em sua maioria da nobreza, socialmente situados entre o guerreiro e o cortesão, não só com suas canções amorosas,

mas também com composições de cunho político, com seus debates e com sua visão do mundo, mostram-nos o início de uma história cultural e política que não vemos em nenhum outro documento de época. Sua literatura, em todo caso, será uma das fontes básicas da poesia, que durante séculos se cultivará na Europa ocidental. Inclusive no século XX, autores catalães como Josep Vicenç Foix não podem ser plenamente explicados se não tivermos conhecimento sobre o que se compôs no período caracterizado como trovadoresco.

Em geral, todos os trovadores tinham uma boa formação. Não é necessário que se diga que deveriam criar textos e música. E textos dentro de estritos moldes de métrica e versificação, que não podiam improvisar. O trovador trabalhava lentamente e não devia fazer mais de dez poemas por ano, o que vale dizer que produziam mais ou menos como nossos músicos atuais. Quase todos haviam estudado o *trivium* (gramática, lógica e retórica) e o

Você pode ler um ensaio de Raúl César Gouveia Fernandes, baseado em rica bibliografia historiográfica, sobre o amor cortês, que foi cantado e poetizado pelos trovadores na Idade Média em: <http://www.hottopos.com/notand7/raul.htm>



Pintura medieval mostrando os trovadores

quadrivium (aritmética, geometria, música e astronomia) e ainda, tinham conhecimento dos tratados de poética latinos e de composição musical, e também seguiam os tratados sobre a língua e a arte de trovar que surgiam em seu tempo. Entre esses documentos, podemos citar: *Razos de trobar*, de princípios do século XIII, de Ramon Vidal de Besalú; *Reglas de trobar* (1289 - 1291) de Jofre de Foixá; e o enciclopédico *Le breviari d'amor* (1288-1292), de Matfre Ermengaud, que está centrado, sobretudo, no amor e seu tratamento e em aspectos estritamente gramaticais.

No século XIV, com o fim de revitalizar o mundo e a poética dos trovadores, Guilhém Molinier escreveu em prosa as *Leys de Amor* (1328-1337). Já em fins do século XIV, e durante o século XV, começam a aparecer os primeiros tratados destinados aos poetas em língua catalã, como o *Torcimany* der Lluís de Averçó e o *Libro de concordancias* de Jaume March. Com exceção dos trovares, que faziam parte da nobreza, tem-se pouca informação a respeito do resto dos trovadores. A informação que existe a respeito destes, que não pertenciam à nobreza, advém, na sua maior parte, dos cancioneiros. Alguns trovadores não faziam suas próprias canções, e este delito se punia com o cárcere.

Em alguns documentos da época, relativos aos trovadores, aparecem descritas, em três partes, informações sobre a canção de tal trovador. Em alguns não havia mais do que as poesias, e nenhuma outra referência. A primeira parte dizia respeito à vida do trovador; a segunda, às razões pelas quais aquele poeta havia escrito tal poema, o que não era frequente; e na terceira parte, figurava o próprio poema e, em vários casos, a melodia correspondente.

Os gêneros trovadorescos se relacionam, sobretudo, com a temática amorosa, mas podiam, também, centrar-se em temas políticos, morais, literários, etc. A seguir, poderemos observar uma classificação sintética, dividida em três partes: os **gêneros condicionados pela versificação**, nos quais se têm em conta os aspectos métricos e não a temática que podia ser amorosa; os **gêneros condicionados pelo conteúdo**, a parte mais extensa e variada; e os **debates entre os trovadores** (*Tençon* e *Juego partido*), composições nas quais os trovadores se enfrentam através de um diálogo com uma temática variada. Não é preciso dizer que temos a tradição trovadoresca em plena atividade em nossas produções cultu-

rais brasileiras, principalmente, no nordeste, através dos repentistas, da música e da literatura de cordel e também, em outras regiões do Brasil, variando segundo cada cultura.

Os estilos poéticos na poesia trovadoresca podem ser classificados como:

- *Trova leve* (ou plana): expressão simples; palavras sem duplo sentido e menos complicadas; ausência de recursos estilísticos mais complexos. Pensamentos claros que podem ser entendidos pela maioria do auditório. É o estilo mais utilizado.
- *Trova hermética*: há vários tipos, como “claro, obscuro, sutil, delgado, coberto”, segundo expressam os próprios trovadores em suas composições, sem especificar suas características. As mais comuns são:
 - a. **Trova cerrada**: trova hermética baseada na complicação de conceitos, no abuso da agudeza, uma linguagem frequentemente relacionada ao “*argot*” (que tem sua interpretação difícil, pois se relaciona ao contexto de sua época, o que chamaríamos “*gíria*”). O trovador Marcabré a utilizou com frequência.
 - b. **Trova rica**: o hermetismo se baseia na complicação da forma que busca a sonoridade da palavra e, para isso, utiliza uma linguagem difícil com rimas estranhas.



Pintura medieval sobre os trovadores e suas cantigas

Os trovadores, imbuídos do ideal neoplatônico e das normas de etiqueta do “amor cortês”, desempenham um papel cultural muito importante em todo o período dos séculos XII ao XV, originando, em sua atividade e continuidade dessa experiência poética e musical, uma herança fundamental para a literatura de toda a península ibérica. Os documentos deixados pelos trovadores são uma riquíssima contribuição para o conhecimento da sociedade medieval tardia, seus hábitos e atitudes sociais, políticas e culturais. Não poderíamos compreender a produção literária do Século de Ouro espanhol com os poetas e escritores Garcilaso de la Vega, Cervantes, Lope de Vega e Calderón de la Barca, sem introduzirmos, basicamente, os fatos e as expressões poéticas que os antecederam.

2.2 Garcilaso de la Vega (entre 1498/1503 – 1536)

Garcilaso de la Vega é considerado como um dos maiores expoentes da literatura espanhola no Século de Ouro. Nasceu em Toledo, ao sul de Madri, aproximadamente, entre os anos 1498 e 1501, sendo esta última data a mais aceita pelos especialistas. Filho, pelo lado paterno, de Iñigo López de Mendoza, marquês de Santillana e, pelo lado materno, de Fernán Pérez de Guzmán. Aprendeu línguas como grego, latim, francês, italiano e música e esgrima.

Em 1520, ingressa no serviço militar como membro da guarda real, aos serviços de Charles V, e participa na “Guerra das Comunidades”. Nomeado membro da Ordem de Santiago, luta contra os franceses em Fuenterrabía. Quando retorna a Toledo, casa-se com Elena de Zúñiga, dama de companhia de Doña Leonor, irmã de Charles V. Escreve, por essa época, seus primeiros poemas. É mortalmente ferido quando de um ataque contra a fortaleza de Muy, próximo de Fréjus, e morre alguns dias depois em Nice, para onde tinha sido levado, em 1536.



Retrato de Garcilaso de la Vega

2.2.1 Temas principais na poesia de Garcilaso de la Vega

A obra de **Garcilaso de la Vega** é composta de *Canciones*, *Coplas*, *Églogas*, *Elegias*, uma *Epístola a Boscán* e *Sonetos*.

Considerado como um poeta que soube dar qualidade métrica à poesia tradicionalmente canção e trovador pré-renascentista, Garcilaso soube manipular com maestria a métrica e o verso (geralmente hendecassílabo) de sua poesia. Influenciado pelas formas renascentistas italianas, por onde transitava frequentemente, impôs um estilo limpo e elegante, metrificado em hendecassílabos, a serviço de um “deus obsessivo”, o *amor*, como afirmam os estudiosos de sua obra. Desse trânsito pela Toscana renascentista, alguns traços e signos podem ser observados com clareza em sua poesia:

Você pode consultar as obras de Garcilaso de la Vega na página: <http://www.garcilaso.org/obras/indice.htm>

- **O amor** – segundo estudos literários e históricos relacionados ao Século de Ouro espanhol, em particular a Garcilaso de la Vega, poderíamos dizer que este tema dá sequência, de certo modo, à tradição do amor cortês, filtrado pelo tratamento dado por Petrarca com o neoplatonismo do *Dolce Stil Novo*, que faz do amor o elemento de coesão do Cosmos. Impõe-se um amor mais abstrato e introspectivo: a mulher é reflexo da Beleza divina, seja como *donna angelicata* em italiano ou *la belle dame sans merci* em francês, ou *desdeñosa* em espanhol. Por isso, ela é caminho da perfeição para Deus, exigindo uma forte luta entre o espírito e os sentidos, ou entre o desejo e a razão. Vemos que essas estruturas formais e expressivas da poesia de Garcilaso de la Vega não fazem senão incutir na prática poética do Século de Ouro espanhol o jogo de tensão de contrários, tão próprio às contradições filosóficas, religiosas e políticas do Barroco.
- **A natureza** – tema que advém do chamado “bucolismo”, que já se encontra nos *Idílios* de Teócrito, *As Bucólicas* de Virgílio, *A Arcádia*, já citada, de Sannazaro, e também em textos de Boccaccio, como a *Ninfale Fiesolano* e a *Ninfa D’Ameto*. A eles juntam-se dois tópicos: por um lado, o do *beatus ille* horaciano, que canta a paz e o repouso em um marco natural que aperfeiçoa o homem como solução das imperfeições do mundo civilizado, ajudando-o na conquista da sabedoria; e, por outro lado, relaciona, também, a ideia de uma Idade de ouro ancestral e mitológica, na qual coexistiam e reinavam as leis naturais em harmonia com a liberdade dos homens. Caberia acrescentar, ainda, seguindo a leitura de alguns estudiosos das relações entre o espaço e a poética de Garcilaso, um matiz amoroso ao tema da paisagem. O cortesão se afasta do mundo palaciano de intrigas para se refugiar na representação, criada pela poesia, de um mundo de uma espécie de “pastoreio”, que é idealizado num marco do espaço natural e geográfico, onde esse homem realiza as confidências de suas relações amorosas a um amigo ou à própria natureza. Esta natureza se forja ideologicamente nas formas de uma leitura neoplatônica, imperante na época, no sentido de que a paisagem real torna-se ideia platônica dela própria, convertendo-se em modelo de perfeição.

Beatus ille é um termo latino relacionado ao enaltecimento da vida no campo em detrimento à vida na cidade. Juntamente com *carpe diem* (“aproveite o dia”), *locus amoenus* (“lugar aprazível”, idealização da realidade) e o *elogio à mulher* (beleza feminina), *beatus ille* completa os quatro temas do Renascimento.

- **A mitologia** – poder-se-ia dizer que os temas mitológicos fundam-se a partir dos textos clássicos gregos e romanos, como em *As metamorfoses* de Ovídio, de onde surgem seres mitológicos clássicos como símbolos de forças e fenômenos naturais. Desse modo, o amor pode, muitas vezes, ser identificado com Vênus, a guerra com o deus Marte, a força com Hércules, a destreza com Jasão, etc. Assim como a beleza pode ser associada a Apolo, o orgulho a Ícaro. No caso do mito de Orfeu, no qual este desce aos infernos em busca de sua amada Eurídice, canta-se o destino trágico dos protagonistas.



Venus e o cupido (1751), de François Boucher (National Gallery of Art, Washington)

2.2.2 Alguns trechos de poemas de Garcilaso de la Vega

A la Flor de Gnido é um poema que Garcilaso faz, em 1533-34, na ocasião de uma viagem e estadia em Nápoles e quando começa a escrever seu extenso poema, a *Égloga II*. O contexto que faz parte deste fragmento é o amor não correspondido de Violante Sanseverino (que habitava o bairro napolitano de Gnido) por Mario Galeota, amigo do poeta, e por quem escreve essa ode de inspiração horaciana.

É interessante notar que temas como este compõem imagens e temáticas poéticas que se repetem em outras obras do período, como no caso exemplar do Capítulo 12, da primeira parte de *Don Quijote* de Cervantes, onde um pastor conta ao ilustre fidalgo a história de Marcela, uma pastora que, desdenhando a todos os seus pretendentes, acaba por levar um deles, Crisóstomo, ao suicídio.

A la Flor de Gnido (fragmento)

Si de mi baja lira
tanto pudiese el son, que en un momento
aplacase la ira
del animoso viento,
y la furia del mar y el movimiento;
y en ásperas montañas
con el suave canto enterneciese

las fieras alimañas,
los árboles moviese
y al son confusamente los trajese;
no pienses que cantado
sería de mí, hermosa flor de Gnido,
el fiero Marte airado,
a muerte convertido,
de polvo y sangre y de sudor teñido;
ni aquellos capitanes
en las sublimes ruedas colocados,
por quien los alemanes,
el fiero cuello atados,
y los franceses van domesticados.
Mas solamente aquella
fuerza de tu beldad sería cantada,
y alguna vez con ella
también sería notada
el aspereza de que estás armada...

A *Égloga I* é escrita, curiosamente, após a *Égloga II*, em 1533, quando Garcilaso é nomeado, após viagem à Espanha, alcaide de Ríjoles, cargo que renuncia para enfrentar uma expedição a Túnez, na qual é ferido no braço e na boca. Estes fatos na vida de Garcilaso ajudam a formar o “arquétipo ideal cavalheiresco do Renascimento”. A vida de Garcilaso e as diversas campanhas militares das quais o poeta participou deixaram marcas fortíssimas em sua biografia. Pena e espada parecem andar, literalmente, lado a lado na [história do grande poeta lírico espanhol](http://www.garcilaso.org/biografia.htm).

Confira a ótima biografia de Garcilaso que se pode encontrar na página: <http://www.garcilaso.org/biografia.htm>

Égloga I (fragmento)

AL VIRREY DE NÁPOLES

Personas: SALICIO, NEMOROSO

1

El dulce lamentar de dos pastores,
Salicio juntamente y Nemoroso,
he de cantar, sus quejas imitando;
cuyas ovejas al cantar sabroso
estaban muy atentas, los amores,
de pacer olvidadas, escuchando.

Tú, que ganaste obrando
un nombre en todo el mundo
y un grado sin segundo,
agora estés atento sólo y dado
al ínclito gobierno del estado
albano, agora vuelto a la otra parte,
resplandeciente, armado,
representando en tierra el fiero Marte;

2

agora, de cuidados enojosos
y de negocios libre, por ventura
andes a caza, el monte fatigando
en ardiente ginete que apresura
el curso tras los ciervos temerosos,
que en vano su morir van dilatando:
espera, que en tornando
a ser restituído
al ocio ya perdido,
luego verás ejercitar mi pluma
por la infinita, innumerable suma
de tus virtudes y famosas obras,
antes que me consuma,
faltando a ti, que a todo el mundo sobras.

3

En tanto que este tiempo que adevino
viene a sacarme de la deuda un día
que se debe a tu fama y a tu gloria
(qués deuda general, no sólo mía,
mas de cualquier ingenio peregrino
que celebra lo digno de memoria),
el árbol de victoria
que ciñe estrechamente
tu gloriosa frente
dé lugar a la hiedra que se planta
debajo de tu sombra y se levanta
poco a poco, arrimada a tus loores;
y en cuanto esto se canta,
escucha tú el cantar de mis pastores.

4

Saliendo de las ondas encendido,
rayaba de los montes el altura
el sol, cuando Salicio, recostado
al pie d'una alta haya, en la verdura
por donde una agua clara con sonido
atravesaba el fresco y verde prado,
él, con canto acordado
al rumor que sonaba
del agua que pasaba,
se quejaba tan dulce y blandamente
como si no estuviera de allí ausente
la que de su dolor culpa tenía,
y así como presente,
razonando con ella, le decía:
(...)

2.3 Pablo Neruda (1904 - 1973)

Vamos agora dar um grande salto no tempo e estudar um dos poetas mais importantes do século XX, o chileno Pablo Neruda. Neftalé Ricardo Reyes Basoalto, verdadeiro nome de Pablo Neruda, foi senador, diplomata, cônsul e poeta ganhador do Prêmio Nobel de Literatura em 1971. Em 1906, seu pai, José del Carmen Reyes Morales, operário ferroviário, depois de viúvo da mãe do poeta, Rosa Basoalto Opazo, transfere-se para Temuco, no Sul do Chile, onde se casa com Trinidad Candia Marverde, que o poeta tem como mãe, como o escreve em *Confesso que vivi*, autobiografia. Estuda no Liceu de homens dessa cidade, quando publica seus primeiros poemas no jornal *La mañana*. Aos treze anos, obtém o terceiro lugar nos “Jogos Florais de Maule” com o poema *Noturno Ideal*.

Radica-se na capital do Chile, Santiago, em 1921, e estuda francês na Universidade do Chile. Ele escolhe seu pseudônimo em homenagem ao poeta tcheco Jan Neruda (1834 - 1891). Obtém o seu primeiro prêmio com o poema *A canção da festa*, publicado, posteriormente, na revista *Juventude*. Aos dezenove anos, publica seu primeiro livro de poesias, *Crepusculario*. Um ano depois, publica *Vinte poemas de amor e uma canção desesperada*.

Em 1927, Neruda principia no serviço diplomático. Torna-se cônsul em Rangoon, Colombo, Batávia, Calcutá, Buenos Aires. Em 1932, é cônsul na Espanha, onde se torna amigo de Federico García Lorca, que havia conhecido em Buenos Aires e que terá uma influência enorme em sua vida e em sua obra. Conhece, também, os poetas Rafael Alberti e Jorge Guillén. Após o assassinato de García Lorca pelas forças do tirano Franco, Neruda se torna uma espécie de advogado da derrotada República espanhola. Destituído do cargo de cônsul, começa a escrever *España en el corazón*, publicado em 1937, que representa um passo decisivo em seu processo poético. Seu canto, “de sombrio e solitário, torna-se solidário e ativo”, diria Jean-Paul Vidal. Fun-



Pablo Neruda

da o Comitê Hispano-americano em Defesa da Espanha e a Aliança dos Intelectuais Chilenos em Defesa da Cultura. Faz viagens ao México, a Cuba e ao Peru. Visita a fortaleza Inca de Machu Picchu e, em 1945, é eleito para o Senado e torna-se membro do partido comunista chileno.

Em 1946, ao dirigir a campanha eleitoral de Gonzáles Videla, é traído ideologicamente e politicamente por este, que se mostra fortemente anticomunista. Reage com um discurso afamado no Senado, que carrega o célebre título de Émile Zola “Eu acuso!”. Por pouco não é preso, e é obrigado a refugiar-se no estrangeiro. Seu exílio o conduz a URSS, a Polônia, a Hungria e a Itália. Visita a Índia e o México. É nesse exílio itinerante que surge *Canto General*, escrito na clandestinidade. Imediatamente a obra é proibida no Chile.

Em 1949, Neruda torna-se membro do Conselho Mundial da Paz em Paris e em 1955, obtém, com Pablo Picasso, o Prêmio Internacional da Paz. Em 1953, é a vez do Prêmio Stalin Internacional pela Paz. Encontra a mulher da sua vida, Matilde Urrutia, que o inspira para seus fulgurantes poemas de *Cien sonetos de Amor*. De volta ao Chile, em 1952, publica, dois anos depois, *Odes elementares*. Torna-se presidente

da União dos Escritores Chilenos e publica, no ano seguinte, *Extravagario*. Nesse período, ele é alvo do Congresso pela Liberdade da Cultura, associação cultural anticomunista fundada em 1950. Em 1965, Neruda publica *Memorial de Isla Negra*, no qual evoca o retorno sobre seu passado e seu sonho de uma humanidade mais fraterna. Nesse mesmo ano, é nomeado Doutor *Honoris Causa* pela Universidade de Oxford.

Sua única peça teatral, *Fulgor e Morte de Joaquín Murrieta*, é criada em 1967. Publica, uma após outra, as obras *La Barkarole*, *Las manos del día* e *Arte de pájaros*. Em 1967, renuncia à sua nomeação para candidato à presidência pelo partido comunista, em favor de Salvador Allende, como candidato único da Unidade Popular. Após a eleição de Allende, Neruda aceita o cargo de embaixador na França, período em que publica *La espada encendida* e *Las piedras del cielo*. Em 21 de outubro de 1971, Pablo Neruda obtém o Prêmio Nobel tornando-se, assim, o terceiro latino-americano a recebê-lo, após Gabriela Mistral (1945) e Miguel Angel Astúrias (1967). Retorna ao Chile no ano seguinte, onde é recebido triunfalmente no estádio de Santiago. Redige *Incitación a nixoncidio y elogio de la revolución*.

O violento golpe de estado de 11 de setembro de 1973, no Chile, com o bombardeio do Palácio presidencial La Moneda e a morte brutal do Presidente Salvador Allende, instaura uma longa ditadura sob o comando do general Augusto Pinochet. Nesse período, a casa de Pablo Neruda é saqueada e seus livros incendiados. Neruda morre no dia 23 de setembro de 1973. Seu enterro torna-se, mesmo com a presença de um grande número de militares e policiais armados, um momento de protesto contra o terror militar, quando se podia ouvir gritos de apoio e homenagens ao poeta e a Salvador Allende. Em 1974, póstuma, surge a autobiografia de Neruda: *Confieso que he vivido*.

Escritor colombiano, autor de ***Cem anos de solidão e Crônica de uma morte anunciada***, dentre outras, e ganhador do Prêmio Nobel de 1982.

2.3.1 Comentário sobre a obra de Neruda

Pablo Neruda é considerado um dos maiores poetas do século XX e, segundo as palavras de **Gabriel García Márquez**, “é o maior poeta do século XX em qualquer língua”. De fato, a poesia de Neruda é de grande densidade, força e espírito universal. Através de *Canto General* – décimo volume de poemas do poeta, contando 231 poemas, publicado, pela pri-

meira vez, no México, em 1950, mas iniciado desde 1938 –, **estudiosos e críticos especialistas** fazem notar o brilho da obra de Neruda junto à força cósmica, panteísta e viril da poesia de Walt Whitman.

O escritor argentino Julio Cortázar escreveu um bellissimo, sincero e inteligente ensaio sobre o poeta chileno. Nesse ensaio, Cortázar se preocupa em situar o impacto e a clarividência que a poesia de Neruda trazia para um escritor e poeta como ele, Julio, sedento de experiências originais nas terras poéticas de uma América Latina que podia, e deveria, ter o direito a uma voz plenamente sincera, combativa e, de algum modo, potencialmente apta a dar visibilidade às forças cosmogônicas que uma inteligência poética pode ser capaz de vislumbrar.

Mucho se ha escrito sobre el *Canto general*, pero su sentido más hondo escapa a la crítica textual, a toda reducción sólo centrada en la expresión poética. Esa obra inmensa es una monstruosidad anacrónica (se lo dije un día a Pablo, que me contestó con una de sus lentas miradas de tiburón varado), y por ello una prueba de que América Latina no solamente está fuera del tiempo histórico europeo sino que tiene el perfecto derecho y, lo que es más, la penetrante obligación de estarlo. Como, en un terreno no demasiado diferente al fin y al cabo de *Paradiso* de José Lezama Lima, el *Canto general* decide hacer tabla rasa y empezar de nuevo por si fuera poco, lo hace. Porque apenas se piensa en esto, es casi obvio que la poesía contemporánea de Europa y de las Américas es una empresa definitivamente limitada, una provincia, un territorio, a la vez dentro del campo de expresión verbal y dentro de la circunstancia personal del poeta. Quiero decir que la poesía contemporánea, incluso la de intención social como la de un Aragon, un Nazim Hikmet o un Nicolás Guillén, que me vienen primero a la memoria y están lejos de ser los únicos, se da circunstancia a determinadas situaciones e intenciones. Más perceptible es esto todavía en la poesía no comprometida, que en nuestros tiempos y en todos los tiempos tiende a concentrarse en lo elegíaco, lo erótico o lo costumbrista. Y en ese contexto, cuya infinita riqueza y hermosura no sólo no niego sino que me ha ayudado a vivir, llega un día el *Canto general* como una especie de absurda, prodigiosa geogonía latinoamericana, quiero decir una empresa poética de ramos generales, un gigantesco almacén de ultramarinos, una de esas ferreterías donde todo se da desde un tractor hasta un tornillito; con la diferencia de que Neruda rechaza soberanamente lo prefabricado en el plano de la palabra, sus museos, galerías, catálogos y ficheros que de alguna

Confira o ensaio do crítico Fernando Alegria, na página eletrônica da Universidade do Chile, dedicada ao Poeta: <http://www.neruda.uchile.cl/critica/falegria.html>

manera nos venían proponiendo un conocimiento vicario de nuestras tierras físicas y mentales, deja de lado todo lo hecho por la cultura e incluso por la naturaleza; él es un ojo insaciable retrocediendo al caos original, una lengua que lame las piedras una a una para saber de su textura y sus sabores, un oído donde empiezan a entrar los pájaros, un olfato emborrachándose de arena, de salitre, del humo de las fábricas. No otra cosa había hecho Hesíodo para abarcar los cielos mitológicos y las labores rurales; no otra cosa intentó Lucrecio, y por qué no Dante, cosmonauta de almas. Como algunos de los cronistas españoles de la conquista, como Humboldt, como los viajeros ingleses del Río de la Plata, pero en el límite de lo tolerable, negándose a describir lo ya existente, dando con cada verso la impresión de que antes no había nada, de que ese pájaro no tenía ese nombre y que esa aldea no existía. Y cuando yo le hablé de eso, él me miraba con soma y volvía a llenarme el vaso, señal inequívoca de que estabas bastante de acuerdo, hermano viejo.

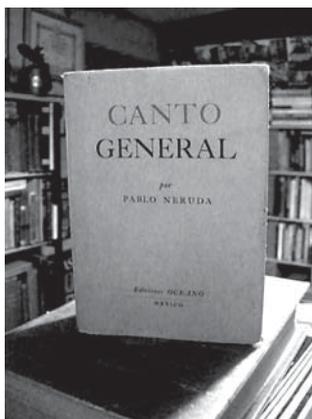
(CORTÁZAR, Julio. *Neruda Entre Nosotros*, 1973)

Desse modo ensaístico e poético, Julio Cortázar assimila o *Canto General* nerudiano a Hesíodo, a Lúcrécio, a Dante Alighieri ou a Humboldt, como também aos grandes relatos de tantos viajantes e conquistadores do passado, mas não sem singularizar, no limite, essa poesia, como tendo a potência e a força de busca e de encontro com o mais autêntico e originário que pudesse ter lugar numa criação poética.

Confira este ensaio, na íntegra, na página eletrônica da Universidad de Chile, dedicada ao poeta Pablo Neruda: <http://www.neruda.uchile.cl/critical/jcortazar.html>

2.3.2 Um fragmento de *Canto General*

Leia com atenção o fragmento dessa brilhante obra de Pablo Neruda, reproduzido a seguir.



Exemplar de *Canto General* de Pablo Neruda

LA LÁMPARA EN LA TIERRA
AMOR AMÉRICA (1400)

*Antes de la peluca y la casaca
fueron los ríos, ríos arteriales:
fueron las cordilleras, en cuya onda raída
el cóndor o la nieve parecían inmóviles:
fue la humedad y la espesura, el trueno
sin nombre todavía, las pampas planetárias.*

*El hombre tierra fue, vasija, párpado
del barro trémulo, forma de la arcilla,*

*fue cántaro caribe, piedra chibcha,
copa imperial o sílice araucana.
Tierno y sangriento fue, pero en la empuñadura
de su arma de cristal humedecido,
las iniciales de la tierra estaban
escritas.*

*Nadie pudo
recordarlas después: el viento
las olvidó, el idioma del agua
fue enterrado, las claves se perdieron
o se inundaron de silencio o sangre.*

*No se perdió la vida, hermanos pastorales.
Pero como una rosa salvaje
cayó una gota roja en la espesura
y se apagó una lámpara de tierra.*

*Yo estoy aquí para contar la historia.
Desde la paz del búfalo
hasta las azotadas arenas
de la tierra final, en las espumas
acumuladas de la luz antártica,
y por las madrigueras despeñadas
de la sombría paz venezolana,
te busqué, padre mío,
joven guerrero de tiniebla y cobre,
oh tú, planta nupcial, cabellera indomable,
madre caimán, metálica paloma.*

*Yo, incásico del légamo,
toqué la piedra y dije:
Quién
me espera? Y apreté la mano
sobre un puñado de cristal vacío.
Pero anduve entre flores zapotecas
y dulce era la luz como un venado,
y era la sombra como un párpado verde.*

*Tierra mía sin nombre, sin América,
estambre equinoccial, lanza de púrpura,
tu aroma me trepó por las raíces
hasta la copa que bebía, hasta la más delgada
palabra aún no nacida de mi boca.*

Você pode ler **Canto General**, acessando a página eletrônica da Fundação Neruda vinculada à Universidad de Chile: <http://www.neruda.uchile.cl/obra/cantogeneral.htm>

Caber-nos-ia **ler na íntegra esse grande poema** de lucidez planetária, como se pode compreender a partir das palavras de Julio Cortázar, para alcançarmos, desde nossas experiências, as visões e audições que essa voz nos traz com sua poesia e, talvez assim, poderíamos atingir uma outra espécie de sensibilidade, uma sensibilidade que advém da própria experiência com a linguagem poética.

2.4 Octavio Paz (1914 - 1998)



Octavio Paz

Octavio Paz nasceu na cidade do México. Seu avô paterno era um intelectual liberal importante, e foi um dos primeiros autores a escrever romances, tendo por tema maior os indígenas. Graças a seu avô e à sua generosa biblioteca, Octavio Paz entra cedo em contato com a literatura. Como seu avô, o pai de Octavio era um jornalista político muito ativo que, com outros intelectuais progressistas, juntou-se ao movimento dirigido por Emiliano Zapata.

Octavio Paz começa a escrever ainda muito jovem e, em 1937, viaja à Valencia, na Espanha, para participar do II Congresso Internacional de Escritores Anti-fascistas (lembramos que um ano antes Federico García Lorca fora assassinado pelo regime de Franco, durante a Guerra Civil Espanhola). Retorna ao México, em 1938, e torna-se um dos fundadores da *Taller*, uma revista que aponta a emergência de uma nova geração de escritores no México e uma nova sensibilidade literária.

Em 1943, viaja aos Estados Unidos, onde mergulha na poesia moderna anglo-americana. Dois anos mais tarde, torna-se diplomata na França, onde escreve seu estudo fundamental sobre a identidade mexicana, *El laberinto de la Soledad*. Participa ativamente com André Breton (poeta francês e fundador do movimento surrealista) e Benjamin Peret em publicações de caráter surrealista. Em 1962, Octavio Paz é nomeado Embaixador do México na Índia. Foi um momento importante de sua carreira, durante o qual escreveu poemas que foram reunidos, em 1969, no volume *Ladera Este*.

Em 1968, ele protesta contra a repressão violenta que o governo mexicano exerce contra os estudantes de Tlatelolco durante os Jogos Olímpicos do México. Desde então, Octavio Paz se dedica ao trabalho de editor, tendo fundado duas revistas que tratam de Arte e Política: *Plural* (1971 - 1976) e *Vuelta* (1976). Em 1980, recebe o título de Doutor *Honoris Causa* da Universidade de Harvard. No ano seguinte, recebe o Prêmio Cervantes (maior prêmio literário do mundo hispânico) e, em 1982, recebe o prestigioso Prêmio Neustad, além do Prêmio Alexis de Tocqueville, entregue pelas mãos do presidente francês François Mitterrand. Mas o prêmio máximo, o Nobel de Literatura, chega-lhe em 1990.

Octavio Paz foi um poeta de influência e vasta cultura trans-histórica; sua **obra ensaística e poética** é considerável. Reveste-se de muitas formas e perpassa diversos períodos, concentrando-se sobre um enorme número de referências à história da humanidade e dialogando com o patrimônio literário mundial, desde as lendas pré-colombianas, passando pela poesia barroca, o Século de Ouro espanhol, o simbolismo, o surrealismo, o existencialismo, o budismo o hinduísmo e, ainda, a poesia japonesa (ele traduz para o espanhol, em 1975, algumas obras mestras como *Sendas de Oku* de Matsuô Bashô).

A respeito da produção de Octavio Paz, você pode consultar os seguintes sites: <http://www.letraslibres.com/index.php?art=11980> (sobre a revista *Vuelta*) e <http://www.ensayistas.org/filosofos/mexico/paz/> (sobre a vida e obra do autor).



Retrato de Matsuô Bashô

Matsuô Bashô (pseudônimo de Matsuô Munefusa, 1644 – 1694) foi um poeta japonês, responsável por codificar e estabelecer a forma do tradicional *haikai*, forma poética que prima pela concisão e pela objetividade. Em japonês, os haicais são tradicionalmente impressos em uma linha vertical; em português, são divididos em três linhas horizontais, como podemos observar nesta tradução de um poema de Matsuô Bashô:

*Doente em viagem
sonho em secos campos
Ir-me enveredar.*

Nos ensaios de Paz, encontram-se considerações teóricas e reflexões críticas importantes e bastante densas. Entre seus inúmeros volumes de ensaios, pode-se destacar *Libertad bajo palabra* (1958), *El Arco y la Lira* (1956), bem como sua obra já citada *El Labirinto de la Soledad* (1950).

Dois poemas de Octavio Paz

ÁRBOL ADENTRO

Creció en mi frente un árbol.
Creció hacia dentro.
Sus raíces son venas,
nervios sus ramas,
sus confusos follajes pensamientos.
Tus miradas lo encienden
y sus frutos de sombras
son naranjas de sangre,
son granadas de lumbre.
Amanece
en la noche del cuerpo.
Allá adentro, en mi frente,
el árbol habla.
Acércate, ¿lo oyes?

(*VUELTA* 261, agosto de 1998)

BAJO TU CLARA SOMBRA

Un cuerpo, un cuerpo solo, un sólo cuerpo
un cuerpo como día derramado
y noche devorada;
la luz de unos cabellos
que no apaciguan nunca
la sombra de mi tacto;
una garganta, un vientre que amanece
como el mar que se enciende
cuando toca la frente de la aurora;
unos tobillos, puentes del verano;
unos muslos nocturnos que se hunden
en la música verde de la tarde;
un pecho que se alza

y arrasa las espumas;
un cuello, sólo un cuello,
unas manos tan sólo,
unas palabras lentas que descienden
como arena caída en otra arena....
Esto que se me escapa,
agua y delicia obscura,
mar naciendo o muriendo;
estos labios y dientes,
estos ojos hambrientos,
me desnudan de mí
y su furiosa gracia me levanta
hasta los quietos cielos
donde vibra el instante;
la cima de los besos,
la plenitud del mundo y de sus formas.

(Cf. no *site*: <http://www.vivir-poesia.com/2004/07/bajo-tu-clara-sombra/>)

2.5 Origens histórico-literárias da prosa em língua espanhola

Sabemos que a diferenciação dos gêneros tem um caráter fundamentalmente histórico e um sentido classificatório e organizacional. Dessa forma, uma perspectiva histórica orientada à pesquisa sobre a evolução dos textos na passagem do latim ao latim vulgar, e à posterior constituição da língua castelhana, deve observar a existência da épica medieval como um verdadeiro mapa de coexistências culturais, estrategicamente disposto, e potencialmente rico, para o estudo filológico, linguístico e literário da língua hispânica.

A épica é uma narração heróica em verso (seu equivalente em prosa seria a saga) que tem como objeto, muitas vezes, o relato da busca da honra através do risco. A épica medieval tem origem na épica greco-latina, e pode ser heróica (com uma audiência popular) ou culta, ocorrendo na Idade Média, geralmente, em latim. Segundo alguns estudiosos, trata-se de um gênero universal em tempo e espaço, sendo quase impossível

A língua castelhana é um idioma influenciado, de forma complexa, inicialmente, pelos povos germânicos na baixa Idade Média e, posteriormente, pela presença da cultura mulçumana, entre 711 e 1492.

defini-lo. Entretanto, alguns elementos são constitutivos: o herói tem um objetivo ou ideal concreto, tendo que superar uma série de obstáculos para alcançá-lo. Ele acaba por ter contato com uma divindade que informa uma missão, que quase sempre envolve uma atividade guerreira, como também, frequentemente, uma peregrinação a algum lugar. Há, geralmente, um tom moral elevado, triunfando a justiça na épica medieval.

Diferentemente da épica medieval francesa, as obras épicas espanholas mais importantes conservadas nessa língua do período medievo são escassas: o *Cantar de mio Cid* (quase completo, com quase 3000 versos); o *Cantar de Roncesvalles*; o tardio *Mocedades de Rodrigo*; a redifusão culta do *Poema de Fernán González*; e fragmentos de *Los siete infantes de Lara*.

Diferente do “juglar” dos trovadores, que era um “cancioneiro” de origem popular que “interpretava” canções mais do que as compunha, e trabalhava de forma itinerante.

A qualidade dos manuscritos é uma das explicações para a quantidade escassa desses documentos épicos medievais na Espanha. Os manuscritos podem ser de dois tipos: aqueles chamados de **juglar** em espanhol; e aqueles que foram recopilados em bibliotecas, e preponderantes na França. Enquanto na França eles eram recopilados, na Espanha, eram incorporados nas crônicas. A *Estoria de España* (primeira crônica geral) é um exemplo deste tipo de incorporação, feita tanto na forma de um resumo bastante completo, como na forma de versões em prosa. Nessa obra não se proseia nenhum poema épico; ela se utiliza de “estórias” em prosa, algumas baseadas em um poema.

O especialista espanhol Menéndez Pidal remarca algumas características ou traços da épica medieval espanhola, apoiando-se na teoria neotradicionalista. Ele marca a irregularidade e a assonância do verso, o que ocorre não apenas com a épica castelhana, mas também com a poesia anglo-normanda e norte-italiana, opondo-se, todavia, à épica francesa, de traços mais regulares. Menéndez Pidal remarca, também, uma enorme vitalidade, capacidade de renovação e um intenso realismo na épica hispânica (o que alguns criticam como exagero de sua parte). Outras características também são: o historicismo; o realismo do cotidiano; e o realismo das almas (haveria um espírito “democrático” relacionado a um feudalismo menos intenso na Península).



Retrato de Ramón Menéndez Pidal, feito pelo pintor valenciano Joaquín Sorolla Bastida

As chamadas “canções de gesta”, ou seja, os poemas épicos que misturam as tradições orais e as recopilações em mosteiros na última Idade Média, dividem-se em quatro etapas:

- 1. Formação (desde as origens, desde o século X até 1140)** – sobre os quais se diz que existiam cantares, provavelmente, breves. Há quem acredite que houve um ciclo sobre a conquista árabe e os inícios da reconquista. Os ciclos desta etapa são: **a)** Don Rodrigo: Derrota da Espanha e conquista muçulmana; **b)** Conde Fernán González: origem de Castilha (é um ciclo propagandístico – monastério de San Pedro de Arlanza – subordina o épico ao religioso, dispõe de fontes cultas e desenvolve um forte patriotismo); **c)** Ciclo cidiano; **d)** Ciclo carolíngio: não é o período heróico (tanto os cantares carolíngios como os anticarolíngios são posteriores aos fatos aos quais se referem).
- 2. Florescimento (1140 - 1236)** – os cantares épicos ganham perfeição e alcance. Nesse período, detecta-se o influxo francês através da “rota jacobina” ou o Caminho de Santiago. Os textos conservados são: *Mio Cid*, *Rocesvalles*. Outros ciclos, como Bernardo del Carpio: reação nacionalista contra os poemas carolíngios. Pode ter base real.
- 3. Prosificação nas crônicas (1236 – meados do séc. XIV)** – há contínua redifusão dos poemas e adaptação das canções de gesta francesas.
- 4. Decadência (meados do séc. XIV – meados do séc. XV)** – inchaço e grandiloquência da épica. Entram elementos fantásticos ou lendários. Efeito dramático, glorificação desordenada do herói. Os grandes poemas se fragmentam. O texto *Las Mocedades de Rodrigo* destaca esse período.

Ainda se classificam com particularidades os seguintes cantares: *Poema de Alfonso Onceno*, de autoria de Rodrigo Yáñez, que compartilha características dos cantares de gesta dos “juglares” e da poesia dos clérigos; e o *Cantar de la Campana de Huesca*, que é uma épica aragonesa.

As características estilísticas dos cantares de gesta podem ser resumidas da seguinte forma:

- utilização de formas verbais imperfeitas;
- variação constante da perspectiva temporal;
- uso do estilo do discurso direto com o intuito de fazer falar os personagens;
- apresentação dos acontecimentos e das reações psíquicas dos personagens mediante a descrição de ações e gestos que se supõem visíveis para o público em uma série de cenários imaginados;
- começo da ação “*in medias res*”, ou seja, no meio da história, presumindo o conhecimento prévio da história e dos personagens.

A oralidade impõe que cada verso tenha bastante autonomia e que haja repetições constantes de fórmulas narrativas, sobretudo, para determinados tópicos da épica. Ou seja, nas descrições do herói protagonista e, conseqüentemente, na descrição dos combates que têm lugar na história.

Os cantares de gesta poucas vezes se organizam em estrofes; normalmente, aparecem estruturados em tiradas ou séries de versos de 12 (dodecassílabos) a 16 (hexadecassílabos) sílabas, compartilhando a mesma rima assonante. Essa série forma, em geral, uma unidade de ação e, em certas ocasiões, o verso aparece dividido, mais ou menos, até a metade (desde a sétima ou oitava sílaba), o que se denomina o *corte* ou a *cesura* do verso. Em castelhano, os cantares de gesta se apóiam, sobretudo, no ritmo, mais do que na contagem silábica, o que os caracteriza, geralmente, como desiguais em relação ao número de sílabas ou, em espanhol, como *anisossilábicos*, assim como os classificam Brioschi e Di Girolamo em sua *Introducción al estudio de la literatura*.

Resumo

Neste capítulo, estudamos alguns importantes representantes da poesia em língua espanhola, mas você ainda poderá pesquisar e ler outros poetas importantes da Espanha e da América Hispânica.

Unidade B

Prosa

3 Prosa

Neste capítulo, estudaremos os conceitos de Prosa e de Prosa Poética, e veremos alguns importantes exemplos para entendermos em que consiste a prosa literária.

Se a poesia pode ser aproximada, segundo alguns teóricos, tanto de um trabalho expressivo sobre a linguagem quanto de uma condensação criativa da ideia ou da imagem, na busca de uma verdade, a prosa se organiza mais em função de uma direção ou de um encaminhamento e de uma progressão. Diria-se que a prosa busca um dilatamento da capacidade intelectual em detrimento da expressão da sensação buscada e experimentada pela forma poética.

Por outra parte, e metaforicamente, se a poesia é um “salto” e um “lampejo” em direção ao sentido de uma experiência de formalização do expressivo, e da verdade corpórea e sensitiva dessa expressão, a prosa trabalha num sentido quase inverso, pois sua matéria, ou seja, sua capacidade de figuração narrativa, organiza-se numa cadência singular do trabalho de representação ou de apresentação dos componentes fabulares da ação.

Mesmo que, em sua origem, tivesse uma preocupação rítmica latente, a prosa se caracteriza como sendo a forma do discurso verbal mais voltada para a comunicação narrativa do que para o trabalho essencialmente rítmico e métrico do poema, como vimos anteriormente.

A origem latina (família de *prodeo*, “avançar, progredir” e *prorsus*, “para diante”) define seu sentido: a “*prosa oratio*” é a expressão, escrita ou oral, que se opõe, de algum modo, ao verso, que se “revira” (“*versus*” segundo uma escolha rítmica que marca sua produção e a repetição de alguns de seus elementos rítmicos). Nesse sentido, Molière pode dizer: “tudo o que não é prosa é verso e tudo o que não é verso é prosa” (Molière, *O nobre burguês*).

Aplicando-se à expressão comum, a palavra prosa pode ter um sentido pejorativo (por exemplo, “prosa burocrática”). É usada, metaforicamente, para designar algo de banal e sem importância; aquilo que

exprime o adjetivo “prosaico”. A prosa, utilizada em todos os gêneros literários, pode também, certamente, aparecer como um verdadeiro trabalho estilístico em direção à prosa poética.

Basicamente, a prosa é a forma de que se apodera, naturalmente, a linguagem para expressar conceitos, ideias e imagens ou descrições do mundo e dos acontecimentos e ações que nele ocorrem. As narrativas são, na sua maioria, discursos em prosa que podem adquirir um relevo poético mais ou menos intenso, a partir da elaboração mais ou menos complexa das figuras de linguagem utilizadas. É importante lembrar que a prosa não trabalha o ritmo da mesma forma que a poesia; ela pode ser criada a partir de um uso muito desenvolvido da linguagem em uma determinada língua, mas não se manifesta por rimas nem por versos como na poesia.

Um exemplo da intersecção do poético com a prosa ou com a poesia é a prosa poética, que, diferentemente da forma e da métrica possíveis e comuns na poesia, marca um relevo de um teor poético ou de uma velocidade de narrativa dos temas, diferenciando-se tanto de uma novela ou de um romance, quanto de um texto que se produz sobre o signo da expressão do ritmo (mesmo que “livre”) do poema.

Você pode ter acesso aos poemas em prosa de Baudelaire, traduzidos para o espanhol, visitando a página da biblioteca eletrônica

Wikipedia em espanhol:
http://es.wikisource.org/wiki/Los_peque%C3%B1os_poemas_en_prosa

Leia alguns dos textos de *Histórias de Cronopios y de famas*, de Julio Cortázar, acessado o site: <http://www4.loscuentos.net/cuentos/other/1/3/>

3.1 Prosa poética

Encontramos exemplos de prosa poética nos 51 textos da obra *Spleen de Paris* (em sua tradução espanhola, *El Spleen de Paris* ou *Pequenos poemas em prosa*) do poeta francês [Charles Baudelaire](#) (1821-1867) e nos textos curtos de *Historias de Cronopios y de famas*, do escritor argentino [Julio Cortázar](#) (1914-1984), considerado um mestre na prosa poética, gênero literário que historicamente conflui com a atividade jornalística, cada vez mais intensa por causa dos avanços nas tecnologias de impressão e reprodução gráficas, do início da modernidade.

A prosa poética se caracteriza, grosso modo, por fragmentos de texto que apresentam a descrição de imagens poéticas não versificadas, geralmente, com conteúdo lírico e filosófico, mas expresso numa linguagem que dá vazão à emoção e à descrição absolutamente não trivial

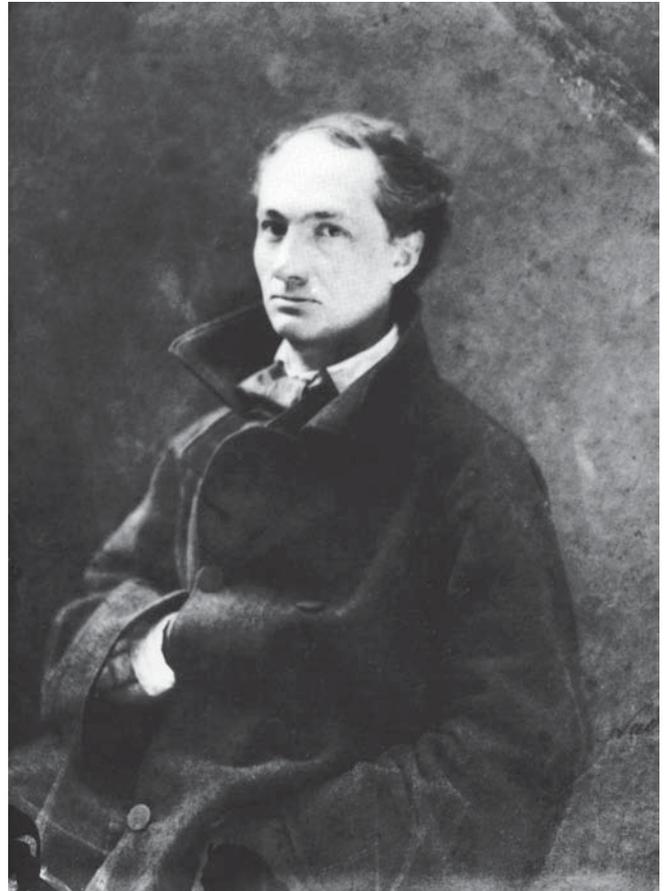
de cenas, memórias, sensações ou especulações ficcionais, ou apenas descritivas, sobre a vida, o ambiente, a comunidade e os sentimentos que experimenta o escritor em sua atividade de escritura narrativa. A prosa poética pode se apresentar na forma de pequenos contos, ou na forma de uma exploração de ideias num discurso indireto livre ou em primeira pessoa, acerca de um tema, uma imagem concreta ou abstrata.

3.1.1 Dois textos de *El Spleen de Paris* de Charles Baudelaire

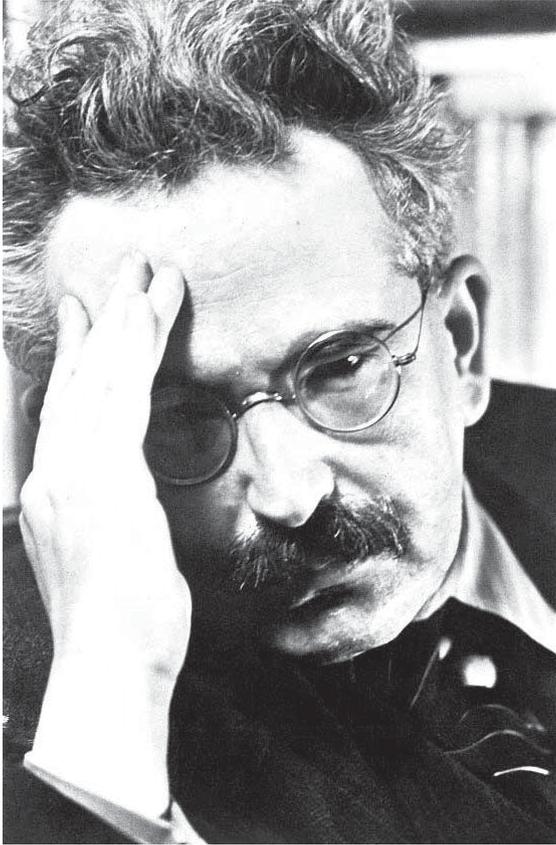
Com esses dois textos do poeta francês Charles Baudelaire, procuramos mostrar como a prosa poética se caracteriza em um dos escritores mais importantes da modernidade. Em *Spleen de Paris*, Baudelaire empreende um olhar agudo e exploratório de rara inteligência poética e filosófica a respeito de cenas da vida, na grande metrópole que se torna Paris, no final do século XIX.

As metrópoles começam a se agigantar nesse período que – segundo a expressão lapidar do filósofo Walter Benjamin – se caracteriza por ser o momento histórico da emergência maciça da “reproduzibilidade técnica” dos bens de consumo. O surgimento de máquinas cada vez mais especializadas na produção de produtos de todos os tipos dimensiona uma transformação econômica e cultural sem precedentes. A arte e a política mundiais passam por grandes transformações, e a prosa poética, como gênero literário, pode ser pensada como fazendo parte dessas transformações. O estilo de escrita jornalística passa a influenciar os escritores, e a produção literária da época representa de forma estética o conjunto e a densidade profunda dessas transformações.

Baudelaire pôde, também, pensar profundamente na paisagem da metrópole a partir das imagens e das descrições de situações, às quais ele dá voz a partir da capacidade e da dinâmica desse gênero, a prosa poética, que se caracteri-



Charles Baudelaire



Walter Benjamin

za pela capacidade polissêmica de seus recursos e pela versatilidade e potência de adaptação que possui. São situações com teor filosófico, que se remetem à complexidade das transformações morais e estéticas, éticas e formais que a grande cidade aglomera em sua vida e nas experiências cotidianas.

A dimensão psicológica é, na prosa poética de Baudelaire, uma exploração constante. E mais de uma vez poderá se perceber a acuidade e o poder de penetração dos textos de *Spleen de Paris*. Ver-se-á como situações paradoxais são aí exploradas, remetendo-nos aos problemas que toda cidade grande apresenta devido à variedade de seu comércio e à potência desenfreada de toda a maquinaria, no prenúncio das megalópoles, no final do século XIX. O grotesco, a confusão, a violência e a estranha beleza que uma metrópole faz surgir diante de nossos olhos, pode ser pensada apenas através da escolha de temas problemáticos de situações

limites nos quais os sentimentos humanos muitas vezes se transtornam, dando a dimensão, por vezes monstruosa, que a polissemia da grande cidade apresenta em sua intrincada maquinaria, na luta pela sobrevivência e nas formas brutais que o coletivo e o particular tomam no processo irreversível que desponta no desenvolvimento industrial dessa época, em que a obra de arte passa a ser pensada e produzida em sua reprodutibilidade técnica.

La moneda falsa

Conforme nos alejábamos del estanco, mi amigo iba haciendo una cuidadosa separación de sus monedas; en el bolsillo izquierdo del chaleco deslizó unas moneditas de oro; en el derecho, plata menuda; en el bolsillo izquierdo del pantalón, un puñado de cobre, y, por último, en el derecho, una moneda de plata de dos francos que había examinado de manera particular:

«¡Singular y minucioso reparto!» - dije para mí.

Nos encontramos con un pobre que nos tendió la gorra temblando. Nada conozco más inquietador que la elocuencia muda de esos ojos suplicantes que tienen a la vez, para el hombre sensible que sabe leer en ellos, tanta humildad y tantas reconvenciones. Encuentra algo próximo a esa profundidad de asentimiento complicado en los ojos lacrimosos de los perros cuando se les azota.

El don de mi amigo fue mucho más considerable que el mío, y lo dije: «Hace bien; después del placer de asombrarse, no lo hay mayor que el de causar una sorpresa.» «Era la moneda falsa», me contestó tranquilamente, como para justificar su prodigalidad.

Pero en mi cerebro miserable, siempre ocupado en buscar lo que no se halla (¡qué abrumadora facultad me ha regalado la Naturaleza!), entró de repente la idea de que semejante conducta por parte de mi amigo sólo tenía excusa en el deseo de crear un acontecimiento en la vida de aquel infeliz, y quizá el de conocer las distintas consecuencias, funestas o no, que una moneda falsa puede engendrar en manos de un mendigo. ¿No podía multiplicarse en piezas buenas? ¿No podía llevarle asimismo a la cárcel? Un tabernero, un panadero, por ejemplo, le mandarían acaso detener por monedero falso, o como a expendedor de moneda falsa. También podría ocurrir que la moneda falsa fuese, para un pobre especulador insignificante, germen de la riqueza de algunos días. Y así mi fantasía progresaba, prestando alas a la mente de mi amigo y sacando todas las deducciones posibles de todas las hipótesis posibles.

Pero él rompió bruscamente mi divagación recogiendo mis propias palabras: «Sí, estáis en lo cierto; no hay placer más dulce que el de sorprender a un hombre dándole más de lo que espera.»

Le miré a lo blanco de los ojos y me quedé asustado al ver que en los suyos brillaba un incontestable candor. Entonces vi claro que había querido hacer al mismo tiempo una caridad y un buen negocio; ganarse cuarenta sueldos y el corazón de Dios; alcanzar económicamente el paraíso; lograr, en fin, gratis, credencial de hombre caritativo. Casi le hubiera perdonado el deseo del goce criminal de que le supuse capaz poco antes; me hubiera parecido curioso, singular, que se entretuviera en comprometer a los pobres; pero nunca le perdonaré la inepticia de su cálculo. No hay excusa para la maldad; pero el que es malo, si lo sabe, tiene algún mérito; el vicio más irreparable es el de hacer el mal por tontería.

El mal vidriero

Hay naturalezas puramente contemplativas, impropias totalmente para la acción, que, sin embargo, merced a un impulso misterioso y desconocido, actúan en ocasiones con rapidez de que se hubieran creído incapaces.

El que, temeroso de que el portero le dé una noticia triste, se pasa una hora rondando su puerta sin atreverse a volver a casa; el que conserva quince días una carta sin abrirla o no se resigna hasta pasados seis meses a dar un paso necesario desde un año antes, llegan a sentirse alguna vez precipitados bruscamente a la acción por una fuerza irresistible, como la flecha de un arco. El moralista y el médico, que pretenden saberlo todo, no pueden explicarse de dónde les viene a las almas perezosas y voluptuosas tan súbita y loca energía, y cómo, incapaces de llevar a término lo más sencillo y necesario, hallan en determinado momento un valor de lujo para ejecutar los actos más absurdos y aun los más peligrosos.

Un amigo mío, el más inofensivo soñador que haya existido jamás, prendió una vez fuego a un bosque, para ver, según decía, si el fuego se propagaba con tanta facilidad como suele afirmarse. Diez veces seguidas fracasó el experimento; pero a la undécima hubo de salir demasiado bien.

Otro encenderá un cigarro junto a un barril de pólvora, para ver, para saber, para tentar al destino, para forzarse a una prueba de energía, para dárseles de jugador, para conocer los placeres de la ansiedad, por nada, por capricho, por falta de quehacer.

Es una especie de energía que mana del aburrimiento y de la divagación; y aquellos en quien tan francamente se manifiesta suelen ser, como dije, las criaturas más indolentes, las más soñadoras.

Otro, tímido hasta el punto de bajar los ojos aun ante la mirada de los hombres, hasta el punto de tener que echar mano de toda su pobre voluntad para entrar en un café o pasar por la taquilla de un teatro, en que los taquilleros le parecen vestidos de una majestad de Minos, Eaco y Radamanto, echará bruscamente los brazos al cuello a un anciano que pase junto a él, y le besará con entusiasmo delante del gentío asombrado...

¿Por qué? ¿Por qué..., porque aquella fisonomía le fue irresistiblemente simpática? Quizá; pero es más legítimo suponer que ni él mismo sabe por qué.

Más de una vez he sido yo víctima de ataques e impulsos semejantes, que nos autorizan a creer que unos demonios maliciosos se nos meten

dentro y nos mandan hacer, sin que nos demos cuenta, sus más absurdas voluntades.

Una mañana me levanté desapacible, triste, cansado de ocio y movido, según me parecía, a llevar a cabo algo grande, una acción de brillo. Abrí la ventana. ¡Ay de mí!

(Observad, os lo ruego, que el espíritu de mixtificación, que en ciertas personas no es resultante de trabajo o combinación alguna, sino de inspiración fortuita, participa en mucho, aunque sólo sea por el ardor del deseo, del humor, histérico al decir de los médicos, satánico según los que piensan un poco mejor que los médicos, que nos mueve sin resistencia a multitud de acciones peligrosas e inconvenientes.)

La primera persona que vi en la calle fue un vidriero, cuyo pregón, penetrante, discordante, subió hacia mí a través de la densa y sucia atmósfera parisiense. Imposible me sería, por lo demás, decir por qué me acometió, para con aquel pobre hombre, un odio tan súbito como despótico.

«¡Eh, eh!» - le grité que subiese -. Entretanto reflexionaba, no sin cierta alegría, que, como el cuarto estaba en el sexto piso y la escalera era har- to estrecha, el hombre haría su ascensión no sin trabajo y darían más de un tropezón las puntas de su frágil mercancía.

Presentose al cabo: examiné curiosamente todos sus vidrios y le dije: «¿Cómo? ¿No tiene cristales de colores? ¿Cristales rosa, rojos, azules; cristales mágicos, cristales de paraíso? ¿Habrá imprudencia? ¿Y se atreve a pasear por los barrios pobres sin tener siquiera cristales que hagan ver la vida bella? Y le empujé vivamente a la escalera, donde, gruñendo, dio un traspies.

Me llegué al balcón y me apoderé de una maceta chica, y cuando él salió del portal dejé caer perpendicularmente mi máquina de guerra encima del borde posterior de sus ganchos, y, derribado por el choque, se le acabó de romper bajo las espaldas toda su mezquina mercancía ambulante, con el estallido de un palacio de cristal partido por el rayo.

Y embriagado por mi locura, le grité furioso: «¡La vida bella, la vida bella!»

Tales chanzas nerviosas no dejan de tener peligro y suelen pagarse caras. Pero ¡qué le importa la condenación eterna a quien halló en un segundo lo infinito del goce!

(Charles Baudelaire, Pequeños poemas en Prosa, 1869)

3.1.2 Dois textos de *Historias de Cronopios y de Famas* de Julio Cortázar

A seguir, apresentamos dois textos do escritor argentino Julio Cortázar, radicado na França, que servem de exemplo para a observação de sua prosa poética. Há um consenso em se afirmar que uma ideia-guia geral desses textos é a da alegoria crítica a respeito da sociedade burguesa com a qual o escritor se defrontava, sociedade massificada e moldada pela ideologia burguesa cada vez mais injusta e insípida, na qual a violência e as limitações criativas tendem a tornar-se preponderantes.



Julio Cortázar

Considerado um de seus textos de estética mais propriamente surrealista, *Historias de Cronopios y de Famas* se remete a uma crítica geral da sociedade de consumo, da burocracia e das tecnocracias capitalistas enrigecidas diante da possibilidade simplesmente poética que o mundo pode apresentar, ao menos àqueles que dão chance à criatividade e à liberdade de expressão.

Na escritura lúdica e de estilo leve e veloz de Julio Cortázar, há uma crítica contundente exposta alegoricamente às opressões silenciosas ou oficializadas que surgiram como efeitos internos ao próprio sistema econômico capitalista e que se intensificaram politicamente no período posterior à Segunda Guerra Mundial – nomeado historicamente como Guerra Fria, e que teve lugar com o investimento maciço em armas nucleares levado a cabo pelas duas potências hegemônicas da época, os Estados Unidos da América e a extinta União Soviética.

Por outro lado, esse período pôde, também, fazer surgir, cultural e politicamente – pela voz de jovens, estudantes, intelectuais (ao menos alguns) e das classes trabalhadoras – a mais forte crítica através das revoluções e transformações culturais, que ficaram conhecidas pelo nome de “movimentos da contra-cultura”.

Lo particular y lo universal

Un cronopio iba a lavarse los dientes junto a su balcón, y poseído de una grandísima alegría al ver el sol de la mañana y las hermosas nubes que corrían por el cielo, apretó enormemente el tubo de pasta dentífrico y la pasta empezó a salir en una larga cinta rosa. Después de cubrir su cepillo con una verdadera montaña de pasta, el cronopio se encontró con que le sobraba todavía una cantidad, entonces empezó a sacudir el tubo en la ventana y los pedazos de pasta rosa caían por el balcón a la calle donde varios famas se habían reunido a comentar las novedades municipales. Los pedazos de pasta rosa caían sobre los sombreros de los famas, mientras arriba el cronopio cantaba y se frotaba los dientes lleno de contento. Los famas se indignaron ante esta increíble inconsciencia del cronopio, y decidieron nombrar una delegación para que lo imprecara inmediatamente, con lo cual la delegación formada por tres famas subió a la casa del cronopio y lo increpó, diciéndole así:

-Cronopio, has estropeado nuestros sombreros, por lo cual tendrás que pagar.

Y después, con mucha más fuerza:

-¡Cronopio, no deberías derrochar así la pasta dentífrica!

Simulacros

Somos una familia rara. En este país donde las cosas se hacen por obligación o fanfarronería, nos gustan las ocupaciones libres, las tareas porque sí, los simulacros que no sirven para nada.

Tenemos un defecto: nos falta originalidad. Casi todo lo que decidimos hacer está inspirado - digamos francamente, copiado - de modelos célebres. Si alguna novedad aportarnos es siempre inevitable: los anacronismos o las sorpresas, los escándalos. Mi tío el mayor dice que somos como las copias en papel carbónico, idénticas al original salvo que otro color, otro papel, otra finalidad. Mi hermana la tercera se compara con el ruiseñor mecánico de Andersen; su romanticismo llega a la náusea.

Somos muchos y vivimos en la calle Humboldt.

Hacemos cosas, pero contarlos es difícil porque falta lo más importante, la ansiedad y la expectativa de estar haciendo las cosas, las sorpresas tanto más importantes que los resultados, los fracasos en que toda la familia cae al suelo como un castillo de naipes y durante días enteros no se oyen más que deploraciones y carcajadas. Contar lo que hacemos es apenas una manera de rellenar los huecos inevitables, porque a veces estamos pobres o presos o enfermos, a veces se muere alguno o (me duele mencionarlo) alguno traiciona, renuncia, o entra en la Dirección Impositiva. Pero no hay que deducir de esto que nos va mal o que somos melancólicos. Vivimos en el barrio de Pacífico, y hacemos cosas cada vez que podemos. Somos muchos que tienen ideas y ganas de llevarlas a la práctica. Por ejemplo, el patíbulo, hasta hoy nadie se ha puesto de acuerdo sobre el origen de la idea, mi hermana la quinta afirma que fue de uno de mis primos carnales, que son muy filósofos, pero mi tío el mayor sostiene que se le ocurrió a él después de leer una novela de capa y espada. En el fondo nos importa poco, lo único que vale es hacer cosas, y por eso las cuento casi sin ganas, nada más que para no sentir tan de cerca la lluvia de esta tarde vacía.

La casa tiene jardín delantero, cosa rara en la calle Humboldt. No es más grande que un patio, pero está tres escalones más alto que la vereda, lo que le da un vistoso aspecto de plataforma, emplazamiento ideal para un patíbulo. Como la verja es de mampostería y de fierro, se puede trabajar sin que los transeúntes estén por así decirlo metidos en casa; pueden apostarse en la verja y quedarse horas, pero eso no nos molesta. «Empezaremos con la luna llena», mandó mi padre. De día íbamos a buscar maderas y fierros a los corralones de la avenida Juan B. Justo, pero mis hermanas se quedaban en la sala practicando el aullido de los lobos, después que mi tía la menor sostuvo que los patíbulos atraen a los lobos y los incitan a aullar a la luna. Por cuenta de mis primos corría la provisión de clavos y herramientas; mi tío el mayor dibujaba los planos, discutía con mi madre y mi tío segundo la variedad y calidad de los instrumentos de suplicio. Recuerdo el final de la discusión: se decidieron adustamente por una plataforma bastante alta, sobre la cual se alzarían una horca y una rueda, con un espacio libre destinado a dar tormento o decapitar según los casos. A mi tío el mayor le parecía mucho más pobre y mezquino que su idea original, pero las dimensiones del jardín delantero y el costo de los materiales restringen siempre las ambiciones de la familia.

Empezamos la construcción un domingo por la tarde, después de los ravioles. Aunque nunca nos ha preocupado lo que puedan pensar los vecinos, era evidente que los pocos mirones suponían que íbamos a levantar una o dos piezas para agrandar la casa. El primero en sorprenderse fue don Cresta, el viejito de enfrente, y vino a preguntar para qué instalábamos semejante plataforma. Mis hermanas se reunieron en un rincón del jardín y soltaron algunos aullidos de lobo. Se amontonó bastante gente, pero nosotros seguimos trabajando hasta la noche y dejamos terminada la plataforma y las dos escalerillas (para el sacerdote y el condenado, que no deben subir juntos).

El lunes una parte de la familia se fue a sus respectivos empleos y ocupaciones, ya que de algo hay que morir, y los demás empezamos a levantar la horca mientras mi tío el mayor consultaba dibujos antiguos para la rueda. Su idea consistía en colocar la rueda lo más alto posible sobre una pértiga ligeramente irregular, por ejemplo un tronco de álamo bien desbastado. Para complacerlo, mi hermano el segundo y mis primos carnales se fueron con la camioneta a buscar un álamo; entretanto mi tío el mayor y mi madre encajaban los rayos de la rueda en el cubo, y yo preparaba un suncho de fierro. En esos momentos nos divertíamos enormemente porque se oía martillar en todas partes, mis hermanas aullaban en la sala, los vecinos se amontonaban en la verja cambiando impresiones, y entre el solferino y el malva del atardecer ascendía el perfil de la horca y se veía a mi tío el menor a caballo en el travesaño para fijar el gancho y preparar el nudo corredizo.

A esta altura de las cosas la gente de la calle no podía dejar de darse cuenta de lo que estábamos haciendo, y un coro de protestas y amenazas nos alentó agradablemente a rematar la jornada con la erección de la rueda. Algunos desaforados habían pretendido impedir que mi hermano el segundo y mis primos entraran en casa el magnífico tronco de álamo que traían en la camioneta. Un conato de cinchada fue ganado de punta a punta por la familia en pleno que, tirando disciplinadamente del tronco, lo metió en el jardín junto con una criatura de corta edad prendida de las raíces. Mi padre en persona devolvió la criatura a sus exasperados padres, pasándola cortésmente por la verja, y mientras la atención se concentraba en estas alternativas sentimentales, mi tío el mayor, ayudado por mis primos carnales, calzaba la rueda en un extremo del tronco y procedía a erigirla. La policía llegó en momentos en que la familia, reunida en la plataforma, comentaba favorablemente el buen aspecto del patíbulo. Sólo mi hermana la tercera permanecía cerca

de la puerta, y le tocó dialogar con el subcomisario en persona; no le fue difícil convencerlo de que trabajábamos dentro de nuestra propiedad, en una obra que sólo el uso podía revestir de un carácter anticonstitucional, y que las murmuraciones del vecindario eran hijas del odio y fruto de la envidia. La caída de la noche nos salvó de otras pérdidas de tiempo.

A la luz de una lámpara de carburo cenamos en la plataforma, espionados por un centenar de vecinos rencorosos; jamás el lechón adobado nos pareció más exquisito, y más negro y dulce el nebiolo. Una brisa del norte balanceaba suavemente la cuerda de la horca; una o dos veces chirrió la rueda, como si ya los cuervos se hubieran posado para comer. Los mirones empezaron a irse, mascullando vagas amenazas; aferrados a la verja quedaron veinte o treinta que parecían esperar alguna cosa. Después del café apagamos la lámpara para dar paso a la luna que subía por los balaústres de la terraza, mis hermanas aullaron y mis primos y tíos recorrieron lentamente la plataforma, haciendo temblar los fundamentos con sus pasos. En el silencio que siguió, la luna vino a ponerse a la altura del nudo corredizo, y en la rueda pareció tenderse una nube de bordes plateados. Las mirábamos, tan felices que era un gusto, pero los vecinos murmuraban en la verja, como al borde de una decepción. Encendieron cigarrillos y se fueron yendo, unos en pijama y otros más despacio. Quedó la calle, una pitada de vigilante a lo lejos, y el colectivo 108 que pasaba cada tanto; nosotros ya nos habíamos ido a dormir y soñábamos con fiestas, elefantes y vestidos de seda.

(Julio Cortázar, *Historias de Cronopios y de Famas*, 1962)

Resumo

Neste capítulo, tivemos a oportunidade de conhecer dois textos de dois escritores famosos – o francês Charles Baudelaire e o argentino Julio Cortázar –, que nos ajudaram a entender melhor a prosa poética, cuja conceitualização também estudamos aqui.

4 Miguel de Cervantes

Neste capítulo, estudaremos alguns aspectos da obra maior de Cervantes, *El Quijote*, e algumas considerações sobre as obras de Borges, Cortázar e García Márquez, significativos escritores de língua espanhola.

Miguel de Cervantes Saavedra (1547 - 1616) foi um romancista, poeta e dramaturgo espanhol, universalmente célebre por seu romance *Don Quijote de la Mancha*, reconhecido como o primeiro romance moderno. É frequentemente considerado como a maior figura das letras espanholas. Atribuíram-lhe o apelido de *Príncipe de los Ingenios*.

Supõe-se que Miguel de Cervantes nasceu em Alcalá de Henares. Desconhece-se o dia exato de seu nascimento, mas é provável que ele tenha nascido no dia 29 de setembro, dia da festa de São Miguel, já que, pela tradição da época, recebia-se o nome do santo do dia.

Acredita-se que o sobrenome de “Saavedra”, que nunca fora utilizado, nem por Cervantes, nem por seus irmãos em sua juventude, tenha sido adotado após seu exílio, em substituição ao sobrenome “Cortinas”, por quem era conhecido nessa época um outro Miguel de Cervantes Cortinas, homônimo que havia sido desterrado.

Não se tem dados precisos a respeito dos estudos e da formação de Miguel de Cervantes. Acredita-se que ele tenha estudado em Valladolid, Córdoba ou Sevilha, mas sabe-se que ele não chegou ao nível universitário. Em 1556, instala-se em Madri. É nessa época que Cervantes toma gosto pelo teatro, assistindo representações de Lope de Rueda.

Cervantes, após ter viajado por várias cidades italianas, embarca no navio Marquesa e, em 7 de outubro de 1571, participa na Batalha de Lepanto, sobre a qual expressa, no prólogo da segunda parte do

O Instituto Cervantes disponibiliza as obras completas, assim como traduções e estudos especializados sobre o maior escritor espanhol, no endereço de sua biblioteca virtual: http://www.cervantes-virtual.com/bib_autor/Cervantes/obra.shtml



Retrato de Miguel de Cervantes

Quixote, ter sido “la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros”. Nessa batalha, fere sua mão esquerda, perdendo o movimento desta, o que lhe rende o apelido de *el manco de lepante*. Casa-se, no dia 12 de dezembro de 1584, com Catalina de Salazar y Palacios numa vila próxima a Toledo, chamada Esquivias. Após essa união, que especialistas dizem ser “infecunda”, Cervantes parte novamente em direção a grandes viagens pela Andaluzia.

La Galatea é sua primeira obra de volume e qualidade e, muito provavelmente, foi escrita entre 1581 e 1583 e publicada em 1585, em Alcalá de Henares. Essa obra, inicialmente, composta para ser uma Égloga e prometida em seis livros, jamais foi além do primeiro. Trata-se de uma novela pastoril.

Separa-se de sua esposa ao fim de dois anos, logo após ter escrito *La galatea*. Em *Rinconete y Cortadillo* pode-se perceber o itinerário que o escritor faz, a partir de 1587, pela região de Andaluzia, trabalhando por anos como comissário de provisões da “Armada invencível”, que havia se tornado a marinha espanhola nessa época. Ao trabalhar, em seguida, como cobrador de impostos – função que lhe acarretará diversos problemas por exercê-la de casa em casa para captar fundos que serão usados nas guerras em que se compromete a Espanha –, é encarcerado, em 1597, após a quebra do banco onde se depositava a arrecadação. Ele estaria supostamente envolvido em irregularidades nas contas de que cuidava. É no cárcere que “engendra” sua obra maior, *Don Quijote de la Mancha*, segundo o prólogo desta obra. Não se sabe se quis dizer que começou a escrevê-la enquanto estava preso ou se concebeu apenas a ideia de escrevê-la. É preso novamente, por breve período, em Castro del Rio (Córdoba). Instala-se, em 1604, em Valladolid e, em 1605, publica, pela primeira vez, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*.

4.1 Importância e inovação estético-narrativa de *Don Quijote de Cervantes*

A respeito da originalidade estética moderna da obra prima de Miguel de Cervantes, podemos começar citando alguns comentários de importan-

tes filósofos, escritores, críticos e estudiosos da literatura, para, em seguida, relacionarmos algumas dessas perspectivas com o tema da prosa, o qual procuramos trabalhar a partir do exemplo da obra de Cervantes.

Michel Foucault:

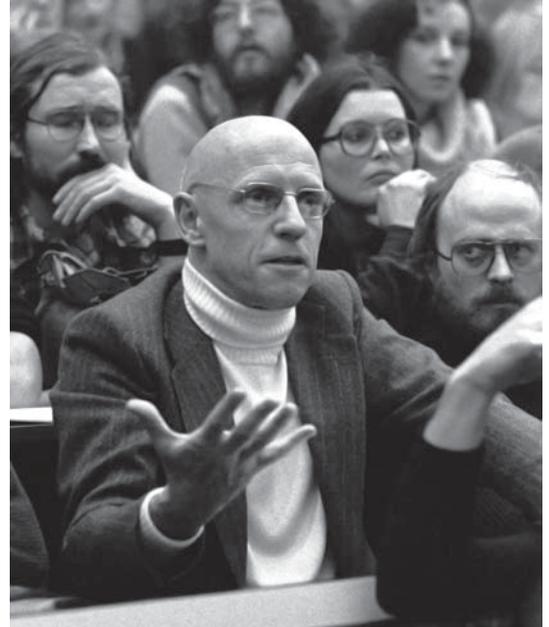
Don Quixote é a primeira das obras modernas, pois pode-se nela ver a razão cruel das identidades e das diferenças encenar-se no infinito dos signos e das similitudes; porque a linguagem nela rompe seu velho parentesco com as coisas, para entrar nessa soberania solitária de onde ela (a linguagem) não reaparecerá, em seu ser abrupto, a não ser tornando-se literatura; pois que a semelhança entra aí numa idade que para ela é aquela da desrazão e da imaginação. A similitude e os signos uma vez desnudados, duas experiências podem se constituir e dois personagens aparecerem face a face. O louco entendido não como um doente, mas como desvio constituído e mantido, como função cultural indispensável, torna-se, na experiência ocidental, o homem de aspectos inexplorados. [...]

Na outra extremidade do espaço cultural, mas totalmente próximo por sua simetria, o poeta é aquele que, sob diferenças nomeadas e quotidianamente previstas, reencontra o parentesco enterrado das coisas, suas similitudes dispersas.

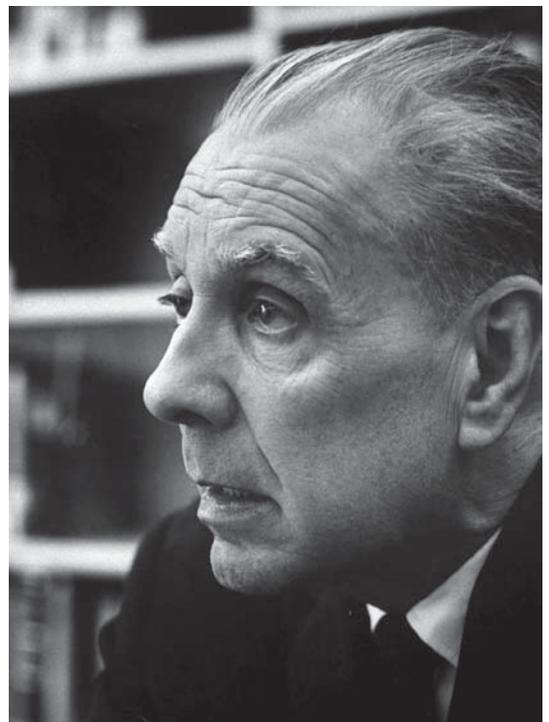
(Michel Foucault, *Les mots et les choses*. Gallimard, Paris, 1966, pp. 62-63 - *tradução nossa*)

Jorge Luis Borges:

Jorge Luis Borges, escritor argentino, publica em 1947, na revista *Sur*, *Pierre Ménard autor del Quijote*. Nesse relato, é narrado o destino literário do romancista, que reescreve, palavra por palavra, o livro de Cervantes. Comparando o Quixote de Ménard àquele de Cervantes, Borges toma como exemplo a frase deste último:



Michel Foucault



Jorge Luis Borges

La verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir.

Borges constata:

Redactada en el siglo diecisiete, redactada por el 'ingenio lego' Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Ménard, en cambio, escribe:

La verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir.

La historia, madre de la verdad; la idea es asombrosa. Ménard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica para él no es lo que sucedió: es lo que juzgamos que sucedió. [...] También es vivido el contraste de los estilos. El estilo arcaizante de Ménard – extranjero al fin – adolece de alguna afectación. No así la del precursor, que maneja con desenfado el español corriente de su época.



José Saramago

José Saramago:

Don Quixote se obstina a não ser ele mesmo, mas ser aquele que sai de sua casa para entrar neste mundo paralelo e viver uma nova vida, uma vida autêntica. Acredito, no fundo, o que é trágico, que é impossível ser alguém outro.

Podemos considerar Don Quixote como o primeiro romance moderno, mas seu autor não é certamente o primeiro narrador moderno. Eu penso que Cervantes não inventou nada. Basta ler o primeiro capítulo do livro para imaginar um senhor que se sentou diante de seu público para lhe contar uma história "Num burgo da Mancha, etc, etc." É o esquema do narrador oral.

Don Quixote não morre, porque aquele que vai morrer, é um nobre, um pobre fidalgo de nome Alonso Quijano. Para mim isso é um elemento fundamental. Não é Don Quixote que morre, mas Alonso Quijano.

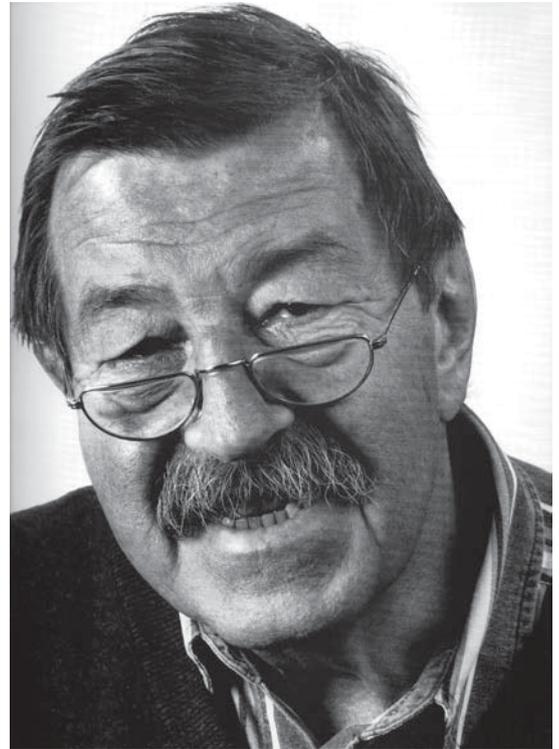
Don Quixote é este outro que nós não podemos ser, é por isso que nós o amamos.

(Do documentário de Daniel e Jaume Serra, *Cervantes y la Leyenda de Don Quijote*.)

Günter Grass:

O nobre cavaleiro, o idealista, que se enfrenta contra moinhos de vento, o sonhador que toma alucinações por realidade, o fantástico, o mestre e seu escudeiro, os pés sobre a terra, o leal servidor prosaico. É uma dupla que reencontramos ainda em nossa realidade, ao mesmo tempo aliados e adversários. É um duo que resiste aos tempos que se transformam.”

(Do documentário de Daniel e Jaume Serra, *Cervantes y la Leyenda de Don Quijote*.)



Günter Grass

4.2 Comentário

No primeiro parágrafo do capítulo 3 do livro *As palavras e as coisas*, que tem como título “Representar” e como subtítulo “I. Don Quixote”, Michel Foucault, pensador francês que revolucionou os estudos literários e históricos no final do século XX, reconhece a obra de Cervantes como instituidora de um “limite”. Foucault assim se refere às aventuras de Don Quixote:

Com suas voltas e reviravoltas, as aventuras de Dom Quixote traçam o limite: nelas terminam os jogos antigos da semelhança e dos signos; nelas já se travam novas relações. Dom Quixote não é o homem da extravagância, mas antes o peregrino meticuloso que se detém diante de todas as marcas da similitude. Ele é o herói do mesmo. Assim como de sua estreita província, não chega a afastar-se da planície familiar que se estende em torno ao análogo. Percorre-a indefinidamente, sem transpor jamais as fronteiras nítidas da diferença, nem alcançar o coração da identidade. Ora ele próprio é semelhante a signos. Longo grafismo magro como uma letra, acaba de escapar diretamente da fresta dos livros.

Seu ser inteiro é só linguagem, texto, folhas impressas, história já transcrita. É feito de palavras entrecruzadas; é escrita errante no mundo em meio à semelhança das coisas. (1995, p.61)

Depois de ser lida com paciência, percebe-se que esta citação de Foucault resume a questão do limite e da originalidade do romance da mais famosa narrativa da literatura espanhola. Entretanto, será obrigatório que retornemos à ideia geral exposta no prefácio desse livro paradigmático intitulado *As palavras e as coisas*.

Nesse prefácio, Foucault começa citando um trecho de um texto de Jorge Luis Borges que descreveria “uma certa enciclopédia chinesa” que perceberia os animais, segundo uma estranha classificação:

a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pêlo de camelo, l) et cetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas”. (BORGES *apud* FOUCAULT, 1995, p. 5)

Em seguida, ao acabar de citar essa “exótica classificação”, o filósofo nos informa o problema de um certo “limite” que dela surgiria. “No deslumbramento dessa taxionomia, o que de súbito atingimos, o que graças ao apólogo nos é indicado como o encanto exótico de um outro pensamento, é o limite do nosso: a impossibilidade patente de pensar isso”. (FOUCAULT, 1995, p.5)

A classificação que aparece no texto de Borges apresenta mais que um “exotismo” ou uma exposição “fantástica” de uma classificação de um mundo desconhecido. A impossibilidade de se “pensar isso” advém de que já não possuímos, ou nunca teríamos possuído, talvez, a capacidade de pensar “dessa forma”, pois já derivamos de um outro modo de “representar as coisas”. É do problema da linguagem e das formas ou modos como a linguagem se transforma em termos de sua “operacionalidade epistemológica” que se trata nessa exposição classificatória que constrói a literatura.

Mais que isso, a marca e o sentido exposto nessa classificação, explicada em toda sua densidade na continuação do prefácio, orientam

Foucault a desenvolver toda a complexidade e ousadia de sua tese. Poderíamos introduzir o tema de *As palavras e as Coisas*, comentando e lançando pistas sobre a indicação de seu próprio título: quando e de que forma as palavras passam a significar o que as coisas são? O que significa uma história e de que forma poderíamos pensar nessa historicidade da significação entre coisas e palavras? A classificação borgeana remete a esses problemas, uma vez que enuncia uma série classificatória de nomes de animais que reagrupa os animais segundo uma “lógica impossível” para o leitor. O “heteróclito” é o termo usado por Foucault para ilustrar a forma organizatória que esta classificação produz. O filósofo pressente que “(...) seria a desordem que faria cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis na dimensão sem lei nem geometria, do heteróclito” (FOUCAULT, 1995, p.7).

O pressentimento dessa força heteróclita no seio da própria história das ideias e das ciências faz o filósofo desenvolver uma *crítica arqueológica* da própria epistemologia ou do estudo do desenvolvimento do conhecimento. A classificação das coisas e de suas significações pelas palavras estaria vinculada a um processo mais heteróclito que pretensamente racional e organizado, segundo leis claras e inabaláveis. Os discursos de saber e, conseqüentemente, suas relações de poder e subjetivação que daí advém, obedecem a uma ordenação histórica passível de ser arqueologizada.

Nesse sentido, é a própria linguagem que dá a possibilidade da enunciação do heteróclito. A linguagem deve, portanto, ser pensada enquanto a possibilidade de um *não-lugar* ativo, o mesmo não-lugar que caracteriza a classificação literária borgeana, pois é nesse espaço *atópico* e *heterotópico* onde se encontra a possibilidade de um questionamento mais vasto em relação às formações tópicas (Foucault utiliza o termo utópico) e discursivas que a história das ciências nos mostra como essencialmente e cronologicamente válidas.

Finalmente, poderíamos dizer que a imagem literária da classificação heteróclita, atópica ou heterotópica da enciclopédia chinesa, serve de “gatilho” para a tese originalíssima de Foucault que se propõe a uma arqueologia das ciências do homem. Foucault eleva a linguagem à posição de um não-lugar ativo do próprio pensamento. Existe uma histori-

cidade e uma positividade nas formações discursivas que deveriam ser pensadas a partir dessa nova posição “em dobra” da linguagem na sua relação “atópica” com o mundo.

Para se ter uma noção clara desse movimento “em curva” da linguagem e do mundo, das formações discursivas e dos regimes de verdade que paulatinamente se forjam na história das ideias, é necessário, portanto, pensar a linguagem como algo não-natural, como série e produto de formações discursivas.

4.3 A tese de Foucault

As Palavras e as Coisas traz uma tese que já foi muito polêmica e mal interpretada, mas que hoje tem muita aceitação por parte dos estudiosos das ciências humanas. Esta tese trata da relação que o próprio conhecimento tem com seus modos de pensar, sua constituição discursiva e histórica. A questão trabalhada por Foucault em *As palavras e as coisas* trata de uma forma inovadora de se pensar a *epistemologia*; ou seja, que a história das ideias e dos acontecimentos poderia ser pensada através da observação crítica das construções discursivas que pretendem narrá-los e analisá-los. Os fatos e a história das ideias, da literatura ou da história em geral, devem ser pensados tomando-se em conta “variações” e “continuidades” nos modos em que os discursos sobre o conhecimento são produzidos.

Existem “limites” nos quais a história de uma época ou de uma ciência, a história de um saber, de uma prática social, ou simplesmente dos fatos de uma época, possam ser descritos e pensados em sua emergência. Nesse sentido, *Dom Quixote* se relaciona com um desses limites e representa, produzindo de forma muito singular, o próprio limite em que uma forma de pensar o mundo e sua prática efetiva, ou seja, o modo narrativo e a escrita desse pensamento teve lugar.

Dom Quixote apresenta uma narrativa em que seu herói instaura, como paródia, uma série de diferenças em relação às narrativas de sua época. Ao mesmo tempo em que instaura diferenças, também faz uso de formas discursivas usuais da época, pois não é possível fazer algo que advenha do nada, como puro começo sem relação com a linguagem de que

faz parte. O herói quixotesco carrega, com suas ações, e no modo como essas ações são narradas, o limite ou as variações de que fala Foucault.

Há uma alegoria ou um modo cifrado do pensamento nesse “entre-lugar” que seria a passagem do século XVI para o século XVII, e que pode ser “lida” em *Dom Quixote*. Esse “entre-lugar” histórico marca o que passamos a chamar de Literatura até hoje. Não que não existisse literatura antes de Cervantes e do seu romance, mas é que uma diferença se fez, ou pôde ser percebida, como acontecendo naquele momento.

Para se conhecer as continuidades e as variações discursivas que marcam um certo limite na transformação dos modos de pensar, é necessário estudar diversos campos do saber, anteriores, contemporâneos e posteriores ao momento ao qual pertence o objeto de pesquisa. Assim, pode-se perceber como certos discursos das ciências constroem sentidos que irão influenciar na produção de uma narrativa como a de *Dom Quixote*.

4.4 A loucura como espaço limite

Diremos que o fato de dom Quixote ser um personagem que perdeu a razão e que começa a se pensar outro, propõe uma série de relações importantíssimas para a teoria literária. Segundo Foucault, os discursos, ao enunciarem algo, já afirmam e positivam sentidos que são continuidades e possibilidades de descontinuidades em certas formas de se pensar aquele momento histórico. Os discursos médicos que existiam na época de que trata Foucault, ou seja, entre os séculos XVI e XVII (um pouco antes e um pouco depois dessa faixa histórica, pois não se trata de linhas, mas sim de regiões discursivas, de momentos em que um certo discurso se cristaliza como verdadeiro ao se estabelecer cultural, política e economicamente) se tornaram eficientes e “verdadeiros” na medida em que classificaram um determinado modo de concepção da “loucura”. Essa classificação teve, e continua tendo, uma história que pode e continua devendo ser descrita em seus modos de cristalização e de construção do sentido.

Toda a “diferença” e o “limite” que se organiza no *entre-lugar* onde se encontra a escritura do *Dom Quixote*, além de suas singularidades

narrativas e dos temas e formas como o próprio narrador entra na história, também tem relação com o fato do personagem “ter perdido a razão”. Para Foucault, o tema da loucura deveria ser lido como um “espaço-limite” onde uma série de problemas da construção do sentido de uma época tem lugar e, ainda mais, se dá como problematização de muita força significativa. Pois, esquematicamente, Foucault identifica uma passagem e uma transformação muito importantes nos termos estruturais dos elementos que compõem a ideia de linguagem de uma época à outra. Ou seja, do Renascimento à Modernidade, passando justamente pelo Barroco, o limite, o entre-lugar onde se aventura alegoricamente nosso herói Dom Quixote, que só poderia ter “perdido a razão” para bem “representar” esse espaço de transformações e limites transpostos. Mas veremos que ainda há Sancho Pança, seu fiel escudeiro, que tensiona essa loucura com a força do “bom senso”, sempre atento, a tornar ainda mais vigorosa a ideia de “limite” que tentamos descrever junto com Foucault, entendendo-o como espaço de performance da originalidade do romance de Cervantes.

O filósofo comenta:

Desde o estoicismo, o sistema dos signos no mundo ocidental fora ternário, já que nele se reconhecia o significante, o significado e a “conjuntura” (ο τύχων). A partir do século XVII, em contrapartida, a disposição dos signos tornar-se-á binária, pois que será definida, com Port Royal, pela ligação de um significante com um significado. No Renascimento a organização é diferente e muito mais complexa, ela é ternária, já que apela para o domínio formal das marcas, para o conteúdo que se acha por elas assinalado e para as similitudes que ligam as marcas às coisas designadas; porém, como a semelhança é tanto as formas dos signos quanto seu conteúdo, os três elementos distintos dessa distribuição se resolvem numa figura única.

Esta disposição, com o jogo que ela autoriza, se reencontra, mas invertida, na experiência da linguagem. Com efeito, esta existe primeiramente em seu ser bruto e primitivo, sob a forma simples, material, de uma escrita, de um estigma sobre as coisas, de uma marca espalhada sobre o mundo e que faz parte de suas mais indelévels figuras. Num sentido, essa camada da linguagem é única e absoluta. Mas ela faz logo nascer duas outras formas de discurso que a vão enquadrar: acima dela, o comentário, que retoma os signos dados com um novo propósito e, abai-

xo o texto, cujo comentário supõe a primazia oculta por sob as marcas visíveis a todos. Daí três níveis da linguagem a partir do ser único da escrita. É esse jogo complexo que vai desaparecer com o fim do Renascimento. E isso de duas maneiras: seja porque as figuras que oscilavam indefinidamente entre um e três termos vão ser fixadas numa forma binária que as tornará estáveis; seja porque a linguagem, em vez de existir como escrita material das coisas, não achará mais seu espaço senão no regime geral dos signos representativos. (FOUCAULT, 1995, pp.58-59)

Essas são noções capitais para entendermos a densidade e a qualidade do que estava em jogo nas duas primeiras citações de Foucault sobre *Dom Quixote*. Ora, o fim do Renascimento é o espaço de jogo e de errância de Dom Quixote e Sancho Pança, seu escudeiro. Dom Quixote delirante e representante de uma fidalguia arruinada, ao perder a razão, se imbuí, contudo, de um nobre ideal de “cavaleiro errante”, o qual parece existir apenas nos livros de cavalaria que o protagonista de Cervantes toma por realidade e ideal de conduta. De fato, este delírio sai das páginas diretamente para a “realidade” da ficção quixotesca, gerando a história que será, diversas vezes, comentada e recomentada por seu próprio narrador, que diz ter achado um pergaminho de outro escritor e que ele estaria a recopilar suas páginas. E Sancho Pança é o escudeiro que, com muito bom senso, procura iluminar com um pouco de senso comum e razão as inusitadas ações de seu senhor, daí em diante imerso em quimeras e nobres errâncias pelas terras ficcionais de uma região bem verdadeira para seus protagonistas.

Estabelece-se um jogo e uma tensão entre as características destes dois personagens. E nos perguntaríamos se não poderíamos supor uma relação metafórica entre esses personagens e seu narrador e os esquemas estruturais da linguagem na passagem do Renascimento ao Moderno de que fala Foucault acima.



Dom Quixote e Sancho Pança em ilustração de Gustave Doré

Será que poderíamos pensar numa relação alegórica entre a estrutura dos personagens e do narrador do romance *Dom Quixote*, sua errância e singularidades narrativas e as transformações do sistema ternário para o binário, descritos como o próprio espaço limite onde se dá a instituição da literatura para Foucault? Somente um estudo rigoroso e a suposição de elementos descritos na história, da forma e da expressão, bem como das temáticas exploradas nesse romance, poderiam habilitar a hipótese dessa tese. Quem sabe alguém possa já ter até pensado nisso? Ou quem sabe alguém possa querer tentar?

Bem, onde gostaríamos de chegar é no ponto onde Foucault pensava o romance de Cervantes como um espaço de coesão e dissociação, a um só tempo, dessa passagem de regimes estruturais da linguagem. E nesse espaço a ideia de loucura tem um papel instituidor de significado. *A semelhança e a similitude* são termos estruturais que Foucault organiza no equacionamento dessas transformações de um regime ternário a um binarismo bem mais abstrato em que se situa a linguagem e o pensamento na era moderna inaugurada no Barroco, ou em sua imagem alegórica da errância e dos percalços do jogo de delírio e bom senso executados nos passos da dupla quixotesca.

Os signos, as palavras, lembremos, exerciam um jogo de significação que reunia uma tríade dinâmica de significante, significado e conjuntura. Essa conjuntura, operada de forma complexa, estabelecia entre os dois primeiros termos do jogo ternário da linguagem o que Foucault chamou de *comentários*, que se remetiam a outros *comentários*, organizando, de forma singular, a relação dessas três categorias numa única referência dada pela escrita dos signos. A semelhança das coisas se orientava em direção a uma significação tripartite, que já não pôde mais se sustentar nesse momento. Uma passagem ocorrera entre um modo e outro da linguagem, marcando a entrada numa descrição das coisas e do mundo baseada na relação entre um significante e um significado. Se antes da passagem havia uma relação de similitude entre signos, e essa se orientava em direção a uma semelhança entre formas e ideias do que significavam na conjuntura essas ideias em formas específicas, acontecerá a passagem complexa de transformação progressiva das similitudes e semelhanças em significantes e significados apenas. Essa passagem instaura uma no-

ção de representação entre um *signo* e uma *coisa* e marca toda uma série de práticas lógicas e culturais e de modos de conhecimento.

Dom Quixote quer ser semelhante aos cavaleiros que lê nos livros de cavalaria e para isso deve ter que provar essa semelhança. E se ele tem que prová-la, é porque já não se sente tão similar assim. É essa provação que demonstrará a própria passagem de um regime de linguagem a outro, marcando o limite que instaura o romance. A respeito desse limite, Foucault diz:

[...] é porque os signos (legíveis) já não são semelhantes a seres (visíveis). [...] Assemelhando-se aos textos de que é o testemunho, o representante, o real análogo, Dom Quixote deve fornecer a demonstração e trazer a marca indubitável de que eles dizem a verdade, de que são realmente a linguagem do mundo. Compete-lhe preencher a promessa dos livros. Cabe-lhes refazer a epopéia, mas em sentido inverso: esta narrava (pretendia narrar) façanhas reais prometidas à memória; já Dom Quixote deve preencher com realidade os signos sem conteúdo da narrativa. Sua aventura será uma decifração do mundo: [...] a façanha deve ser prova: consiste [...] em transformar a realidade em signo. Em signo de que os signos da linguagem são realmente conformes às próprias coisas. Dom Quixote lê o mundo para demonstrar os livros. E não concede a si outras provas senão o espelhamento das semelhanças. (1995, p. 62)

Mas nesse processo de busca das similitudes, o personagem se defronta com um jogo sutil que nega, no inverso de seu movimento, a própria semelhança entre as coisas e seus signos percebidos nos livros. Pois é justamente nesse ponto que se percebe a força de significação da literatura que inaugura, nesse momento, a ideia de um narrador que participa da história, mostrando, desse modo, ao leitor, que o jogo de buscas das semelhanças é expresso nas ações delirantes do personagem. Ou seja, ao mesmo tempo em que há uma busca de manutenção do antigo regime ternário da linguagem, há também a inevitável passagem para uma representação direta dos significantes em significados que não pressupõem mais uma paisagem conjuntural ternária da linguagem.

Entretanto, entre um regime e outro de linguagem, a própria forma de narração da história e os efeitos que nessa história são criados devido à potência narrativa que aí tem lugar, ou seja, a expressividade e o poder narrativo “quase oral” usado por Cervantes, como o dirá José Sarama-

go, promovem um espaço limite onde ocorre a transformação dos dois modos de linguagem. Esse espaço limite onde há busca e frustração das semelhanças entre os signos e as coisas é a *literatura*.

Nesse sentido, Foucault pode afirmar:

E neste ponto, podemos nos lembrar da ficção borgeana que tem lugar como comentário inteligente, e anterior ao próprio comentário de Foucault, e que o inspirara a escrever a obra que lemos neste momento.

Os rebanhos, as criadas, as estalagens tornam a ser a linguagem dos livros, na medida imperceptível em que se assemelham aos castelos, às damas e aos exércitos. Semelhança sempre frustrada, que transforma a prova buscada em irrisão e deixa indefinidamente vazia a palavra dos livros. [...]

Dom Quixote desenha o negativo do mundo do Renascimento; a escrita cessou de ser a prosa do mundo; as semelhanças e os signos romperam sua antiga aliança; as similitudes decepcionam, conduzem à visão e ao delírio; as coisas permanecem obstinadamente na sua identidade irônica: não são mais do que o que são; as palavras erram ao acaso, sem conteúdo, sem semelhança para preenchê-las; não marcam mais as coisas [...]. A magia, que permitia a decifração do mundo descobrindo as semelhanças secretas sob os signos, não serve mais senão para explicar de modo delirante porque as analogias são sempre frustradas. A erudição que lia como um texto único a natureza e os livros, é reconduzida às suas quimeras: [...] os signos da linguagem não têm como valor mais do que a tênue ficção daquilo que representam. A escrita e as coisas não se assemelham mais. Entre elas Dom Quixote vagueia ao sabor da aventura. (1995, p.p. 62-63)

No entanto, a linguagem, nessa passagem, não apenas perde algo para sempre, mas adquire uma nova potência. E é essa potência que Foucault vai chamar *limite*, e esse limite deve ser pensado como o espaço de vertigem e de potência da própria literatura, que desenvolve, a partir daí, como que uma relação de dobra e de desdobramento do próprio sentido e da própria linguagem.

Na segunda parte do romance, dom Quixote reencontra personagens que leram a primeira parte do texto e que o reconhecem, a ele, homem real, como herói do livro. O texto de Cervantes se dobra sobre si mesmo, se enterra na sua própria espessura. E torna-se para si objeto de sua própria narrativa. [...] entre a primeira e segunda parte do romance, no interstício desses dois volumes e somente pelo poder deles, Dom Quixote assumiu sua realidade. Realidade que ele deve somente à linguagem e

que permanece totalmente interior às palavras. A verdade de Dom Quixote não está na relação das palavras com o mundo, mas nessa tênue e constante relação que as marcas verbais tecem de si para si mesmas. A ficção decepcionada das epopéias torna-se o poder representativo da linguagem. As palavras acabam de se fechar na sua natureza de signos. (FOUCAULT, 1995, p. 63)

Na descrição dessa novíssima experiência da linguagem e das coisas, um processo de cristalização dos sentidos foi desnudado a partir da leitura crítica do romance *Dom Quixote*. De uma experiência à outra da linguagem, Foucault repara que a literatura ocupa um espaço limite onde uma série de movimentos e de traços específicos da linguagem puderam ser postos em atividade, orientando-se, a partir daí, uma relação de significação específica que norteou a descrição de um espaço de trânsito entre os modos de pensar e descrever o mundo pela linguagem do Renascimento à Era Moderna.

Resumindo toda a sua inspiradora reflexão, o filósofo pode dizer, a título de síntese desse capítulo:

Daí sem dúvida na cultura ocidental moderna, o face a face da poesia e da loucura. Mas não se trata do velho tema platônico do delírio inspirado. Trata-se da marca da própria experiência da linguagem e das coisas. Às margens de um saber que separa os seres, os signos e as similitudes, e como que para limitar seu poder, o louco garante a função do *homossemantismo*: reúne todos os signos e os preenche com uma semelhança que não cessa de proliferar. O poeta garante a função inversa; sustenta o papel alegórico; sob a linguagem dos signos e sob o jogo de suas distinções bem determinadas, põe-se à escuta de “outra linguagem”, aquela sem palavras nem discursos, da semelhança. O poeta faz chegar a similitude até os signos que a dizem, o louco carrega todos os signos com uma semelhança que acaba por apagá-los. Assim, na orla exterior da nossa cultura e na proximidade maior de suas divisões essenciais, estão ambos nessa situação de “limite” – postura marginal e silhueta profundamente arcaica – onde suas palavras encontram incessantemente seu poder de estranheza e o recurso de sua contestação. Entre eles, abriu-se o espaço de um saber onde, por uma ruptura essencial no mundo ocidental, a questão não será mais a das similitudes, mas a das identidades e diferenças. (FOUCAULT, 1995, pp. 64-65)

O poeta - no sentido daquele que produz o poético como atividade literária sobre a matéria abstrata do sentido - e o louco são, portanto, atores fundamentais nesse teatro de transformações em que se instaura, em dupla via, a literatura como prática descritiva e modo da própria experiência do mundo.

Essa atividade movimenta um espaço de sutilezas e de dinâmicas absolutamente instáveis na história das ideias e dos saberes ocidentais, abrindo o território do pensamento a novas possibilidades que advêm de uma postura crítica que interpreta o sentido da história como um movimento incessante de cristalizações e depósitos, que são veiculados e expostos através de formações discursivas as mais variadas, e que têm, a partir daí, na prática da linguagem literária, um espaço privilegiado, pois constituído a partir de um movimento instável e “limite”.

Este espaço de tensões, onde o próprio discurso em sua enunciação traça uma linha móvel entre identidades e diferenças, se institui como “experiência limite” da linguagem, se *de-limita*, finalmente, como campo de potências do simulacro, onde se abre, a partir daí, um espaço e uma temporalidade infinitos que abarcam o próprio sentido, enquanto desdobramento generalizado da escritura.

4.5 Os limites da representação: para além de Dom Quixote, Pierre Ménard, autor do Quixote

Dom Quixote de Cervantes situa a passagem de um regime de linguagem a outro; a saber, de uma estrutura ternária de linguagem (Renascimento) fundada numa disposição de significante, significado e “conjuntura”, a uma estrutura binária de linguagem (época moderna ou clássica), operando a partir do conceito de representação entre um significante e seu significado. Mas, a partir do século XIX, o regime de linguagem baseado na representação binária da época clássica sofrerá outra profunda transformação.

A essa transformação chamamos de *crise da representação*, e é no decorrer do século XIX que, de forma mais intensa, Foucault observa as

relações de significação da linguagem tornarem-se cada vez mais voláteis, como se a própria linguagem que havia por dois séculos procurado se racionalizar e se classificar a si própria a partir das enciclopédias e gramáticas modernas, chegasse a um ponto de inflexão, revelando e exteriorizando uma espécie de crise de fundamentação que significou a própria passagem de sua estrutura exegetica e glosadora do Renascimento à sua estrutura propriamente crítica, em que o signo se remete a seu significado em função de práticas de ordenação e classificação, porém sem uma razão essencial categórica.

É nesse quadro de uma segunda passagem do regime de linguagem que se situam a literatura, a poesia e crítica do século XIX, que passam a experimentar pela linguagem os mesmos limites que inauguraram a literatura no Barroco, porém numa outra posição crítica, ou seja, após o desdobramento avançado de saberes gerais nascentes na era moderna às ciências particulares e autônomas da modernidade do século XIX e XX. É naquele mesmo espaço limite em que nasce a literatura, que se prepara a crise da representação. Filósofos como Nietzsche e poetas como Mallarmé levam a experiência da estrutura binária da linguagem a se reverter e se dobrar sobre si mesma, remetendo o discurso das ciências humanas a uma crítica sobre seus próprios fundamentos, e pondo em causa a estabilidade de conceitos aparentemente óbvios como os de *homem, vida, autoria, verdade, valor e moral*, por exemplo. Foucault explica o que acabamos de tentar descrever:

Os últimos anos do século XVIII são rompidos por uma descontinuidade simétrica àquela que, no começo do século XVII, cindira o pensamento do Renascimento; então, as grandes figuras circulares onde se encerrava a similitude tinham-se deslocado e aberto para que o quadro das identidades pudesse desdobrar-se; e esse quadro vai por sua vez desfazer-se, alojando o saber num espaço novo. (1995, p. 231)

Ora, este espaço novo é justamente a entrada na modernidade. Tanto o relato em que há a descrição de uma “enciclopédia chinesa”, quanto o citado anteriormente, *Pierre Ménard, autor del Quijote*, são textos do argentino Jorge Luis Borges, um dos escritores que de forma mais aguda soube fazer a experiência de levar ao limite a crise da representação da linguagem. *Pierre Ménard, autor do Quixote* é um texto

Você pode consultar o conto *Pierre Ménard, autor do Quixote*, bem como outros textos de Jorge Luis Borges em português no site: http://www2.fcsh.unl.pt/borgesjorgeluis/textos_borgesjorgeluis/textos7.htm#topo

exemplar nesse sentido, e não é à toa que Foucault faz menção a Borges no prefácio de *As palavras e as coisas*. Devemos pensar que um relato ficcional que tem a tarefa de contar a história de um escritor que tem o projeto de “reescrever” *Dom Quixote*, é, no mínimo, extravagante. Teria essa extravagância algo a ver com as errâncias delirantes de Quixote? A princípio, diríamos que não, apesar de podermos ver aí, à primeira vista, algo de estranho e mesmo, se formos precipitados, de delirante. Mas há um projeto em torno do qual esse autor moderno do “*Quixote*” busca explorar consequências outras, diríamos, estético-filosóficas. O objetivo de Pierre Ménard é experimentar uma qualidade da representação em seu limite. E o problema está menos na questão da autoria do que nas consequências literárias que podem ser verificadas nessa experiência. E essas consequências são, precisamente, “neutras”.

Essa aparente neutralidade (o que iremos chamar de *poder deceptivo* ou “impoder” próprio à literatura limite no século XX, literatura que se dobra sobre si mesma ao tematizar problemas de sua própria linguagem) dá o tom do conto borgeano que, ao citar uma série de obras literárias em torno das quais é descrito o projeto de Pierre Ménard, opera uma estranha relação da literatura com sua escritura e com as referências que a constituem incessantemente e sistematicamente de forma aberta.

O paradoxo, certamente, é a figura de linguagem que manipula desde o princípio esse relato de Borges, que, ao tematizar *Dom Quixote* e falar objetivamente sobre a empresa de Cervantes, desvia-se no mesmo movimento desse centro, e como que, lançando um olhar em direção a um ponto cego que a obra quixotesca teria instituído, remete-nos ao poder “deceptivo” da literatura, esta que, ao fazer a experiência mais radical da linguagem, ao elaborar a linguagem em direção a si própria e ao seu desdobramento de sentido sem fim, coexiste ao real numa permanência insólita, pois dependente do acaso.

José Saramago, por sua vez, se atém em seu comentário ao jogo e ao desejo impossível de se ser um outro, àquilo que a capacidade ficcional da escritura literária procura realizar, mesmo que de forma “deceptiva”, pela transposição de uma lógica do mesmo a uma experiência da diferença e do outro.

Günter Grass localiza a questão do “duo” e do jogo de tensões que advém dessa polaridade psicológica e caracterológica entre Dom Quixote e Sancho Pança, possivelmente, também, pensando em como esse jogo de diferenças mantém uma certa coesão identitária entre os destinos dos dois personagens e a singularidade de seu narrador, e o papel que essas referências têm numa história da literatura.

Poderíamos concluir que, para além de uma “ética deceptiva da literatura”, o que se apresenta a partir da reflexão de Foucault sobre algumas experiências literárias - desde o “limite” inaugurado pelo espaço literário com *Dom Quixote* de Cervantes, mas, sobretudo, também a partir da crise da representação no século XIX – pode ser explicitado em sua relação política e filosófica mais ampla no final de *As palavras e as coisas*.

De fato, dentre todas as mutações que afetaram o saber das coisas e de sua ordem, o saber das identidades, das diferenças, dos caracteres, das equivalências, das palavras – em suma, em meio a todos os episódios dessa profunda história do Mesmo – somente um, aquele que começou há um século e meio e que talvez esteja em via de se encerrar, deixou aparecer a figura do homem. E isso não constitui liberação de uma velha inquietude, passagem à consciência luminosa de uma preocupação milenar, acesso à objetividade do que, durante muito tempo, ficara preso em crenças ou filosofias: foi o efeito de uma mudança nas disposições fundamentais do saber. O homem é uma invenção cuja recente data a arqueologia de nosso pensamento mostra [...].(FOUCAULT, 1995, p. 404)

Esse limite do qual pode emergir uma espécie de “impensado do pensamento”, e que procuramos comentar a partir da questão da singularidade do romance moderno expresso no *Quixote*, movimenta-se como fato estético e histórico, dentro das regiões específicas do literário.

O tema da literatura na obra foucaultiana faz parte da própria articulação de seu pensamento mais amplo, como estratégia de acesso à constituição histórica de uma conceitualidade sobre a própria noção filosófica ou antropológica do “homem”.

Roberto Machado, um estudioso da obra de Foucault, observa justamente essa relação do literário na obra do filósofo como uma vertente fundamental de seu pensamento, e é aí que percebemos, conjuntamente,

o “limite” em que se dão as transformações essenciais no pensamento de nossa modernidade e que deveriam ser pensadas como o espaço singular onde se movimenta o próprio inusitado do pensamento e da linguagem na contemporaneidade.

Em primeiro lugar, seu trabalho com a literatura acompanhou os deslocamentos temáticos de suas pesquisas, seguindo de perto as inflexões das análises arqueológicas. Ao se referir a textos e autores literários, [...] Foucault sempre teve a ambição de relacionar a literatura à loucura, à morte e à problemática geral do homem na modernidade [...]. Assim como acontece com as investigações arqueológicas, que no fundo formam uma grande pesquisa sobre os saberes sobre o homem na modernidade, há também neste caso uma complementariedade de temas que, quando correlacionados, permitem explicitar a concepção que Foucault faz da literatura como um tipo específico de saber moderno. E, nesse sentido, veremos que o grande invariante dessa reflexão é a questão da linguagem pensada como o âmago do literário.

Em segundo lugar, esse seu interesse pela literatura significou um complemento de suas análises arqueológicas na medida em que, ao valorizá-la como contestação do humanismo das ciências do homem e das filosofias modernas [...], ao explicitar e enaltecer como que em um contraponto às suas pesquisas arqueológicas, uma postura não humanista da literatura na modernidade – a partir do privilégio concedido a autores que realizam ou realizaram uma postura não representativa ou não significativa da linguagem -, e até mesmo sugerir uma ontologia da literatura concebida como uma teoria do ser da linguagem, os textos de Foucault sobre literatura vão bem além de uma temática estritamente literária. (MACHADO, 2000, pp. 12-13)

Dito isso a respeito da importância da literatura para o pensamento filosófico de Foucault, Machado conclui seu estudo pensando a temática específica da linguagem literária como espaço do fragmentário e do impensado, como efeitos do trabalho poético da linguagem literária, efeitos de um pensamento que deve pensar seus próprios limites, de dentro de seus próprios limites desdobrados pela experiência limite da literatura.

A tarefa atual da análise literária, a tarefa da filosofia, talvez, a tarefa atual de todo pensamento e de toda linguagem seria acolher na linguagem o espaço de toda a linguagem, espaço no qual as palavras, os fonemas, os sons, as siglas escritas, podem ser, em geral, signos. Mas que linguagem

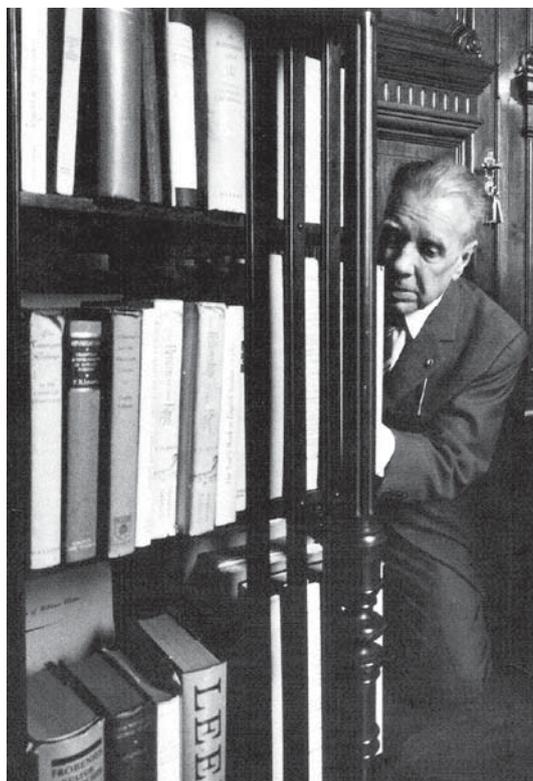
terá essa força ou reserva, que linguagem terá tanta violência ou neutralidade para deixar aparecer e nomear o espaço que a constitui como linguagem? Isso ainda não sabemos. Será uma linguagem muito mais condensada que a nossa, uma linguagem sem a separação atual entre literatura, crítica e filosofia [...] Ou não se poderia talvez dizer que, se a literatura e essa análise literária de que acabo de falar têm atualmente sentido, é porque fazem prever o que será essa linguagem, é porque são signos de que essa linguagem está nascendo? [...] Talvez a literatura seja fundamentalmente a relação que está se constituindo, que está se tornando obscuramente visível, mas ainda não pensável, entre a linguagem e o espaço.

No momento em que a linguagem renuncia à sua tarefa milenar – a de recolher o que não se pode esquecer –, no momento em que a linguagem descobre que está ligada pela transgressão e pela morte ao fragmento de espaço que é o livro, algo como a literatura está nascendo. O nascimento da literatura ainda está próximo e, no entanto, em seu oco, a literatura já levanta a questão do que ela é. É que ela é extremamente jovem em uma linguagem bastante velha. Ela apareceu portanto em uma linguagem que, há milênios, em todo caso desde a aurora do pensamento grego, estava votada ao tempo, como o balbucio – o primeiro balbucio, provavelmente ainda demorado, do qual estamos longe de ter chegado ao fim – de uma linguagem votada ao espaço. O livro em sua materialidade espacial, foi, até o século XIX, o suporte acessório de uma palavra que cuidava da memória e do retorno. Eis que ele se tornou – e isto é a literatura – [...] o lugar essencial da linguagem, sua origem sempre repetível, mas definitivamente sem memória. [...]

A literatura, no sentido rigoroso e sério da palavra, que procurei explicar, não seria mais do que essa linguagem iluminada, imóvel e fraturada que, hoje temos que pensar. (MACHADO, 2000, pp 173-174)

A literatura é, portanto, esse espaço de jogo do sentido e da experiência (às vezes limite) do próprio pensamento e da linguagem, seja na forma da prosa ou da poesia, cada qual desses gêneros operando a partir de sua estratégia expressiva singular; o espaço, de todo modo, onde a linguagem pode aceder à experiência dos limites do próprio conhecimento e de sua expressividade material; é, finalmente, o campo ou a região de seu desdobramento enigmático em direção ao futuro de suas próprias contingências.

4.6 Jorge Luis Borges (1899 - 1986)



Borges e a biblioteca

Filho de Jorge Guillermo Borges e de Leonor Acevedo, Jorge Luis Borges nasceu em 1899, em Buenos Aires, e passou os primeiros anos de sua vida no bairro de Palermo, na época, subúrbio da capital argentina. De sua infância, Borges lembra especialmente a esmerada educação que recebeu em sua casa paterna, onde se falava espanhol e inglês e se contava com uma farta biblioteca, onde o futuro escritor leria as primeiras grandes obras que marcariam sua vida. Também do suburbano Palermo, com seus *compadritos* e *cuchilleros*, Borges irá guardar lembranças que povoarão seu imaginário ao longo de toda sua vida e lhe servirão de material para belíssimas páginas poéticas.

Em 1914, o pai de Borges se muda com sua família à Europa, em busca de tratamento oftalmológico para sua cegueira progressiva. Por causa da Primeira Guerra Mundial, os Borges se instalam em Genebra, Suíça, onde o jovem Borges e sua irmã, Norah, frequentam a escola. Ali, Borges estuda francês e alemão e entra em contato com a obra de escritores expressionistas e simbolistas, e também com textos de filósofos que terão forte presença na sua obra futura, tais como Schopenhauer, Nietzsche e Mauthner.

Em 1919, a família se muda à Espanha, onde Borges entra em contato com o *ultraísmo*, movimento espanhol fundado pelo escritor sevillano Cansinos Asséns e do qual fez parte o escritor Guillermo de Torre quem, mais tarde, se casaria com Norah Borges.

Os Borges retornam a Buenos Aires, em 1921. Depois de sete anos de ausência, o jovem Borges vivencia um redescobrimto apaixonado de sua cidade natal, sentimento que nunca o abandonará e que se pode ler em boa parte de sua obra. Em 1923, Borges publica seu primeiro livro de poemas, *Fervor de Buenos Aires*, um conjunto de trinta e três poemas num dos quais escreve:

Você pode ler o manifesto desse movimento literário no seguinte endereço: http://es.wikipedia.org/wiki/Manifiesto_ultra%C3%ADsta

Esta ciudad que yo creí mi pasado
 Es mi porvenir, mi presente;
 Los años que he vivido en Europa son ilusorios,
 Yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires.

De fato, a literatura de Borges é absolutamente inseparável da cidade que ele amou fervorosamente e, no entanto, é, também, inseparável do conjunto das grandes obras que representam os momentos mais fortes da formação do cânone da literatura ocidental do século passado. Os críticos borgeanos destacam que sua obra seguiu duas vertentes fundamentais. No seu ingresso na cena cultural, na década de vinte, o jovem Borges irá intervir calorosamente nas polêmicas sobre a formação cultural de seu país, principalmente, de sua cidade, na procura de uma literatura local que, reorganizando a herança decimonônica, permitisse, no entanto, o ingresso da literatura argentina no cenário mundial. Entre 1924 e 1930, Borges publica *Luna de enfrente*, *Inquisiciones*, *Cuaderno San Martín* e *Evaristo Carriego*, encerrando uma primeira fase intelectual caracterizada por uma literatura do arrabalde portenho e por inquietações de ordem nacionalista ou regionalista.

Em 1930, Borges publica *Evaristo Carriego*, coletânea de ensaios que comentam a obra, a vida e o Palermo do poeta do arrabalde portenho, Evaristo Carriego, que foi amigo de seu pai durante os primeiros anos de vida do escritor, quando a família morava naquele subúrbio de Buenos Aires. Em 1932, o argentino publica *Discusión*, uma reunião de ensaios sobre diversos temas entre os que se destaca *La poesía gauchesca*, uma aguda reflexão sobre a gauchesca e, em especial, sobre o famoso poema de José Hernandez, *Martin Fierro*. Em 1935, publica-se o livro de relatos *Historia universal de la infamia* e, um ano depois, o livro de ensaios *Historia de la eternidad*. Mas será entre 1944 e metade da década de cinquenta, quando se publicam seus extraordinários contos, reunidos em *Ficciones* e *El aleph* e a coletânea de ensaios intitulada *Otras inquisiciones*, que Borges começará a ganhar fama internacional.

Traduzido pela importante editora francesa Gallimard, no início da década de cinquenta, exatamente, em 1951, *Ficciones* (em francês *Fictions*) logo se tornou um livro cultuado por certos intelectuais franceses. Na mesma década, a Gallimard lança: *Labyrinthes*, em 1953 (uma sele-

Em um dos volumes de sua famosa *História das literaturas de vanguarda*, Guillermo de Torre assim escreve sobre os ideais do ultraísmo: “Se a poesia foi até hoje desenvolvimento, de agora em diante passará a ser síntese. Fusão de vários estados anímicos num só. Simultaneísmo. Velocidade imaginativa. A rima desaparece totalmente da nova lírica. Alguns poetas ultraístas, os melhores, utilizam o ritmo. Um ritmo próprio, variado, mutável, que não se sujeita a uma pauta. Constantemente modificado, adaptado, à estrutura do poema” (1972, p. 81).

O crítico argentino Jorge Panesi assim escreve sobre a produção borgeana dos anos vinte: “Na década dos anos vinte, [Borges] ensaia uma literatura nacionalista que mais estritamente deveria chamar-se doméstica, localista ou regionalista (a literatura do arrabalde) e, em secreta aliança com essa invenção, da mão de suas leituras alemãs, intervém em um debate intelectual típico do Centenário e que se remonta à herança das inquietações lingüístico-políticas do século XIX: o problema pedagógico do ‘idioma nacional’” (PANE-SI, 2000, p. 132). Dessas inquietações linguísticas e de suas leituras filosóficas em geral, e de filosofia da linguagem em especial, Borges tirará importantíssimos subsídios para as suas melhores criações.

ção de contos extraídos de *Ficciones* e *El Aleph*); *Enquêtes* (em espanhol *Otras Inquisiciones*), em 1957; e, no mesmo ano, relança *Fictions*. Esses textos, mais os dez títulos que foram publicados na França durante a década de sessenta, encabeçados por *La Bibliothèque de Babel* (em espanhol *La Biblioteca de Babel*) em 1963, consolidaram a presença do escritor latino-americano nas rodas literárias da França, e também lhe garantiram um lugar no campo de reflexão e renovação teórica que geraria condições de possibilidade para o que passará a ser conhecido como o pós-estruturalismo francês. O célebre prefácio a *Les mots et les choses* (*As palavras e as coisas*), de Michel Foucault, publicado pela Gallimard, em 1966, testemunha a contribuição borgeana ao que se conhece como o *linguistic turn* e *rhetorical turn* das ciências humanas. No mesmo ano, Richard Macksey chama a atenção do filósofo francês Jacques Derrida sobre a relação de seu famoso ensaio *Estrutura, signo e jogo no discurso das ciências humanas*, uma crítica à Metafísica representada pela teoria do jogo, com a do “criador de Pierre Ménard”, Jorge Luis Borges. As leituras borgeanas de Derrida podem ser mapeadas em alguns momentos importantes de sua obra e, do mesmo modo, citações como as que encabeçam o capítulo terceiro de *A farmácia de Platão*, uma das quais é extraída de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (que faz parte de *Ficciones*).

Em 1955, no mesmo ano em que o escritor é escolhido diretor da Biblioteca Nacional de Buenos Aires, seu oftalmologista lhe proíbe ler e escrever por causa da mesma doença congênita que afetou a seu pai. Porém, esse não foi motivo para parar com sua carreira de escritor, continuou escrevendo e pedia para lerem para ele.

O crítico argentino Alan Pauls destaca que a vida de Borges, a partir dos anos trinta, volta-se drasticamente às letras e menos à ação: “Decide aceitar o destino ao qual o condena sua miopia: ser ‘um homem de letras’, não ‘de ação’”. E logo afirma: “A vida de Borges é uma vida puramente ‘literária’, uma existência cortada de ação, feita apenas de palavras e de signos, encerrada em si mesma, uma vida autista. A grande obra borgeana que vai de finais dos anos trinta até metade dos cinquenta parece aprofundar essa direção.

De acordo com Paulo Ghiraldelli Jr., “ainda que possa ser encontrada em outras áreas, a expressão ‘virada lingüística’ ou ‘giro lingüístico’ (linguistic turn) é típica do campo filosófico. Designa o domínio da linguagem sobre o pensamento como um dos objetos da investigação filosófica”. Você pode conferir o trabalho de definição deste verbete na íntegra acessando: <http://ghiraldelli.files.wordpress.com/2008/07/virada.pdf>

Os livros *Ficciones*, *El Aleph* e *Otras inquisiciones* põem o acento nas qualidades mais literárias, menos ‘vitais’, da literatura: a reflexão, a especulação, as proezas técnicas ou retóricas, a perfeição do estilo, a erudição... Detetives que são puro raciocínio, bibliotecas infinitas, labirintos, paradoxos filosóficos, exotismos importados do Oriente: aparentemente, nada mais afastado do ‘mundo’ (a vida, o presente, o aqui e agora) que o mundo do melhor Borges, que pisa a década dos anos setenta como o protótipo do escritor ‘intelectual’, entrincheirado em sua fortaleza verbal, menos interessado em ser ‘um homem que uma vasta e complexa literatura’, como ele mesmo escreveu de Joyce, de Goethe e de Shakespeare” (PAULS, 2004, pp. 31-32).

O escritor argentino foi casado duas vezes. Em 1967, casa-se com uma velha amiga, Elsa Astete Millán, viúva há pouco. O casamento dura apenas três anos. Após o divórcio, Borges retorna à casa de sua mãe. Durante seus últimos anos, Borges vive com sua assistente, Maria Kodama, com quem estuda anglo-saxão, durante muitos anos. Em 1984, eles publicam extratos de seu diário, sob o nome de *Atlas*, com textos de Borges e fotografias de Kodama. Eles se casam em 1986, poucos meses antes da morte do escritor.

Borges continuou escrevendo e publicando até o final de sua vida, ministrou palestras, cursos e conferências em vários países e recebeu vários prêmios. Por algum motivo, preferiu morrer longe de sua amada Buenos Aires. Sabendo-se doente, muda-se com sua mulher, Maria Kodama, para Genebra, cidade onde morara na sua adolescência e primeira juventude, onde aprendera o alemão e tomara conhecimento de teorias cuja fascinação o acompanharia a vida toda. Ali morre, em 14 de junho de 1986.

O mesmo Borges comentou o fato numa conferência ministrada, anos mais tarde, com as seguintes palavras: “Poco a poco fui comprendiendo la extraña ironía de los hechos. Yo siempre me había imaginado el Paraíso bajo la especie de una biblioteca. Ahí estaba yo. Era, de algún modo, el centro de novecientos mil volúmenes en diversos idiomas. Comprobé que apenas podía descifrar las carátulas y los lomos. Entonces escribí el ‘Poema de los dones’” (BORGES, 1980, p. 144).

Nadie rebaje a lágrima o reproche esta declaración de la maestría de Dios, que con magnífica ironía me dio a la vez los libros y la noche

Sugerimos que você acesse o site da Fundación Internacional Jorge Luis Borges no seguinte endereço: http://www.fundacionborges.com/principal_intro_esp.html e a excelente página do Borges Center, dirigido pelo pesquisador e professor Daniel Balderston: <http://www.borges.pitt.edu/spanish.php>

O crítico uruguaio e amigo pessoal de Borges, Emir Rodriguez Monegal, assim lembra dos últimos vinte e cinco anos de vida do escritor: “Em 1961 [Borges] , comparte com Samuel Beckett o Prêmio *Formentor*, outorgado pelo Congresso Internacional de Editores, que será o começo de sua reputação em todo o mundo ocidental. Receberá logo o título de *Commendatore* pelo governo italiano, o de Comandante da Ordem das Letras e Artes pelo governo francês, a Insígnia de Cavaleiro da Ordem do Império Britânico e o Prêmio Cervantes, entre outros numerosos prêmios e títulos. Uma pesquisa de opinião mundial publicada em 1970 pelo *Corriere della Sera*, revela que Borges obteve mais votos como candidato ao Prêmio Nobel que Solzhenitsyn, a quem a Academia Sueca distinguiu esse ano. No dia 27 de março de 1983, publica, no jornal *La Nación* de Buenos Aires, o relato ‘Agosto 25, 1983’, em que profetiza seu suicídio para essa data exata. Perguntado tempo mais tarde sobre porque não tinha se suicidado na data anunciada, responde sinceramente: ‘Por covardia’. Esse mesmo ano, a Academia sueca outorga o Prêmio Nobel a William Golding. Um dos acadêmicos denuncia a mediocridade da eleição. Todos seguem perguntando por que Borges é sistematicamente ignorado. O prêmio a Golding parece dar a razão àqueles que duvidam de que os acadêmicos suecos soubessem realmente ler. Jorge Luis Borges morreu em Genebra, no dia 14 de junho de 1986”.

Você pode ler o texto na íntegra no seguinte endereço: <http://www.literatura.org/Borges/Borges.html>

4.7 Aspecto crítico da obra

Jorge Luis Borges foi um dos escritores mais importantes do século XX. Conhecida mundialmente e cultuada por teóricos da literatura e importantes filósofos, sua obra transcende amplamente o espaço literário de seu país. Desde a década de cinquenta, quando traduções para o francês de alguns textos seus apareceram em *Les Temps Modernes*, Borges passou

a fazer parte de um reduzido grupo de autores periféricos que logo se tornariam conhecidos no mundo inteiro. Essa fama mundial se deve a uma série de complexas razões, mas, em primeiro lugar, à rara perfeição de sua escrita aliada a temas que exploram certas teorias que se tornariam centrais no pensamento ocidental. Hiper erudito e hiper crítico, Borges prefigurou teorias tais como a do intertexto “antes que se disseminara pelos manuais de crítica literária”, como afirma Beatriz Sarlo (1993, p. 11). Argumentou, também, contra a autoridade do autor, desenhou uma teoria da linguagem, da escrita, da leitura, da interpretação, desconfiando profundamente de todo um legado hermenêutico, explorando como ninguém, em seus textos ensaísticos e ficcionais, os paradoxos de uma tradição metafísica fundada na ideia de univocidade do sentido.

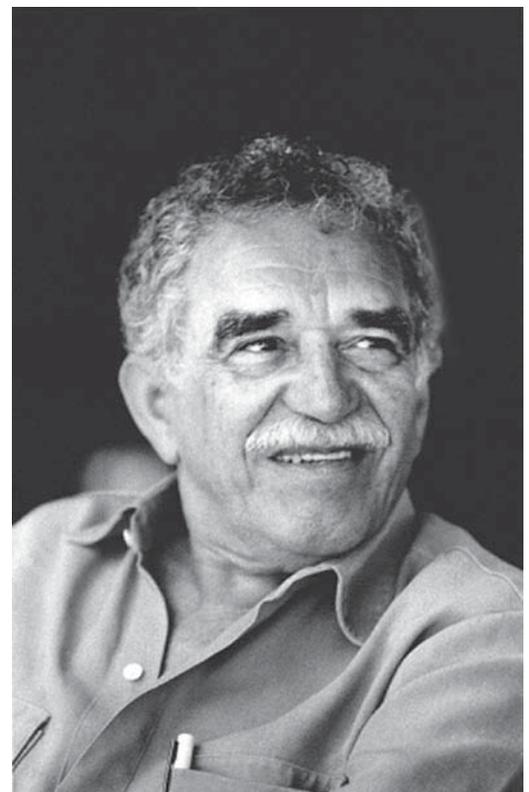
Já desde seu ingresso na cena cultural de Buenos Aires, no início da década de vinte, o jovem *Borges* imprime às suas intervenções as marcas da polêmica e do debate intelectual em um tom altamente transgressivo e irreverente, ancorado em suas pacientes leituras de um denso *corpus* filosófico e literário da tradição ocidental que terão como resultado um desarranjo dessa tradição e uma reorganização do sistema narrativo argentino.

Há uma entrevista com Jorge Luis Borges publicada “em linha” na página eletrônica do jornal Le Monde Diplomatique - Brasil, concedida ao jornalista Ramón Chão, em abril de 1978 e traduzida por Celeste Marcondes. Ela pode ser lida em sua íntegra no endereço eletrônico: <http://diploma.uol.com.br/2001-08,a29>

4.8 Gabriel García Márquez

Gabriel José de la Concordia García Márquez, nascido em 6 de março de 1927, é colombiano, trabalha essencialmente com prosa (romance, conto e novela) e foi laureado, em 1982, com o Prêmio Nobel de Literatura. Também jornalista e ativista político, viajou muito pela Europa e vive, atualmente, no México. Seu nome é associado, frequentemente, à estética literária chamada “realismo mágico”.

Gabriel García Márquez nasceu no vilarejo de Arataca, situado no norte do país, nas montanhas do Caribe colombiano (departamento de Magdalena). Seu pai, Gabriel Eligio García, era telegrafista e sua mãe, Luisia Santiaga Márquez, era uma moça da burguesia local. Sua educação foi deixada aos cuidados de seus avós maternos. Obtém uma bolsa, já



Gabriel García Márquez

O termo *realismo mágico* surge por volta de 1925 para dar conta de produções onde elementos percebidos e decretados como “mágicos”, “sobrenaturais” e “irracionais” surgem num meio definido como “realista”, a saber, um quadro histórico, geográfico, cultural e linguístico verossímilante ou ancorado numa realidade reconhecível.

aos doze anos, para os estudos que leva no pensionato de Barranquilla e é gratificado com um lugar em um Liceu para alunos superdotados, administrado por Jesuítas: o Liceo Nacional em Zipaquirá, do qual sai formado aos dezoito anos. Instala-se, em seguida, em Bogotá para seguir as faculdades de jornalismo e direito na Universidade Nacional da Colômbia.

Em 1947, publica no jornal *El Espectador* sua novela *La tercera resignación*, primeira de uma longa série, escrita entre 1947 e 1952. Depois do assassinato do líder político Jorge Eliécer Gaitán, que ocasiona o fechamento da universidade, ele parte a Cartagena para reunir-se com sua família. Começa uma carreira de jornalista junto ao jornal que difundira suas novelas. Durante esse período, aliado a uma vida boêmia, ele descobre Ernest Hemingway, William Faulkner, Virginia Woolf, Franz Kafka e James Joyce. Em seguida, torna-se correspondente especial do *El Espectador*, principalmente, em Genebra, Paris, Roma e Barcelona. Em 1958, visita a Alemanha Oriental e a Hungria, Paris e Londres e, finalmente, casa-se com Mercedes Barcha, sua companheira de toda a vida.

Depois da revolução cubana, abre com Plínio Menzona, seu amigo, uma agência de comunicação jornalística: a *Prensa Latina* na qual trabalha em Havana e em Nova York. Em 1961, abandona suas funções e parte ao México. Escreve novelas e começa, em 1965, a escrita de sua obra prima *Cien años de soledad*, narrativa da saga de uma família em suas várias gerações, vivendo na cidade imaginária Macondo. Publicado em 1967, o romance conhece um enorme sucesso. Ele vale a seu autor celebridade e glória, a princípio na América Latina, depois na América do Norte e, enfim, na Europa. Em junho de 2007, foi estimada a venda de 36 milhões de exemplares no mundo inteiro. Foi traduzido em mais de 35 línguas.

Entre 1968 e 1974 se estabelece em Barcelona. Em 1972 funda o semanário *Alternativa*. Em 1978, cria a Fundação Hábeas pela defesa dos direitos do homem e dos prisioneiros políticos na América do Sul. É nomeado, em 1971, Doutor *Honoris Causa* pela Universidade de Columbia, em Nova York, recebendo o título de Cavaleiro da Legião de Honra em 1980.

Recebe o Prêmio Nobel pelo conjunto de sua obra e, nos arquivos da fundação Nobel, pode-se ler a justificativa do prêmio: “por seus ro-

mances e suas novelas, nas quais o fantástico e o realismo são combinados em um universo de riquíssima imaginação, refletindo a vida e os conflitos de um continente” (*Arquivos da Fundação Nobel* in: *Nobel prize laureates in literature*). Suas outras obras célebres incluem notadamente: *Crónica de una muerte anunciada*, 1981; *El amor en los tiempos del cólera*, 1985; e, ainda, a novela *El general en su laberinto*, 1989.

Você pode consultar este documento no site: <http://nobelprize.org/>

Publica, em 2002, *Vivir para contarla*, o primeiro volume de suas memórias (que devem somar três), livro que conheceu um enorme sucesso nos países hispânicos. *García Márquez* nunca dissimulou sua simpatia pelos movimentos revolucionários da América Latina, como pelo Governo de Fidel Castro, por exemplo, ou participando ativamente como negociador entre os movimentos armados revolucionários colombianos e o governo da Colômbia.

Consulte a página eletrônica com sua biografia: <http://pagesperso-orange.fr/mondalire/marquez.htm#bio>

É um dos fundadores da Escola Internacional de Cinema e de televisão (EICTV) de Cuba. Algumas de suas obras foram adaptadas para o cinema como *Crônica de uma morte anunciada*, em 1986, por Francisco Rosi, ou, ainda, *O Amor nos tempos do cólera*, roteirizada por Ronald Harwood e dirigida por Mike Newel. Segundo o seu editor francês, *Cem anos de solidão* se desenvolve como “um teatro gigante onde mitos engendram homens, que, por sua vez, engendram mitos, como em Homero, Cervantes ou Rabelais. É a epopéia simbólica de todo o Continente latino-americano através da fabulosa saga de uma cidade perdida”.

Outras opiniões da crítica literária e jornalística a respeito do livro de maior sucesso editorial de García Márquez vão na mesma direção de elogio: “Uma epopéia vasta e múltipla, um alto mito em cores plenas de sonho e realidade. História ao mesmo tempo minuciosa e delirante de uma dinastia. A fundação pelos ancestrais de uma cidade sul-americana isolada do resto do mundo, grandes momentos marcados pela magia e pela alquimia; a decadência, o dilúvio e a morte dos animais. Romance proliferante, maravilhoso e dourado como uma iluminura, é a seu modo um *Quixote* sul-americano: mesmo senso da paródia, mesma fúria da escritura, mesma festa cíclica de sóis e de palavras”.

Alguns críticos apontam algumas técnicas narrativas utilizadas no romance como o tom narrativo, que é definido por uma terceira pessoa

ou narrador heterodiegético (externo à história), o qual irá revelar os eventos sem exercer julgamento e sem marcar diferenças entre o real e o fantástico. Desde o começo, o narrador conhece a história e a conta de forma natural e imperturbável, mesmo quando são relatados fatos trágicos. É essa distância que garante a manutenção da objetividade durante todo o percurso da obra.

É comum a crítica relacionar o universo romanesco de Macondo, a vila onde se passa a história da família Buendia, com a vida e a infância do escritor. Desse modo, alguns críticos podem dizer que Macondo é um lugar ficcional que reflete numerosos costumes e anedotas vividas pelo próprio García Márquez durante sua juventude e infância, na cidade de Aracataca, na Colômbia. O tempo, transposto narrativamente pelo estilo fantástico ou mágico, estende-se eterno e cíclico, enquanto uma prosa rítmica se aproxima da tradição oral, dando ao romance um caráter próximo do conto ou da fábula alegórica, misturando, finalmente, história real com ficção irracional, o que leva à própria noção de “realismo fantástico”, nomeando este movimento de transposição narrativa a partir de elementos simbólicos que conjugam universos biográficos e ficcionais num amálgama singular, de expressão esteticamente informativa de um contexto cultural e ideológico, porém de caráter universal.

Resumo

Neste capítulo estudamos alguns aspectos de *El Quijote*, de Cervantes, um dos casos de prosa narrativa mais importantes da literatura de todos os tempos.

Unidade C

Teatro

5 Teatro

Neste capítulo, estudaremos noções básicas sobre o Teatro enquanto gênero literário. Você conhecerá um pouco sobre o teatro de Lope de Vega, Calderón de la Barca e Federico García Lorca.

5.1 O teatro como gênero literário: o contexto do surgimento do teatro

No Ocidente, o teatro nasce em relação a um contexto religioso e a um importante papel social, explorando os mitos fundadores e ritualizando a vida dos cidadãos gregos a partir de representações nas diferentes cidades da Grécia antiga. A tragédia, com um coro e as partes cantadas, é pouco a pouco codificada até Aristóteles, percebendo-se nela uma função de *catarsis*, ou seja, a purgação das paixões nascidas do terror e da piedade. A tragédia evolui, então, no curso do século V a.C., a partir dos trabalhos de Ésquilo e de Sófocles, e depois Eurípides. O gênero cômico é ilustrado pelo “drama satírico”, marcado pela “bufoneria” e pela farsa, sobretudo, na obra de Aristófanes (-445 -385) e, posteriormente, por Menandro (-340 -292).

Na Roma antiga, o teatro torna-se uma arte secundária face à concorrência aos jogos de circo. Podemos, entretanto, marcar as comédias de Plauto (-254 -184) e Terêncio (-190 -159), e as tragédias de Sêneca (4 a.c. a 45 d.c).

5.2 O texto dramático

O texto dramático é um gênero literário particular, que se orienta para a atividade teatral, ou seja, para ser encenado por atores e, frequentemente, dirigido por um diretor teatral. Apesar dessa primeira orientação para a encenação do texto dramático, num palco de teatro ou fora dele, há textos dramáticos que podem ser orientados apenas para a leitu-

ra. A palavra *teatro* guarda a marca de sua raiz grega que significa “olhar”, e se define pelo fato de “mostrar” um mundo de convenções nas quais os atores interpretam personagens e emprestam suas vozes e seus gestos para dar vida a um texto. A palavra teatro se aplica, também, ao conjunto das atividades ligadas à arte dramática e ao espaço destinado às representações teatrais; ao teatro como lugar onde se realizam os espetáculos.

No teatro, há um intermediário entre o texto escrito pelo autor e o espectador: o ator diz e encena o texto, ele interpreta, guiado, frequentemente, por um diretor teatral. O teatro advém de uma convenção, da ilusão dramática, pois que os atores encenam a vida, encarnando os personagens de papel. Um dos encantos do teatro reside nesta encarnação efêmera, alcançando a arte pelos artifícios da encenação dramática.

Ligado a lugares específicos, o teatro tornou-se, após suas origens sagradas e religiosas, uma atividade de divertimento coletivo, marcada pelo efêmero, posto que se trata de um espetáculo vivo, com a presença dos corpos dos atores, ajudados pela escolha da indumentária, da composição do espaço a ser encenado, do uso de máscaras, maquiagens e todo o conjunto do aparato cênico que caracteriza o teatro desde seu surgimento.

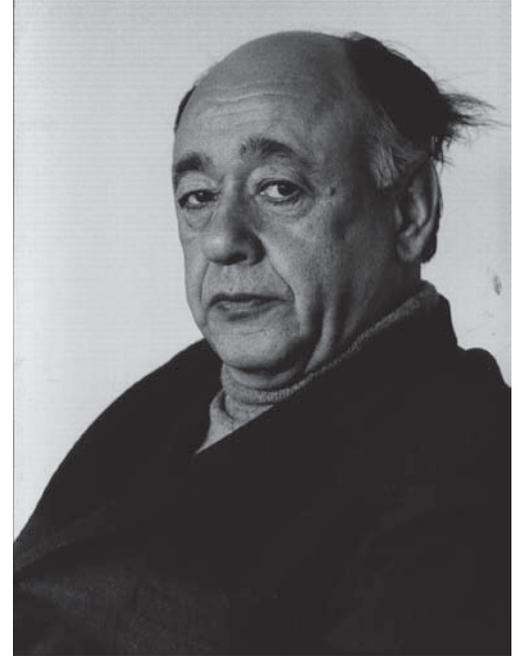
Para a literatura, o texto dramático possui certas características bem específicas de enunciação, que o definem como gênero literário. A enunciação teatral pode ser definida como tendo duas vertentes básicas: os *textos para ler* e os *textos para dizer*. Na categoria dos “textos para ler”, o que os caracteriza como *texto dramático* são elementos como a lista de personagens, com seus nomes, as informações concernentes à situação social e familiar de cada um, e seus laços e características de relacionamento com outros personagens no texto. Há, também, frequentemente, a distribuição dos papéis no momento da primeira representação, e as chamadas “didascálias”, que são todas as informações e instruções concernentes ao ambiente onde se desenvolve a ação dos personagens – além disso, elas descrevem a cena e o entorno dos personagens envolvidos naquele momento da ação, bem como podem informar acerca do comportamento figurado pelos gestos dos personagens. A didascália é mais ou menos importante no texto dramático, dependendo da época e do estilo do dramaturgo que escreve a peça teatral.

A didascália pode, portanto, surgir como algumas palavras num texto dramático do século XVII, até indicações cênicas detalhadas sobre a decoração, as luzes, a indumentária, os gestos, os deslocamentos e as entonações que devem executar os atores, como em peças do século XX, de dramaturgos como Ionesco. Outro exemplo, também, é o caso limite de uma peça sem falas, como *Ato sem fala*, do escritor e dramaturgo irlandês Samuel Beckett (1906 – 1989), que desenvolve todo o texto sem falas dos personagens, não comportando a não ser didascálias. A obra publicada indica, também, a separação em cenas, atos ou quadros.

Os textos podem ser mais ou menos elaborados, comportando diversos gêneros (como o alexandrino clássico na *Commedia dell'arte*), e se endereçando a um interlocutor (um outro personagem ou a ele mesmo) e, ao mesmo tempo, ao espectador. Os textos podem ser sublinhados para efeitos de voz e para orientar o jogo próprio à encenação dos atores. Define-se essa particularidade pela expressão de “dupla enunciação”, que lembra que o teatro é um mundo de convenções e de artifícios, como indica o procedimento do “aparte”, destinado somente ao público.

O texto do teatro indica, portanto, diferentes modos do discurso dramático, como o discurso direto, em verso ou em prosa, destinado à comunicação oral. O “diálogo” opera a conversação entre os personagens, feito através de “réplicas” de durações diversas, desde uma conversação viva por versos e frases curtas que respondem ao interlocutor, às réplicas longas e elaboradas que constituem “tiradas” ou declamações. Quando o personagem está só na cena (ou se pensa só) e se exprime, trata-se de um monólogo. Este tem por função a informação do espectador e a introspecção do personagem que encena consigo próprio. O canto pode se misturar à fala, como a dança aos gestos, como nas “comédias-ballets” criadas por Molière, representando assuntos contemporâneos da época e apresentando personagens comuns da vida cotidiana. Ou ainda, nas “operetas” ou nas “comédias musicais”, nas quais o texto é essencialmente um pretexto.

A ação teatral é analisada, tradicionalmente, com o auxílio de termos-chave, adaptados das obras clássicas.



Eugène Ionesco

A *Commedia dell'arte* foi uma forma de teatro popular improvisado, cujas apresentações eram feitas em ruas e praças públicas, que surgiu na Itália do século XVI, como oposição à “Comédia Erudita”. Desenvolveu-se, posteriormente, na França e se manteve popular até o século XVIII, existindo até os dias de hoje através de alguns grupos teatrais.

- A **organização em atos**, que corresponde, desde a origem, aos momentos sucessivos da ação, mas que corresponde, igualmente, a necessidades técnicas, como antigamente a troca das velas que funcionavam como luminárias, ou a mudança das indumentárias, enquanto que a **organização em cenas** se refere à entrada de um personagem, e também, frequentemente, às saídas de cena.
- A **exposição**, que é a apresentação direta e indireta dos personagens, das circunstâncias e da situação de crise.
- O **conflito** e as **peripécias**, que são os diferentes eventos que sobrevêm com o problema da verossimilhança, e que constituem, por vezes, “reviravoltas da peça”, situações inesperadas.
- O **desfecho**, que deve ser completo e natural, mesmo que os atores tenham recorrido, às vezes, ao “*deus ex machina*”, ou seja, a uma solução artificial pela intervenção de uma força exterior (como também ocorre com bastante frequência, como sabemos, em muitos desfechos de filmes e histórias veiculados no cinema e na televisão).



Encenação de *Dias Felizes*, de Samuel Beckett

A análise moderna percebe, muitas vezes, a ação teatral, aplicando o esquema “actancial” da “busca” de um objeto por um sujeito. Um personagem, o herói (muitas vezes o protagonista), levado por motivações interiores profundas ou por necessidades exteriores (o destinatário ou emis-

sor), ajudado por coadjuvantes e interpelado por opositores (personagens ou eventos), age com uma finalidade definida (a busca) para atingir um objetivo (o objeto) para um beneficiário (o destinatário), que pode ser ele mesmo ou um outro (ou um ideal). E os papéis dos vários personagens nesse esquema, é importante lembrar, podem ser acumulados por um só personagem, dependendo do texto teatral que é desenvolvido na peça.

5.3 Breve história dos autores dramáticos espanhóis: o Século de Ouro espanhol

É chamado Século de Ouro (*Siglo de Oro*) espanhol, o período de grandeza econômica e cultural que se estende, mais ou menos, da primeira metade do século XVI à primeira metade do século XVII, ou entre as datas históricas das viagens de Cristóvão Colombo e de sua consequente chegada às terras da América (1492) e o declínio político e o fim da dinastia dos Habsburgos, na Espanha, com Felipe III, Felipe IV e Carlos II, por volta de 1648. Nesta época, os Habsburgos, tanto na Espanha como na Áustria, são grandes mecenas e patrocinam o desenvolvimento artístico e cultural de seu reinado, financiando artistas muito importantes como, por exemplo, Diego Velázquez e El Greco.



As meninas, de Diego Velázquez

Algumas das maiores composições musicais espanholas são escritas nesse período. Compositores como Tomás Luis de Victoria, Luis de Milán ou Alonso Lobo participam no desenvolvimento da música da Renascença e de estilos como o contraponto ou a polifonia, tendo muita influência por todo o período barroco.

Com a literatura espanhola não poderia ser diferente, e existem grandes expoentes nas produções monumentais de Miguel de Cervantes, autor de *Dom Quixote* e, Lope de Vega, considerado o autor mais prolífico da Espanha, escrevendo centenas de textos e peças teatrais, muitas, infelizmente, perdidas. E Calderón de la Barca, que nasce somente em 1600 – mas que é herdeiro dos dois primeiros grandes escri-

tores do Século de Ouro espanhol –, o que não o impede de produzir sua obra singular, já no período de declínio desse que foi o século de maior exploração dos valiosos minérios de ouro e prata retirados das colônias na América Central e América do Sul, do mesmo modo como ocorreu com Portugal em sua exploração das riquezas minerais no Brasil.

5.3.1 Lope de Vega (1562-1635)



Retrato de Lope de Vega

Lope de Vega foi um autor extremamente prolífico. Ele escreveu mais de 3000 sonetos, 9 epopeias, 3 romances, 4 novelas, 1800 comédias, 400 dramas religiosos, e numerosas participações em outras peças. Na verdade, segundo estudiosos, há controvérsias na atribuição de todas essas obras a Lope de Vega. Segundo alguns estudiosos, o número de obras efetivamente do autor seria menor e, em muitas delas, ele teria feito o primeiro esboço para, em seguida, outros poetas de seu ateliê terminarem. Alguns estudos de métrica também contabilizam que as obras efetivamente do autor seriam em menor número.

Menéndez Pelayo, um dos primeiros editores do teatro de Lope de Vega, estabelece cinco temáticas para a organização de sua obra:

- Peças religiosas – testamentos, vida de santos e lendas piedosas: *La hermosa Ester* (1610), *Barlaam y Josafat* (1611), *La creación del mundo* (1631-35), *El divino africano* (1610) que versa sobre a vida de Santo Agostinho, etc.
- Peças **mitológicas, histórias antigas e estrangeiras** – inspiram-se nas *Metamorfoses* de Ovídio e são dramas destinados à corte e à aristocracia. Alguns exemplos são: *El vellocino de oro* (1620), *El duque de Viseo* (1608-09), *El laberinto de Creta* (1612-15), etc.
- Peças **memorialísticas e de tradições históricas hispânicas** – peças que se baseiam em tradições e estereótipos espanhóis: *La campaña de Aragón* (1600), lenda de *La Campana de Huesca*, e Histórias dos reinos de Pedro I de Aragón, Afonso I (*el Batallador*) e Ramiro II (*el Monje*), *Castelvines y Monteses* (1606-12).

- **Peças de pura invenção** – cavalleirescas, pastorais e romancescas. No fim do séc. XVI, surgem na Espanha os romances populares, que têm sua origem na Idade Média e são de tradição oral. As pastorais imitam o estilo da renascença italiana e são inspiradas, principalmente, na *Arcádia* de Sannazaro e nas *Églogas* ou coletâneas de poesias pastoris de Juan del Encina e de Garcilaso de la Vega, *La diana* de Jorge de Montemayor, etc.
- Peças de hábitos ou costumes.

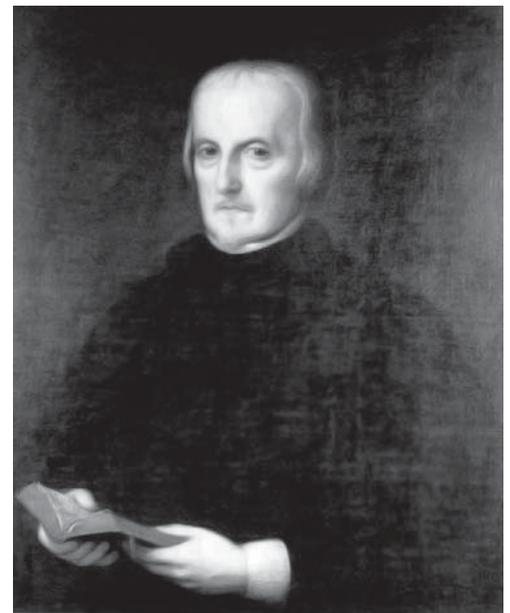
De outra perspectiva, o estudioso C. V. Aubrun divide a obra dramática de Lope de Vega em três grandes temas: o *amor*, a *honra* e a *fé*. Já para o estudioso Ruiz Ramon, os dramas e as peças de Lope de Vega se classificam segundo:

- Dramas oriundos de uma tensão relacionada a uma injustiça em relação ao poder: (nobre/popular – popular/realeza – realeza/nobreza).
- Dramas relacionados à honra.
- Dramas relacionados ao amor.

5.3.2 Calderón de la Barca (1600 - 1681)

Pedro Calderón de la Barca y Barreda González de Henao Ruiz de Blasco y Riaño. Calderón de la Barca é um dos autores mais importantes do Século de Ouro espanhol. Poeta e dramaturgo, célebre por sua peça *La vida es sueño*, escreveu e produziu muito, contando mais de duzentos textos dramáticos. Seu pai ocupou um cargo na Corte, na administração das finanças, e sua mãe é de origem flamenca e pertenceu a ramo menor da nobreza. Perdeu os pais cedo, sua mãe em 1610 e o pai em 1615, que deixa em seu testamento o desejo de que Calderón siga a carreira eclesiástica, o que o dramaturgo não faz, ao menos de imediato.

Recebe uma ótima educação no Colégio Imperial da Companhia de Jesus, em Madri, onde estuda latim, retórica e



Retrato de Calderón de la Barca

empreende a leitura dos clássicos. Inicia, em seguida, estudos de Direito em Alcalá de Henares e depois em Salamanca, sem, contudo, terminá-los. Os estudos sobre sua obra sugerem que o rigor e a estrutura lógica de seus textos é herdeira desses anos de formação, que lhe forneceram vasta cultura que pode ser percebida na densidade e multiplicidade de assuntos que abarcam seus textos. Começa a produzir suas primeiras obras com 14 anos e sua vida é permeada de acontecimentos tumultuosos, como, por exemplo, a implicação em um caso de homicídio junto a seus irmãos e a acusação, em 1629, da invasão a um convento de freiras trinitárias, onde ele perseguia um ator que ferira seu irmão e ali se refugiara.

Mas estes problemas não atrapalham sua carreira, que continua a ser favorecida por membros da corte. *Amor, honor y poder*, sua primeira comédia, é encenada, em 1623, no Palácio Real, como será, em seguida, a maior parte de suas obras. Daí em diante ele se mostra o dramtaurgo preferido da Corte, sobretudo, com a morte de Lope de Vega, em 1635.

Entre 1630 e 1640 ele escreve suas obras maiores, das quais uma primeira parte será publicada a partir de 1635, por seu amigo Juan de Vera Tassis. Felipe IV, reparando em seu talento, chama-o à Corte, em 1636 e lhe fornece o espaço necessário para a representação de suas peças. Torna-se, no ano seguinte, cavaleiro da Ordem de Santiago.

Em 1640 e 1641, alista-se como soldado na Corte de Felipe IV, depois na de Carlos II, participando nas campanhas contra a rebelião dos Catalães, na qual é ferido na mão. Ali termina sua experiência militar. Enriquecido por seus encargos oficiais na Corte de Felipe IV, e em seguida, na de Carlos II, ele exercerá com sucesso seus talentos dramaturgicos.

Sua vida privada é pouco conhecida. Sabe-se de um filho natural chamado Pedro, como ele, nascido em 1647, e de cuja mãe se ignora qualquer informação a não ser que morre dez anos depois. Em 1651, Calderón recebe as ordens sacerdotais, momento no qual reconhece a paternidade desse filho, que até esse momento era apresentado como sobrinho. A partir dessa data, começa sua “biografia do silêncio” como a chamam estudiosos de sua obra. Capelão na cathedral de Toledo, ele retorna a Madri com problemas de saúde. Começa a escrever apenas composições sacramentais e de divertimento para a Corte, deixando de escrever os “corrales” ou teatros populares de sua primeira época dramaturgica.

Nessa época, goza de ótima popularidade, tendo sua obra regularmente reeditada. Foi capelão honorário de Felipe IV, em 1663. E, em 1680, tem sua última peça representada no teatro de Buen Retiro diante do Rei Carlos II. Aos oitenta e um anos de idade falece em Madri, no dia 25 de maio.

Sua obra se compõe de atos sacramentais, comédias, interlúdios, peças líricas acrescidas de coreografias, dramas históricos e morais. Sua produção encomendada pela Casa Real é orientada tanto às festas da aristocracia, quanto às comemorações religiosas. Essa obra é barroca, intensamente poética, revelando o gênio de um autor profundamente cristão, e fazendo de Calderón um dos mestres do teatro espanhol. Nesse sentido, é consenso entre os estudiosos do barroco espanhol que Sigismundo, o herói de *La vida es sueño*, tornou-se um símbolo do homem e de sua condição.

Entre a variada e profusa produção de Calderón de la Barca, podemos destacar: *Amor, honor y poder* (1623); *La Dama duende* (1627); *La vida es sueño* (1636), obra mestra elaborada na metade da carreira do dramaturgo; *El mágico prodigioso* (1637); *El médico de su honra* (1637); *El Alcalde de Zalamea* (1651); *El gran teatro del mundo* (1655). Há uma série de estudos sobre as vinculações entre o imaginário e as imagens do teatro calderoniano e as produções em pintura no período barroco.

O barroco, como período estético que atravessa como manifestação cultural profunda a Península Ibérica dos séculos XVI e XVII, deve ser lido em suas relações com a pintura e a experiência literária, poética e teatral. Para tanto, aconselhamos pesquisar, junto à página do Instituto Cervantes, as relações do teatro de Calderón, e de outros autores espanhóis, com pintores mestres do barroco como Velázquez, Van Dyck, Van Eyck Cossiers ou Francken, que produziram suas obras em íntima relação com o mesmo imaginário cultural que atravessa as peças de Calderón de la Barca. Você pode consultar a página eletrônica do Instituto Cervantes Virtual em: http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Calderon/. Observe, também, as relações entre teatro, poesia e pintura barroca, visitando o site do Instituto Cervantes com ilustrações e textos do Século de Ouro espanhol em: http://cvc.cervantes.es/actcult/calderon/pedro_calderon.htm Boa leitura!

5.3.3 Calderón de la Barca e sua visão teatral e polissêmica do mundo

À guisa de conclusão à essa pequena introdução bibliográfica de um dos mais importantes poetas e dramaturgos de língua hispânica, do período barroco, poderíamos resumir grande parte das questões relativas aos textos dramáticos do Século de Ouro espanhol acompanhando a análise do filósofo Walter Benjamin, que diz o seguinte:

El singular valor artístico de los grandes dramaturgos del siglo XVII está muy estrechamente relacionado con el modo de plasmarse creativamente su estilo verbal. Mucho más que mediante la caracterización o que mediante la composición misma [...] la alta tragedia del siglo XVII afirma su posición única con la ayuda de lo que consigue gracias al empleo de procedimientos retóricos que en última instancia siempre se remontan a la Antigüedad. Pero la concisión cargada de imágenes y la sólida construcción de los períodos y de las figuras de estilo no sólo se resistían a la memoria de los actores, sino que estaban tan enraizadas en este mundo formal, absolutamente heterogéneo, de la Antigüedad, que su distancia del lenguaje del pueblo resultaba infinitamente grande [...] Es una lástima que [...] no poseamos ningún tipo de documentos que nos informen de cómo el hombre de la calle se enfrentaba a este tipo de teatro.

(Walter Benjamin. *Los orígenes del drama barroco alemán*. Madrid, Taurus, 1990. pág. 151)

Interessante notar que, segundo Benjamin, o teatro espanhol do século XVII se deixa prever enigmaticamente popular, como podemos observar pela quantidade de obras produzidas e pela perseverança com que essas obras continuaram a ser lidas e recopiladas, mesmo que, em seu estilo, se remetessem a tradições retóricas da antiguidade. Uma pista é dada logo no início da reflexão do filósofo, que aponta que o estilo verbal ou oral dilatou as possibilidades de sua memorização, pelo menos por parte de uma minoria letrada. Benjamin, muito acertadamente, espanta-se com a possibilidade rara do povo não letrado assistir a essas peças que eram representadas nas ruas da cidade.

A essa questão, Evangelina Rodríguez, apoiada em variada bibliografia, responde em ensaio especializado sobre o dramaturgo, apontando uma contradição criativa e frutífera no estilo do autor, inclusive,

apoiando a tese de Antonio Regalado que se remete a Calderón como uma espécie de arauto da modernidade, mesmo antes do próprio Romantismo, que desdobraria o século XVII conhecido como século das luzes, desembocando, finalmente e apenas, na metade do século XIX, no que se chama modernidade.



Encenação de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca

Calderón mostra com seu estilo e produções, qualificadas a um só tempo de radicais e tradicionais, que as contradições que serão vividas na modernidade dos séculos XIX e XX, e que culminam com as duas grandes guerras mundiais, já estariam a ser gestadas desde um certo ceticismo e o jogo bipolar de ideias, pensamento que se encontra no cerne de todo o período barroco. Assim, Evangelina Rodríguez comenta a inserção e o contexto de Calderón no Século de Ouro espanhol, o período barroco – o mesmo período que nos legou a inovadora e sem precedentes obra de Cervantes, *Don Quijote*, comentada nas primeiras seções do Capítulo 4 dedicado à prosa. De fato, Cervantes influenciará intensamente toda a questão do contexto estético da literatura e do teatro de Calderón de la Barca.

Evangelina Rodríguez comenta:

Si la modernidad se engendra en la contradicción, ésta lo hace en la biografía. Si reparamos en las obras y en el contexto de Pedro Calderón

de la Barca entre 1630 y 1640 esta refleja una modernidad *in status nascenti*. Casi todos los biógrafos marcan los límites de 1625 a 1640 para señalar una profunda crisis escéptica, una ascendente tirantez entre la fe y la racionalidad, el temor que de esa racionalidad que su propio aprendizaje del lenguaje alienta aboque, si no encuentra una salida trascendente, al nihilismo. Aún sin necesidad de extremar las conclusiones para unamunianas y agónicas a las que llega Regalado es lo cierto que en el período que nos ocupa nuestro autor escribe *La dama duende* mientras Kepler agoniza (1629); se ocupa de diseccionar la gran parábola del eticismo controlador de las pasiones de *La vida es sueño* mientras Rembrandt pinta su *Lección de anatomía* (1632) aunque volverá a su elaboración mientras se afirma el empirismo de Locke (que muere en 1635), se construye el Coliseo del Buen Retiro (para embotar de espacio y de corte la pluma calderoniana) y él mismo pergeña *El médico de su honra*. Poco después de ordenar el tablero de los poderes políticos en *El alcalde de Zalamea* (1637) casi estrena el hábito de Santiago en la liberación del Cerco de Fuenterrabía que habría de inspirarle la más vacilante e inestable de sus comedias no ya sólo del período sino de toda su obra: *No hay cosa como callar*.

(Evangalina Rodríguez em: http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Calderon/evangelina.html#N_22)

Calderón teria sido, durante muito tempo, lido e analisado como um escritor que, por sua formação, seria aproximado ao nacionalismo e a uma espécie de conservadorismo militar e religioso. Não é essa a perspectiva que atualmente os estudiosos observam. E, ao observar a perspectiva de leitura do mundo do dramaturgo, Evangalina Rodríguez pode afirmar uma mudança das perspectivas críticas sobre o autor:

El mundo fue para Calderón un teatro o, más bien, una *permanente voluntad de representación* (como dos siglos después hubo de aprender de él el propio Schopenhauer). Cada escenario y, sobre todo, cada uno de los géneros en los que pudo plasmar esa voluntad, suponen para Calderón un hipótesis de realidad, de posibilidad de juicio, de laboratorio de ideas. Y cada uno de esos experimentos genéricos se conciben, claro está, para un espacio escénico y para un público concretos. En cada uno de ellos Calderón sabía lo que era directamente *decible* y lo que requería ambigüedad, alegoría o, simplemente farsa grotesca. Ese contacto directo con las tablas y con el espectador es el medio original en el que Calderón fue moderno ya incluso en su época: así lo vieron – y

Sugerimos a leitura da peça teatral *El alcalde de Zalamea* de Pedro Calderón de la Barca, na sua versão digitalizada, disponibilizada pela biblioteca virtual do Instituto Cervantes. O link para acesso à peça é:
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01476174300181695209079/index.htm>

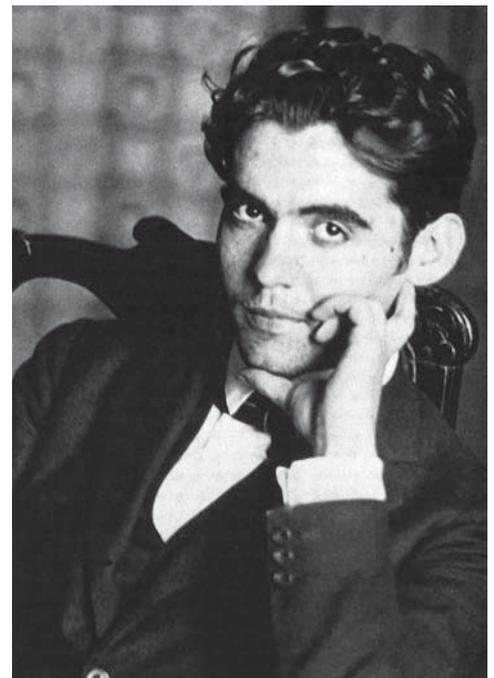
lo aplaudieron – la mosquetería de los corrales y la aristocracia de palacio, el pueblo en fiestas al que la teología (esa que nos apresuramos a puntualizar los filólogos en extensas notas a pie de página) le importaba un ardite y la inteligencia institucional e intransigente de los que presidían, en solemne y siniestra confusión, autos de fe y autos sacramentales. Por eso no pudo ni puede haber un solo Calderón: era un Calderón de múltiples géneros, heterogéneo y, por ello, a veces también heterodoxo.

(Evangelina Rodríguez em: http://www.cervantesvirtual.com/bib_autor/Calderon/evangelina.html#N_22)

Calderón de la Barca, dramaturgo, é lido hoje como um autor que produzia textos encenados para uma plateia que reunia tanto aristocratas quanto o povo em geral, em seus mais diversos representantes. Sabia utilizar-se de uma cenografia muito bem elaborada, reunindo quase todas as artes em seus espetáculos: música, dança e encenação somada ao uso de carros alegóricos magníficos que podem ser vistos como a prática real de uma espécie de cenografia e de teatro carnavalesco. A essa polissemia, a prolixidade de sua obra, a densidade e variedade de suas preocupações políticas, morais e filosóficas, aliadas à composição e ao próprio antagonismo que Calderón reunia numa tensão de temas tanto ortodoxos quanto heterodoxos, demonstram um autor que passa a ser pensado contemporaneamente pela sua complexidade, densidade e variabilidade conceitual e estética.

5.4 Federico García Lorca (1898 - 1936)

Federico García Lorca é considerado pelos estudiosos de literatura e teatro, junto aos nomes de Valle-Inclán e Buero Vallejo, como o maior ou o mais influente dramaturgo espanhol do século XX. Sua vida foi marcada, segundo alguns críticos, pela sua personalidade libertária e pela sua homossexualidade confessa. Os choques violentos com o regime ditatorial fascista do general Franco e seus seguidores na província de Andaluzia, terra natal que o poeta se negou a deixar mesmo sabendo dos riscos que corria, acabaram na sua cruel execução e no desaparecimento de seu corpo numa vala comum.



Federico García Lorca

García Lorca era poeta, escritor, dramaturgo, músico, pianista, pintor, crítico e bacharel em Direito. Dotado de rara capacidade para várias artes, começa a escrever os primeiros poemas, tendo como influência Lope de Vega, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Manuel Machado, Ramón del Valle-Inclán, Azorín e a cultura popular representada pelos cancioneiros. Em 1918, publica seu primeiro livro de poesias, intitulado *Impresiones y Paisajes*, no qual já demonstra a sensibilidade e a força com que as paisagens agrestes e luminosas da região da Andaluzia influenciariam toda a sua obra.

Estreia no teatro, em 1920, com a peça *El maleficio de la mariposa*, publicando, em 1921, *Libro de poemas*, encenando as comédias de títeres *La niña que niega la albahaca* e *El príncipe preguntón*. Em 1927, em Barcelona, expôs sua primeira mostra de gravuras e pinturas. Em 1927, escreve *Canciones* e, no ano seguinte, *Primer romancero gitano*, sua obra mais popular.

Em 1929, Lorca viaja a Nova York, cidade que causa uma forte impressão no poeta, da qual surge *Poeta en Nueva York*, conjunto de poemas só publicado em 1940, quatro anos depois de seu assassinato. Em 1930, vai a Havana, capital de Cuba, e produz parte de suas obras *Así que pasen cinco años* e *El público*. Ao retornar à Espanha, recebe a notícia de que estão encenando em Madrid a farsa *La zapatera prodigiosa*.

Com a instauração da Segunda República espanhola, e com o patrocínio oficial do Ministro da Instrução Pública, Fernando de los Ríos, Lorca se torna encarregado e codiretor da companhia estatal de teatro “La barraca”, onde pode ter acesso a recursos e logística para produzir, dirigir, escrever e adaptar algumas obras de teatro do Século de Ouro espanhol. É nesse período que Lorca escreve as peças *Bodas de Sangre*, *Yerma* e *Doña Rosita la soltera*.

Em 1933, Lorca viaja à Argentina para encenar algumas de suas peças na companhia teatral de Lola Membrives, como também proferir uma série de conferências, tendo ótima acolhida e enorme sucesso nesse país. Ao encenar a peça *La dama boba*, de Lope de Vega, atraiu um público de mais de sessenta mil pessoas. Desde esse ano até 1936, data de sua morte, Lorca escreve outras importantes e conhecidas obras teatrais, como *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, que obteve muito sucesso e provocou co-

moção no mundo hispânico, *Diván de Tamarit*, *La casa de Bernarda Alba*, e deixa incompleta a peça *La destrucción de Sodoma* quando irrompe a Guerra Civil Espanhola. Após sua morte, ainda foram publicados *Primeras canciones* e *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*.



Poetas da Generación del 27, reunidos em Sevilha

Pertencente à chamada “Generación del 27”, segundo Jean-Pierre Rosnay, García Lorca é um dos cumes da poesia espanhola do século XX. O pesquisador divide a sua produção poética em duas fases. Rosnay afirma que a partir de *Poeta em Nova York* a poesia de Lorca se apresenta “inovadora” e de “cintilações multicolores e sonoras”, aproximando-se de um simbolismo “liberado” e demonstrando “a audácia de uma poesia nova que se tornou a nós familiar”. Destacam-se, como produções já bem mais próximas da estética surrealista, a poesia de *Llanto por Ignacio Mejias* e *Sonetos del amor oscuro*. Rosnay cita duas estrofes de um poema de García Lorca como exemplo dessa aproximação *sui generis* ao surrealismo, pois Lorca não foi surrealista, senão mostrou uma aproximação a essa estética a partir da segunda fase de sua poesia, marcada pela viagem a Nova York. Aí o uso das metáforas é muito mais ousado e livre, e o verso livre conota uma poesia potencialmente onírica e que busca, de algum modo, a velocidade e a angústia próprias que o poeta percebera na máquina da metrópole, com o expurgo visível de suas populações marginalizadas, ou a agudez da percepção do tempo sobre as coisas inanimadas

que se desdobram na visão do olhar do próprio poeta sobre a sua temporalidade. Desse modo, certas imagens são máquinas simbólicas acionadas por palavras-chave, são símbolos que nos remetem ao sentido e à plástica de um momento de solidão ou de angústia numa terra estrangeira. São os olhos, a lua, ou potências como o mar em imagens recorrentes sobre a morte, impregnadas ou não de sofrida violência. O sangue se repete como a coagulação dessa angústia que deveria poder ser arrebatada da intensidade do próprio poema. Mas o poema não é senão gesto e ritmo de uma temporalidade que se instaura no movimento corpóreo da escritura do poeta. Se o sangue remete à morte enquanto sangue derramado, ele também é a potência visceral que leva a mão à escrita, ao alento da escritura e ao desejo da visão repentina do que não existia ainda.

Um jogo de contradições entre silêncio e choques ruidosos de vidros que se quebram, por exemplo, pode remeter a poesia lorquiana ao jogo nostálgico e cruel de uma grande cidade, quando, do alto de prédios, pode-se ouvir tanto o som ensurdecedor e ritmado de máquinas, quanto uma espécie de silêncio que se coagula com o passar das horas. Além da força e das sensações do amor volátil que pode, de um momento a outro, desgarrar-se e deixar apenas o vazio de um corpo ausente. Do mesmo modo, a lembrança e as imagens da infância são forças de deslocamento do tempo dessa imaginação que tende a buscar na própria ausência a potência de uma figuração simbólica atônita. Assim, poderia ter sido uma das impressões que as quatro partes *dos Poemas de la Soledad em Columbia University*, provocaria. Vale dizer, os poemas de *Poeta en Nueva York* começam com “Poemas de la soledad en Columbia University”, que se subdivide em quatro poemas: “Vuelta de paseo”, “1910 (Intermedio)”, “Fábula y rueda de los tres amigos” e “Tu infancia en Menton”, os quais veremos a seguir.

Felizmente, grande parte da obra poética de Federico García Lorca, inclusive **Poeta en Nueva York**, se encontra disponível em domínio público na página: <http://users.fulladsl.be/spb1667/cultural/lorca/indice.html>

Poeta en Nueva York

I - Poemas de la soledad en Columbia University

VUELTA DE PASEO

Asesinado por el cielo,
entre las formas que van hacia la sierpe

y las formas que buscan el cristal,
dejaré crecer mis cabellos.

Con el árbol de muñones que no canta
y el niño con el blanco rostro de huevo.

Con los animalitos de cabeza rota
y el agua harapienta de los pies secos.

Con todo lo que tiene cansancio sordomudo
y mariposa ahogada en el tintero.

Tropezando con mi rostro distinto de cada día.
¡Asesinado por el cielo!

1910

(INTERMEDIO)

Aquellos ojos míos de mil novecientos diez
no vieron enterrar a los muertos,
ni la feria de ceniza del que llora por la madrugada,
ni el corazón que tiembla arrinconado como un caballito de mar.

Aquellos ojos míos de mil novecientos diez
vieron la blanca pared donde orinaban las niñas,
el hocico del toro, la seta venenosa
y una luna incomprensible que iluminaba por los rincones
los pedazos de limón seco bajo el negro duro de las botellas.

Aquellos ojos míos en el cuello de la jaca,
en el seno traspasado de Santa Rosa dormida,
en los tejados del amor, con gemidos y frescas manos,
en un jardín donde los gatos se comían a las ranas.

Desván donde el polvo viejo congrega estatuas y musgos,
cajas que guardan silencio de cangrejos devorados
en el sitio donde el sueño tropezaba con su realidad.
Allí mis pequeños ojos.

No preguntarme nada. He visto que las cosas
cuando buscan su curso encuentran su vacío.
Hay un dolor de huecos por el aire sin gente
y en mis ojos criaturas vestidas ¡sin desnudo!

New York, agosto 1929.

FÁBULA Y RUEDA DE LOS TRES AMIGOS

Enrique,
Emilio,
Lorenzo.

Estaban los tres helados:
Enrique por el mundo de las camas;
Emilio por el mundo de los ojos y las heridas de las manos,
Lorenzo por el mundo de las universidades sin tejados.

Lorenzo,
Emilio,
Enrique.

Estaban los tres quemados:
Lorenzo por el mundo de las hojas y las bolas de billar;
Emilio por el mundo de la sangre y los alfileres blancos;
Enrique por el mundo de los muertos y los periódicos abandonados.

Lorenzo,

Emilio,
Enrique.

Estaban los tres enterrados:
Lorenzo en un seno de Flora;
Emilio en la yerta ginebra que se olvida en el vaso;
Enrique en la hormiga, en el mar y en los ojos vacíos de los pájaros.

Lorenzo,

Emilio,
Enrique,
fueron los tres en mis manos
tres montañas chinas,
tres sombras de caballo,
tres paisajes de nieve y una cabaña de azucenas
por los palomares donde la luna se pone plana bajo el gallo.

Uno

y uno
y uno.

Estaban los tres momificados,

con las moscas del invierno,
con los tinteros que orina el perro y desprecia el vilano,
con la brisa que hiela el corazón de todas las madres,
por los blancos derribos de Júpiter donde meriendan muerte los
borrachos.

Tres

y dos

y uno.

Los vi perderse llorando y cantando
por un huevo de gallina,
por la noche que enseñaba su esqueleto de tabaco,
por mi dolor lleno de rostros y punzantes esquirlas de luna,
por mi alegría de ruedas dentadas y látigos,
por mi pecho turbado por las palomas,
por mi muerte desierta con un solo paseante equivocado.

Yo había matado la quinta luna
y bebían agua por las fuentes los abanicos y los aplausos,
Tibia leche encerrada de las recién paridas
agitaba las rosas con un largo dolor blanco.

Enrique,

Emilio,

Lorenzo.

Diana es dura.

pero a veces tiene los pechos nublados.

Puede la piedra blanca latir con la sangre del ciervo
y el ciervo puede soñar por los ojos de un caballo.

Cuando se hundieron las formas puras
bajo el cri cri de las margaritas,
comprendí que me habían asesinado.
Recorrieron los cafés y los cementerios y las iglesias,
abrieron los toneles y los armarios,
destrozaron tres esqueletos para arrancar sus dientes de oro.

Ya no me encontraron.

¿No me encontraron?

No. No me encontraron.

Pero se supo que la sexta luna huyó torrente arriba,
y que el mar recordó ¡de pronto!
los nombres de todos sus ahogados.

TU INFANCIA EN MENTON

Si, tu niñez ya fábula de fuentes.

Jorge Guillén

Sí, tu niñez ya fábula de fuentes.
El tren y la mujer que llena el cielo.
Tu soledad esquiva en los hoteles
y tu máscara pura de otro signo.
Es la niñez del mar y tu silencio
donde los sabios vidrios se quebraban.
Es tu yerta ignorancia donde estuvo
mi torso limitado por el fuego.
Norma de amor te di, hombre de Apolo,
llanto con ruiseñor enajenado,
pero, pasto de ruina, te afilabas
para los breves sueños indecisos.
Pensamiento de enfrente, luz de ayer,
índices y señales del acaso.
Tu cintura de arena sin sosiego
atiende sólo rastros que no escalan.
Pero yo he de buscar por los rincones
tu alma tibia sin ti que no te entiende,
con el dolor de Apolo detenido
con que he roto la máscara que llevas.
Allí, león, allí furia del cielo,
te dejaré pacer en mis mejillas;
allí, caballo azul de mi locura,
pulso de nebulosa y minuterio,
he de buscar las piedras de alacranes
y los vestidos de tu madre niña,
llanto de media noche y paño roto
que quitó luna de la sien del muerto.
Si, tu niñez ya fábula de fuentes.
Alma extraña de mi hueco de venas,
te he de buscar pequeña y sin raíces.
¡Amor de siempre, amor, amor de nunca!
¡Oh, sí! Yo quiero. ¡Amor, amor! Dejadme.
No me tapen la boca los que buscan
espigas de Saturno por la nieve
o castran animales por un cielo,

clínica y selva de la anatomía.
Amor, amor, amor. Niñez del mar.
Tu alma tibia sin ti que no te entiende.
Amor, amor, un vuelo de la corza
por el pecho sin fin de la blancura.
Y tu niñez, amor, y tu niñez.
El tren y la mujer que llena el cielo.
Ni tú, ni yo, ni el aire, ni las hojas.
Sí, tu niñez ya fábula de fuentes.

Já anteriormente, na primeira fase de Lorca, poderíamos reparar uma poesia que opera uma expressão marcada por símbolos que colocam em tensão uma cultura tanto erudita quanto popular, musical e romancesca, trágica e, contudo, anunciadora das questões viscerais que atravessariam o momento conturbado de lutas pelas liberdades criativas e mais revolucionárias de uma época que se anunciava, ela mesma, como a de um futuro recrudescimento das paisagens políticas de uma Europa que, infelizmente, inaugura regimes totalitários e genocidas durante a Segunda Guerra Mundial.

É com a chegada ao poder do discurso nacionalista e fascista – levado às massas por Hitler na Alemanha, Mussolini na Itália e Franco na Espanha – que se pode compreender o quanto a poesia é uma espécie de antena das épocas, tornando próximo um futuro que se aproximava a cada passo em direção, muitas vezes, à violência e à morte do qual, no entanto, o poeta pôde resgatar a beleza viril e cáustica que o sobreviveria. Desse modo, os primeiros poemas de Lorca se estendem na direção de um olhar sobre a paisagem e a luz, quem sabe, que imprimiria no poeta a claridade árida da Andaluzia, seus prenúncios de uma infância que chegasse a ser recordada junto ao desejo poético nascente.

Assim lemos as “Palabras de justificación” que abrem *Libro de Poemas*, de 1921:

Ofrezco en este libro, todo ardor juvenil y tortura, y ambición sin medida, la imagen exacta de mis días de adolescencia y juventud, esos días que enlazan el instante de hoy con mi misma infancia reciente.

En estas páginas desordenadas va el reflejo fiel de mi corazón y de mi espíritu, teñido del matiz que le prestara, al poseerlo, la vida palpitante

en torno recién nacida para mi mirada.

Se hermana el nacimiento de cada una de estas poesías que tienes en tus manos, lector, al propio nacer de un brote nuevo del árbol músico de mi vida en flor. Ruindad fuera el menospreciar esta obra que tan enlazada está a mi propia vida.

Sobre su incorrección, sobre su limitación segura, tendrá este libro la virtud, entre otras muchas que yo advierto, de recordarme en todo instante mi infancia apasionada correteando desnuda por las praderas de una vega sobre un fondo de serranía.

É no movimento vertiginoso das formas da natureza ou da cultura em relação à própria vida que, em seus modos tão variados quanto constituintes de uma mesma totalidade em transformação, a poesia de Lorca pode nos fazer perceber, pela sensibilidade, às vezes nostálgica, mas criticamente incisiva, o que hoje se sabe como realidade premente, a saber, do pertencimento de toda a humanidade ao complexo e frágil ciclo ecológico do mundo.

5.4.1 Teatro de Lorca

Os especialistas na dramaturgia de Federico García Lorca costumam afirmar que o poeta tinha o hábito de sistematizar ou repetir alguns signos preponderantes em seus textos. Assim, tanto a paisagem quanto a atmosfera repassada nas descrições das cenas remetem a uma espécie de ardência e segura, bem como uma ambiência temerosa parece se descolar de uma espécie de aridez que se prepara no interior dos diálogos e das cenas. Muitos dos movimentos do teatro lorquiano remetem a situações que abordam temas da vida, como o trabalho ou as sociabilidades das gentes do povo, permeadas de situações que, cadencialmente, mostram-se preparatórias de um desenlace trágico, geralmente, tendo a morte como resultado. Assim, certos objetos como facas, navalhas ou armas brancas significam, numa alegoria ou simbologia obsessiva, a violência ou a morte que em algum momento irromperá.

O tema político e os problemas da produção e do sustento, as paixões humanas e seus desenlaces, às vezes sórdidos e violentos, aparecem pouco a pouco em seus textos, levando a uma complicação, que não deixa de representar, também, às vezes com humor, as complexidades da

vida no campo ou na cidade, ou o embate entre estes dois espaços. A vida das mulheres e das classes marginalizadas também aparece com cores fortes, demonstrando a enorme sensibilidade do autor em relação aos preconceitos, mitos e estereótipos. García Lorca soube expressar esses preconceitos com muita acuidade, sabendo impor, sutilmente, às vezes, ou de forma incisiva, em outras, uma crítica política sobre os costumes e um olhar agudo e perscrutador sobre a atmosfera cultural da época.



Encenação de Bodas de Sangre, de Lorca: perceba o destaque da Lua na cena

5.4.2 A primeira cena do primeiro ato de Bodas de Sangre

A seguir reproduzimos a cena inicial de uma das mais famosas peças de Lorca: *Bodas de Sangre*.

Você poderá ler a belíssima peça na íntegra acessando a página de Wikisource, em: http://es.wikisource.org/wiki/Bodas_de_sangre Você também pode consultar a página da biblioteca virtual do Instituto Cervantes, onde encontrará acesso às obras mais consultadas, tanto do Século de Ouro Espanhol quanto de outros períodos da literatura espanhola e hispânica. Acesse: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveEstadisticas?portal=177> Além disso, você pode acessar textos de autores espanhóis e estrangeiros, traduzidos para a língua espanhola, a partir do projeto de Wikisource, que disponibiliza textos digitalizados para consulta e leitura: <http://es.wikisource.org/wiki/Categor%C3%ADa:Autores-V>

BODAS DE SANGRE (1933)

Acto I

Cuadro Primero

Habitación pintada de amarillo.

Novio: (*Entrando*) Madre.

Madre: ¿Que?

Novio: Me voy.

Madre: ¿Adónde?

Novio: A la viña. (*Va a salir*)

Madre: Espera.

Novio: ¿Quieres algo?

Madre: Hijo, el almuerzo.

Novio: Déjalo. Comeré uvas. Dame la navaja.

Madre: ¿Para qué?

Novio: (*Riendo*) Para cortarlas.

Madre: (*Entre dientes y buscándola*) La navaja, la navaja... Malditas sean todas y el bribón que las inventó.

Novio: Vamos a otro asunto.

Madre: Y las escopetas, y las pistolas, y el cuchillo más pequeño, y hasta las azadas y los bieldos de la era.

Novio: Bueno.

Madre: Todo lo que puede cortar el cuerpo de un hombre. Un hombre hermoso, con su flor en la boca, que sale a las viñas o va a sus olivos propios, porque son de él, heredados...

Novio: (*Bajando la cabeza*) Calle usted.

Madre: ...y ese hombre no vuelve. O si vuelve es para ponerle una palma encima o un plato de sal gorda para que no se hinche. No sé cómo te atreves a llevar una navaja en tu cuerpo, ni cómo yo dejo a la serpiente dentro del arcón.

Novio: ¿Está bueno ya?

Madre: Cien años que yo viviera no hablaría de otra cosa. Primero, tu padre, que me olía a clavel y lo disfruté tres años escasos. Luego, tu hermano. ¿Y es justo y puede ser que una cosa pequeña como una

pistola o una navaja pueda acabar con un hombre, que es un toro? No callaría nunca. Pasan los meses y la desesperación me pica en los ojos y hasta en las puntas del pelo.

Novio: (*Fuerte*) ¿Vamos a acabar?

Madre: No. No vamos a acabar. ¿Me puede alguien traer a tu padre y a tu hermano? Y luego, el presidio. ¿Qué es el presidio? ¡Allí comen, allí fuman, allí tocan los instrumentos! Mis muertos llenos de hierba, sin hablar, hechos polvo; dos hombres que eran dos geranios... Los matadores, en presidio, frescos, viendo los montes...

Novio: ¿Es que quiere usted que los mate?

Madre: No... Si hablo, es porque... ¿Cómo no voy a hablar viéndote salir por esa puerta? Es que no me gusta que lleves navaja. Es que... que no quisiera que salieras al campo.

Novio: (*Riendo*) ¡Vamos!

Madre: Que me gustaría que fueras una mujer. No te irías al arroyo ahora y bordaríamos las dos cenefas y perritos de lana.

Novio: (*Coge de un brazo a la madre y ríe*) Madre, ¿y si yo la llevara conmigo a las viñas?

Madre: ¿Qué hace en las viñas una vieja? ¿Me ibas a meter debajo de los pámpanos?

Novio: (*Levantándola en sus brazos*) Vieja, revieja, requete vieja.

Madre: Tu padre sí que me llevaba. Eso es buena casta. Sangre. Tu abuelo dejó a un hijo en cada esquina. Eso me gusta. Los hombres, hombres, el trigo, trigo.

Novio: ¿Y yo, madre?

Madre: ¿Tú, qué?

Novio: ¿Necesito decírselo otra vez?

Madre: (*Seria*) ¡Ah!

Novio: ¿Es que le parece mal?

Madre: No

Novio: ¿Entonces...?

Madre: No lo sé yo misma. Así, de pronto, siempre me sorprende. Yo sé que la muchacha es buena. ¿Verdad que sí? Modosa. Trabajadora. Amasa su pan y cose sus faldas, y siento, sin embargo, cuando la nombro, como si me dieran una pedrada en la frente.

Novio: Tonterías.

Madre: Más que tonterías. Es que me quedo sola. Ya no me queda más que tú, y siento que te vayas.

Novio: Pero usted vendrá con nosotros.

Madre: No. Yo no puedo dejar aquí solos a tu padre y a tu hermano. Tengo que ir todas las mañanas, y si me voy es fácil que muera uno de los Félix, uno de la familia de los matadores, y lo entierren al lado. ¡Y eso sí que no! ¡Ca! ¡Eso sí que no! Porque con las uñas los desentierro y yo sola los machaco contra la tapia.

Novio: (*Fuerte*) Vuelta otra vez.

Madre: Perdóname.(Pausa) ¿Cuánto tiempo llevas en relaciones?

Novio: Tres años. Ya pude comprar la viña.

Madre: Tres años. Ella tuvo un novio, ¿no?

Novio: No sé. Creo que no. Las muchachas tienen que mirar con quien se casan.

Madre: Sí. Yo no miré a nadie. Miré a tu padre, y cuando lo mataron miré a la pared de enfrente. Una mujer con un hombre, y ya está.

Novio: Usted sabe que mi novia es buena.

Madre: No lo dudo. De todos modos, siento no saber cómo fue su madre.

Novio: ¿Qué más da?

Madre: (*Mirándole*) Hijo.

Novio: ¿Qué quiere usted?

Madre: ¡Que es verdad! ¡Que tienes razón! ¡Cuándo quieres que la pida?

Novio: (*Alegre*) ¿Le parece bien el domingo?

Madre: (*Seria*) Le llevaré los pendientes de azófar, que son antiguos, y tú le compras...

Novio: Usted entiende más...

Madre: Le compras unas medias caladas, y para ti dos trajes... ¡Tres! ¡No te tengo más que a tí!

Novio: Me voy. Mañana iré a verla.

Madre: Sí, sí; y a ver si me alegras con seis nietos, o lo que te dé la gana, ya que tu padre no tuvo lugar de hacérmelos a mí.

Novio: El primero para usted.

Madre: Sí, pero que haya niñas. Que yo quiero bordar y hacer encaje y estar tranquila.

Novio: Estoy seguro que usted querrá a mi novia.

Madre: La querré. (*Se dirige a besarlo y reacciona*) Anda, ya estás muy grande para besos. Se los das a tu mujer. (*Pausa. Aparte*) Cuando lo sea.

Novio: Me voy.

Madre: Que caves bien la parte del molinillo, que la tienes descuidada.

Novio: ¡Lo dicho!

Madre: Anda con Dios.

(*Vase el novio. La madre queda sentada de espaldas a la puerta. Aparece en la puerta una vecina vestida de color oscuro, con pañuelo a la cabeza.*)

Madre: Pasa.

Vecina: ¿Cómo estás?

Madre: Ya ves.

Vecina: Yo bajé a la tienda y vine a verte. ¡Vivimos tan lejos...!

Madre: Hace veinte años que no he subido a lo alto de la calle.

Vecina: Tú estas bien.

Madre: ¿Lo crees?

Vecina: Las cosas pasan. Hace dos días trajeron al hijo de mi vecina con los dos brazos cortados por la máquina. *(Se sienta)*

Madre: ¿A Rafael?

Vecina: Sí. Y allí lo tienes. Muchas veces pienso que tu hijo y el mío están mejor donde están, dormidos, descansando, que no expuestos a quedarse inútiles.

Madre: Calla. Todo eso son invenciones, pero no consuelos.

Vecina: ¡Ay!

Madre: ¡Ay! *(Pausa)*

Vecina: *(Triste)* ¿Y tu hijo?

Madre: Salió.

Vecina: ¡Al fin compró la viña!

Madre: Tuvo suerte.

Vecina: Ahora se casará.

Madre: *(Como despertando y acercando su silla a la silla de la vecina.)*
Oye.

Vecina: *(En plan confidencial)* Dime.

Madre: ¿Tú conoces a la novia de mi hijo?

Vecina: ¡Buena muchacha!

Madre: Sí, pero...

Vecina: Pero quien la conozca a fondo no hay nadie. Vive sola con su padre allí, tan lejos, a diez leguas de la casa más cerca. Pero es buena. Acostumbrada a la soledad.

Madre: ¿Y su madre?

Vecina: A su madre la conocí. Hermosa. Le relucía la cara como un

santo; pero a mí no me gustó nunca. No quería a su marido.

Madre: (*Fuerte*) Pero ¡cuántas cosas sabéis las gentes!

Vecina: Perdona. No quisiera ofender; pero es verdad. Ahora, si fue decente o no, nadie lo dijo. De esto no se ha hablado. Ella era orgullosa.

Madre: ¡Siempre igual!

Vecina: Tú me preguntaste.

Madre: Es que quisiera que ni a la viva ni a la muerte las conociera nadie. Que fueran como dos cardos, que ninguna persona los nombra y pinchan si llega el momento.

Vecina: Tienes razón. Tu hijo vale mucho.

Madre: Vale. Por eso lo cuido. A mí me habían dicho que la muchacha tuvo novio hace tiempo.

Vecina: Tendría ella quince años. Él se casó ya hace dos años con una prima de ella, por cierto. Nadie se acuerda del noviazgo.

Madre: ¿Cómo te acuerdas tú?

Vecina: ¡Me haces unas preguntas...!

Madre: A cada uno le gusta enterarse de lo que le duele. ¿Quién fue el novio?

Vecina: Leonardo.

Madre: ¿Qué Leonardo?

Vecina: Leonardo, el de los Félix.

Madre: (*Levantándose*) ¡De los Félix!

Vecina: Mujer, ¿qué culpa tiene Leonardo de nada? Él tenía ocho años cuando las cuestiones.

Madre: Es verdad... Pero oigo eso de Félix y es lo mismo (*entre dientes*) Félix que llenarse de cieno la boca (*escupe*), y tengo que escupir, tengo que escupir por no matar.

Vecina: Repórtate. ¿Qué sacas con eso?

Madre: Nada. Pero tú lo comprendes.

Vecina: No te opongas a la felicidad de tu hijo. No le digas nada. Tú estás vieja. Yo, también. A ti y a mí nos toca callar.

Madre: No le diré nada.

Vecina: *(Besándola)* Nada.

Madre: *(Serena)* ¡Las cosas...!

Vecina: Me voy, que pronto llegará mi gente del campo.

Madre: ¿Has visto qué día de calor?

Vecina: Iban negros los chiquillos que llevan el agua a los segadores. Adiós, mujer.

Madre: Adiós.

(Se dirige a la puerta de la izquierda. En medio del camino se detiene y lentamente se santigua.)

Telón

Resumo

Neste capítulo estudamos as noções mais importantes para formarmos uma base de conhecimento sobre o gênero dramático e tivemos a oportunidade de conhecer um pouco sobre o teatro do Século de Ouro espanhol, assim como sobre o grande e lendário dramaturgo do século XX da Espanha, Federico García Lorca.

Unidade D

Retórica

6 Retórica

Neste capítulo, estudaremos as mais importante figuras da retórica: a metáfora e a metonímia.

6.1 Figuras de estilo ou figuras de retórica

Uma figura de estilo (do latim *figura* “desenho de um objeto”, por extensão sua “forma”) é um procedimento de expressão que difere do uso mínimo da língua, e que dá uma expressividade particular ao assunto. Mesmo que as figuras de estilo sejam uma das características dos textos qualificados de “literários”, elas são, também, de emprego comum na língua cotidiana, escrita ou oral. As figuras de estilo põem em jogo o sentido das palavras (figuras de substituição como a *metáfora* ou a *metonímia*, figuras de oposição como a *antítese* ou o *oxímoro*, por exemplo), sua sonoridade (*aliteração*, *paronomase*, etc.) ou sua ordem na frase (anáfora, gradação, etc.).

As figuras de estilo, também chamadas de figuras de retórica, constituem um conjunto complexo de procedimentos variados e de estudo delicado. Os especialistas têm identificado, desde a antiguidade greco-romana, centenas de figuras de estilo e lhes têm atribuído uma nomenclatura técnica, tendo a linguística moderna renovado o estudo destes procedimentos através da introdução de novos critérios de análise. Veremos, a seguir, uma explicação de duas figuras de estilo fundamentais por suas características estruturais e suas importantes funções na língua, constatadas a partir de estudos contemporâneos da teoria literária, da linguística, da psicanálise e da filosofia. Essas figuras são as já citadas figuras de substituição da *metáfora* e da *metonímia*. As outras figuras serão apresentadas, posteriormente, e de forma esquemática, num quadro tipológico.

6.2 A metáfora

A metáfora é uma figura de linguagem (do grego *μεταφορά*, *metaphorá*, em sentido próprio *transporte*) que consiste no uso de uma expressão com um significado diferente ou em um contexto distinto do habitual. A substituição de uma palavra X por outra palavra Y pode remeter o sentido da frase a uma ideia original ou habitual, que se relaciona, por um princípio de economia, à possibilidade de criar uma imagem diferente a respeito da ideia que apresenta a frase. Ocorre, literalmente, um “transporte” do sentido de uma palavra à outra.

O uso de metáforas é uma prática geral desde culturas primitivas até o uso pelo poeta ou escritor, pela criança ou pelo cientista, pelo terapeuta ou pesquisador, em qualquer área do conhecimento, pois precisa exemplificar imagens e conceitos abstratos por meio de palavras já existentes no vocabulário de sua língua, remetendo à construção de novas imagens. Enfim, cada disciplina faz uso da metáfora de acordo com a articulação e o contexto de enunciação próprio aos conceitos que fazem parte de tal área do conhecimento. Por exemplo, em linguística a figura da metáfora se relaciona fortemente com a analogia e a metonímia, como veremos.

O procedimento de linguagem chamado *metáfora* é estudado pela linguística e pela retórica. A metáfora é uma figura de estilo de substituição ou acoplamento de uma palavra à outra no curso de uma frase, onde se situam, no mesmo eixo paradigmático, duas realidades, tendo uma certa similaridade ou dadas como tais.

A metáfora constitui a figura de sentido ou tropo o mais vasto e mais variável em suas formas na linguagem, junto com a metonímia. A metáfora se confunde frequentemente com a *comparação*, figura de sentido muito parecido, que aproxima duas realidades a partir de duas palavras pelo meio de uma palavra específica (dita “comparanda”). A metáfora é uma espécie de comparação implícita, que se funda sobre uma substituição que se faz sobre a base de propriedades comuns aos dois termos, mas onde desaparece o termo “comparando” ou a locução comparativa (*como*, *semelhante a*, *tal*, etc.). A metáfora se diferencia da comparação, pois agrega, frequentemente, um sentido abstrato ao sen-

Paradigmático e sintagmático são conceitos da linguística. O eixo paradigmático concerne à escolha das palavras elas mesmas, e o eixo sintagmático à escolha da posição da palavra no enunciado. Por exemplo, se a partir da frase “Passemos, passemos, pois tudo passa”, pensarmos no enunciado “Durmamos, durmamos, pois tudo dorme” se constata que há uma substituição de nível paradigmático na troca do verbo “passar” por “dormir”, enquanto que constata-se que no enunciado “Pois que tudo passa, passemos, passemos” há transformação no eixo sintagmático, que diz respeito à posição da palavra na frase mas não à substituição da palavra ela mesma.

tido da frase, enquanto, na comparação, ocorre, frequentemente, uma relação mais concreta. As metáforas tomam gramaticalmente a forma do predicado de um verbo (*os dias estão negros*) ou de um adjetivo (*os dias negros*) e podemos, também, encontrar construções metafóricas com um complemento do nome (*a negrura dos dias*). Linguisticamente, distinguimos na metáfora:

- o **tema** ou **comparado**, que é o sujeito do qual falamos;
- o **comparando**, que é o termo posto em relação com o sujeito; e
- o **motivo** ou **terceiro comparado**, que é o elemento análogo sobre a base do qual os dois primeiros estão ligados.

Somente o contexto permite circunscrever a natureza e o alcance da metáfora que mescla dois campos semânticos, por vezes, sucedidos de uma comparação. A reunião destas duas realidades linguísticas pode ocorrer por meio de uma *aposição* (*o branco cavalo aurora*), por via do emprego de um verbo que frequentemente é um verbo-cópula (*a natureza é um templo*) ou por meio de outras construções (*eu creio ver...*). A “metáfora estendida” pode se desdobrar numa consecução de metáforas, num parágrafo inteiro, e pode se fundar sobre uma gama muito variada de meios linguísticos e estilísticos. Entretanto, nesse caso, não se pode falar de uma verdadeira metáfora, mas sim de uma justaposição de metáforas. Graças a esta figura de pensamento, o autor pode fazer coincidir duas realidades distintas na consciência do leitor, isto porque, segundo o linguista Roman Jakobson, ela é própria ao funcionamento do discurso.

Na prática, a metáfora permite uma concentração do sentido e não uma verdadeira transformação do sentido; há, portanto, nesse caso, *polissemia*.

6.3 Tipologia das metáforas

Os linguistas não estão todos de acordo na constituição de uma tipologia estrita dos diferentes tipos de metáfora que ocorrem na linguagem. Entretanto, podemos nomear três formas básicas:

A polissemia é o termo linguístico que define a variação de sentidos que pode conter uma palavra ou uma expressão. Apesar da polissemia ocorrer como uma função na linguagem, e poder ocorrer de forma variável em todas as palavras devido ao caráter “iterável” ou combinatório da linguagem, assim como nos mostra a estrutura dos eixos paradigmático e sintagmático da linguagem, há palavras, especialmente verbos, que operam uma polissemia mais variável em seu alcance semântico. Por exemplo, *tomar* é um verbo com um teor bastante polissêmico, pois serve para designar situações e ações num espectro abrangente de sentidos. “Tomar um banho”, no sentido de banhar-se; “tomar água”, no sentido de beber; ou “tomar um ônibus”, no sentido de utilizar esse meio de transporte.

- A **metáfora explícita** ou metáfora *anunciada* que é caracterizada pelo fato de que os dois termos estão presentes no enunciado; o termo *comparado* e o *comparando* estão ligados gramaticalmente. Ela aparece com frequência quando o contexto é pouco explicitado, ou se a relação entre a palavra “usual” e a palavra metafórica é vaga. Há necessidade de se figurar uma e outra das palavras por uma aposição, pelo verbo-cópula *ser*. Fala-se, também, nesse caso, de metáfora por combinação. Exemplo: “e então adormeci no profundo relato dos sonhos...”
- A **metáfora contextual** ou metáfora *indireta* liga duas realidades por meio de uma palavra precisa, mas onde o termo metafórico é subentendido e pertence ao mesmo contexto simbólico. Exemplo: “a Noite de imensas asas”, que compara a noite a um pássaro.
- A **metáfora pura** ou de *substituição* onde apenas a palavra metafórica pode estar presente porque o contexto permite interpretar.

Para além dessas duas tipologias básicas da metáfora, podemos, ainda, encontrar uma enorme gama de outras formas, das quais as principais podem ser elencadas:

- **Metáfora estendida** – metáfora continuada pela persistência do recurso a um campo semântico que ela introduz, inicialmente, no discurso. Trata-se, na verdade, de uma comparação dissimulada.
- **Metáfora lexicalizada** – ocorre quando uma expressão metafórica passa à linguagem corrente. Nesse caso, ocorre *catacrese*, ou seja, o uso contínuo de uma metáfora se lexicaliza. A catacrese é o mecanismo que enriquece de sentidos uma língua.
- **Metáfora banal** ou **clichê** – que passa para a língua corrente e torna-se uma expressão usual.
- **Transposições** – alargam a definição da metáfora às cores (“dias negros”), aos sons (“uma gritante injustiça”), às *sinestias* (“cores quentes”), à *personificação* (a representação alegórica da virtude em um personagem de teatro), à analogia, à animalização ou, ainda, à *coisificação*.

Devemos sublinhar que o uso da metáfora na literatura marca, segundo alguns autores, um papel importante no que concerne à invenção de figuras e de ideias que outras disciplinas não poderiam fazer surgir com a mesma criatividade e poder de jogo com os sentidos. Mesmo que as ciências utilizem conjuntos de metáforas para descrever os sistemas humanos, a literatura é o espaço onde esta prática pode se desenvolver de forma inovadora.

6.4 A metonímia

A metonímia é uma figura de estilo da classe dos tropos que consiste em substituir, no curso de uma frase, um substantivo por outro, ou por um elemento substantivizado, que pode ser equivalente no eixo sintagmático do discurso. Desse modo, a metonímia é uma figura que opera uma transformação de designação. Frequentemente, esta relação de substituição é motivada pelo fato das duas palavras manterem uma relação que pode ser: a causa pelo efeito, o continente pelo conteúdo, o artista pela obra, a comida típica pelo povo que a come, a localização pela instituição que ali está instalada, etc.

Há casos em que um nome de produto passa a representar o objeto genérico desse produto. Um caso exemplar é o das lâminas de barbear, que são chamadas muitas vezes, genericamente, pelo nome de uma marca que passou a ser muito conhecida (*Gillete* no lugar de “lâmina de barbear”; *Bombril* no lugar de “palha de aço”). Certamente esse deve ser o sonho de muitos publicitários, que gostariam de ver o nome de seu produto, criado numa campanha de marketing, adquirir esse poder de substituição genérica.

Em sua etimologia, metonímia significa “deslocamento de nome”, pois, em grego, *μετωνυμία* significa a junção de dois termos: *μετά*, *meta*, “transporte” ou “deslocamento” e *ὄνομα*, *onuma*, que significa “nome”.

Como em outras figuras de estilo que têm seu significado fundado na língua grega – como *sinonímia*, *homonímia* –, o termo *metonímia* se funda sobre o substantivo grego *onuma* que designa “nome”, precedido do prefixo *meta* que indica “deslocamento, transporte”, e que se encontra, como vimos, na figura muito próxima da *metáfora*.

A metonímia é uma figura de estilo muito comum, que consiste em substituir um termo por outro que lhe é próximo, ou que representa uma qualidade (causa, posse, parte, etc.) e que tem com ele uma relação lógica. A metonímia substitui uma palavra A por uma palavra (ou expressão curta) B:

- A não é explicitamente nomeado, ele é substituído por B na frase;
- a relação entre A e B não é explicitada;
- nenhuma palavra-ferramenta assinala a operação.

Segundo o linguista e teórico Tzvetan Todorov, a metonímia consiste em empregar “(...) uma palavra para designar um objeto ou uma propriedade que se encontra numa relação existencial com a referência habitual desta mesma palavra” (1972, p. 354).

Entretanto, enquanto que a metáfora opera sobre realidades semelhantes, mas todavia distanciadas umas das outras (de onde nasce seu caráter desconcertante), a metonímia, ao contrário, põe em jogo elementos habitualmente vizinhos na língua. Poderemos ler um exemplo disto, a seguir, na letra da canção do cantor Tom Zé, que fala sobre a cidade de São Paulo no sentido metonímico em relação tanto ao nome da cidade quanto aos seus habitantes, que estabelecem o nexo fundamental de uma cidade, com sua cultura e todo o seu processo de desenvolvimento absolutamente dinâmico, que só poderia ser descrito em sua densidade a partir de uma aproximação poética.

Interessante é notar a existência de várias outras figuras de linguagem que estão presentes nesse poema-canção: figuras de inversão e de oposição como o *oxímoro* (“Que se *agredem cortesmente* / [...] / E *amando* com todo o ódio / Se *odeiam* com todo *amor*”); e a passagem da metonímia à metáfora na transposição *aliterada*, tanto da rima quanto do sentido metonímico, que estabelece a cidade como conjunto dos habitantes que vivem o “frenesi” dificilmente descritível da *megalópole*, ao ser descrita pela metáfora poética a respeito do fato incontestável da morte que coexiste junto ao desenvolvimento pluricultural de toda grande cidade (“São, São Paulo meu amor / São oito milhões de habitantes / De todo *canto* em ação / Que se *agredem cortesmente* / *Morrendo* a todo vapor”).

Na passagem “Aglomerada Solidão”, podemos observar uma transposição metonímica como que embutida, pois o contexto se remete à sensação que as pessoas podem ter numa grande cidade, de estar em meio à multidão e se sentir solitários, pois, ao contrário de uma cidade pequena, onde todos podem se conhecer, na grande cidade o anonimato é o fenômeno que faz com que, em meio à multidão, seja muito mais difícil o encontro daqueles que se conhecem. Mas é interessante notar, também, como essa frase contém, simultaneamente, a figura de estilo *oxímoro* ao concatenar duas palavras que têm sentidos opostos. Pois a palavra *solidão* remete à ideia de um vazio e da falta de pessoas, ao passo que *aglomerado* é um conjunto denso de elementos juntos. Ao mesmo tempo, o sentido que se extrai dessa frase pode ser pensado como uma transposição metafórica, pois o sentido das duas palavras juntas extrapola sua simples justaposição, remetendo à própria sensação do anonimato e da solidão específica que pode haver numa grande cidade como São Paulo.

A *aliteração* das frases “De todo *canto* em ação / [...]” e “Aglomerada solidão”, e que se remetem, uma à outra de forma rítmica e *homonímica*, tanto à característica imigratória do desenvolvimento demográfico da cidade de São Paulo quanto ao cantar que é a autorreferência à própria atividade do compositor, se completam justamente com a imagem triplamente figurativa que acabamos de ler na frase “Aglomerada solidão”.

Poderíamos dizer que nesse poema-canção de Tom Zé, a figuração metonímica carrega um sentido titular básico da expressividade do poema, pois o deslocamento que figura o nome da cidade, a sua população que vem de vários lugares diferentes e a referência irônica à religiosidade desse povo pela aliteração do prefixo que representa a santidade do apóstolo Paulo, e que é o próprio nome da cidade, formam, na sequência do poema, o tema fundamental que é descrito de forma que poderíamos dizer *alegórica*. Forma alegórica, pois poderíamos dizer que há uma alegoria do desenvolvimento de São Paulo, como relacionado, justamente, à sua constituição plural, à potência desenfreada que pode ser observada na dor e no amor que esse povo miscigenado, tanto culturalmente quanto etnicamente, sente pela cidade que literalmente “não pára”, e que carrega já a imagem de uma cidade voltada para o trabalho.

Portanto, o conjunto dos deslocamentos de sentido que operam tanto pela metonímia, pela metáfora, pela aliteração e pelos oxímoros, quanto, ainda, em outras figuras que se poderiam ler nessa canção, pode ser lido como construindo um sentido de conjunto na descritividade do poema, e ao qual se nomeia alegoria, figura formada basicamente pela junção das figuras de estilo da metáfora e da metonímia.

São, São Paulo

(Tom Zé)

São, São Paulo meu amor
São, São Paulo quanta dor
São oito milhões de habitantes
De todo canto em ação
Que se agridem cortesmente
Morrendo a todo vapor
E amando com todo ódio
Se odeiam com todo amor
São oito milhões de habitantes
Aglomerada solidão
Por mil chaminés e carros
Caseados à prestação
Porém com todo defeito
Te carrego no meu peito
São, São Paulo
Meu amor
São, São Paulo
Quanta dor
Salvai-nos por caridade
Pecadoras invadiram
Todo centro da cidade
Armadas de *rouge* e batom
Dando vivas ao bom humor
Num atentado contra o pudor
A família protegida
Um palavrão reprimido
Um pregador que condena
Uma bomba por quinzena
Porém com todo defeito
Te carrego no meu peito

São, São Paulo
Meu amor
São, São Paulo
Quanta dor
Santo Antonio foi demitido
Dos Ministros de cupido
Armados da eletrônica
Casam pela TV
Crescem flores de concreto
Céu aberto ninguém vê
Em Brasília é veraneio
No Rio é banho de mar
O país todo de férias
E aqui é só trabalhar
Porém com todo defeito
Te carrego no meu peito
São, São Paulo
Meu amor
São, São Paulo

Em muitos tipos de relações metonímicas, certos tipos de metonímias receberam um nome particular. Estes são dois tipos de relações metonímicas comuns:

- a **sinédoque** é um caso particular de metonímia onde uma relação de inclusão (material ou conceitual) liga o termo citado e o termo evocado; e
- a **antonomásia** é uma metonímia sinedóquica particular estabelecendo uma relação entre um indivíduo e a espécie ou o tipo ao qual ele pertence.

6.4.1 Sinédoque ou a parte pelo todo

A sinédoque é uma figura de substituição particular que consiste em utilizar a parte pelo todo (ou o todo pela parte); o gênero pela espécie (ou a espécie pelo gênero); etc. Dizemos que existe uma relação sinedóquica entre as duas realidades, entre os dois termos.

Nos exemplos seguintes, observe a figura particular da sinédoque:

- Os tropeiros levavam centenas de cabeças.

A expressão “cabeças” substitui “animais” ou “gado”.

- Tomamos uma garrafa de cerveja.

A expressão quer dizer tomar o “conteúdo” da garrafa e não a garrafa propriamente dita.

Para o linguista e teórico Dumarsais, “a sinédoque é uma espécie de metonímia, pela qual se dá uma significação particular a uma palavra (que no sentido próprio tem uma significação mais geral ou mais particular). Em uma palavra, na metonímia eu tomo um nome por outro, enquanto que na sinédoque tomo o mais pelo menos, ou menos pelo mais”.

6.4.2 Antonomásia ou a espécie pelo indivíduo

Variante literária da metonímia, a antonomásia designa um indivíduo pela espécie à qual ele pertence (um homem por sua nacionalidade, por exemplo), ou então, designa o nome de um indivíduo por aquele de outro indivíduo pertencente à mesma espécie ou à mesma classe; em literatura, ao mesmo *tipo*.

É desse modo que personagens literários e romanescos acabam por designar tipos da vida cotidiana. Por exemplo, com relação aos personagens das peças de Molière (Jean-Baptiste Poquelin, 1622 - 1673), Harpagão acaba por designar genericamente a pessoa avarenta, seguindo o tipo psicológico que o caracteriza em *O avarento*, assim como o personagem Tartufo (da peça homônima) que, pelos traços marcantes que desenvolve, representa, de forma geral, uma personalidade hipócrita.

6.4.3 Eponímia ou o autor pela obra

Esta categoria inclui, igualmente, a relação entre o nome de uma divindade e seu domínio moral ou simbólico; a metonímia é frequentemente associada ao fundamento da alegoria. Nestes casos, ocorre a substituição, por exemplo, de:

- *Vênus pelo amor*;
- um *Zeppelin* pelo *dirigível* (do nome de seu inventor F. Von Zeppelin).

Fala-se, então, de *eponímia*, em grego *epônumos* (que dá seu nome a), quando o nome próprio dá nascimento a um nome genérico. Por exemplo: Adolphe Sax dá nome ao instrumento “saxophone”, o Marquês de Sade, ao termo “sadismo”, bem como o de Leopold Sacher-Masoch a “masoquismo”.

O nome de um artista ou de um escritor pode designar seu estilo ou sua obra:

- *Este é um autêntico Picasso.*
- *Jamais deixarei de ler um Proust ou um Drumond.*

6.4.4 Outros casos de metonímia

Quando se trata da substituição da *causa* pela *consequência*, fala-se de *metalepse*, que é um tipo de litote de polidez, mesmo se a noção estiver sujeita a sentidos diversos:

- *Ele perdeu sua língua.* (por “ele perdeu a fala”)
- *De uma pena eloquente.* (por “um estilo eloquente na escrita”)
- *Beber a morte.* (por “beber uma poção envenenada”)

Outros casos de metonímia são a substituição do:

Singular pelo plural – *A emancipação da mulher.* (“mulher” representando a todas as “mulheres”).

Signo pela coisa – a metonímia neste emprego é criadora de *símbolos*. Por exemplo, “a foice e o martelo” representando o “comunismo” que se desenvolveu na União soviética desde a Revolução Bolchevique, em 1917.

- **Físico pelo moral** – como exemplos temos “jogar com o coração” no sentido de “se empenhar muito”, e “ter pouco cérebro” em substituição a “ter pouca inteligência”.

É importante notar a dinâmica das línguas ligada à dinâmica histórica. Observe que não há mais esse símbolo na bandeira da Rússia desde a mudança de regime na antiga União Soviética.

- **Continente pelo conteúdo** – exemplificado por “tomar um copo”; “não ter cabeça” (a inteligência pela parte do corpo que lhe corresponde); “ter coração!” (uma qualidade moral é designada pela parte do corpo tomada como sendo seu lugar de referência); “com a entrada dos jogadores todo o *estádio* se levantou”.
- **Lugar do produto pelo produto** – esta metonímia concerne, sobretudo, a certos produtos fabricados pela indústria. “Comprar um *bordeaux*” (escrito com letra minúscula), por exemplo, quer dizer comprar um vinho proveniente de Bordeaux, região onde é fabricado este tipo de vinho na França. Ou, “degustar um *porto*” em referência ao vinho originariamente produzido nesta cidade ao norte de Portugal.

6.5 A alegoria

Alegoria – nome feminino, do grego *αλλος*, *allos*, “outro” e *αγορευειν*, *agoreuein*, “falar em público” – é uma forma de representação indireta que emprega uma coisa (uma pessoa, um ser animado ou inanimado, uma ação) como signo de outra coisa, sendo esta última, frequentemente, uma ideia abstrata ou uma noção moral difícil de representar diretamente. Em literatura, a alegoria é uma figura retórica que consiste em exprimir uma ideia, utilizando uma história ou uma representação que serve de suporte comparativo. A significação etimológica é outra maneira de dizer, por meio de uma imagem figurativa ou figurada.

Resumo

Neste capítulo, estudamos a metáfora e a metonímia com o intuito de entendermos o papel fundamental das figuras da retórica na constituição do texto literário.

7 Quadro tipológico das figuras de estilo mais comuns

Neste capítulo, estudaremos um quadro tipológico das figuras de estilo mais comuns.

As figuras de estilo são as possibilidades retóricas que a língua pode fazer variar, segundo o uso e a capacidade inventiva dos autores produtores de literatura.

Como foi dito, há muitas figuras de estilo, e escolhemos dar uma introdução nas figuras da *metáfora* e da *metonímia* para que pudéssemos perceber alguns conceitos básicos relativos ao funcionamento e a *variação possível do sentido* (relação das figuras com o *tropo*) na linguagem, quanto à posição (sintagma / eixo sintagmático) da palavra na frase e quanto à escolha da própria palavra (paradigma / eixo paradigmático) na frase. A maior parte das figuras, fora as duas figuras trabalhadas, é classificada como sendo *não-trópicas* (ou seja, não mudam basicamente o sentido).

Costuma-se classificar os recursos estilísticos, segundo as figuras de estilo, em níveis, conforme sua função básica na linguagem. De modo geral, o discurso é um conjunto de palavras que pode ser estudado sob diversos pontos de vista. Ele se compõe de um conjunto de níveis linguísticos decomponíveis, que entretêm relações morfossintáticas (as regras da gramática) e semânticas (o contexto): a palavra, o grupo de palavras (sintagma), a frase (ou proposição), o texto. Se esta organização estrutural é polêmica, ela é, por outro lado, a mais admitida. As figuras podem ser definidas em seus mecanismos e seus efeitos, segundo o nível ou os níveis nos quais elas evoluem.

1. As **figuras do significante** operam sobre a palavra, o fonema ou o morfema, no nível mínimo. Portanto, como no caso da *paronomásia*, da *epítese*, da *aférese*, da *síncope*.
2. As **figuras sintáticas** operam sobre grupos de palavras e sintagmas, no nível dito “frásico” (da frase). É o caso da *epanortose*, do *paralelismo*, da *elipse*.

3. As **figuras semânticas** operam sobre o contexto intralinguístico (presente no texto) nas relações de imagens. É o caso do *oxímoro* e da *metonímia*.
4. As **figuras referenciais** operam sobre o contexto extralinguístico (fora do texto), nas relações de imagens igualmente, frequentemente por deslocamento, como no caso da *ironia*, do *litote*, etc.

Estes quatro níveis permitem, por cruzamento com os dois eixos precedentes (sintagmático e paradigmático), que determinam a natureza das figuras (presentes / ausentes), obter um efeito particular, por um mecanismo particular, significando um sentido particular: uma figura de estilo.

Podemos organizar as figuras de estilo em quatro classes, segundo os tipos de efeitos que elas produzem junto ao interlocutor:

1. **Atenção** – por um distanciamento à norma; a figura impressiona o interlocutor, é o caso, por exemplo, da *inversão*.
2. **Imitação** – imitação do conteúdo de um texto pela forma que lhe é dada (é a noção de harmonia imitativa), como na *aliteração*, por exemplo.
3. **Conotação** – (etimologia: *notações acompanhantes* de uma palavra) enriquecimento do sentido por polissemia, como no caso dos *tropos*. Em outro sentido, a maioria das figuras existentes induz este tipo de efeito.
4. **Catacrese** – certas figuras não buscam nenhum efeito, porque o distanciamento da norma sobre o qual elas repousam é simplesmente aceito pelo uso. É o caso de certas metonímias conhecidas e de metáforas tornadas clichês, como a expressão (tornada incontornável) “as asas do avião” advêm, originariamente, de uma metáfora. As catacreses enriquecem, desse modo, a língua, a partir de um emprego que, inicialmente, era uma figura de estilo, mas que se torna normativo.

No entanto, é preciso que se diga que muitos dos efeitos que são percebidos num texto em poesia ou em prosa são mistos, o que gera exceções e transposições nessa classificação. De qualquer modo, essa classificação é interessante, pois pode estruturar mais facilmente a imensa quantidade de figuras de estilo que dividimos, basicamente, em “de tropo”, ou seja, que mudam o sentido (metáfora/metonímia), e de “não-tropo”, que não mudam o sentido (maior parte das figuras)

7.1 Tabela categórica das figuras de linguagem mais comuns

Como havíamos dito acima, são muitas as figuras de linguagem que também podem ser chamadas de figuras de retórica, de estilo ou literárias, dependendo da escola teórica ou da perspectiva crítica em que se faz a aceção ao termo.

Apresentaremos, a seguir, uma classificação com as figuras de linguagem mais comuns e com maior incidência, tanto na prosa quanto na poesia, seguindo uma perspectiva analítica dos linguistas Patrick Bacry e Bernard Dupriez.

Sabemos que a classificação das figuras de linguagem é tanto complexa, quanto também passível de contestações teóricas, dependendo da aproximação crítica operada nessa organização. Por exemplo, para a retórica, as figuras advêm dos chamados *topoi* discursivos (singular da palavra grega *topos*, “lugar”), enquanto que, para a estilística, uma figura funda-se não só sobre um uso e sobre um determinado mecanismo, mas também pelo efeito produzido.

A seguir, será apresentado um quadro contendo uma classificação das figuras mais comuns, segundo um estudo geral e pedagógico que concerne à relação da categoria e ao nome derivado do grego. Cabe ao aluno procurar aprofundar a pesquisa das figuras a partir de dicionários e gramáticas.

CATEGORIAS DE FIGURAS	FIGURAS DE LINGUAGEM
Figuras de construção	Prolepse, anacoluto, parêntese, imitação, assíndeto, hipálage, enálage, elipse, zeugma, aposição, epíteto de ornamento, anfibologia.
Figuras de semelhança	Personificação, alegoria, prosopopéia.
Figuras de vizinhança	Metonímia, sinédoque, antonomásia, perífrase, eufemismo, pleonasma, hendíadis e silepse, dentre as mais importantes.
Figuras de ordenação das palavras	Inversão, quiasma, paralelismo, hipérbato, palíndromo.
Figuras do léxico	<ul style="list-style-type: none"> • Compostas por: • aquelas que afetam a ordem das palavras e a construção – repetição, gradação, antítese, oxímoro; • aquelas que afetam o sentido – antanáclase ou diáfora, calembur, neologismo, poliptoto, figura etimológica, etc. • aquelas que afetam a sonoridade – assonância, aliteração, harmonia imitativa, onomatopéia, paronomásia, homeoteleuto, anástrofe.
Figuras do conteúdo semântico	Litotes, antífrase, asteísmo, hipérbole, tautologia, lapalissada ou truísmo, lugar comum, clichê, anfigúrico.
Figuras da organização do discurso	Preterição, reticência, suspensão, digressão, epífonema ou aclamação, epífrase, correção, palíndia, hipotipose, citação, paráfrase, paródia.

Nessa classificação por categorias, alguns linguistas, como os já mencionados Patrick Bacry e Bernard Dupriez, operam por uma grade criterial composta, ao menos, de três elementos:

1. **a natureza da figura** (aquilo que ela faz);
2. **a condição de sua aparição** (seu funcionamento no discurso);

3. o efeito que ela produz.

Essa seção apresenta uma classificação geral, segundo uma categorização tripla. Caberá ao aluno fazer a pesquisa das definições gramaticais e retóricas das figuras de linguagem, observando, se possível, as três funções de cada figura no enunciado ou no texto literário analisado.

Exemplo:

Aliteração: segundo o Dicionário eletrônico Houaiss, nessa figura de linguagem há a “repetição de fonemas idênticos ou parecidos no início de várias palavras na mesma frase ou verso, visando obter efeito estilístico na prosa poética e na poesia (por exemplo: *rápido, o raio risca o céu e ribomba*); aliteramento, paragramatismo”.

Encontramos, em um poema de Lenísio Dimas, um jogo de sonoridades que cria, tanto pela aliteração quanto pela onomatopéia, uma dimensão estilística operada pela produção rítmica das frases e dos fonemas que, ao se repetirem, performam o próprio poema como extra-polação do significado literal.

Muy penoso poema zurdo:
 Cada tarde de sexas verdes garzas
 Agarras garras de aves de raras razas
 Garras de garzas verdes de Caracas
 Cerdas tardes desgarradas
 Cara a cara garza a garza
 Sexas rea de esta farsa
 Rezas
 Terca rezas
 deseas ser fada
 deseas esa seda cara
 te degradas
 arrastrada rata de fea escara
 garras de aves verdes cerradas raras veces
 “cacarea cacarea! Cafre azteca de caracas!”
 Aceradas tardes vagas de defasadas frases raras

Um exemplo da figura retórica oxímoro pode ser definido, segundo o dicionário Houaiss, como uma figura “em que se combinam palavras

de sentido oposto que parecem excluir-se mutuamente, mas que, no contexto, reforçam a expressão (por exemplo: *obscura claridade, música silenciosa*), paradoxismo”.

Segundo sua classificação mais próxima, nessa acepção da estilística, estas figuras se colocam ao lado das figuras retóricas do paradoxo e da antítese.

- “Esta obscura claridade que tomba das estrelas...” (*Le Cid*, Pierre Corneille);
- “Vista ciega, luz oscura, / gloria triste, vida muerta” (Rodrigo Cota de Maguaque, 1498).

Há oxímoro no clássico poema de Quevedo, que foi introduzido como citação na canção *Monte Castelo*, do músico e compositor Renato Russo, vocalista do conjunto brasileiro, hoje extinto, *Legião Urbana*. *Monte Castelo*, que têm citações da epístola do apóstolo Paulo aos Coríntios na Bíblia, e do poema de Luis Vaz de Camões (1524-1580) “Amor é fogo que arde sem se ver” pode ser lido, também, como operando uma relação retórica paródica ao citar, mesclar e reposicionar produções literárias anteriores em outro contexto semântico e histórico-cultural.

Observemos esses poemas lado a lado, e perceberemos o quanto a estética barroca, com seus jogos de contradições nas formas retóricas do oxímoro e do paradoxo, como também da antítese, remetem à significação expressiva desses poemas, a uma leitura que poderíamos dizer hiperbólica dessas sensações (no caso, o amor).

A contradição dos termos leva a uma figuração paradoxal, expressando o embate e a característica sensacional e de estranha inteligibilidade do ser apaixonado ou tomado pela criação poética, que procura descrever uma relação “sublime” e “agônica”, que a poesia põe em jogo na forma de sua construção poética (neste caso, sonetos).

Es hielo abrasador

Es hielo abrasador, es fuego helado,
es herida que duele y no se siente,
es un soñado bien, un mal presente,
es un breve descanso muy cansado.

Es un descuido que nos da cuidado,
un cobarde con nombre de valiente,
un andar solitario entre la gente,
un amar solamente ser amado.

Es una libertad encarcelada,
quedurahastaelpostreroparoxismo;
enfermedad que crece si es curada.

ÉsteeselnñoAmor,ésteessuabismo.
¡Mirad cuál amistad tendrá con nada
el que en todo es contrario de sí
mismo!

Francisco de Quevedo (1580 - 1645)

Amor é fogo que arde sem se ver

Amor é fogo que arde sem se ver,
é ferida que dói, e não se sente;
é um contentamento descontente,
é dor que desatina sem doer.

É um não querer mais que bem
querer;
é um andar solitário entre a gente;
é nunca contentar-se de contente;
é um cuidar que ganha em se per-
der.

É querer estar preso por vontade;
é servir a quem vence, o vencedor;
é ter com quem nos mata, lealdade.

Mas como causar pode seu favor
nos corações humanos amizade,
se tão contrário a si é o mesmo
Amor?

Luís Vaz de Camões (1524 - 1580)

No capítulo 13 da epístola aos Coríntios, há o que se pode chamar de poema sobre o amor, que o apóstolo Paulo escreve como integrando essa que é a primeira das cartas deste apóstolo aos cristãos dessa cidade de Corinto.

Ainda que eu falasse as línguas dos homens e dos anjos, e não tivesse Amor, seria como o metal que soa ou como o sino que tine. E ainda que tivesse o dom da profecia, e conhecesse todos os mistérios e toda a ciência, e ainda que tivesse toda a fé, de maneira tal que transportasse os montes, e não tivesse Amor, nada seria. E ainda que distribuísse toda a minha fortuna para sustento dos pobres, e ainda que entregasse o meu corpo para ser queimado, se não tivesse Amor, nada disso me aproveitaria. O Amor é paciente, é benigno; o Amor não é invejoso, não trata com leviandade, não se ensoberbece, não se porta com indecência, não busca os seus interesses, não se irrita, não suspeita mal, não folga com a injustiça, mas folga com a verdade. Tudo tolera, tudo crê, tudo espera, tudo suporta. O Amor nunca falha. Havendo profecias, serão aniquiladas; havendo línguas, cessarão; havendo ciência, desaparecerá; porque, em parte conhecemos, e em parte profetizamos; mas quando vier o que é perfeito, então o que o é em parte será aniquilado. Quando eu era menino, falava como menino, sentia como menino, discorria como menino, mas, logo que cheguei a ser homem, acabei com as coisas de menino. Porque agora vemos por espelho em enigma, mas então veremos face a face; agora conheço em parte, mas então conhecerei como também sou conhecido. Agora, pois, permanecem a fé, a esperança e o amor, estes três; mas o maior destes é o Amor.

Finalmente, nos remetemos à letra da música *Monte Castelo* que, operando por paródia, recria o texto poético numa espécie de “colagem” criativa de elementos poéticos variados, já existentes na história literária em seu sentido mais amplo.

A propósito, o parodístico e o citacional são características identificadas por alguns filósofos e teóricos das humanidades como sendo uma propriedade singular do que se passou a chamar, não sem controvérsias, “modernidade tardia”, ou ainda “pós-modernidade”, e que é descrito como um fenômeno de releituras e de *recopilações* (criativas) generalizadas dos elementos históricos e culturais, a princípio da civilização ocidental, mas que poderíamos também, conceitualmente, englobar nesse processo, já numa perspectiva *globalizante*, também a civilização oriental.

No mesmo sentido, outras correntes teóricas preocupam-se em afirmar o caráter polissêmico da linguagem, seu poder de *replicação* e de *iteração*, ou seja, o poder inato à linguagem de fazer referência às produções e transformações de sua própria história filológica e gramatológica, forjando, nesse processo, o que poderíamos chamar “sinérgico”; o caráter sistêmico, repetível e diferenciador de suas unidades mais elementares e de suas recomposições mais gerais.

Monte Castelo

Ainda que eu falasse a língua dos homens.
E falasse a língua dos anjos, sem amor eu nada seria.

É só o amor, é só o amor.
Que conhece o que é verdade.
O amor é bom, não quer o mal.
Não sente inveja ou se envaidece.

O amor é o fogo que arde sem se ver.
É ferida que dói e não se sente.
É um contentamento descontente.
É dor que desatina sem doer.

Ainda que eu falasse a língua dos homens.
E falasse a língua dos anjos, sem amor eu nada seria.

É um não querer mais que bem querer.
É solitário andar por entre a gente.
É um não contentar-se de contente.
É cuidar que se ganha em se perder.

É um estar-se preso por vontade.
É servir a quem vence, o vencedor;
É um ter com quem nos mata a lealdade.
Tão contrário a si é o mesmo amor.

Estou acordado e todos dormem todos dormem todos dormem.
Agora vejo em parte. Mas então veremos face a face.

É só o amor, é só o amor.
Que conhece o que é verdade.

Ainda que eu falasse a língua dos homens.
E falasse a língua do anjos, sem amor eu nada seria.

Renato Manfredini Júnior "Renato Russo" (1960-1996)

Resumo

Neste capítulo, vimos que existem quatro classes de figuras de estilo (atenção, imitação, conotação e catacrese) classificadas de acordo com o tipo de efeito que produzem junto ao interlocutor. Também estudamos um quadro tipológico composto pelas figuras de estilo mais comuns.

Referências

ARNAU, Cármen. *El mundo mítico de Gabriel García Márquez*. Ediciones Península, Barcelona, 1971.

BACRY, Patrick. *Les figures de style: et autres procédés stylistiques*. coll. «Collection Sujets», Paris, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Los orígenes del drama barroco alemán*. Madrid, Taurus, 1990.

BLOCH, Marc. *A Sociedade Feudal*. Lisboa, Edições 70, 1987.

BRIOSCHI, Franco; DI GIROLANO, Constanzo. *Introducción al estudio de la literatura*. Barcelona, Ariel, 2000.

CANO, Rafael (coord.). *Historia de la lengua castellana*. Barcelona, Ariel Lingüística, 2005.

DUBY, Georges. *Idade Média, Idade dos Homens*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

_____. *As Três Ordens ou o Imaginário do Feudalismo*. Lisboa, Estampa, 1994.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris, Seuil, 1972.

DUPRIEZ, Bernard. *Gradus, les procédés littéraires*. Paris, 1984.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo, Martins Fontes, 1995.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Vivir para contarla*. Bogotá, Norma, 2002.

_____. *Cien años de soledad*. Edición crítica de Jacques Joret. Madrid, Cátedra, 1987.

JAIMES, Hector. *Octavio Paz: la dimensión estética del ensayo*. México, Siglo Veintiuno, 2004.

LE GOFF, Jacques. *O Maravilhoso e o quotidiano no Ocidente Medieval*. Lisboa, Edições 70, 1985.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2000.

NUNES, Benedito. *Passagem para o Poético*. São Paulo, Ática, 1992.

REGALADO, Antonio. *Calderón: Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*. Barcelona, Destino, 1995.

REVEL, Judith. *Foucault: Conceitos Essenciais*. Trad. Carlos Piovezani Filho e Nilton Milanez. São Carlos, Claraluz, 2005.

RIQUER, Martín de. *Vidas y amores de los trovadores y sus damas*. Barcelona, Acantilado, 2004.

_____. *Los Trovadores. Historia Literaria y Textos*. Barcelona, Planeta, 1975.

ROMAN-ODIO, Clara. *Octavio Paz en los debates críticos y estéticos del siglo XX*. A Coruña TresCtres, 2006.

SHERIDAN, Guillermo. *Poeta con paisaje: ensayos sobre la vida de Octavio Paz*. México, Era, 2004.

Dicionários:

LALANDE, André. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris, PUF, 1996.

ABBAGNANO, Nicola. *Diccionario de Filosofia*. São Paulo, Martin Fontes, 1999.

Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa 1.0.

Dicionário Eletrônico Moliner 2.0 de espanhol.

Endereços Eletrônicos:

- <http://hispanismo.cervantes.es/archivos.asp>

- oesi.cervantes.es (traductor al español, de la Real Academia Española)

- Wikimedia Commons (alberga conteúdo multimedia sobre o idioma espanhol)

- Sítio da Real Academia Espanhola: www.rae.es

- Portal de literatura hispânica de Wikipedia: <http://es.wikipedia.org/wiki/Portal:Literatura>

- Portal de hispanismo do Instituto Cervantes: <http://hispanismo.cervantes.es/archivos.asp>

- Portal Wikisource de textos em espanhol: <http://es.wikisource.org/wiki/Portada>

- Biblioteca Virtual do Instituto Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/seccion/literatura/>
- Site da Universidade do Chile dedicada a Pablo Neruda: <http://www.neruda.uchile.cl/critica/falegria.html>
- E-Dicionário de termos Literários: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/>
- Página eletrônica relativa às figuras literárias da biblioteca virtual Wikipedia em espanhol onde é elencado um catálogo das figuras de linguagem com seus respectivos "hiperlinks": http://es.wikipedia.org/wiki/Figura_ret%C3%B3rica