



assim espécies homem
tudo produzem
imagem Encham
água das dia
noite ao
face
também separou
animais
domésticos

Algoritmo
tudo as suas
criou
sobre
separou
animais
domésticos
tudo as suas
criou
sobre
separou
animais
domésticos

Literatura e seus híbridos III os 25 anos do NuPILL

Organização: Paulo Henrique Pergher e Isabela Melim Borges

LITERATURA E SEUS HÍBRIDOS
III – 25 ANOS DO NUPILL

ISABELA MELIM BORGES
PAULO HENRIQUE PERGHER

[organizadores]

LITERATURA E SEUS HÍBRIDOS
III – 25 ANOS DO NUPILL

Florianópolis

UFSC

2022

Organizações

Isabela Melim Borges
Paulo Henrique Pergher

Revisão

Gabriel Esteves
Leandro Scarabelot

Capa

Chico Marinho

Editoração

Paulo Henrique Pergher

Conselho Editorial

Dolores Romero López (Universidad Complutense – Madrid); Mário Armando Valência Cardona (Universidad del Cauca – Colômbia); Claudia Kozak (Universidad de Buenos Aires); Giovanna di Rosario (Universidade de Barcelona); Pablo Gobira (Escola Guignard – Universidade Estadual de Minas Gerais); Roberto Acízelo Quelha de Souza (UERJ); José Luiz Jobim de Salles Fonseca (UFF); Emanuel Cesar Pires de Assis (UEMA); Claudio Augusto Carvalho Moura (UFPI); Maria Eunice Moreira (PUCRS); Gilberto Prado (USP); Philippe Bootz (Universidade Paris 8); Rui Torres (Universidade Fernando Pessoa – Porto); Roberto Willrich (UFSC); Renato Fileto (UFSC); Almir Aquino (UEL); Saulo Cunha de Serpa Brandão (UFRPE); Alckmar Luiz dos Santos (UFSC); Isabela Melim Borges (UFSC)

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária
da Universidade Federal de Santa Catarina

L776 Literatura e seus híbridos III [recurso eletrônico] : 25 anos do NuPILL / Isabela Melim Borges, Paulo Henrique Pergher (organizadores). – Florianópolis : UFSC, 2022.
310 p. : il. – (Literatura e seus híbridos)

E-book (PDF)
ISBN 978-85-8328-088-0

1. Literatura digital. 2. Literatura – História e crítica. 3. Núcleo de Pesquisa em Informática, Literatura e Linguística. I. Borges, Isabela Melim, org. II. Pergher, Paulo Henrique, org. III. Série.

CDU: 8

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	7
Patrícia Chanely Silva Ricarte	
PESQUISAS EM DESENVOLVIMENTO	
EPÍGRAFES EM OBRAS POÉTICAS PUBLICADAS ENTRE 1855 E 1927	16
Alckmar Luiz dos Santos, Roberto Willrich	
LEITURA. LEITURAS. A QUESTÃO DO DIGITAL	46
Carlos Alberto Antunes Maciel	
ESPECULAÇÕES SOBRE TRÊS ROMANTISMOS MODERADOS	61
Gabriel Esteves	
A LÍRICA DISSONANTE DE B. LOPES	84
Isabela Melim Borges	
A RECEPÇÃO CRÍTICA DE CARVALHO JÚNIOR	105
Leandro Scarabelot	

O PAPEL DA TRADUÇÃO NAS HISTÓRIAS DA LITERATURA: O CASO DE ODORICO MENDES	129
Thaís Fernandes	
A LEITURA DE NARRATIVAS ESPACIALIZADAS COMO UM ATO DE JOGAR	146
Cláudia Grijó Vilarouca	
O LUGAR E A FUNÇÃO DO INTELLECTUAL DAS LETRAS	165
Everton Vinicius de Santa	
O CONTRASTE ARTÍSTICO/ESTÉTICO NA ARTE DIGITAL A PARTIR DE GRAHAM MCFEE	185
Otávio Guimarães Tavares	
CRASSO E O TRINÔMIO MALDITO	204
Paulo Henrique Pergher	
PESQUISAS EM INICIAÇÃO	
AUTA DE SOUZA: O CAMINHO DE SUAS INSPIRAÇÕES	226
Julia Beatriz Pereira	
ALBERTO RAMOS E O VERSO LIVRE	246
Thais Piloto da Silva	

**INVESTIGAÇÕES INICIAIS SOBRE AS
FRONTEIRAS ENTRE LITERATURA DIGITAL
E VIDEOGAMES**

262

Vinícius Rutes Henning

POSSIBILIDADES DE PESQUISAS FUTURAS

**FUTURO RISONHO: PROLEGÓMENOS PARA
UMA COLABORAÇÃO ENTRE A
LINGUATECA E O NUPILL**

284

Diana Santos

APRESENTAÇÃO*

Patrícia Chanely Silva Ricarte

Gostaria, primeiramente, de registrar o meu agradecimento pelo convite, que recebi com muita alegria e que me deixou lisonjeada por vir fazer parte desse encontro comemorativo pelos 25 anos do Núcleo de Pesquisa em Informática, Literatura e Linguística, coordenado pelo professor Alckmar Luiz dos Santos. Espero que esta minha fala esteja minimamente à altura da tarefa proposta pelos organizadores e que eu possa honrar tão nobre convite, com o meu relato de experiência acerca do tempo em que frequentei o NuPILL. E faço-o um tanto e quanto apreensiva, pois não sou boa com relatos – muito menos relatos escritos.

Entretanto, todo momento de celebração exige certo recurso à memória e alguma narração, ainda que precária, parcial e fragmentada. Portanto, peço licença a vocês para falar um pouco do meu tempo no NuPILL – tempo circunscrito aos anos do meu curso de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC e no qual tive a oportunidade de participar das atividades do Núcleo e de conhecer a sua história, construída com muita dedicação, seriedade e competência pelo professor Alckmar e pelos estudantes de graduação e de pós-graduação que trabalharam a seu lado desde a data da fundação até o dia em que ali cheguei, em março de 2011.

* Este trabalho foi originalmente apresentado na ocasião do evento de comemoração dos 25 anos do NuPILL, do qual este livro é resultado.

Tendo concluído a graduação e o mestrado em Letras em outra instituição federal de ensino (a Universidade Federal de Goiás), naquele momento, somava-se à minha alegria de ter sido aprovada no doutorado da UFSC, e de ter meu projeto de tese aceito pelo professor Alckmar, o bônus de ser acolhida no ambiente altamente estimulante – do ponto de vista intelectual – do NuPILL, composto por jovens pesquisadores comprometidos de forma abnegada e, muitas vezes, apaixonada pela pesquisa acadêmica. Confesso que, desde esse início, senti o peso da responsabilidade de fazer parte desse grupo, em razão da importância dos projetos que ali eram desenvolvidos e da alta qualidade do trabalho de cada um dos meus pares, sem exceção, e independentemente de serem da graduação ou da pós-graduação.

Apesar das minhas dificuldades de integração, durante o meu processo de adaptação à universidade e à cidade de Florianópolis, em tudo diferente dos lugares em que eu já tinha vivido até então, fui recebida no NuPILL por uma verdadeira comunidade de pessoas que muito me ensinaram sobre o trabalho em equipe, o respeito mútuo e o sentido da coletividade e da cooperação acadêmica, conforme a lição daquele poema de João Cabral de Melo Neto que diz: “Um galo sozinho não tece uma manhã”. Aprender a conviver com as diferenças e a abrir mão, em certa medida, do famigerado individualismo intelectual que, geralmente, marca o ambiente universitário, foi talvez a lição mais difícil para mim, mas é justamente este aprendizado que julgo o mais importante dentre todos os que o tempo no NuPILL me proporcionou. E foram vários.

Aprendi, por exemplo, a refinar os procedimentos metodológicos da minha pesquisa a partir da troca de conhecimentos e experiências com os colegas. Muitos dos

desdobramentos do meu trabalho de doutorado devem-se às reflexões desenvolvidas no âmbito dos seminários internos que eram realizados anualmente no Núcleo. Quase sempre, nesses encontros, discutíamos sobre como se poderia fazer boas perguntas ou as perguntas mais proficuas à obra literária, de modo a fortalecer nossos critérios de abordagem crítica e teórica. Ao modo do Cézanne de Merleau-Ponty, o artista das infinitas tentativas que, um mês antes de sua morte, questionava se finalmente estaria fazendo progresso em seus estudos artísticos, devíamos, como pesquisadores acadêmicos, desconfiar sempre de nossos próprios instrumentos e testá-los exaustivamente. Eis uma tarefa frequentemente negligenciada por parte daqueles que se ocupam dos estudos literários – área, muitas vezes, escolhida por mero deleite – mas que, no NuPILL, sempre foi encarada com muita seriedade e empenho.

Encontrei ali terreno favorável ao amadurecimento de minhas ideias em torno do objeto de pesquisa da tese de doutorado, cujo objetivo inicial era o de “averiguar os múltiplos procedimentos e formas através dos quais o poema em prosa poderia representar e/ou produzir a experiência contemporânea e estabelecer uma reflexão acerca da relação entre arte poética e pensamento”. Mas, com o desenrolar da pesquisa, isso foi se modificando... E como.

Ao longo dos 5 anos do doutorado (eu utilizei todas as prorrogações, vidas e sobrevidas nesse *game*), o projeto passou por alguns ajustes fundamentais, sobretudo, no que se refere à assunção do conceito de ritmo como critério mais relevante na minha abordagem do poema em prosa, que, inicialmente, lá em 2010 e início de 2011, eu via como uma forma de compreensão do “contemporâneo”. Durante a pesquisa de doutorado, uma das minhas primeiras constatações foi a de que meu trabalho de

crítica literária não seria suficiente para apreender um conceito de “contemporâneo” que é muito mais filológico, histórico e sociológico. Com a disciplina de teoria do verso, ministrada no primeiro semestre do curso pelo professor Alckmar, fui encorajada a redefinir meus objetivos e ir buscar na teoria do ritmo o instrumental teórico de minha análise. Mais tarde, com a leitura das obras *Critique du rythme*, de Henri Meschonnic, e o *Traité do rythme*, de Meschonnic e Gérard Dessons, encontrei uma metodologia viável de análise para averiguar o tipo de crítica intrínseca ao poema que acontece no nível mesmo de sua organização discursiva, e não apenas de seu conteúdo metalinguístico.

O título da tese, defendida em 2016, é “A mesma poesia jamais a mesma: o poema em prosa como saída crítica na produção contemporânea”. Com este título, tentei sintetizar a ideia de que a prática contemporânea do poema em prosa ressalta o papel crítico do ritmo na realização de um sujeito poético em seu discurso próprio e específico. Nesse sentido, concebi o ritmo como organização discursiva responsável pela historicidade do poema e do sujeito poético. Em uma poesia marcada pelo diálogo com a tradição – no caso, a tradição moderna – o poema em prosa, forma moderna por excelência, vem a ser, ao mesmo tempo, um modo de colocar em questão os pressupostos da poesia e de oferecer-se como tentativa, ainda que incompleta ou fragmentada, de resposta aos problemas que lhe servem como motivo ou motivação. De acordo com a perspectiva teórica que adotei no trabalho, o plano rítmico do poema define a especificidade da poesia, na medida em que é nele que o sujeito, ao responder a uma cadeia de enunciados, realiza-se discursivamente, isto é, a partir de suas marcas próprias, num processo de singularização.

Boa parte dos resultados dessa pesquisa não teria sido alcançada não fosse a intervenção sempre desafiadora e provocativa do professor Alckmar e pelo contributo dos colegas do Nupill durante os quatro seminários internos em que pude apresentar a eles os desenvolvimentos parciais do meu trabalho. Sou muito grata ao grupo por essa importante contribuição, responsável, inclusive, por parte do meu amadurecimento como docente, ao trazerem o espírito de debate que passou a ser um dos elementos centrais da atividade de ensino que, como bolsista de pós-doutorado, tenho exercido junto aos alunos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte.

O sentido da cooperação e do trabalho em rede é uma das marcas principais do NuPILL e, por conta dele, eu e meus colegas, durante nosso tempo no Núcleo, pudemos aprender ainda com outros maravilhosos mestres que trabalham em parceria com o Alckmar, como o querido professor Carlos Maciel, cujas aulas em forma de bate-papo, após as tradicionais reuniões das sextas-feiras, com leituras que iam de teoria da literatura a obras sobre economia e política, são um pequeno legado pelo qual tenho imenso carinho. E não posso deixar de mencionar também os eventos realizados pelo Núcleo, em que tanto aprendi sobre o trabalho em equipe, ao participar da organização juntamente com os colegas e em que tive a oportunidade de conhecer figuras inspiradoras como os professores Saulo Brandão, Alamir Aquino e Wilton Azevedo.

A diversidade dos trabalhos apresentados nesses eventos refletia também o que era cultivado no plano interno do Nupill, em que os vários grupos de estudos (sobre teoria literária, sobre teoria do poema ou do verso, sobre o desenvolvimento de ferramentas digitais de leitura e até sobre

provençal antigo, para citar alguns exemplos) tentavam dar conta dos múltiplos interesses e perfis dos estudantes, como sabemos que é feito até hoje pelos novos integrantes do Núcleo. Nessa perspectiva, os grandes projetos, como a Biblioteca Digital, o Portal Catarina, as revistas *Mafuá* e *Texto Digital*, a pesquisa sobre criações digitais e o desenvolvimento de ferramentas eletrônicas têm, ali mesmo na sala 515, a sua escola de base, com o investimento diário na formação de jovens pesquisadores. E é por isso que o NuPILL é um desses lugares em que aprendemos a respeitar o tempo necessário à construção do conhecimento, que nunca é apenas individual, mas sempre coletiva, e que também não acontece do dia para a noite.

No meu caso, me engajei, durante alguns anos, no trabalho como revisora da revista *Texto Digital*, inicialmente, ao lado do Everton de Santa e da Júlia Osório e, posteriormente, com o Paulo Pergher, o Cláudio Moura e a Isabela Melim. Foi um trabalho bastante recompensador em que muito aprendi sobre editoração de periódico, algo que hoje em dia eu desenvolvo junto à equipe editorial das revistas do Polo de Pesquisa em Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea da UFMG.

Com efeito, se eu tivesse que descrever meu tempo no Nupill (ou o que levarei para a vida desse tempo) com um miniglossário, ele certamente traria os seguintes verbetes, que traduzo desse modo:

RESPEITO – pela história coletiva do Núcleo e pela história acadêmica de cada um de seus integrantes;

DESAFIO – estímulo ao crescimento intelectual e acadêmico;

SERIEDADE – Ali ninguém brinca em serviço;

COOPERAÇÃO – a valorização de cada estudante e pesquisador, independentemente do nível acadêmico;

ACOLHIMENTO - um espaço (físico e afetivo) na Universidade e em Floripa aberto aos estudantes catarinenses ou que vêm de outras regiões do país. Naquela sala 515 do CCE B, nós, os forasteiros, nos sentíamos menos deslocados. Por quê? Por haver ali pessoas generosas, gentis e o pufe do cantinho. E depois ainda vieram os bolos e as tortinhas do Cláudio...

INTENSIDADE – Quem já apresentou seminário interno de dissertação ou de tese sabe do que estou falando... (No “meu” tempo, pelo menos, era assim: in-tenso. Saíamos de lá com a cabeça quente, mas era muito produtivo.) Quem já trabalhou no fechamento de uma edição da *Texto Digital* às vésperas do Natal também sabe o que é isso...

Ademais, neste tempo sombrio e apocalíptico, em que se torna cada vez mais difícil vislumbrar o futuro da pesquisa e da educação no país, é importante dizer que o Nupill sempre foi e continua a ser sinônimo de esperança, pois se baseia no trabalho incessante de pessoas que jamais deixaram de acreditar nesse futuro, mesmo que não estejam mais aqui para ver os frutos de seu esforço. E por isso eu gostaria de parabenizar a todos os nupilenses, na figura do professor Alckmar, idealizador e condutor dessa nave reluzente que, com certeza, já fez mais pela dignidade do Brasil e dos brasileiros do que a maioria daqueles que apenas se autovangloriam e recebem os louros de um falso progresso.

Por falar em esperança e das coisas inestimáveis que são da ordem do intangível – porque o NuPILL também representa algo que não pode ser contabilizado em termos

materiais – preciso mencionar a alegria de celebrar os 25 anos do Núcleo neste dia e num tempo como este; essa alegria que não tem nada de gratuita, mas, que, como em *Campo Geral*, de Guimarães Rosa, é uma conquista, o prêmio de uma jornada em que nos doamos por inteiro, com toda a nossa verdade. Afinal, como dizia Dito a Miguilim: “o certo era a gente estar sempre brabo de alegre, alegre por dentro, mesmo com tudo de ruim que acontecesse, alegre nas profundas. [...] Alegre era a gente viver devagarinho, miudinho, não se importando demais com coisa nenhuma”. (ROSA, 2001, p. 148). Penso que foi vivendo assim, roseanamente, que o NuPILL chegou tão jovem e vigoroso aos seus 25 anos de idade, e essa é outra lição que levo de todos vocês para a minha vida e para a minha carreira.

Por fim, quero também lembrar o verbete “amizade”, pois algumas das pessoas que se tornaram fundamentais para mim – na vida – eu conheci nesse espaço nupilense, ao qual sou imensamente grata. Por isso e por tudo o mais.

NOTA DOS EDITORES

Este livro é fruto de um evento organizado pelo Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística em fins de 2020 e em razão dos 25 anos de sua história. Assim, colaboram para sua constituição pesquisadores em diferentes níveis, apresentando resultados de suas correntes pesquisas, seja em nível de pós-graduação, de iniciação científica ou outros. Por fim, valeria indicar que a capa deste projeto é de Chico Marinho que, em suas palavras, procurou “contrapor as linguagens novas e as dos povos esquecidos. A linguagem dos algoritmos messiânicos contra a imagem do negro que se veste de índio e incorpora a fala desmemoriada dos povos originais”.

EPÍGRAFES EM OBRAS POÉTICAS PUBLICADAS ENTRE 1855 E 1927

Alckmar Luiz dos Santos*
Roberto Willrich**

A intenção deste trabalho é levar adiante, à nossa maneira, o método de leitura a distância (*distant Reading*) preconizado por Franco Moretti (1998; 2005; 2013). De fato, o que é método, no crítico italiano, tomamos sobretudo como sugestão, para desenvolvermos nossa própria estratégia de abordagem não só dos escritores e de suas obras, mas também dos períodos em que foram inseridos pela tradição da história literária brasileira¹. Em um de seus trabalhos mais conhecidos, Moretti (2005) trabalha com dados estatísticos extraídos de grandes períodos de tempo, intervalos que usualmente extrapolam a vida literária de um escritor ou de um certo grupo de escritores coetâneos. O que pretendemos é analisar um período menos largo, partindo de um conjunto de dados levantados acerca da utilização de epígrafes por poetas

* Universidade Federal de Santa Catarina. Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística. Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. E-mail: alckmar@gmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1164219671540492>.

** Universidade Federal de Santa Catarina. Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística. E-mail: willrich@inf.ufsc.br. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1154078371182103>.

¹ Estamos pensando nos que são amplamente usados em cursos de literatura, os de Alfredo Bosi (2006), Luciana Stegagno-Picchio (2004), Soares Amora (1963), Antonio Candido & Aderaldo Castelo (1977). Os demais acabam sendo variações em torno do mesmo tema.

brasileiros que publicaram livros entre 1855 e 1927. Tais dados referem-se especificamente aos países de origem dos escritores dos quais se retiraram as epígrafes aos poemas. O que se quer é coletar informações relevantes para, posteriormente, entender melhor tanto a individualidade dos escritores analisados, quanto os perfis dos grupos literários aos quais parecem ter pertencido. Para isso, as epígrafes poderão nos revelar as relações desses poetas estudados com outros escritores brasileiros seus contemporâneos, com os de épocas anteriores, assim como com escritores estrangeiros. Afinal, tomar de empréstimo trechos de outros escritores para servir de paratexto a seus versos, diz muito das *afinidades eletivas* do próprio poeta; mas também pode dizer muito do grupo literário em que ele quer se inserir. A citação epigráfica revela, assim, não apenas algum reconhecimento de influência ou de dívida temática e formal para com um escritor específico, mas pode ser entendida como um piscar de olhos a outros de sua época que já tenham feito anteriormente ou que possam fazer o mesmo uso daquele mesmo escritor.

Cabe esclarecer que é ainda muito inabitual esse tipo de abordagem quantitativa de obras literárias. No mais das vezes, o que se encontra são análises lexicométricas ou estilométricas, em que se pendente muito mais para a Linguística. De outro lado, é importante ressaltar que entendemos a objetividade dos dados estatísticos de modo um tanto diverso do que faz Moretti. Examinemos um exemplo que está em *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History* (2005, p. 37). O historiador italiano mostra aí uma figura em que mapeia os locais mencionados em um romance inglês de 1824 e afirma que “a forma arredondada da figura 14 era de fato a personificação de uma forma literária – uma *mentalite*, uma

ideologia – para a qual a vida na aldeia ainda era fundamentalmente independente de forças externas”. Ora, deve ser dito que ele próprio, Moretti, escolheu a forma arredondada como as informações foram exibidas, ela não veio dos dados, ela não é inerente a eles. Queremos dizer com isso que a extração e a exibição de dados já é uma leitura do pesquisador – e tão legítima como qualquer outra, desde que se assuma que ela é relativa àquele leitor e àquela leitura –. De certa forma, há uma característica, podemos dizer, *quântica* nessa crítica literária que busca extrair dados quantitativos de seus objetos: como o observador da Física das partículas, o leitor da obra literária já interfere no que está analisando, ainda que se equivoque e creia firmemente estar sendo o mais neutro possível. Para Moretti, diagramas, padrões, formas através dos quais ele organiza os dados que extraiu, são reais e provavelmente independentes de sua vontade como leitor. Para nós, diferentemente, uma estratégia de extração de dados já é uma escolha, é já o ato de ler em andamento e implica, portanto, uma análise motivada, uma intenção de leitura por mais vaga que seja. Daí a necessidade de moldarmos nosso método de leitura tomando sempre a precaução de deixar claro que a leitura já começa na escolha dos elementos a serem medidos. E faz parte desse método aceitar que algumas hipóteses iniciais nos fornecem dados que, por vezes, podem não resultar em nenhuma informação conclusiva ou mesmo relevante.

Ora, o que nos leva tomar noventa e seis obras e realizar esse levantamento de epígrafes (discriminando de que países são seus autores, em língua estão escritas e se estão em prosa ou em verso), de dedicatórias (especificando as nacionalidades e se são feitas a poetas, prosadores, familiares, jornalistas, políticos etc.), além de informar se se fazem traduções (de poetas, de

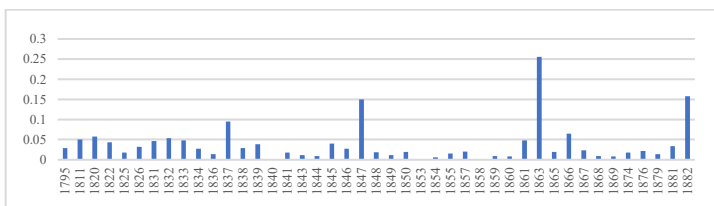
prosadores, de jornalistas etc., novamente especificando suas nacionalidades)?! É que temos algumas hipóteses como pontos de partida. Como já afirmado acima, escolher um escritor que aparece na forma de uma epígrafe, ou que é homenageado, ou que é traduzido ou serve de inspiração à escrita de um poema, revela uma influência confessada ou apenas desejada, não necessariamente efetiva. Isso, a efetividade dessa influência, apenas uma leitura crítica poderá confirmar. No que toca às dedicatórias, nos parece evidente que, se é feita a literatos, podem estar revelando o propósito de se inserir em determinadas rodas literárias e não em outras; se feitas a políticos, pode dar bons indícios das relações desse escritor com as instâncias de poder do país. De outro lado, o que dizer de obras que não trazem nenhuma epígrafe, nenhuma dedicatória, nada de traduções, tampouco de inspirações reconhecidas? É o caso de *Poesias e poemas*², de Múcio Teixeira, livro publicado em 1888. É evidente que esses versos do poeta gaúcho foram influenciados por outros escritores; é certo que ele se filiou a algumas rodas literárias e afastou-se de certos grupos; como também é inquestionável que manteve relações de cordialidade ou de oposição com instâncias de poder; contudo, elas não foram manifestadas nessa obra de maneira explícita. Para ir atrás dessas informações, há que cavar mais fundo, examinar os sentidos, as imagens, os temas dos versos, há que ir atrás de dados que digam respeito à vida intelectual e literária de Múcio Teixeira. Na outra obra sua que examinamos, ao contrário, há epígrafes – seis, para ser mais exato, uma delas, curiosamente, de sua própria autoria –; há também numerosas dedicatórias – trinta e seis –; há ainda poemas traduzidos ou inspirados de um

² Todas as obras em versos aqui mencionadas foram retiradas da BLPL – Biblioteca de Literatura de Países Lusófonos – <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br>.

poeta francês, de um espanhol e de dois alemães. No caso, uma explicação para a ausência dessas referências em uma das obras talvez possa ser proposta pelo exame das que faz no outro livro.

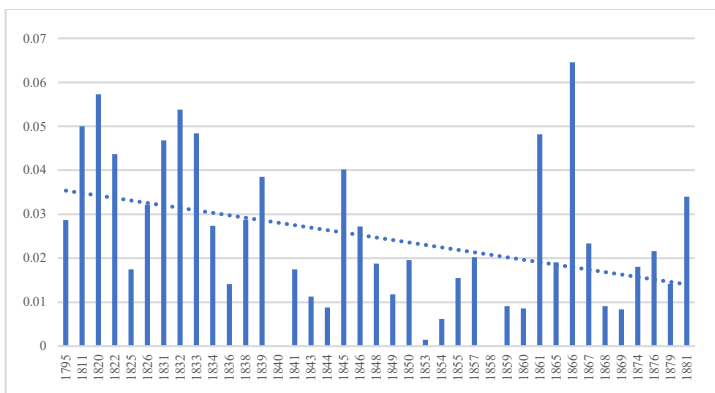
O *corpus* que analisamos – noventa e seis livros publicados de 1855 a 1927 – foi todo tirado da BLPL. Essas datas de publicação, como todas, aliás, devem ser encaradas com alguma reserva, pois, muita vez causam certos anacronismos. Por exemplo, *O Conde Lopo*, de Álvares de Azevedo, é obra que foi escrita entre 1847 e 1852, mas publicada postumamente, apenas em 1886. Em suma, organizar os livros em função das datas de edição pode ocasionar distorções. Pretender investigar a evolução de certo elemento (como é o caso das nacionalidades de escritores presentes em epígrafes) ao longo do tempo pode trazer resultados falsos ou contraditórios, mesmo em obras que não são póstumas. Quase nunca há garantia de que a cronologia editorial corresponda efetivamente à cronologia autoral, ou seja, de que os poemas tenham sido publicados na mesma sequência em que foram escritos. Para ver, por exemplo, como o uso de epígrafes varia ao longo do tempo, parece ser mais produtivo tomar como referência o ano de nascimento dos autores, em vez das datas de publicação de suas obras. Optando por esse procedimento, obtivemos os seguintes resultados:

Gráfico 1 – Média de epígrafes / ano de nascimento



O gráfico mostra uma dispersão evidente dos resultados, com quatro dados que extrapolam em muito os demais (anos de nascimento 1837, 1847, 1863 e 1882). Se não os levamos em conta, podemos ver uma perceptível diminuição no uso de epígrafes pelos escritores examinados, ao longo do tempo (vide a linha pontilhada no gráfico abaixo).

Gráfico 2 - Média de epígrafes / ano de nascimento



Muitas hipóteses, evidentemente, podem tentar explicar essa tendência. Uma primeira hipótese que nos vêm à mente é que, quanto mais se afirma a literatura brasileira como uma tradição que se consolida progressivamente, menos se faz necessário o apelo à autoridade externa fornecida pela epígrafe.

Levando em consideração tudo que discutimos acima, nossa opção, finalmente, foi por agrupar os poetas de acordo com a usual divisão em períodos literários que se vê nos manuais de história da literatura brasileira. Isso se justifica não só pela dificuldade de determinar datas de publicação, mas também como forma de, posteriormente, verificar até que ponto

é mesmo aceitável essa divisão em períodos preconizada pelos manuais. Contudo, sobretudo na virada do século XIX para o XX, há escritores que sempre trazem dificuldades para colocá-los claramente como românticos, parnasianos, realistas ou simbolistas. No caso, abandonamos a imprecisa e pouco fértil classificação de pré-modernistas. Associamos, a estes, outros de difícil, duvidosa ou problemática caracterização, reunindo-os em um grupo de indefinidos. Também mesclamos escritores conhecidos e desconhecidos (ou seja, que não são recenseados nos manuais de história literária). Isso nos permitiu levantar dados sobre a produção canônica, mas também sobre os não-canônicos, para verificar se há e quais seriam as diferenças entre esses dois grupos. Outro cuidado que tivemos foi com a quantidade de páginas das obras analisadas para cada escritor. Idealmente, deveríamos comparar obras de extensão muito aproximada, justamente para permitir comparações, mas é impossível reunir uma quantidade razoável de poetas cujos livros tenham aproximadamente o mesmo tamanho. Um exemplo hipotético: examinamos dois volumes de um certo poeta, num total de duzentas e cinquenta páginas, e recenseamos oito epígrafes de escritores franceses. Um outro traz apenas quatro epígrafes de franceses, mas em quarenta páginas. É evidente que a comparação das quantidades absolutas (uma é o dobro da outra) pode falsear qualquer conclusão. Para comparar efetivamente, temos que fazer a média por páginas, chegando à conclusão de que o primeiro traz 0,032 epígrafe por página, enquanto o segundo, 0,1. Ou seja, este segundo traz, de fato, o triplo de anotações do que o primeiro. O que fizemos, então, foi utilizar esses valores relativos, isto é, a quantidade média de epígrafes por página

para cada autor. Isso nos permite fazer comparações com pertinência³.

Como já informado anteriormente, vamos mostrar abaixo os dados retirados das noventa e seis obras examinadas. No que toca ao método de extração desses dados, pode-se dizer que ele ainda é pouco produtivo, pois o que fizemos não foi nada diferente da leitura tradicional, em que se vão marcando ao longo da obra os elementos que se quer analisar. Dentro das pesquisas que vimos desenvolvendo em nosso Núcleo⁴, um dos propósitos é justamente automatizar esse tipo de atividade, lançando mão de processos automáticos ou, no máximo, semiautomáticos de anotações semânticas⁵. Assim, todas essas informações que tivemos que buscar e organizar manualmente (as epígrafes dos poemas; as dedicatórias; as traduções ou poemas escritos inspirados em outros poetas) já estariam previamente marcadas. Com isso, chegaríamos mais facilmente aos dados e o trabalho que teríamos, a partir daí, seria justamente o mais relevante – a leitura, a interpretação e a análise deles.

E o que podem trazer os dados obtidos? No que diz respeito a escritores de renome, que apresentem uma fortuna

³ Mesmo fazendo essa média, devemos deixar claro que, ainda assim, os resultados não serão rigorosamente precisos, pois as páginas não mantêm exatamente as mesmas dimensões, as margens delas têm tamanhos distintos e, por fim, as fontes tipográficas empregadas tampouco são idênticas. De toda maneira, essas variações não são suficientes para faltar os resultados e as comparações, pois as edições todas examinadas tinham essas extensões mais ou menos próximas. A falta de uma grande precisão não impediu que observássemos elementos bem interessantes no tocante às variações no uso de epígrafes.

⁴ Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística, disponível em <https://www.nupill.ufsc.br>. Acesso em 27 jul. 2021.

⁵ Por meio das anotações semânticas podemos associar elementos quaisquer de uma dada obra a conceitos de teoria ou de história literária; estes são descritos de maneira formal, por meio da utilização de ontologias (no sentido atual da web-semântica), o que torna essas anotações processáveis por computador.

crítica apreciável, a propósito de quem já existam hipóteses de leitura bem estabelecidas pela crítica tradicional, esses dados representam a oportunidade de levantar novos elementos para análise ou novas perspectivas de leitura que podem confrontar ou corroborar o que já se conhece até então. No que toca a escritores pouco ou nada conhecidos, permitem propor hipóteses ainda não levantadas e que poderão ser, posteriormente, confirmadas ou contestadas pelos processos críticos tradicionais. Há algumas perspectivas que, de início, nos pareceram mais interessantes e mais promissoras. Uma primeira perspectiva diz respeito ao modo como podem variar as origens dos escritores citados em epígrafe: elas guardam alguma relação com o período literário? Como autores portugueses aparecem em epígrafes de românticos e de parnasianos? As características do nacionalismo romântico e as da arte-pela-arte parnasiana fazem esperar um acréscimo quando se passa daquele para esta. Em segundo lugar: como variam as dedicatórias, no que toca à nacionalidade dos homenageados, e, ainda, com relação ao fato de serem estes escritores ou políticos? Em terceiro: há alguma interferência do período literário nas quantidades de escritores traduzidos ou em que se inspiraram os poetas examinados? Uma impressão prévia nos levaria a afirmar que isso seria, muito provavelmente, algo da ordem da estratégia individual de cada poeta, mas esse *parti pris* deveria ser, obviamente, confrontado com os dados obtidos. Em quarto: haveria algum ordenamento cronológico na relação entre poetas e não-poetas referidos pelos nossos escritores em suas epígrafes, dedicatórias e traduções/inspirações? Em quinto, ainda: seria possível definir quais escritores seriam preferencialmente mencionados por poetas de determinados períodos literários, fazendo uma

comparação entre a quantidade de epígrafes e a de dedicatórias? No caso, estas demonstrariam a estratégia de estabelecer laços pessoais, ou seja, de buscar inserção em grupos intelectuais mais organizados, que aparecem certamente no período posterior ao Romantismo. É claro que não teremos, aqui, condições de analisar todas essas possibilidades. Vamos apresentar, a seguir, alguns dos dados que obtivemos referentes apenas às epígrafes, pondo em evidência o método de trabalho que desenvolvemos e o que buscamos na análise das obras. Nosso intuito é propor possíveis explicações para alguns dos resultados obtidos, usando-os como estratégia para sugerir novas leituras dessas obras, dessas poetisas, talvez mesmo desse intervalo de nossa história literária.

Tabela 1 - Valores absolutos de epígrafes (alguns exemplos)

	Casimiro de Abreu	Castro Alves	Machado de Assis	Fagundes Varela	Bernardo Guimarães
PÁGINAS	385	372	223	458	229
FR	11	5	3	2	1
BR	4	7	0	0	1
PO	1	3	2	0	0
PO/BR	0	0	0	0	0
BR/PO	0	0	0	0	0
LAT	0	1	0	0	2
UK	0	3	2	0	0
IT	0	2	0	0	0

ES	0	0	2	0	0
AL	0	2	0	0	0
GR	0	0	0	0	0
SU	0	0	0	0	0
ARG	0	0	0	0	0
POL	0	1	0	0	0
RU	0	0	0	0	0
?	1	1	0	0	0
BÍBLIA	1	1	0	6	0
FR/BR	0	0	0	0	0
IND	0	0	0	0	0
US	0	0	0	0	0
HOL	0	0	0	0	0
DIN	0	0	0	0	0
CAT	0	0	0	0	0

Tabela 2 – Valores relativos de epígrafes (alguns exemplos)

	Casimiro de Abreu	Castro Alves	Machado de Assis	Vitoriano Palhares	Jaime Augusto de Castro
PÁGINAS	0,028571 429	0,0134 4086	0,013452 915	0	0

27 EPÍGRAFES EM OBRAS POÉTICAS PUBLICADAS ENTRE 1855 E 1927

FR	0,010389 61	0,0188 17204	0	0	0
BR	0,002597 403	0,0080 64516	0,008968 61	0	0
PO	0	0	0	0	0
PO/BR	0	0	0	0	0
BR/PO	0	0,0026 88172	0	0	0,008849558
LAT	0	0,0080 64516	0,008968 61	0	0
UK	0	0,0053 76344	0	0	0
IT	0	0	0,008968 61	0	0
ES	0	0,0053 76344	0	0	0
AL	0	0	0	0	0
GR	0	0	0	0	0
SU	0	0	0	0	0
ARG	0	0,0026 88172	0	0	0
POL	0	0	0	0	0
RU	0,002597 403	0,0026 88172	0	0	0,026548673
?	0,002597 403	0,0026 88172	0	0	0

BÍBLIA	0	0	0	0	0
FR/BR	0	0	0	0	0
IND	0	0	0	0	0
US	0	0	0	0	0
HOL	0	0	0	0	0
DIN	0	0	0	0	0
CAT	0,028571 429	0,0134 4086	0,013452 915	0	0

LEGENDAS - AUTORES RO – autores do Romantismo; AUTORES PA – autores do Parnasianismo; FR – francês; BR – brasileiro; PO - português; PO/BR – nascido em Portugal, vida literária no Brasil; BR/PO - nascido no Brasil, vida literária em Portugal; LAT - latino; UK – inglês/irlandês; IT - italiano; ES - espanhol; AL - alemão; US - estadunidense; GR - grego; SU - suíço; ARG - argentino; POL – polonês; RU - russo; ? - indefinido; BÍBLIA – também nacionalidade indefinida; FR/BR - nascido na França, vida literária no Brasil; IND - hindu; US - estadunidense; HOL – holandês; DIN - dinamarquês; CAT – catalão.

Dos românticos, utilizamos obras de Casimiro de Abreu, Castro Alves, Machado de Assis, Vitoriano Palhares, Jaime Augusto de Castro, Carlos Ferreira, Vários maranhenses, Rosendo Muniz, Joaquim Heleodoro, Fagundes Varela, Euclides Faria, Pedro de Calasans, Bandeira de Melo, Natividade Saldanha, Bernardo Guimarães, Carvalho Resende, Gomes Júnior, Álvaro, Brasília Machado, Laurindo Rabelo, José Leão, Teixeira de Melo, Francisco de Castro, Antônio César de Berredo, Mello Moraes Filho, Rodolfo Paixão, Raimundo A. Vale de Carvalho, Juvêncio Martins da Costa, Álvares de Azevedo, Pacífico Bessa. Dos parnasianos, foram

analisadas obras de Teófilo Dias, Machado de Assis, Alberto de Oliveira, Raimundo Correia, Luiz Guimarães Júnior, Luiz Delfino, Gonçalves Crespo, Raimundo Correia, Olavo Bilac, Antônio Salles, Guimarães Passos, Júlia Cortines, Ibrantina Cardona, Carmen Freire, Francisca Júlia, Goulart de Andrade, Gustavo Teixeira, Plínio Mota. Sempre usando valores relativos à quantidade de páginas, comparemos primeiramente as epígrafes totais dos românticos e dos parnasianos.

Gráfico 3 - Epígrafes - românticos (total de 222)

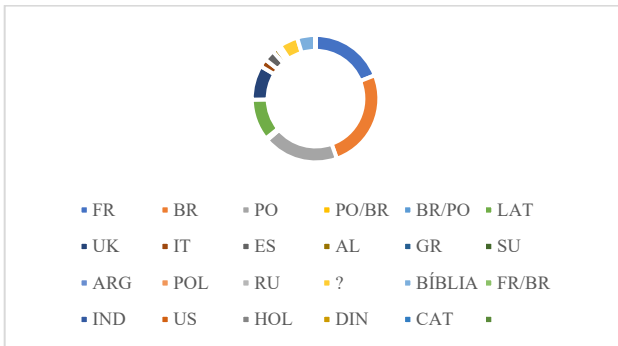
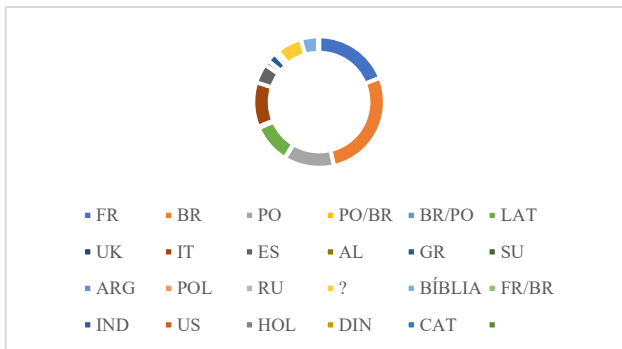


Gráfico 4 - Epígrafes - parnasianos (total de 152)



Os perfis das epígrafes, especificamente das origens dos escritores citados, não diferem substancialmente entre uns e outros. Brasileiros, franceses, portugueses e latinos são, em ordem decrescente, as origens mais frequentes tanto para românticos quanto para parnasianos. Ambos os grupos utilizam majoritariamente escritores brasileiros, com diferença diminuta (26 e 27 %, respectivamente). O senso comum poderia apontar alguma incorreção nesses dados, pois os manuais de história literária não se cansam de ressaltar o nacionalismo dos românticos, sobretudo os do primeiro romantismo, em comparação ao francesismo dos parnasianos. Mesmo levando em conta a falta de poetas do início do Romantismo (não analisamos obras de Gonçalves Dias, nem de seus contemporâneos), não acreditamos que isso poderia ter aumentado essa fração: se estes foram nacionalistas, não contavam ainda com uma tradição de escritores brasileiros suficientemente numerosa para fornecer material para uma quantidade significativa de epígrafes de origem nacional. De outro lado, a prevalência de epígrafes de brasileiros, entre os parnasianos, parece de algum modo apontar para certo nacionalismo, o que estaria aparentemente contradizendo o ideal da impassibilidade da arte-pela-arte. É claro que isso não pode ser afirmado de Olavo Bilac, nosso principal parnasiano, autor de vários poemas de pendor nacionalista. Contudo, quando analisamos especificamente as epígrafes deste último, vemos que, curiosamente, a despeito desse possível pendor nacionalista, apenas 8% delas se referem a escritores brasileiros. Mais abaixo, analisaremos especificamente o perfil das epígrafes de Bilac. Por ora, voltemos à comparação entre parnasianos e românticos. As diferenças entre eles estão justamente nas origens que não são de brasileiros, franceses,

portugueses e latinos⁶, mas nas menos frequentes, ou seja, naquelas que podem escapar ao lado mais evidente e até programático. É justamente no pormenor que passa despercebido que se pode apreender a especificidade de poetas individuais ou dos grupos em que se reúnem. Essa nossa discussão aqui se inspira nos trabalhos de Giovanni Morelli, como descritos por Carlo Ginzburg (1989, p. 144). Crítico e historiador de artes plásticas, Morelli notabilizou-se pela investigação de pinturas falsificadas. Para

poder distinguir os originais das cópias [...] é preciso não se basear, como normalmente se faz, em características mais vistosas, portanto mais facilmente imitáveis, dos quadros: os olhos erguidos para o céu dos personagens de Perugino, o sorriso dos de Leonardo, e assim por diante. Pelo contrário, é necessário examinar os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia: os lóbulos das orelhas, as unhas, as formas dos dedos das mãos e dos pés.

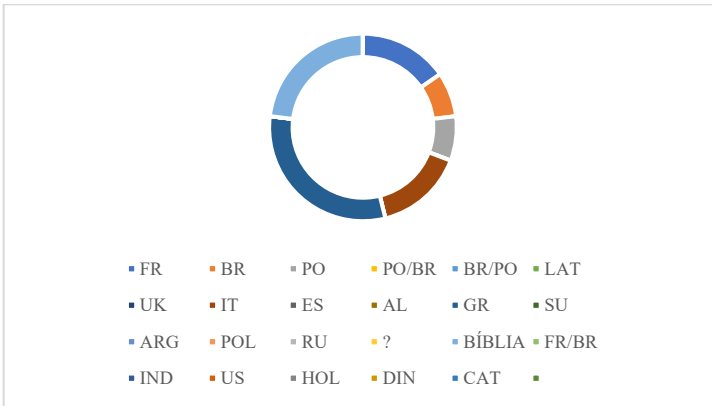
Ora, da mesma maneira, para bem entender o que os parnasianos constroem diferentemente dos românticos, só temos como base sólida justamente esses poucos escritores de origens menos frequentes ou com frequências de utilização muito diferentes. Chama a atenção, no caso, a disparidade no que toca aos italianos: 11% para os parnasianos (maior do que a dos latinos, que têm praticamente a mesma utilização pelos românticos) e apenas 2% para estes últimos. As razões disso podem ser buscadas e quase certamente darão uma perspectiva

⁶ Chama a atenção a diferença no que se refere aos italianos, muito mais mencionados pelos parnasianos. Em trabalho posterior, tentaremos analisar mais detidamente essa peculiaridade.

interessante a partir da qual comparar os dois grupos de poetas. No mais, duas constatações que advêm de aspectos programáticos e mais evidentes dos dois períodos literários: a frequência de escritores britânicos entre os românticos (9%, com ênfase no Ultra-romantismo) e sua quase ausência nos parnasianos; a ausência de gregos nas obras românticas e sua presença nos parnasianos (2%).

Tomemos agora as epígrafes daquele tido como nosso principal parnasiano, Olavo Bilac.

Gráfico 5 - Olavo Bilac (total de 13)



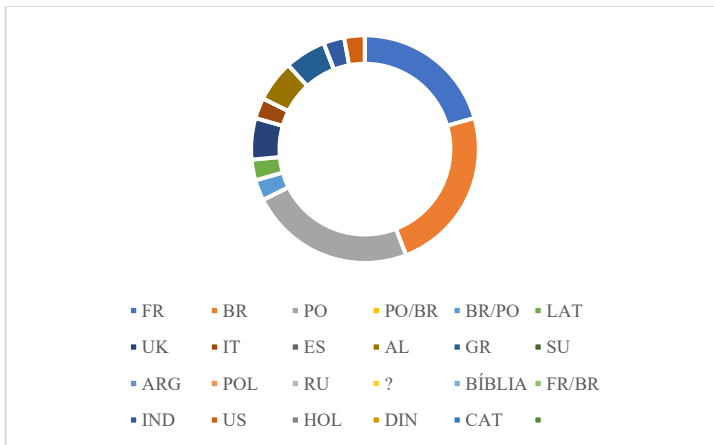
Em parte, elas se ajustam ao que o senso-comum esperaria de poetas de finais do século XIX: os franceses, com 15%, ultrapassam os brasileiros (8%). Contudo, observe-se que essa distribuição pelos países é bem diferente do que temos para o geral dos parnasianos (nestes, vale lembrar, os franceses têm 19 e os brasileiros, 27%). Há, então, uma individualidade evidente de Bilac quando o comparamos com seu grupo mais

próximo de poetas. Novamente os italianos chamam a atenção: eles têm a mesma porcentagem dos franceses. Os escritores mencionados aí por Bilac foram Dante Allighieri e Guglielmo Ferrero: um é poeta, o outro é historiador, e ambos os trechos citados estão em prosa. Ainda que a epígrafe de Dante não seja em versos, ela traz uma reflexão sobre a vida muito apropriada para o livro em que aparece, *Tarde*, último de Bilac e cheio de reflexões sobre o *entardecer* da existência. Mais importante ainda é destacar que ela é a epígrafe que abre o livro, o que demonstra o apreço ao poeta italiano (que ainda aparece homenageado em um poema justamente intitulado “Dante no Paraíso”). Em suma, essa intromissão de italianos pode não ser mesmo algo relacionado aos interesses típicos da sensibilidade parnasiana, já que estão aí num momento bem tardio (sem intenção de fazer trocadilho) da obra e da vida de Bilac: *Tarde* foi publicado no ano seguinte ao falecimento do poeta. Voltando ao quadro geral das epígrafes de Olavo Bilac, talvez o que possa causar ainda maior espanto seja a prevalência dos gregos (31%) entre os escritores epigrafados, seguidos pelas referências bíblicas (23%). Nesse caso, se lançamos mão novamente do senso comum, a frequência deles seria esperada, uma vez que a temática parnasiana aposta muito nas referências à cultura greco-latina. Contudo, se Bilac, aí, parece dar voz a esse aspecto programático do Parnasianismo, os poetas dessa corrente não seguem o mesmo caminho, pois apenas 2% das epígrafes totais do grupo se referem a escritores gregos; ainda que acrescentemos os latinos (10% no total dos parnasianos), o conjunto dos clássicos ultrapassa de muito pouco os italianos. Curiosamente, no que se refere a essas nacionalidades literárias, poderíamos dizer que, quando Bilac parece se mostrar um parnasiano ortodoxo de manual (no caso dos gregos e, também,

no caso dos brasileiros, que aparecem menos do que os franceses), a totalidade de seu grupo não o é. No que toca aos gregos, novamente o exame desses escritores talvez lançasse alguma luz à essa questão: são quatro menções a Sófocles (todas traduzidas em Português e em prosa) e uma a Plutarco (esta em Grego, mas grafada em alfabeto latino). É algo que pretendemos fazer em outra oportunidade.

Observando agora os resultados de Alberto de Oliveira, tido como o mais característico dos parnasianos, algumas características também chamam a atenção. Vamos ao quadro de suas epígrafes:

Gráfico 6 - Alberto de Oliveira (total de 34)



O primeiro destaque é a quantidade delas. Mais do que o dobro do que traz Bilac. De fato, entre os parnasianos aqui analisados, Alberto de Oliveira perde apenas para Luiz Guimarães Júnior:

AUTORES	EPÍGRAFES
Luiz Guimarães Júnior	44
Alberto de Oliveira	34
Raimundo Correia	14
Olavo Bilac	13
Machado de Assis	10
Guimarães Passos	7
Goulart de Andrade	7
Gustavo Teixeira	4
Teófilo Dias	3
Júlia Cortines	3
Francisca Júlia	3
Plínio Mota	3
Luiz Delfino	2
Ibrantina Cardona	2
Carmen Freire	2
Antônio Salles	1
Gonçalves Crespo	0

Comparadas as epígrafes do grupo parnasiano com as de Alberto, os quadros se igualam nas três maiores frequências: brasileiros, franceses e portugueses, mas as semelhanças param aí. No caso do autor de *Meridionais*, as duas primeiras

nacionalidades são bem mais próximas (24 e 21% respectivamente) do que ocorre no geral dos parnasianos (27 e 19 %). No que se refere aos portugueses, eles são bem mais importantes do que se pode ver no grupo todo (exatamente o dobro: 24% em Alberto, 12% no geral). Uma análise dos portugueses escolhidos para as epígrafes desse poeta poderia, como no caso dos italianos de Bilac, levantar possibilidades de explicação para esses números, mas também – o que é muito mais importante – produzir hipóteses de leitura da obra de Alberto de Oliveira. Vamos lembrar que ele participou, ainda jovem, da chamada Guerra do Parnaso, debate ocorrido em alguns periódicos do Rio de Janeiro, em 1878, provocado pelo lançamento d’*O primo Basílio*, de Eça de Queirós. No caso, seria interessante entender como o jovem poeta que parecia se colocar na oposição aos arroubos do Naturalismo e, claro, também em oposição a um escritor português que era seu quase contemporâneo, acabou dando destaque, no total de sua obra, a escritores dessa nacionalidade. Há que atentar para o fato de que, dos poetas portugueses trazidos por Alberto em epígrafes, aparece apenas um de sua época, justamente o que talvez tenha sido o maior deles, Antero de Quental. Diga-se que o autor das *Odes modernas* foi epigrafado já em época de maturidade da produção poética de Alberto de Oliveira, aparece na terceira série das suas *Poesias*, publicada em 1904. Como curiosidade, vale mostrar os demais escritores portugueses colocados em epígrafes de Alberto de Oliveira (a maioria de séculos anteriores ao de Alberto). Em *Sonetos e poemas*, de 1885, temos Bocage⁷,

⁷. Entre os parnasianos, Bocage é tido em grande consideração. Suas obras estão nos acervos de Bilac e do próprio Alberto de Oliveira, de posse da Academia Brasileira de Letras. No que está digitalizado na BLPL, constam conferências de Bilac e de Luiz Murat sobre o poeta português.

do século XVIII; Herculano, do XIX; Bernardim Ribeiro do XVI, Souza de Macedo do XVII, Cruz e Silva do XVIII (todos uma única vez). Na segunda série de *Poesias*, aparece uma só vez Camilo Castelo Branco, do XIX. Na terceira série, está o acima mencionado Antero, do XIX. Na quarta série, Manuel Bernardes, do XVII, e, novamente, Camilo (ambos uma vez). Finalmente, uma última observação, entre as inúmeras que nos permitem os dados levantados. Vamos examinar o caso de quatro poetas mulheres: Júlia Cortines, Francisca Júlia, Ibrantina Cardona e Carmen Freire. Todas, sem muita dificuldade, podem ser caracterizadas como parnasianas, sobretudo pela técnica dos versos⁸. Vamos ao quadro de epígrafes (as legendas estão na sequência):

Gráfico 7 - Ibrantina Cardona (total de 2)

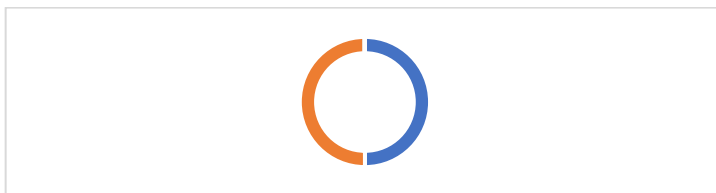
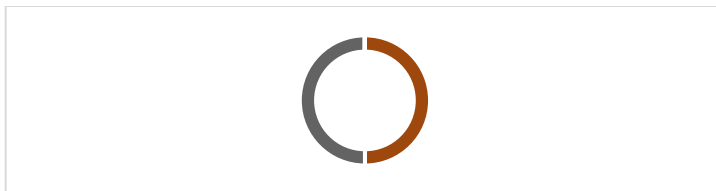


Gráfico 8 - Carmen Freire (total de 2)



⁸. Apesar de que as temáticas e as imagens de Carmen Freire ainda tragam elementos evidentemente românticos.

Gráfico 9 - Francisca Júlia (total de 3)

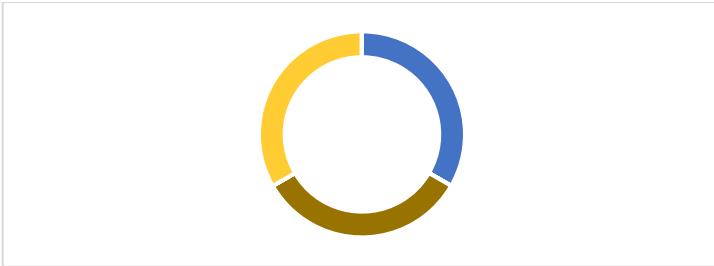
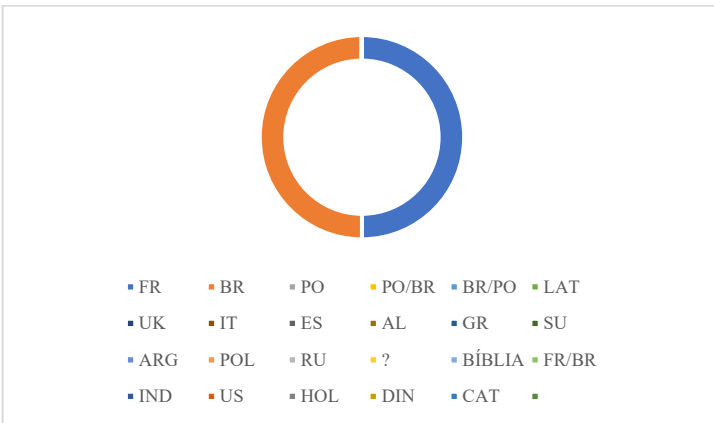
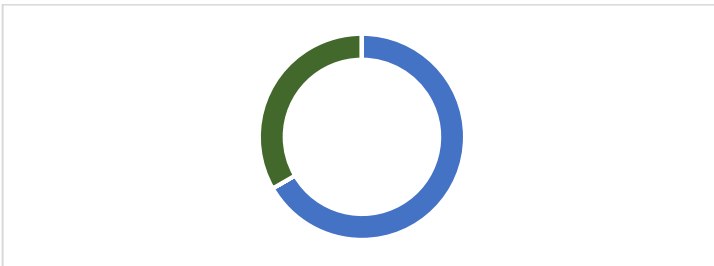


Gráfico 10 - Júlia Cortines (total de 3)



- | | | | | | |
|-------|-------|-------|---------|----------|---------|
| ■ FR | ■ BR | ■ PO | ■ PO/BR | ■ BR/PO | ■ LAT |
| ■ UK | ■ IT | ■ ES | ■ AL | ■ GR | ■ SU |
| ■ ARG | ■ POL | ■ RU | ■ ? | ■ BÍBLIA | ■ FR/BR |
| ■ IND | ■ US | ■ HOL | ■ DIN | ■ CAT | ■ |

Chama a atenção, primeiramente, a pouca quantidade de epígrafes. Seria isso devido a alguma timidez ou dificuldade em entabular diálogos com nomes consagrados da literatura brasileira e das estrangeiras? Essa explicação parece mais viável do que outra, que veria nessa atitude uma auto-suficiência das poetisas. Lutando contra práticas de exclusão do feminino numa sociedade ainda mais retrógrada, não parece ser esta segunda uma explicação aceitável. De outro lado, certamente outras devem ser levantadas para dar conta dos casos de homens poetisas como Gustavo Teixeira (4), Teófilo Dias (3), Plínio Mota (3), Luiz Delfino (2), Antônio Sales (1) e Gonçalves Crespo (nenhuma epígrafe).

Carmen Freire, talvez a menos caracteristicamente parnasiana como dissemos acima, destaca-se com relação às outras três, trazendo epígrafes de um espanhol e de um italiano (50% - 50%). A origem francesa dos epigrafados é maioria (2 em 3, ou seja, 67% em Júlia Cortines; a outra epígrafe sua é de origem suíça) ou está entre as maiores (em Ibrantina Cardona temos 1, 50%, a outra é de brasileiro; em Francisca Júlia, é também 1, 33%, igualando 1 alemão e 1 de origem desconhecida). Devido à pouca quantidade de epígrafes, a única comparação que se pode fazer com o grupo geral dos parnasianos é com respeito às maiores frequências (vamos lembrar: brasileiros, 27%; franceses, 19%; portugueses, 12%; italianos, 11%; latinos, 10%). Nesse caso, das quatro, apenas Ibrantina Cardona se aproximaria um tanto desse perfil. De outro lado, Francisca Júlia e Júlia Cortines se aproximariam um pouco mais do parnasiano de manual, pelo destaque às epígrafes de origem francesa. Carmen Freire se afasta tanto de um, quanto de outro, confirmando, de certa maneira, o que dissemos acima sobre ela ser a menos evidentemente parnasiana das quatro.

À guisa de conclusão

Com este trabalho, não pretendemos nada além do que apresentar dados levantados em nossa pesquisa e antecipar, precariamente, algumas possibilidades de explicação. Esses dados não resultam de um exame exaustivo de todas as obras desse período disponíveis na BLPL, mas, pela maneira como compusemos o conjunto estudado, mesclando nomes mais e menos conhecidos, trazendo poetas de tendências diversas, acreditamos ser possível afirmar que esse recorte acaba sendo representativo da totalidade. De outro lado, cabe dizer que há também o intuito de trazer à baila um método de leitura de obras literárias que ainda não é bem conhecido, muito menos realizado, seja no Brasil, seja em outros lugares. Quisermos deixar claro que a análise quantitativa não é auto-suficiente, nem se opõe à leitura crítica tradicional. O trabalho com as quantidades não é nada além de uma boa provocação ao que sempre se fez na análise das obras literárias, podendo fornecer indícios e perspectivas de leitura que, tradicionalmente, nunca ou dificilmente se poderiam propor sem o auxílio luxuoso dos dados estatísticos.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Casimiro de. *Obras completas de Casimiro J. M. de Abreu*. Rio de Janeiro, RJ: Livraria Garnier, 1877.
- ÁLVARES DE AZEVEDO, M. A.. *O Conde Lopo*. Rio de Janeiro: Leuzinger, 1886.

- ÁLVARO. *Fascículo de trovas*. Paris, França: A. Parent, 1876.
- ALVES, Castro. *Espumas flutuantes*. Salvador, BA: Tipografia de Camilo de Lellis Masson, 1870.
- BANDEIRA DE MELO, J. C. *Jocelyn e Laura*: Poesia. Rio de Janeiro, RJ: Tipografia do Globo, 1875.
- BANDEIRA DE MELO, J. C. *O túmulo*. Rio de Janeiro: Tipografia, Litografia e Papelaria Almeida Marques, 1879.
- BANDEIRA DE MELO, J. C. *Um episódio*. Rio de Janeiro, RJ: Imperial Instituto Artístico, 1876.
- BERREDO, Antônio César de. *Lira de instantes*. São Luís, MA: Tipografia do País, 1878.
- BESSA, Pacífico. *Rimas de P. Bessa*. São Luís: [s.n.], 1892.
- BILAC, Olavo. *Poesias*. São Paulo: Teixeira & Irmão – Editores, 1888.
- BILAC, Olavo. *Tarde*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1919.
- BLPL – *Biblioteca de Literatura de Países Lusófonos*. Disponível em <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br>. Acesso em: 26 jul. 2021.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CALASANS, Pedro de. *Camerino*. Salvador: Tipografia Tourinho e Companhia, 1875.
- CANDIDO, Antonio; ADERALDO CASTELO, José. *Presença da literatura brasileira*. 6. ed. São Paulo; Rio de Janeiro: DIFEL, 1977.
- CARDONA, Ibrantina. *Plectros*. São Paulo: [s.n.], 1897.
- CARVALHO RESENDE, F I de. *Recordações de São Paulo: Versos*. Rio de Janeiro: Tipografia e Litografia Moreira Maximino & Cia., 1875.
- CASTRO, Francisco de. *Harmonias errantes*. Rio de Janeiro: Tipografia e Litografia Moreira Maximino & Cia., 1878.

- CASTRO, Jaime Augusto de. *Poesias*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1871.
- CORREIA, Raimundo. *Aleluia*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Fluminense, 1891.
- CORREIA, Raimundo. *Poesias* (edição portuguesa). Lisboa: Casa Editora António Maria Pereira, 1898.
- CORREIA, Raimundo. *Primeiros sonhos*. São Paulo: Tipografia da Tribuna Liberal, 1879.
- CORREIA, Raimundo. *Versos e versões*. Rio de Janeiro: Tipografia e Litografia Moreira Maximino & Cia., 1887.
- CORTINES, Júlia. *Versos; Vibrações*. Rio de Janeiro, RJ: Publicações da Academia Brasileira de Letras, 2010.
- COSTA, Juvêncio Martins da. *Flores sem perfume*. Florianópolis: Editora A Redação do Caixeiro, 1883.
- CRESPO, Gonçalves. *Noturnos*. Lisboa: [s.n.], 1882.
- DELFINO, Luiz. *O Cristo e a adúltera*. Rio de Janeiro: Editora Pongetti, 1941.
- DIAS, Teófilo. *Cantos tropicais*. São Paulo: [s.n.], 1878.
- DIAS, Teófilo. *Fanfarras*. São Paulo: Dolivaes Nunes, 1882.
- DIAS, Teófilo. *Flores e amores*. Caxias: Tipografia Maranhense de Paulo Ribeiro, 1874.
- DIAS, Teófilo. *Lira dos verdes anos*. Rio de Janeiro: Evaristo Rodrigues da Costa, Editor, 1878.
- FARIA, Euclides. *Arabescos: Verso e prosa por Euclides Faria*. São Luís: [s.n.], 1875.
- FERREIRA, Carlos. *Rosas loucas*. São Paulo: Tipografia imparcial de Joaquim Roberto de Azevedo Marques, 1871.
- FRANCISCA JÚLIA. *Esfinges*. São Paulo, SP: Bentley Júnior e Companhia, 1903.
- FREIRE, Carmen. *Visões e sombras*. Rio de Janeiro, RJ: Mont'Alverne, 1897.

- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. trad. de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GOMES JÚNIOR, P. A.. *Três poemas*: Rio de Janeiro, RJ: Livraria Garnier, 1875.
- GOULART DE ANDRADE, J. M. *Poesias*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1907.
- GUIMARÃES, Bernardo. *Novas poesias*. Rio de Janeiro: B.-L. Garnier, 1876.
- GUIMARÃES, Bernardo. *Produções satíricas e bocageanas de Bernardo Guimarães*. Ouro Preto: [s.n.], 1875.
- GUIMARÃES JÚNIOR, Luís. *Lírica: Sonetos e rimas*. Lisboa, Portugal; Roma, Itália: Tipografia Elzeviriana, 1880.
- GUIMARÃES PASSOS S. C. de. *Versos de um simples*. Rio de Janeiro: Lombaerts, 1891.
- HELEODORO, Joaquim. *Sertanejas*. Rio de Janeiro: Tipografia Acadêmica, 1873.
- LEÃO, José. *Aves de arribação*. Rio de Janeiro: Tipografia Central de Brown e Evaristo, 1877.
- MACHADO, Brasília. *Madressilvas*. Porto: Tipografia Central, 1876.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. *Americanas*. Rio de Janeiro, RJ: Livraria Garnier, 1875.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. *Falenas*. Rio de Janeiro, RJ: Livraria Garnier, 1870.
- MELLO MORAES FILHO, A. J. de. *Cantos do Equador*. Rio de Janeiro, RJ: Leuzinger, 1881.
- MORETTI, Franco. *Atlas of the european novel. 1800-1900*. Londres; New York: Verso Books, 1998.
- MORETTI, Franco. *Distant reading*. Londres; New York: Verso Books, 2013.
- MORETTI, Franco. *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*. Londres; New York: Verso Books, 2005.

- MOTA, Plínio. *Paros*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1909.
- MONIZ, Rosendo. *Voos icários*. Rio de Janeiro: Imperial Instituto Artístico, 1872.
- NATIVIDADE SALDANHA, J. A. F. da. *Poesias de José da Natividade Saldanha*. Lisboa: [s.n.], 1875.
- OLIVEIRA, Alberto de. *Canções românticas*. Rio de Janeiro: Tipografia da Gazeta de Notícias, 1878.
- OLIVEIRA, Alberto de. *Meridionais*. Rio de Janeiro: Tipografia da Gazeta de Notícias, 1884.
- OLIVEIRA, Alberto de. *Poesias*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1900.
- OLIVEIRA, Alberto de. *Poesias [2ª série]*. Rio de Janeiro, RJ: Livraria Garnier, 1906.
- OLIVEIRA, Alberto de. *Poesias [3ª série]*. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1913.
- OLIVEIRA, Alberto de. *Poesias [4ª Série]*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1927.
- OLIVEIRA, Alberto de. *Póstuma*. Rio de Janeiro, RJ: Publicações da Academia Brasileira de Letras, 1944.
- OLIVEIRA, Alberto de. *Sonetos e poemas*. Rio de Janeiro: Tipografia e Litografia Moreira Maximino & Cia., 1885.
- OLIVEIRA, Alberto de. *Versos e rimas*. Rio de Janeiro: L'Étoile du Sud, 1895.
- PAIXÃO, Rodolfo. *Cenas da escravidão*. Rio de Janeiro: Tipografia de Serafim José Alves, 1882.
- PALHARES, Vitoriano. *Peregrinas: Poesias*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1870.
- RABELO, Laurindo. *Obras poéticas de Laurindo José da Silva Rabelo*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1876.
- SALES, Antônio. *Versos diversos*. Fortaleza: Tipografia de José Lino, 1890.
- SOARES AMORA, Antônio. *História da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Saraiva, 1963.

- STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. 2. ed. rev. e atualizada. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- MELLO, Teixeira de, J. A. *Miosótis*. RJ: [s.n.], 1877.
- TEIXEIRA, Gustavo. *Ementário*. São Paulo: Tipografia Maré e Companhia, 1908.
- VALE DE CARVALHO, R Alexandre. *Poesias do Dr. Raimundo Alexandre Vale de Carvalho*. MA: [s.n.], 1882.
- VARELA, Fagundes. *Anchieta ou o Evangelho nas selvas*. Rio de Janeiro: Livraria Imperial de E. G. Possolo, Editor, 1875.
- VARELA, Fagundes; VARELA, Dona Ernestina Fagundes. *Cantos religiosos*. Rio de Janeiro: Tipografia Universal de Laemmert, 1878.

LEITURA. LEITURAS. A QUESTÃO DO DIGITAL

Carlos Alberto Antunes Maciel*

A passagem para o digital provoca [...] uma evolução ainda mais importante, quase antropológica, da nossa relação íntima e essencial com o texto e com a leitura (isto é, com as condições do conhecimento erudito, e também com as condições daquela relação que, informada pela linguagem, nós temos com a realidade histórica): este é o verdadeiro sentido da revolução digital de que hoje se trata. (MAYAFFRE *et al*, 2017, p. 101).

Cabe, para começar, falar um pouco de números. De texto e de números. Em língua, com efeito, dizemos nós, tudo é texto. E todo texto é uma cronologia; se pelo menos entendermos que todo texto é inevitavelmente uma sequência lógica formal em que as unidades – ou ocorrências, unidades de texto ou unidades de léxico – se sucedem, numa ordem que a própria estrutura do sistema em grande parte determina.

O texto, materializado nos livros, encontra-se nas nossas estantes, nas nossas bibliotecas. Mas quantos livros somos nós capazes de ler? E de que leitura estamos falando?

Trata-se aqui, neste primeiro plano, naturalmente da leitura linear, também chamada de leitura tradicional, corrente, ocular corrente ou textual clássica. A leitura linear segue com

* Universidade Federal de Santa Catarina. Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística. E-mail: carlos.maciel@unice.fr. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0486346249254030>

efeito a cronologia do texto. E é com ela que temos, no nosso percurso, tanto individual como coletivo, a maior intimidade. E é o que vamos então aqui chamar de leitura “possível”. A este tipo de leitura podemos ainda associar a leitura dita selvagem, com ferramentas, que é ao mesmo tempo intuitiva e controlada.

Vejam agora alguns números. Uma grande biblioteca, como a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, ou ainda a Biblioteca Nacional de Lisboa, tem nas suas estantes cerca de seis milhões de obras diversas. E um bom leitor, bem sabemos, aquele leitor que lê muito, com regularidade, consegue, numa vida, que é sempre breve, ler cerca de cinco ou seis mil livros. É um dado numérico a considerar e, ao mesmo tempo, um convite à necessária modéstia que se impõe a cada um de nós.

Abordemos agora a questão de outra maneira : uma peça de teatro tem, em média, cerca de vinte mil palavras, ou unidades de texto. Um leitor (naturalmente inexistente) que começa a ler no dia do seu nascimento e que, durante toda uma longa vida de cem anos, lê, todos os dias, uma peça de teatro, vai ler 36.500 obras. Está claro que a probabilidade de realização desta hipótese é nula. Deixemos então pela metade: cinquenta anos e 18.250 peças de teatro. Convenhamos que esta hipótese é também praticamente irrealizável.

Estamos agora em verdade a falar da leitura que podemos qualificar de “impossível”. Pois os olhos humanos não podem com efeito ler tantas obras durante uma vida.

Vejam então mais alguns números. Uma experiência feita com a língua francesa mostra-nos, a partir dos resultados obtidos graças a uma base de dados constituída com os textos (em francês, claro) disponibilizados pela Google – somente dos séculos XIX e XX – que o corpus submetido à análise, com os

recursos do programa Hyperbase, tem 70.813.530.573 palavras ou... o equivalente a cerca de 35 milhões de peças de teatro¹. Isto é, bem mais do que o número de volumes disponíveis nas nossas grandes bibliotecas de referência.

Quadro I - Base de dados Goofre2 : 12 etapas cronológicas.

CA\HYPERBES\Goofre2.tbk

Occurrences, vocables, étendue

	N°	TITRE	OCCURRENCES	VOCABLES	Prob P	Prob Q	ABREGÉ	CODE
Etendue et prob.	1	1818	6491082453	1036617	0.091664427	0.908335573	1818	T1
Gains et pertes	2	1846	6079118416	1143290	0.085946839	0.914153161	1846	T2
	3	1862	6160780511	1187070	0.087000037	0.912999963	1862	T3
	4	1878	5819310235	1269453	0.082177933	0.917822067	1878	T4
	5	1894	6008520265	1325600	0.084849880	0.915150120	1894	T5
Acroiss chron.	6	1910	5765800619	1364999	0.081422292	0.918577708	1910	T6
Acroiss invers.	7	1929	5733604260	1409318	0.080967628	0.919032372	1929	T7
	8	1950	6015580427	1431659	0.084948581	0.915050419	1950	T8
	9	1967	5791963847	1443991	0.081791759	0.918208241	1967	T9
	10	1978	5725984210	1426329	0.080860021	0.919139979	1978	T10
	11	1988	5806956690	1402468	0.082003481	0.917996519	1988	T11
Hautes fréq.	12	1997	5414836640	1374883	0.076466121	0.923533879	1997	T12
		TOTAL	70813539573	1524277				

Distrih. fréq.
Pareto
Distance
Tranches
ÉVOL. alphab.
ÉVOL. hiérarch.

Observe-se ainda que o corpus de que aqui se trata – da base Goofre2 – está segmentado em doze diferentes etapas cronológicas, de 1818 a 1997, e que não há inevitavelmente nenhuma possibilidade para que o leitor eventual possa fazer

¹ Base de dados Goofre2. Constituída por Etienne Brunet. CNRS – BCL – Universidade de Nice. Com o programa Hyperbase. A base, respeitando a ordem cronológica dos textos considerados, está segmentada em doze diferentes partes de (quase) igual extensão – de 1818 a 1997.

aquela sempre esperada leitura linear ou tradicional que está habituado a fazer. Já vimos que a brevidade da vida não permite uma tal empreitada.

Assim, e se leitura há, quem lê?

Novas tecnologias. Digital. Novas leituras.

É que, ao falar de bases de dados, de corpus de grande extensão ou ainda do programa Hyperbase, estamos já falando de novas tecnologias e de digital. E saímos com efeito do campo da leitura “possível”, linear, para entrar no campo da leitura linear “impossível”, o que sugere novas formas de leitura. Neste caso, quem lê, para nos fornecer resultados, é o computador, associado a modelos matemáticos de que não cabe aqui falar.

Quem, com efeito, diz Hyperbase, diz hipertexto. E vamos falar então de leitura hipertextual. Depois da leitura e do leitor, temos então agora a hiperleitura e o hiperleitor. O hipertexto, cabe dizer, consiste numa apresentação organizada da matéria escrita, de modo a permitir que o leitor, ou usuário, ou, agora, o hiperleitor, possa escolher entre diferentes caminhos, a partir de sequências ditas associativas entre blocos que se encontram vinculados uns aos outros – e uma palavra, uma expressão ou ainda uma mensagem ou um fato histórico podem ser assim postos em relevo, no âmbito da pesquisa.

Neste caso, podemos dizer, não deixa ainda de haver uma espécie de leitura mixta : papel (linear) e digital. E convém neste ponto lembrar que não fazemos aqui nenhum tipo de profecia com relação ao desaparecimento do papel – como Mc Luhan, por exemplo, em 1960 (e a história depois mostrou que ele estava querendo andar depressa demais).

Leitura quantitativa. Leitura qualitativa

A leitura quantitativa supõe, como veremos também nos gráficos e quadros que seguem :

a) uma contagem das formas (unidades de texto ou ocorrências) e dos vocábulos (unidades de vocabulário com, neste caso a lematização). Observe-se que o programa informático a que aqui se faz referência, Hyperbase, conta automaticamente as unidades de texto e de vocabulário (a lematização faz-se também de forma automática, sempre com uma pequena e inevitável margem de erro) ;

b) a constituição automática do dicionário de frequências (decrecentes) e do dicionário de formas (ou índice). E é a partir daqui que o pesquisador, ou leitor, ou hiperleitor, vai realizar a sua busca e fazer as suas observações.

Em língua, tal como dito acima, tudo é texto. Agora, o texto é visto a partir de cada uma das unidades formais que o compõem. E cada uma destas unidades poderá, a partir daqui, ser estudada através daquilo a que damos o nome de ecos semânticos, de entrelaçamentos, de conexões intertextuais. Pois o texto, a partir das unidades que o compõem, transformou-se assim num hipertexto.

É o começo de uma leitura também qualitativa.

Leitura tabular e reticular

Robert Darnton afirma que os leitores modernos, saindo da leitura linear, vão poder ler de modo horizontal, vertical ou ainda diagonal, de acordo com as opções que lhes serão propostas pelas ferramentas eletrônicas (DARNTON, 2011, p. 180). O que significa isto? Muito simplesmente que o leitor tem

hoje acesso a tábuas ou quadros de frequência, e que, dispondo do dicionário de formas e/ou lemas que foi automaticamente constituído, ele pode solicitar listas, em função ou na busca de um certo vocabulário, de apelar para conexões lexicais ou ainda trabalhar com relações intratextuais. Uma palavra-polo, neste novo contexto, ou uma entrada que se encontra no índice ou ainda uma categoria gramatical acabam assim por dar acesso a todo um vasto universo de observação textual e/ou contextual.

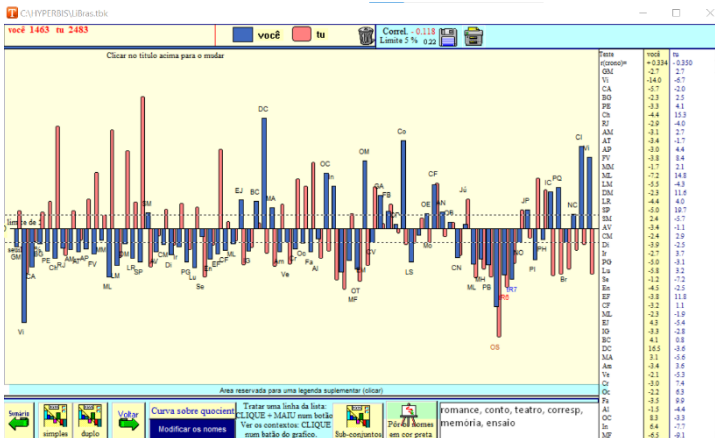
Vejam, por exemplo, a distribuição de *tu/você* na literatura brasileira, de Gregório de Matos e Vieira a Lima Barreto².

Vemos no gráfico que *tu* (em vermelho) prevalece em todos os primeiros textos, até meados do século XIX e que, a partir daquele momento, materializado por Dom Casmurro (DC, no gráfico) *você* (em azul) afirma a sua presença. É o Rio de Janeiro, capital do Império e Capital da República. Podemos ainda observar uma oposição de uso entre a poesia, em que prevalece o *tu* (o tu dito romântico) e o romance (em que a forma *você* prevalece). Nas obras de cunho mais propriamente histórico e/ou político – Joaquim Nabuco (*Minha Formação*, ou *MF*), Rui Barbosa (*Obras Seletas – R6 e R7*), Euclides da Cunha (*Os Sertões – OS*) – as duas formas são naturalmente deficitárias – e apontam assim para a parte inferior do gráfico. O mesmo acontece com os *Sermões* de Vieira (*Sermões*, ou *Vi*, tal como aparece no gráfico). Nestes textos, em que os diálogos são raros e que, pela sua natureza (gênero) se destinam a um público diverso, prevalecem outras formas e ou pessoas do

² Carlos Alberto Antunes Maciel, *Literatura Brasileira. De Gregório de Matos e Vieira a Lima Barreto*. Suporte técnico : Hyperbase (CNRS – BCL – Universidade de Nice). Publicação – NuPILL, UFSC, 2017. Em DVD.

discurso (a forma *nós*, por exemplo, aparece com força nas obras de Vieira e de Rui Barbosa).

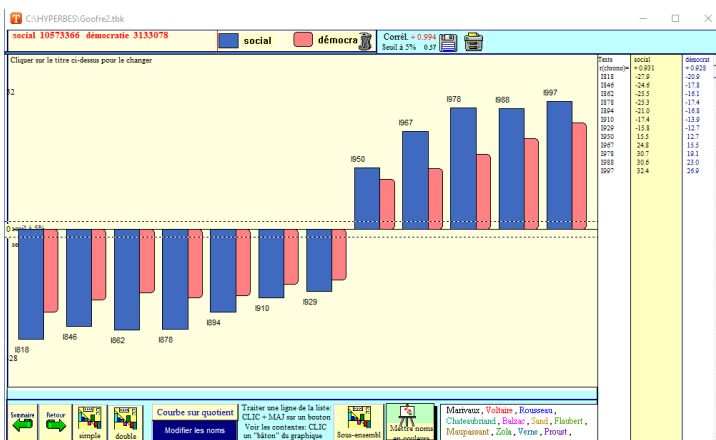
Gráfico 1 - *Tu/você* na literatura brasileira



Buscando, agora na base Goofre2, as palavras *social*, em azul, e *démocratie / democracia*, em vermelho (Gráfico 2), vemos uma distribuição regular, crescente, das duas formas, de 1818 a 1997, que somente passam a ser excedentárias (parte superior do gráfico) depois da segunda guerra mundial e, particularmente, a partir de 1950. Neste caso, todos os gêneros e todos os autores estão reunidos. A base, imensa, como vimos acima, dá-nos assim, no caso, a progressão das unidades *social* e *democracia* na linha do tempo que passa. A informação tem um claro interesse linguístico ; mas ela terá também um grande interesse para o historiador, o filósofo, o sociólogo, e, inevitavelmente, também para o estudioso da política. Não esqueçamos daquele ensinamento básico : trabalhamos aqui com modelos matemáticos, com estatísticas, e a estatística,

dizemos nós, é a ciência dos grandes números. A base Goofre2, apesar de todos os erros que encontramos nos textos disponibilizados pela Google (problemas com os acentos, letras trocadas, etc.), contém uma tal quantidade de dados que, no caso em pauta, representa uma quase ausência de risco em matéria de interpretação. Em estatística, o corpus considerado tem sempre que ser significativo (em termos de modelo, claro, e considerados os grandes números exigidos). No caso, observe-se, a forma *social* tem 10.573.366 ocorrências; a forma *démocratie / democracia* tem, na base Goofre2, 3.133.078 ocorrências. Não dispomos de nenhuma outra base com números comparáveis – ainda precisamos, para uma eventual comparação, de uma base com os dados em português – que, se vier a ser criada, chamar-se-á sem dúvida Goopor!.

Gráfico 2 - Social e Démocratie / Democracia na base Goofre2.



No Quadro 2, abaixo, temos uma simples distribuição. Isto é, uma apresentação ordenada das formas mais frequentes

no corpus, partindo da forma mais frequente, que é, no caso, em se tratando da coluna que se encontra do lado esquerdo do quadro, a vírgula. Encontramos depois as formas *a* (preposição, artigo, pronome) e *que*. Feita a lematização (coluna do lado direito), encontramos (ainda) a vírgula, seguida da preposição *de* (marcada então *de-9*), do artigo *o* (marcado *o-7*), do artigo *a* (marcado *a-7*). A preposição *a* encontra-se na décima posição (marcada então *a-9*) ; a seguir, temos o primeiro verbo (*ser-1*). Entendamo-nos : o número *1* marca o verbo (*ser*, no caso), o *2* marca o substantivo (mas não há nenhum substantivo na nossa curta lista), o *7* marca o artigo, e, ainda, o *9* marca a preposição.

Esta distribuição dá-nos informações numéricas, claro, mas não só. Ela mostra-nos que, como sempre acontece, as formas mais frequentes são os instrumentais do sistema (artigos, preposições – e sempre encontramos, em primeiro lugar, a preposição *de* –, mas também o verbo *ser*, por exemplo, que é o verbo mais frequente da língua portuguesa). Ela diz-nos ainda que, num corpus dado, se temos mais vírgulas (e menos pontos), é porque provavelmente a frase é mais longa (como na primeira metade do século XIX, por exemplo). Se, no entanto, tivermos mais pontos, mais pontos de interrogação, e menos vírgulas, teremos provavelmente, no corpus considerado, mais diálogo, mais estruturas interrogativas, com frases mais curtas (como no teatro).

São exemplos de leitura tabular e reticular. E, naturalmente, de leitura quantitativa e qualitativa.

Quadro 2 - Literatura brasileira – altas frequências (formas).

Formas		Lemmas		Codes	
ordem	freq palavra	ordem	freq palavra	ordem	freq palavra
1	342244 .	1	341626 .	1	907721 num
2	146952 .	2	241530 de_9	2	691475 verb
3	131356 a	3	145124 .	3	341500 ,
4	127947 de	4	132670 o_7	4	339493 det
5	117935 -	5	117955 a_7	5	336097 adj
6	116326 que	6	117891 -	6	294666 prep
7	113044 o	7	106077 e_8	7	215066 pron
8	111404 e	8	90724 que_5	8	212526 adv
9	61259 se	9	86007 em_5	9	209198 prpdet
10	51023 não	10	71012 a_5	10	182742 coor
11	49190 do	11	50435 sex_1	11	142570 .
12	39140 !	12	56734 se_5	12	104499 prrel
13	38945 um	13	48649 não_6	14	35137 !
14	38648 da	14	39140 !	15	37944 ;
15	37944 ;	15	38996 um_7	16	28593 card
16	36541 os	16	37944 ;	17	21527 sub
17	32638 em	17	34089 por_9	18	21409 prpp
18	32179 com	18	31331 com_9	19	20504 ?
19	27610 ..	19	28282 _1	20	18023 .
20	27114 para	20	27610 ..	21	4934 intj
21	26323 uma	21	26627 para_9	22	3509 (
22	25509 as	22	26323 uma_7	23	3421 (
23	25262 e	23	23496 ter_1		
24	22136 por	24	22865 ir_1		
25	21994 me	25	21904 me_5		
26	20641 no	26	21833 que_8		
27	20570 lhe	27	20596 lhe_5		
28	20504 ?	28	20504 ?		
29	18692 como	29	18054 :		
30	18613 ao	30	17611 mais_6		
31	18054 :	31	17311 como_9		
32	17741 mais	32	16778 seu_9		
33	17649 na	33	15073 mas_8		
34	16404 mas	34	14908 diser_1		
35	16399 à	35	14691 sua_3		
36	14500 dos	36	14051 estar_1		
37	13752 exa	37	13997 haver_1		
38	13394 eu	38	13927 fazer_1		
39	11697 seu	39	12789 eu_5		
40	11544 sua	40	12523 ele_5		
41	10763 a	41	12500 todir_1		
42		42			

Tableau de l'étendue des textes du corpus et calcul des probabilités

Outras leituras: leitura rizomática e segmentária; leitura contínua ou sequencial

Temos aqui dois diferentes tipos de leitura que, como a leitura digital e a leitura ocular tradicional, são complementares. A leitura rizomática, como o nome indica, remete para a raiz e passa pela rede de conexões possíveis; trata-se neste caso de uma leitura multidimensional. O elemento textual que, isolado, pouco indica, precisa com efeito de toda a sua rede de relações para pôr em evidência a formação do seu sentido.

A leitura segmentária é aquela que muitas vezes – e cada vez mais – acabamos por praticar quando fazemos uma

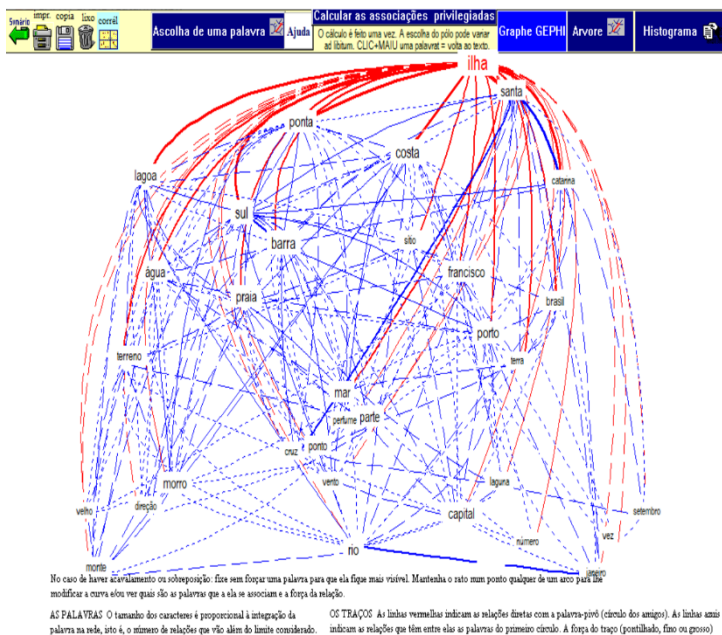
busca de informações na internet ou na imprensa, por exemplo, com fontes diversas.

Já a leitura contínua, hoje muito praticada, consiste, por exemplo, no fato do utente receber, em fluxo contínuo, pelas redes, as diferentes informações ou textos no mesmo momento em que vão sendo produzidos. A leitura sequencial supõe que o texto nos é dado por inteiro e que o vamos ler, a partir da primeira e até a última página.

Vejam agora dois exemplos de conexões. No primeiro caso, temos a palavra-polo *ilha* e podemos visualizar a sua rede de relações, considerando que se trata de uma base de dados com textos da literatura catarinense (Portal Catarina³) e que um dos autores representados na base é Virgílio Várzea. Inútil dizer que se trata da Ilha de Santa Catarina e que o vocábulo *ilha* tem, neste contexto, relações fortes com vocábulos como *lagoa*, *barra*, *mar*, *sul*, *costa*, *água* ou ainda *morro*, por exemplo. Cabe acrescentar que as conexões se realizam entre unidades de vocabulário pertencentes à mesma categoria gramatical (no caso, os substantivos).

³ Carlos Alberto Antunes Maciel, *Portal Catarina*. Suporte técnico : Hyperbase (CNRS – BCL – Universidade de Nice). Publicação – NuPILL, UFSC, 2017. Em DVD.

Quadro 3 - A “Ilha” no seu universo.



No quadro 4, abaixo, obedecendo aos mesmos critérios, temos as relações de todas as unidades entre elas. A visão agora é de conjunto – e se trata dos volumes de memórias do Presidente Juscelino Kubitschek. Se, no quadro 3, tínhamos a teia de relações que a unidade *ilha* mantém com as outras diferentes unidades do corpus, temos agora todas as unidades do corpus representadas

Concluindo, cabe somente lembrar que nem mesmo foi possível aqui explorar todos os adjetivos que qualificam as diferentes formas de leitura. Não falamos, por exemplo, da leitura cursiva, tão importante nas escolas, como também não foram aqui mencionadas as bem conhecidas leitura paradigmática e leitura sintagmática. Tal não era com efeito o objeto, já que, como vimos, trata-se aqui essencialmente da “passagem” ou da mudança que resulta da aplicação das novas tecnologias, e da eclosão do digital – e não de fazer um repertório exaustivo das diferentes formas de leitura. Pois se, antes, “o texto podia ser visto [...] através da sua progressão ou do seu desenvolvimento, do começo até o ponto final, [...] ele se apresenta a nós agora também com o seu entrelaçamento e as suas remissões internas [...] que apontam também para o lado de fora: os nossos textos transformaram-se em hipertextos nos quais as unidades [...] estão materialmente [...] conectadas entre elas e para além delas para produzir efeitos de sentido e percursos de leitura até então desconhecidos. Porque é deste modo que o próprio ato de leitura acabou por ser modificado: trata-se aqui do ponto central desta contribuição, que vai [...] dar uma moldura a esta nova leitura (uma hiperleitura) deste novo objeto (o hipertexto ou texto digital)”.⁷

REFERÊNCIAS

- DARNTON, Robert. *Apologie du Livre*. Paris: Gallimard, 2011.
- MAYAFFRE, Damon; GUARESI, Magali; VANNI, Laurent; MACIEL, Carlos Alberto Antunes. As palavras, o

texto, os corpora e o arquivo: o historiador face à linguística. Logometria e análise do discurso. *Texto Digital*, Florianópolis, v. 13, n. 1, 2017.

O programa Hyperbase é de autoria de Etienne BRUNET. CNRS – Laboratoire Bases, Corpus et Langage – Nice. Etienne BRUNET constituiu a base Goofre2.

ESPECULAÇÕES SOBRE TRÊS ROMANTISMOS MODERADOS

Gabriel Esteves*

Introdução

Já faz algum tempo que, em trabalhos anteriores¹, tenho argumentado em favor de uma revisão crítica e histórica da produção literária de nossos primeiros autores identificados com o romantismo, salientando que esse grupo moderadamente liberal, monárquico-constitucional e eclético-espiritualista não representa, como se convencionou dizer, um período de transição atabalhoada entre a corrente neoclássica e o romantismo byroniano, mas uma tentativa de moderação deliberada entre os extremos neoclássico e ultrarromântico, produzindo uma síntese estética e filosófica de fundo eclético que, no século XIX, já foi chamada de “*verdadeiro e puro romantismo*” (SILVA, 1837a, p. 146), “*juste milieu* das letras” (SILVA, 1837b, p. 134) e “*eclétismo de literatura*” (SILVA, 1844, p. 9). Raras vezes, no entanto, tenho me detido sobre as experiências análogas que ocorreram na Europa e podem ter

* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, membro do Núcleo de Pesquisas em Informática, Linguística e Literatura – NuPILL. E-mail: gabrielesteves@gmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5997514817678212>. Este trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.

¹ Veja-se, por exemplo, o artigo *Antônio José, uma tragédia fora de hora*, recentemente publicado pela revista *O Eixo e a Roda* (2021, v. 30, n. 3, p. 246-268).

ajudado a balizar o projeto de nossos primeiros românticos. É o que pretendo com este trabalho. Nas próximas páginas, compartilharei algumas reflexões e referências que sugerem que o projeto moderador de nossos poetas não é um fenômeno isolado e pioneiro na história literária do século XIX, mas a última manifestação de um processo já observado algures, na Itália, na França, na Espanha e em Portugal. Este trabalho é, portanto, um exercício de literatura comparada e, sobretudo, um salto especulativo; é a tentativa, em suma, de divulgar os resultados parciais de uma pesquisa em andamento. Me esforçarei por descrever, de modo tanto quanto sumário, algumas das ideias que nortearam os grupos moderadamente românticos de Portugal, Espanha e Itália, chamando atenção, quando oportuno, às características partilhadas entre si. Sobre o contexto particularmente imbricado (e, por isso mesmo, riquíssimo em informações) do romantismo francês, tenho já escrito alguns trabalhos² e, por conta da concisão necessária a este texto, ele não será incluído.

O leitor não demorará a perceber que esta pesquisa tende a se concentrar, quando não em artigos periódicos, na arte dramática. Explico: no século XIX, o teatro gozava de um enorme prestígio literário e serviu de arena para os célebres embates travados entre clássicos e românticos – não por acaso, Goethe, Schiller, Hugo, Dumas, Manzoni e tantos outros escritores responsáveis pelas transformações estéticas ocorridas no oitocentos foram dramaturgos ou, como Stendhal, se dedicaram ao estudo do drama. É o teatro, portanto, muito mais do que a prosa e a poesia (com a qual, aliás, frequentemente se

² Ao leitor interessado, recomendo os artigos: i) Alguns aspectos românticos do melodrama antes de 1827. *Scripta Uniandrade*, (2020, v. 18, n. 3, p. 337-355); ii) Tragédia histórica e drama romântico. *Anuário de literatura* (2021, v. 26, p. 1-22).

confundia), bem como as discussões em torno da sua reforma, que ligam os romantismos moderados deste e daquele lado do Atlântico: ele foi um dos primeiros meios de divulgação das ideias românticas na Itália, na Espanha, em Portugal e no Brasil, países em que penetrou sobretudo através de traduções populares, despertando a ira dos conservadores e o apoio (às vezes ardoroso, às vezes moderado) dos jovens cosmopolitas. Mas a arte dramática, infelizmente, tem sido apenas superficialmente estudada pelos historiadores da literatura nos últimos dois séculos, como acertadamente constatou João Roberto Faria (2010, p. 24): “a dramaturgia, quando não é deixada de lado, parece entrar na história literária como uma parente meio distante da poesia e da prosa”. Talvez isso explique, em parte, porque o romantismo moderado ainda não foi conscienciosamente estudado no Brasil, e porque teimamos em julgá-lo, apenas por não conhecê-lo o bastante, como um mero período de transição.

Os “iliquiásticos” do *Conciliatore* (1818-1819)

Convém seguir a ordem cronológica e começar pelo jornal milanês *Il Conciliatore*, periódico de vida curta, financiado por nobres liberais e nacionalistas interessados na independência italiana – sobretudo Luigi Porro Lambertenghi, “que podemos chamar de presidente da Sociedade do *Conciliatore*” (CLERICI, 1903, p. 12)³ –, publicado com dois claros objetivos: “um aberto e imediato de agir sobre a literatura pátria em sentido romântico; outro mediado e secreto de influir sobre a nação em sentido patriótico e liberal” (CAPRI, 1891, p.

³ Todas as traduções de obras em italiano, francês e espanhol são minhas.

144), o que imediatamente lhe custou a inimizade dos classicistas ortodoxos e da polícia austríaca, que desde 1815 controlava o país.

Segundo a descrição dada por Stendhal em *Rome, Naples et Florence* (1919, p. 70), o grupo que fundou o *Conciliatore* se reunia, a princípio, em um camarote mantido por Ludovico di Breme no teatro *La Scala*, mas logo o substituiu pela casa do conde de Porro: “bem rápido a sua casa se tornou o local de encontro dos *conciliatori* e a oficina de seus trabalhos” (CLERICI, 1903, p. 13). Di Breme, como Silvio Pellico (redator e diretor do jornal) e outros colaboradores, foi convertido às “ideias românticas de nuance alemã” (TIEGHEM, 1948, p. 198) por ninguém menos que a própria Madame de Staël, figura a que o jornal nunca deixou de prestar homenagem, e educado pelos inúmeros intelectuais que compunham seu entorno. Não causa nenhum estranhamento, portanto, que as ideias românticas do *foglio azzurro* (como também ficou, devido à cor azulada de seu papel, informalmente conhecido) se fundamentassem, sobretudo, nos estudos de alguns frequentadores do salão de Coppet⁴: Schlegel, Bouterwek e Sismondi.

Não obstante essa clara influência franco-germânica, os membros do jornal preferiam se identificar simplesmente como escritores modernos e nacionais – “o *Conciliatore* não deve mais se considerar simplesmente romântico, mas nacional” (NICOLINI *apud* CANTÙ, 1878, p. 243) –, chamando atenção para a síntese que deveria se operar, na literatura italiana, entre as tradições autóctones e as importações estrangeiras. Em um artigo publicado em 10 de setembro de 1818, por exemplo, Gian

⁴ Para uma leitura das opiniões igualmente moderadas do círculo de Staël a respeito das renovações teatrais, recomendo a leitura dos meus dois artigos já citados (Cf. nota 3).

Domenico Romagnosi argumenta que não é nem escritor clássico, nem romântico, mas *ilichiastico* (doravante “iliquiástico”, arriscando uma tradução), quer dizer, adaptado às necessidades da razão, do gosto e da moral de seu tempo:

És romântico? – Senhor, não. – És clássico? – Senhor, não. – Que coisa és, então? – Sou *iliquiástico*, se queres que eu to diga em grego, isto é, adaptado à idade. – Misericórdia! Que palavra estranha! Ma explique melhor e diga por que dela faz uso, e qual é a sua pretensão.

A palavra que fere seu ouvido é tirada do grego, e corresponde ao latim *aevum*, *aevitas*, e por síncope *aetas*, a qual indica um certo período de tempo e, em sentido mais amplo, o curso do tempo. Denominando-me, portanto, *iliquiástico*, eu pretendo tanto reconhecer uma literatura relativa às diversas idades, nas quais se são reencontrados e se encontrarão os povos cultos, quanto professar princípios, independentes de instituições fictícias, para não respeitar outras leis que aquelas do gosto, da razão e da moral.

[...]

Chego agora à pergunta que me fizeste, se sou clássico ou romântico, e pensando apenas no espírito dessa, torno a responder-te que eu não sou nem quero ser nem romântico, nem clássico, mas adaptado aos tempos e às necessidades da razão, do gosto e da moral. [...] Querer que um italiano seja todo clássico é o mesmo que querer alguém exclusivamente ocupado em copiar diplomas, a tecer árvores genealógicas, vestir-se à antiga, a descrever ou a imitar os restos de medalhas, de vasos, de entalhos, de armaduras e outras antiguidades, negligenciando a cultura atual de suas terras, o embelezamento moderno de sua casa, a educação hodierna de sua prole. Querer depois que ele seja completamente romântico é querer que ele abjure a própria origem, repudie a herança de seus avós para se ater apenas às novas recordações, especialmente germânicas... (ROMAGNOSI, 1818, p. 11-12).

Vê-se, assim, que os *conciliatori* buscavam, justamente, por uma terceira via *conciliatória*, ao mesmo tempo clássica e romântica. O próprio título do jornal, segundo Paul Van Tieghem, seria fruto dessa intenção: “a maior parte dos românticos [italianos] procuram igualmente conciliar – de onde o título do *Conciliatore* – as qualidades do classicismo com as vantagens de uma renovação julgada necessária” (TIEGHEM, 1948, p. 202). Para o historiador Cesare Cantù, todo o jornal foi uma tentativa de promover a “aproximação entre a escola antiga, que soberbamente se qualificava de *clássica*, e a nova, dita *romântica*” (CANTÙ, 1878, p. 30), combater o academicismo pedante e admirar belos versos onde quer que os houvesse, pois, como escreve Ermes Visconti, não só “pouco importa se [os versos] são clássicos ou românticos” (VISCONTI, 1818, p. 89), como “uma composição pode ser em parte romântica e em parte clássica” (VISCONTI, 1818, p. 101), o que de modo algum a impede de possuir qualidades estéticas. Pelo contrário: “os sistemas exclusivos são sempre danosos” (VISCONTI, 1818, p. 89).

Um dos reflexos mais evidentes desse esforço de conciliação entre clássicos e românticos, tanto na Itália, quanto na Península Ibérica (o veremos) e no Brasil, é a proscricção de manifestações extremas e a conseqüente valorização da temperança, daquilo que mais tarde, com a influência da filosofia eclética, ficaria conhecido como “justo meio”. Assim, o classicismo a que continuam se apegando os *conciliatori* nada tem que ver com a imobilidade das regras aristotélicas, nada que ver com as afetações de *classicistas*⁵, mas com um certo método – “as teorias dos assim chamados inovadores [...] não ensinam

⁵ “Nós chamamos *classicistas* aos modernos que imitam supersticiosamente e sem razão aos antigos” (IL CONCILIATORE, 1819, p. 160).

a mudar de pato para ganso [*saltare di palo in frasca*] sem ordem ou escolha” (VISCONTI, 1818, p. 105) – e um gosto legítimo pela espontaneidade dos antigos, que deles fazia “os românticos de sua época” (IL CONCILIATORE, 1819, p. 160). A antiguidade, portanto, “é fonte preciosa de ensinamentos” para os *conciliatori*, e “há escritores que derivaram dos antigos o segredo de sua arte, e que conseguiram um *classicismo original*, bem diferente daquele artificioso e escolástico de certos classicistas de 1818” (CLERICI, 1903, p. 104) – veja-se, por exemplo, a crítica positiva que Silvio Pellico faz ao poema *Gertrude of Wyoming*, de Thomas Campbell, aqui considerado um classicista original, e a conclusão alcançada: “os antigos devem ser estudados, mas não copiados” (PELLICO, 1819, p. 159).

Quanto ao romantismo professado pelo grupo, está muito longe das simplificações grosseiras e “declarações insinceras dos nossos supostos ortodoxos [classicistas]”, que da nova escola fizeram apenas “um monstro, um caos, uma heresia” (NICOLINI, 1818, p. 319). Não é, segundo os *conciliatori*, “no lúgubre e no melancólico”, nem nesse “fabular contínuo de bruxas, duendes e milagres”, nem no “gemer e assustar-se em cemitérios”, nem no “exaltar cegamente os tempos feudais” (VISCONTI, 1818, p. 105) que consiste o romantismo; este é apenas o “romantismo do preconceito, da impostura e da ignorância, não é, nunca foi aquele da Madame de Staël, de Sismondi, de Schlegel, do *Conciliatore*” (NICOLINI, 1818, p. 319). Talvez a mais completa execução da literatura que imaginavam esteja na obra de Alessandro Manzoni, “bom gênio tutelar dos nossos primeiros românticos” (CLERICI, 1903, p. 73), e que, como eles, também era avesso a “semelhantes exagerações e estúpidos servilismos de moda”

(CAPRI, 1891, p. 151). Foi ele quem tratou, com o “exemplo da originalidade e junto com a rara temperança de suas obras primas”, de fixar “os limites em que deveriam se conter as novidades da escola romântica” (CAPRI, 1891, p. 151), consolidando o que Filippo Capri apelidou de “romanticismo manzoniano”, mas que bem poderíamos chamar de romantismo *conciliador*, pois Manzoni nunca foi favorável à importação servil “daquelas ideias reformadoras e até revolucionárias” (ibid., p. 43) que vinham da Alemanha e da França; antes defendia a fundação de uma “escola toda nossa, toda católica e italiana” (ibid., p. 43), sinceramente adaptada ao gosto e à moral de seu povo, e por isso mesmo conquistou a admiração do *Conciliatore*.

O *justo medio* espanhol

O único trabalho extensivo sobre o ecletismo como um movimento de deliberada mediação entre clássicos e românticos de que tenho notícia é o notório livro de Edgar Allison Peers, *Historia del movimiento romántico español*. Peers, contudo, se restringe apenas à análise do ambiente letrado da Espanha, porque julga, como julguei outrora em relação ao Brasil, que “o movimento eclético foi, em sua origem e desenvolvimento, quase exclusivamente espanhol”, e que tanto em Portugal, quanto na Itália, “não existia possibilidade de fusão – de reconciliação – entre os ideais opostos” (PEERS, 1954, p. 118). Apesar dessa constatação (como estamos vendo, equivocada), a extensiva análise documental e as conclusões alcançadas por Peers sugerem fortemente que o movimento eclético espanhol parte de motivações análogas às identificadas entre os primeiros românticos brasileiros, os *conciliatori* milaneses e, como se

verá, entre os apoiadores do *juste milieu* em Portugal, razão pela qual aqui me aterei ao seu estudo.

Segundo Peers,

esse novo movimento era um ecletismo literário que aspirava estabelecer um “justo medio”, tomar dos ideais clássico e romântico aquilo que julgava serem os elementos de maior valor e estabilidade, suavizar a aberta antítese entre aqueles ideais e reconhecer apenas a distinção entre arte e falta de arte, entre gênio e carência de gênio, entre o bom e o mal. (PEERS, 1954, p. 95)

“Novo” porque esse movimento se sobrepôs ao período mais barulhento do embate entre clássicos e românticos (apenas iniciado em meados da década de 30, e que não parece ter sobrevivido até a metade do século), embora haja evidências bastantes para supor que “o movimento eclético se originou quase ao mesmo tempo que o movimento romântico”, e que “o lema do ‘*justo medio*’ se formulou, na Espanha, anos antes do ‘liberalismo em literatura’” (PEERS, 1954, p. 95). Segundo Peers (1954, p. 120 et seq.), as primeiras manifestações das ideias que culminariam com o movimento eclético datam, aproximadamente, de 1820, quando aparecem *El Censor*, *El Europeo* e outros periódicos que se opõem abertamente à cisão da literatura nacional – há mesmo um artigo de 1823, publicado pelo *Europeo*, em que López Soler argumenta que um novo ideal estético não supõe a destruição do antigo, mas que “a literatura se enriqueceu com um novo gênero” (SOLER *apud* PEERS, 1954, p. 124), conclusão em que Allison Peers reconhece “muito do *Conciliatore*” (PEERS, 1954, p. 124) e das ideias de Breme e Romagnosi.

Na Espanha, não só o “movimento romântico” nunca formou escola, nunca constituiu uma unidade de nível nacional, como os próprios românticos nunca foram capazes de elaborar um plano vigoroso ou mesmo uma definição conjunta do que pretendiam com a reforma estética, de maneira que, ao longo de toda a primeira metade do século XIX, coexistiram “pontos de vista totalmente distintos acerca do que era o romantismo e daquilo a que aspiravam os românticos” (PEERS, 1954, p. 49), o que não podia deixar de esmorecer o entusiasmo de alguns adeptos. Por conta dessa situação controversa, o resultado já parecia dado antes de 1840: “por volta de 1836 – ano d’*El Trovador* –, a questão debatida entre românticos e ecléticos está já definida com clareza” (PEERS, 1954, p. 128).

Em Barcelona, como em Valência, Sevilha e outras importantes cidades da província, o grosso da rebelião romântica não chegou a ser motivo de especial interesse, apenas alguns de seus desdobramentos moderados. Em 1836, por exemplo, o catalão Joaquín Roca y Cornet publicou uma série de artigos intitulada *Clásicos y Románticos* com o fim de demonstrar “que os dois movimentos rivais não eram antagônicos por natureza, senão complementares” (ROCA Y CORNET *apud* PEERS, 1954, p. 39). “O tipo de romantismo fomentado pelos catalães”, explica Peers (1954, p. 128), “era essencialmente moderado”.

Virado o decênio, se intensifica a moderação: num artigo publicado em 1841 pelo periódico *El Iris*, o andaluz Salvador Bermúdez de Castro chega a denunciar o “ridículo” de “distinguir em duas seitas aos clássicos e aos românticos”, pois, ele afirma, “houve, entre todos os homens sensatos, um conclave literário aconselhado pelo bom senso em que foram transgidos os interesses opostos” (CASTRO *apud* PEERS,

1954, p. 29). Vê-se que a querela entre clássicos e românticos, com efeito, já era tratada no pretérito.

Por volta de 1840, o movimento eclético “conseguiu suscitar o interesse de uma parte grande e cada vez maior do público espanhol, aderindo a ele, em teoria ou na prática, quase todos os autores importantes da nação” (PEERS, 1954, p. 94) daí em diante, de modo que “até mesmo os escritores que temos por românticos mais completos e convencidos consideravam favoravelmente o *justo medio*” (PEERS, 1954, p. 125). Com efeito, já em 1833 é possível observar que Martínez de la Rosa, esse “apóstolo do justo meio” (PEERS, 1954, p. 150), professa uma espécie de ecletismo na advertência que antecede as suas *Poesías*: “como todo partido extremo sempre me pareceu intolerante, pouco conforme à razão e contrário ao bem mesmo a que se propõe”, ele escreve, “me sinto pouco inclinado a alistar-me nas bandeiras dos *clássicos* ou dos *românticos*”, pois “uns e outros têm razão quando censuram as exorbitâncias e demasias do partido contrário, e cabalmente incorrem no mesmo defeito assim que tratam de exaltar seu próprio sistema” (ROSA, 1833, p. II-III).

José Zorrilla, argumenta Peers (1954, p. 87), “nunca chegou a ser romântico, nem em teoria, nem em prática”, e lembra que Pedro Antonio de Alarcón o descrevia, em artigo publicado no *Museo Universal* em 1866, da seguinte forma: “manteve-se à igual distância da exageração das duas escolas, preferindo, às elegantes e rigorosas formas de uns, e à febril anarquia dos outros, combinar o bom dos dois gostos” (ALARCÓN *apud* PEERS, 1954, p. 87).

José Joaquín de Mora, no texto que antecede as suas *Leyendas Españolas*, alega que não se posiciona em relação à batalha clássico-romântica porque não a entende:

Tão incompreensível é aos meus olhos o clássico que desdenha, despreza ou ridiculariza os novos elementos artísticos que introduziu na literatura dos povos meridionais o maior conhecimento que adquiriram da alemã e da inglesa, como o romântico que trata tão desrespeitosa e hostilmente aos modelos de perfeição que abundam nas filas contrárias. (MORA, 1840, p. XIV)

E mesmo o autor daquele Fausto espanhol, Espronceda, “pensava que 'a perfeição está na reconciliação do maior nível possível de liberdade com o maior nível possível de ordem'” (PEERS, 1954, p. 78). A propósito dessa reconciliação, vale lembrar que Antonio Ramajo Caño identificou um possível “substrato horaciano” em parte das obras de Espronceda, especialmente na *Canción del pirata* – “romantismo e classicismo se entrelaçam nesses versos, ainda que aquele deslumbre mais a retina em uma leitura apressada” (CAÑO, 2003, p. 333) –, e que Guillermo Alonso Moreno reconheceu vários aspectos da épica clássica no *Pelayo* do mesmo Espronceda, concluindo que o poema deve ser lido como uma confluência de inspirações diversas: “a imitação direta da épica clássica, a admiração por Tasso, a formação neoclássica, o romantismo” (MORENO, 2001, p. 209-210).

Muitas outras evidências colhidas em periódicos, cartas e prefácios de autores como Salas y Quiroga, Pablo Alonso de la Avelilla, Mariano José de Larra – que “nunca qualificou a si mesmo como romântico” (PEERS, 1954, p. 135) e publicou declarações como “nós admitimos os gêneros todos e todas as escolas” e “não reconhecemos uma escola exclusivamente boa, porque não há nenhuma absolutamente má” (LARRA *apud* PEERS, 1954, p. 135) – *et alii* poderiam se somar a essas que

apresentei e comprovar que na Espanha, como na Itália, havia um grande interesse pela conciliação entre clássicos e românticos. Trazê-las à baila, contudo, implicaria na reprodução de parte substancial da imponente história de Allison Peers. Eu, falta de espaço, me limito a recomendar sua leitura.

Em Portugal, a verdade entre Aristóteles e Victor Hugo

Em Portugal, tanto quanto na Espanha e no Brasil, os primeiros intelectuais identificados com o romantismo reagiram com desconfiança à importação de dramas e melodramas que julgavam exagerar as liberdades conquistadas pela nova escola. Antônio Feliciano de Castilho, por exemplo, que durante a década de 1830 foi um dos principais advogados do romantismo português, chamou (em artigo republicado no Brasil, aliás, pela *Revista Nacional e Estrangeira*) o gosto pelos dramalhões franceses de “enfermidade contagiosa da literatura” (CASTILHO, 1839, p. 21), bem como de manipuladores e vendedores de veneno aos seus poetas (CASTILHO, 1839, p. 21), esclarecendo que falava “do abuso e não da coisa” (CASTILHO, 1839, p. 15). No mesmo ano, o *Jornal do Conservatório* publicou a tradução de um artigo britânico em que se criticam os classicistas pedantes e românticos extravagantes que a França, sob a influência de Victor Hugo e Alexandre Dumas, vinha exportando desde o início dos anos 30:

Há [...] na literatura, como na religião, certo *mezzo termine* que nós (ingleses) tivemos assaz de juízo para adotar, enquanto que a nação francesa, toda extremos, viu dividir-se sua literatura em clássica e romântica, a que melhor chamarias *escola pedante e escola*

extravagante. (V. HUGO E A. DUMAS JULGADOS PELOS CRÍTICOS INGLESES, 1839, p. 18)

Não se pode razoavelmente duvidar que os redatores do *Jornal do Conservatório*, dando à público essa tradução, pensassem de outra forma e não esperassem também pelo assentamento de um *mezzo termine* em Portugal. Diplomáticos, contudo, se limitaram a um comentário alegórico:

O *ultra-romanticismo* [sic] subiu em França ao seu mais alto grau, mas nestes últimos tempos é visível quanto se há ele modificado: é um *aeróstata* que, impellido pelo intensíssimo gás da inovação e do progresso rápido, se elevou até as mais altas regiões da atmosfera dramática, quase que até chegou a pospô-las e a asfixiar os aeronautas; mas breve [...] se demorou nesse subido ponto, e não tardou a descer e a descer. (V. HUGO E A. DUMAS JULGADOS PELOS CRÍTICOS INGLESES, 1839, p. 19)

“Inundação diluviosa de teatro francês” é como Alberto Pimentel (1905, p. 172) define o estado da arte dramática em Portugal na década de 1830. O desejo de nacionalizar os palcos começava, como na Itália e na Espanha, a pulular. É quando surgem Almeida Garret e seu *Frei Luís de Sousa*, “tragédia com todo o cunho de nacionalidade, o verdadeiro tipo da tragédia moderna e humana implantada sobre a história de Portugal” (PIMENTEL, 1905, p. 173). Com efeito, parece que o *drama* de Garrett, como ele o apresentou, era tido por todos como uma *tragédia moderna*, espécie de gênero ponderado, posto entre o classicismo e o romantismo. O próprio autor, quando ofereceu o *Frei Luís* ao Conservatório Real, fez questão de declarar que sua peça era “uma verdadeira tragédia” (GARRETT, 1910, p. 7), sentença que José da Silva Leal tratou logo de transformar

em um artigo publicado pela *Revista Acadêmica*, e que parece ecoar as palavras do *Conciliatore*: “o que se chama *drama moderno* há de vir a ser a tragédia adaptada à religião cristã e a todo o nosso viver de hoje, como a entendeu e executou o senhor Garrett” (LEAL, 1848, p. 189). Leal não hesita em opor essa tragédia modernizada (iliquiástica, deveríamos dizer) aos exageros da nova escola dramática, quer dizer, aos “chamados melodramas – gênero híbrido em que a lisonja do estragado paladar das turbas escurece, corrompe e destrói alguma boa concepção, algum belo rasgo do gênio” (LEAL, 1848, p. 192), justamente como fizeram Staël, Schlegel, Guizot e outros frequentadores do salão de Coppet.

Ora, a defesa da tragédia moderna contra a exageração melodramática, já o tenho mostrado⁶, é reflexo da busca por uma aplicação moderada do romantismo ao teatro. As conclusões alcançadas por Silva Leal, ademais, não estão nada distantes das próprias reflexões de Garrett. Quando, em 1842, este argumentava na *Revista do Conservatório Real de Lisboa* que uma modernização do teatro português se fazia necessária, frisou que ela não devia atirar os dramaturgos ao extremo oposto, ao “servilismo francês” que ia apequenando a cena nacional. A solução, ele pensava, estaria no *mezzo termine* entre a ortodoxia classicista e a irreverência ultrarromântica: “há de oscilar ainda muito para um lado e para outro o pêndulo; depois há de vir o movimento regular e medido. A verdade está entre *Aristóteles* e *Victor Hugo*, e à verdade havemos de chegar por fim” (GARRETT, 1842, p. 19).

Mais ou menos pela mesma época, em 1841, Garrett publicou uma edição d’*Um Auto de Gil Vicente* acrescida, à

⁶ Cf. notas 2 e 3 deste trabalho.

guisa de prefácio, de dois artigos extraídos do *Diário do Governo* e da *Crônica literária* de Coimbra. O primeiro deles argumenta que o gênero da peça pertence ao que “talvez se possa chamar *clássico-romântico*, ou romântico moderado” (PREFÁCIO DOS EDITORES, 1841, p. 166), pois configura um “meio termo entre a *absoluta e republicana* independência poética de Shakespeare e os servis regulamentos do *pautado* Racine e de seus imitadores” (PREFÁCIO DOS EDITORES, p. 166-167), quer dizer, “seguramente não se parece com as tão engenhosas quanto depravadas produções da novíssima e exagerada escola francesa” (PREFÁCIO DOS EDITORES, p. 167). Nas cenas alegres, o autor do artigo reconhece semelhanças com o *Don Juan d’Autriche*, de Casimir Delavigne – identificado no Brasil, vale lembrar, com Gonçalves de Magalhães, o representante primeiro de nosso teatro clássico-romântico –, que, “assim como o nosso compatriota, tem desprezado os asquerosos, ainda que fortes, efeitos da orgia trágica e das bacanais de coturno” (PREFÁCIO DOS EDITORES, p. 167). Por conta dessa postura francamente moderada, conclui o artigo, “devemos sinceros elogios ao autor do *Auto de Gil Vicente*”, pois mostrou que “era possível criar e sustentar um grande e vivo interesse no delírio das paixões mais cegas, sem nos dar crimes e horrores”, que

pode haver amor, amor apaixonado, delirante, infeliz, e que excite profundamente a alma, sem os incestos, adultérios, envenenamentos, parricídios, infanticídios que a moderna escola nos quer fazer acreditar como elementos indispensáveis da tragédia e do grande drama. (PREFÁCIO DOS EDITORES, p. 167-168)

Em suma, deve-se elogiar o trabalho de Garrett por revelar que o romantismo não é avesso à moderação; por

mostrar que, passada a violenta reação romântica, a literatura portuguesa podia finalmente modernizar-se como convém: respeitando o gosto e os costumes de seu povo, de seu tempo, justamente como queriam os *conciliatori*.

Outros artigos publicados pela *Revista Acadêmica* fazem crer que um número expressivo de literatos portugueses ligados ao Conservatório Geral de Arte Dramática se interessava pela consolidação de uma literatura sem excessos de qualquer parte. Em *Parecer sobre o Chatterton de Alfred de Vigny*, por exemplo, texto de 1848, José Freire de Serpa Pimentel tenta fincar bandeira entre a etiqueta clássica e os exageros românticos:

...não somos nós do número daqueles que avaliam as peças pelas unidades estúpidas do lugar e do tempo; pela fórmula semi-grega e semi-francesa dos 5 atos de rigor; pela separação das duas grandes alas de crispins a rir sem nunca chorar – a comédia; de heróis a chorar, sem nunca rir – a tragédia; pelo estirado altissonante do diálogo a contar-nos o que lá vai por dentro, que tanto folgáramos em ver, e que tão insípido é de ouvir, e quejandos artigos infindos da etiqueta do teatro clássico. Mas tampouco desejamos ser alistados nas fileiras dos esturrados espadachins e *petit-mâtres* da moderna escola, a fazer gala de quebrar com unidades a torto e a direito, só porque são unidades; a multiplicar as ações por trinta quadros, só para fugirem aos atos; a substituir o terrível pelo asqueroso, o grotesco pelo baixo cômico, e a atirar-nos com tudo de envolta sem fim nem motivo; a multiplicar na cena o punhal, o veneno, o adultério, também de rigor, e a substituir as velhas sem-sabores imitações de Corneille e Racine pelos novos ridículos arremedos de Mrs. Dumas e Victor Hugo. (PIMENTEL, 1848, p. 338)

Noutro artigo da revista, *D. Sancho II*, é Paulo Midosi, cunhado de Almeida Garrett, quem faz crítica à peça homônima do mesmo Serpa Pimentel. Midosi, embora se declare partidário do romantismo, argumenta que já passara o tempo em que propunha trocar o velho classicismo pelos exageros exclusivos da nova escola: “felizmente que estas ideias de exclusivismo e de exageração vão declinando: a tolerância e o meio-termo são já as feições predominantes da literatura dos nossos dias, sem que por isso tenha perdido a sua fisionomia particular” (MIDOSI, 1848, p. 383). E mais adiante, ao frisar a postura conciliadora de Serpa Pimentel, Midosi faz um claro elogio àquilo que toma por romantismo moderado:

Como verdadeiro poeta, [Serpa Pimentel] compreendeu que a exageração não é, nem podia ser, uma escola, e sem deixar de ser romântico, não é um desses possessos fantasmagóricos que escandalizam a razão; aceitou a literatura da sua época, mas reconheceu que a reação já passou. (MIDOSI, 1848, p. 383)

De fato, o havia compreendido muito antes. Já em 1838, quando Serpa Pimentel ainda cursava o quinto ano jurídico, deu a lume um drama versificado em três atos, *Dom Sisnando, conde de Coimbra*, e desde o prefácio declarava:

O poeta que verseja ligado estritamente a um sistema é como um obreiro que trabalhasse com os braços algemados e com um jugo de ferro sobre o pescoço. O que se desprende de toda a norma e freio é como o que corresse de olhos vendados sobre terreno cortado de alagoas e precipícios. [...] O conhecimento profundo do coração humano; o estudo dos bons modelos antigos, novos e novíssimos; a pureza de linguagem; a nobreza de sentimentos e a retidão de julgar: eis, ao meu ver, os verdadeiros e justos preceitos da arte.

Quem se ligar a eles deve de ser bom clássico e ótimo romântico. (PIMENTEL, 1838, p. V-VI)

As evidências sugerem, portanto, que em Portugal já se andava a falar de um romantismo comedido aplicado ao teatro (e à poesia, de modo geral⁷) antes que Garrett publicasse suas tragédias modernas – hipótese, aliás, que não deve causar nenhum sobressalto ao leitor lembrado de que, no país vizinho, o *justo medio* já era pauta de discussão desde o segundo decênio do século XIX, e nota dominante desde meados do terceiro.

Concluindo

Tentei mostrar, tanto quanto permite a ocasião, que os projetos romântico-moderados apoiados por intelectuais italianos, espanhóis, portugueses e brasileiros possuíam objetivos análogos (a fundação de uma literatura conciliadora, nacional, religiosa; a abolição dos excessos clássicos e românticos; etc.) e previam a adoção de métodos similares, o que sugere que pode ter havido algum tipo de compartilhamento entre seus apoiadores. Os romantismos ecléticos de Espanha, Portugal e Brasil, vale frisar, são praticamente contemporâneos, e devo ainda lembrar que os literatos por trás de revistas como a *Niterói*, a *Minerva brasiliense* e a *Guanabara* (Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto Alegre, Manuel Pereira da Silva *et alii*) estiveram na Europa em meados da década de 30, onde parecem ter travado contato direto com alguns importantes

⁷ Veja-se, por exemplo, a palestra proferida por Alexandre Herculano em 1835, na qual argumenta que é romântico, mas se mantendo moral, cristão, sem deixar de admirar as belezas da antiguidade e sem admitir a “falta de gênio”, a “irreligião”, a “imoralidade” e “quanto há de negro e abjeto no coração humano” (HERCULANO, 1907, p. 69-70), como faziam os byronianos e exageradores da escola.

escritores – entre eles, o próprio Garrett, que, segundo a conhecida hipótese de Antonio Candido, introduziu Araújo Porto Alegre ao romantismo.

Vimos, ademais, que os autores citados possuem algumas características comuns, provavelmente derivadas da mesma tendência à conciliação dos extremos: i) a intenção (explícita ou subentendida) de misturar ideias, formas e procedimentos associados ao romantismo e ao classicismo; ii) a recusa de uma identificação exclusiva com o classicismo ou com o romantismo; iii) a substituição de um julgamento a partir de parâmetros escolares pela avaliação puramente qualitativa (i.e., não importa se uma obra é clássica ou romântica, mas boa ou má); iv) a crítica aos excessos, simplificações grosseiras e caricaturas produzidas por alguns classicistas e ultrarromânticos; v) a tendência de referir-se ao embate clássico-romântico no pretérito; etc.

Feitas essas constatações fundamentadas em evidências, podemos passar, mais uma vez, à especulação: nossos românticos moderados tomaram conhecimento dessas experiências análogas no outro lado do Atlântico e nelas se inspiraram? Ainda não há, infelizmente, material bastante para responder a essa pergunta, mas a correspondência entre ideias e métodos adotados lá e cá sugerem, *a priori*, que sim. Esperemos que pesquisas futuras o comprovem.

Não pretendi, tornando públicas essas reflexões ligeiras, senão apresentar evidências parciais e expor as conclusões do momento ao debate. O estudo minucioso e necessário de cada romantismo moderado é trabalho ainda quase todo por fazer, e está a reclamar obreiros. Se for capaz de instigá-los com essas especulações, terei sido bem sucedido.

REFERÊNCIAS

- CAÑO, Antonio Ramajo. El sustrato horaciano en un poema romántico: la *Canción del pirata* de Espronceda. *Anuario de Estudios Filológicos*. Volume XXVI. Cáceres: Universidad de Extremaduras, 2003, p. 325-334.
- CANTÙ, Cesare. *Il Conciliatore e i carbonari*. Milão: Fratelli Treves, 1878.
- CAPRI, Filippo. *Monografie letterarie*. Régio da Calábria: Tipografia di Paolo Siclari, 1891.
- CASTILHO, Antônio Feliciano de. O teatro romântico. *Revista Nacional e Estrangeira*. Tomo 2. Rio de Janeiro: Tipografia de J. E. S. Cabral, 1839, p. 14-23.
- CLERICI, Edmondo. *Il Conciliatore*: periodico milanese (1818-1819). Pisa: Tipografia Successori FF. Nistri, 1903.
- FARIA, João Roberto. O lugar da dramaturgia nas histórias da literatura brasileira. *Sala Preta*. Volume 10. São Paulo, 28 nov. 2010, p. 9-25.
- GARRETT, Almeida. *Obras completas de Almeida Garrett*. Volume XIV. Lisboa: Empresa da História de Portugal, 1910.
- GARRETT, Almeida. O teatro nacional. *Revista do Conservatório Real de Lisboa*. Número 2. Lisboa: Tipografia Lusitana, 1842, p. 17-19.
- HERCULANO, Alexandre. *Opúsculos*. Tomo IX. Lisboa: José Bastos & Cia., 1907.
- IL CONCILIATORE. Sovra un Discorso del cavaliere Luigi Mabil professore nell'Università di Padova. *Il Conciliatore*: foglio scientifico-letterario. Número 40. Milão, 17 jan. 1819, p. 159-160.

- LEAL, Silva. Fr. Luiz de Sousa. *Revista Acadêmica*: jornal literário e científico. Volume Primeiro. Coimbra: Imprensa de E. Trovão, 1848, p. 189-192.
- MIDOSI, Paulo. D. Sancho II. *Revista Acadêmica*: jornal literário e científico. Volume Primeiro. Coimbra: Imprensa de E. Trovão, 1848, p. 382-387.
- MORA, José Joaquín de. *Leyendas españolas*. Paris: Libreria de Don Vicente Salvá, 1840.
- MORENO, Guillermo Alonso. La épica clásica en el *Pelayo* de Espronceda. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*. Volume 21. Madri: Universidad Complutense de Madrid, 2001, 195-210.
- NICOLINI, Giuseppe. Sulla poesia tragica, e occasionalmente sul Romanticismo. *Il Conciliatore*: foglio scientifico-letterario. Número 79. Milão, 3 jun. 1818, p. 318-320.
- PEERS, Edgar Allison. *Historia del movimiento romántico español*. Tomo 2. Madri: Gredos, 1954.
- PELLICO, Silvio. Gertrude of Wyoming. *Il Conciliatore*: foglio científico-letterario. Número 40. Milão, 17 jan. 1819, p. 157-159.
- PIMENTEL, Alberto. *Figuras humanas*. Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1905.
- PIMENTEL, José Freire de Serpa. *Dom Sisnando, conde de Coimbra*: drama em três atos e em verso. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1838.
- PIMENTEL, José Freire de Serpa. Parecer sobre o Chatterton. *Revista Acadêmica*: jornal literário e científico. Volume Primeiro. Coimbra: Imprensa de E. Trovão, 1848, p. 337-338.
- PREFÁCIO DOS EDITORES. In: GARRET, Almeida. *Teatro de J. B. de Almeida Garrett*. Volume II: Mérope - Gil Vicente. Lisboa: Tipografia de José Baptista Morando, 1841, p. 155-181.
- ROMAGNOSI, Gian Domenico. Della poesia considerata rispetto alle diverse età delle nazioni. *Il Conciliatore*:

- foglio scientifico-letterario. Número 3. Milão, 10 set. 1818, p. 11-12.
- ROSA, Francisco Martínez de la. *Poesías*. Madri: Imprenta de D. Tomas Jordan, 1833.
- SILVA, João Manuel Pereira da. Casimir Delavigne. *Jornal dos Debates*. Número 36. Rio de Janeiro, 3 abr. 1837a, p. 146-147.
- SILVA, João Manuel Pereira da. Estado da literatura dramática em França. *Jornal dos Debates*. Número 33. Rio de Janeiro, 27 set. 1837b, p. 133-134.
- SILVA, Joaquim Norberto de Souza e. Indagações sobre a literatura argentina contemporânea. *Minerva Brasiliense*. Rio de Janeiro, 15 mar. 1844, p. 8-15.
- STENDHAL. *Rome, Naples et Florence*. Paris: Librairie ancienne Honoré Champion, 1919.
- TIEGHEM, Paul Van. *Le romantisme dans la littérature européenne*. Paris: Éditions Albin Michel, 1948.
- V. HUGO E A. DUMAS JULGADOS PELOS CRÍTICOS INGLESES. *Jornal do Conservatório*. Número 3. Lisboa, 22 dez. 1839, p. 17-19.
- VISCONTI, Ermes. Idee elementari sulla poesia romantica: articolo primo. *Il Conciliatore*: foglio scientifico-letterario. Número 23. Milão, 19 nov. 1818, p. 89-90.
- VISCONTI, Ermes. Idee elementari sulla poesia romantica: articolo quarto. *Il Conciliatore*: foglio scientifico-letterario. Número 26. Milão, 29 nov. 1818, p. 101.
- VISCONTI, Ermes. Idee elementari sulla poesia romantica: articolo quinto. *Il Conciliatore*: foglio scientifico-letterario. Número 27. Milão, 3 dez. 1818, p. 105-106.

A LÍRICA DISSONANTE DE B. LOPES

Isabela Melim Borges*

Existe uma certa glória em não ser compreendido - Baudelaire

Hugo Friedrich, em *Estrutura da Lírica Moderna* (1991), fala de uma lírica dissonante, isto é, aquela que é capaz de causar incompreensão quando associada à fascinação. E diz ainda que estas, uma vez unidas, acabam por gerar um determinado grau de tensão, “que tende mais à inquietude que à serenidade” (1991, p. 15), o que ele associa à dissonância. Essa tensão, segundo o autor, se dá também no nível do conteúdo do poema, acabando por deformar aquilo que é inerente às coisas e aos homens. Ele admite que há três comportamentos diante da lírica: o sentir, o observar e o transformar, e “é esta última que domina na poesia moderna e, em verdade, tanto no que diz respeito ao mundo como à língua” (1991, p. 17). Friedrich diferencia a lírica romântica da lírica moderna, afirmando que esta surpreende e causa estranheza, além de não apontar para um significado que satisfaça o leitor. Para ele, o estatuto da lírica moderna é o da experiência vivida, concebendo o eu-poético como “artista que experimenta os atos de transformação de sua fantasia imperiosa ou de seu modo

* Doutora em Literatura e pesquisadora do Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística da Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: isaballoons@hotmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0016230544858169>.

irreal de ver num assunto qualquer, pobre de significado em si mesmo” (1991, p. 17).

Desde a metade do século XIX, segundo Friedrich, se opera uma real distinção entre a língua comum e a língua poética, associando a esta um caráter de experimento, ocasionando, desse modo, uma perturbação no leitor. Essa dissonância, capaz de causar surpresa e estranhamento, é vista como uma anormalidade, porém, na época seguinte, essa mesma anormalidade passa a ser encarada como norma, passível, sobretudo, de assimilação.

Considero que foi esse o caso de Bernardino da Costa Lopes, o B. Lopes. Seu leitor e a crítica da época, no momento do lançamento do livro *Pizzicatos* (1886), horrorizaram-se e acabaram por não o compreender, assim como fizeram com a maioria dos seus livros, à exceção apenas do primeiro, *Cromos*¹.

Tendo em vista que a poesia moderna não se fecha em um determinado significado para agradar os hábitos de um leitor, ela é tão imprevisível na sua significação que até mesmo o próprio poeta parece estar acometido de certa atonia frente aos seus escritos. A falta de compreensão do significado de uma obra como *Pizzicatos* pode ser vista à luz do que Friedrich admite, isto é, o livro estaria inserido no que este propõe como “categoria negativa” (FRIEDRICH, 1991, p. 19), rompendo com a tradição, o que é, afinal de contas, inerente à poesia moderna.

Pensando na historiografia literária, é necessário ressaltar que a poesia que precede a moderna “achava-se em âmbito de ressonância da sociedade, era esperada como um

¹ *Cromos* teve duas publicações :1881 – *Cromos*. Rio de Janeiro: Tip. Do Cruzeiro, com retrato do autor; 1896- *Cromos*. 2ª Ed., aumentada. Rio de Janeiro: Fauchon & Cia. Editores.

quadro idealizante de assuntos ou de situações costumeiras” (FRIEDRICH, 1991, p. 20), o que ocorreu tanto no panorama europeu como no brasileiro. Posteriormente, a poesia transformou-se em um “lamento pela decifração científica do universo e pela generalizada ausência de poesia; derivou daí uma aguda ruptura com a tradição” (1991, p. 20). Vale lembrar também o que T. S. Eliot escreve em seus *Ensaio de Doutrina Crítica*:

A tradição é de significado muito mais amplo. Não pode ser herdada, e se a quisermos, tem de ser obtida com árduo labor. Envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, o qual podemos considerar quase indispensável a quem continue a ser poeta para além dos seus vinte e cinco anos. E o sentido histórico compreende uma percepção não só do passado, mas da sua presença; o sentido histórico compele o homem a escrever não apenas com a sua própria geração de sangue, mas também com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero, e nela a totalidade da literatura da sua pátria, possui uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea. (ELIOT, 1989, p. 22).

Eliot admite a necessidade de conhecer para poder romper, ou melhor, ele crê que a relação com o passado não é de subserviência, mas de compreensão para assumi-lo como presença no presente. Sobre isso, Octávio Paz, em *Tradição da Ruptura* (2013), acredita em uma tradição moderna da poesia, reiterando que “não significa que existe uma poesia moderna, mas também que o moderno é uma tradição” (2013, p. 15). Desse modo, Paz e Eliot concordam que o passado é primordial para o rompimento, porém Paz vai além quando admite uma ruptura que não implica somente negar a tradição, mas também a própria ruptura:

A modernidade é uma tradição polêmica que desaloja a tradição imperante, seja ela qual for; mas só a desaloja para, no instante seguinte, ceder o lugar a outra tradição, que, por sua vez, é mais uma manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: é sempre outra. O moderno não se caracteriza apenas pela novidade, mas pela heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente. A primeira postula a unidade entre o passado e o hoje; a segunda, não satisfeita em sublinhar as diferenças entre ambos, afirma que o passado não é uno, e sim plural. (PAZ, 2013, p. 15-16).

Em decorrência desse passado plural, há discordâncias acerca do que Paz e do que Eliot admitem como tradição: nem o moderno é uma continuação do passado inserido no presente, tampouco o “hoje é filho do ontem” (PAZ, 2013, p.18). Para o escritor mexicano, o novo não é exatamente o moderno, somente o é se for portador de uma negação do passado e, ao mesmo tempo, afirmar algo diferente, entendido como estranho à tradição do momento: “a heterogeneidade que irrompe no presente e desvia o curso numa direção inesperada” (2013, p. 17), o relevante não é somente aquilo que é diferente, mas o que causa estranheza.

Nessa mesma toada, Hugo Friedrich trata da ruptura da tradição quando analisa a obra de Rimbaud, admitindo que ela suscita uma “violenta transformação” (1991, p. 60). Havia nela uma notória repulsa àquilo que estava concatenado com o passado, o que gerou um estranhamento e uma certa incomunicabilidade com o público daquela época. Assim, tanto Friedrich quanto Paz concordam quando pensam sobre a poesia

moderna, apontando para elementos antigos desfigurados, ou melhor, transfigurados em algo novo, mesmo que repelidos por parte dos leitores e da crítica.

Quando B. Lopes nos traz, nos *Pizzicatos*, suas viscondessas, suas cores, seus vestidos, suas mãos, permeados por ironia e erotismo, ele consegue a transfiguração de elementos usuais em não usuais, levando a um estranhamento por parte do leitor da época, fomentando, com isso, uma quebra da tradição, já que, em seus *Cromos* (livro de estreia – 1881), cantava as paisagens de sua terra natal. Exemplo em trecho de poema do livro *Pizzicatos*:

[...] Eu nunca tinha visto
 Coisa igual em mulheres. Era a esfinge!
 Levantei-me colérico e soberbo
 Como o leão que se tinge
 No próprio sangue, e enfebrei o verbo. [...]

(LOPES, 1945, p. 117).

B. Lopes nasceu em Rio Bonito, no estado do Rio de Janeiro, em 19 de janeiro de 1859. De 1881 a 1905 publicou *Cromos*, *Pizzicatos*, *D. Carmem*, *Brasões*, *Sinhá Flor*, *Val de Lírios*, *Helenos* e *Plumário*, e ainda em 1904 mais dois livretos: *Patrício/Poemeto* e *Lírio Consolador*. Mesmo não tendo pretensão de classificá-lo em qualquer corrente ou movimento – pois B. Lopes extrapola qualquer denominação mais rígida –, é necessário deixar claro que as imagens trazidas nesse pequeno fragmento já não mais se encaixam em uma corrente parnasiana tal qual os sonetos mais ortodoxos de Alberto de Oliveira, por exemplo.

Um ponto importante que merece destaque é o fato de que o grotesco, temática preponderante em *Pizzicatos*, pode ser

entendido como uma forma de ler e de compreender parte da lírica brasileira do final do século XIX, justamente devido aos efeitos dissonantes que traz, por conta de uma forma distorcida e da inclusão de temas marginais.

Assim, a lírica de B. Lopes é dissonante em vários aspectos. Se os seus primeiros escritos forem comparados com os ulteriores – neste caso, os *Pizzicatos* –, dá muito em que pensar. Considerando o conceito de tensão proposto por Friedrich, em cuja definição estão entrelaçados a forma e o conteúdo de maneira instável, o livro *Cromos* (1881) não preenche essas expectativas, o que pode ser observado no poema abaixo:

Ontem, à porta sombria
De uma casinha fechada,
Bateu ligeira pancada
Mão que tremer parecia...

Ouvi...Dentro alguém gemia:
Era mulher desgraçada,
Uma visão desbotada
Quem no tugúrio vivia.

Transpus a porta, assustado...
Virgem Maria! De um lado
Onde essa mãe tresloucava,

Plácida, magra, amarela
Pelo reflexo da vela,
Uma criança expirava.

(LOPES, 1945, p. 36).

O soneto acima não causa estranhamento: apesar de denunciar a morte de uma criança, o eu poético descreve uma cena triste, que beira a crônica em versos. No todo, esse livro é

composto de sessenta e seis sonetos que seguem essa temática descritiva, familiar, paisagista, ou seja, costumeira. No entanto, há algo na segunda edição desse livro (de 1896) que destoa desses sonetos já presentes na primeira. Nessa segunda edição, o livro é iniciado com um poema sem título, de cento e vinte e cinco versos sem uma métrica precisa:

O sol, príncipe aéreo
 De olhar de fogo, o ensanguentado mouro,
 Descansa por detrás daqueles montes,
 Que recortam violáceos horizontes,
 E dorme entre o lençol de nuvens de ouro
 No seu leito sidéreo: São horas...descansemos.
 Conhece-me, senhora? Conversemos
 Neste quieto recinto,
 Em que perfume delicado sinto... [...]

(LOPES, 1945, p. 31).

Tais imagens são diferentes do que vem nos sonetos de *Cromos*, mas apontam para o que aparecerá nos livros posteriores. Falando de um verso desse poema (“Em sanguíneas manhãs, frescas e puras”), Andrade Muricy afirma que B. Lopes teria antecedido Raimundo Correia, pois este utiliza tais imagens em 1882, no poema “As Pombas” (“Raia sanguínea e fresca a madrugada”), enquanto aquele as publicou em 1881. De fato, esse “sanguíneas” era uma velha novidade, retomando, bem depois, a imagem milenária de Homero, os “dedos rosados da Aurora” (ARÊAS, 2010, p. 47).

Afirmações acerca da lírica dissonante de B. Lopes podem fazer sentido quando pensadas com relação àquele momento histórico, à poesia que estava então em voga. E são também fatores que podem explicar a incompreensão e o

esquecimento da obra de B. Lopes². Essa dissonância também pode ser encontrada em uma resposta a uma carta que B. Lopes recebeu de Jonas da Silva: “O contrário lhe digo: leia o menos possível os mestres para não ficar sem originalidade e estude simplesmente o que diz respeito a sua profissão. Que para fazer bons versos, meu amiguinho, não é preciso que venham livrarias abaixo. Muito pelo contrário: quem muito sabe, o sábio, quando versos faz, fá-los medonhos” (GENS, 2006, p. 182). Em seu livro *Ânforas* (de 1900), no prefácio intitulado “Troféus da Consagração”, Jonas da Silva transcreve a carta de B. Lopes, mesmo a contragosto deste que afirma “não gostar de prefácios”, mencionando uma possível rejeição à crítica literária e reforçando sua crença na completa autonomia do poeta (GENS, 2006, p. 182). De modo geral, B. Lopes finge desconsiderar qualquer manifestação da crítica e prega um conceito de criação que rejeita a escolha de um ou mais modelos a seguir, negando, em parte, que todo poeta é um leitor de outros poetas. Nessa perspectiva, o poeta de Rio Bonito diverge das concepções do campo literário de seu tempo, já que nele se realizava então um debate sobre o fazer poético, como bem demonstra a massa de trabalhos críticos que circulava através de prefácios, notas, debates, historiografia e matéria jornalística. Por meio dessa carta-prefácio, B. Lopes deixa claro que trabalha em uma área voltada para o “sentir”, acredita-se como um leitor que lê os poemas com os olhos da alma, elaborando assim um conceito de poesia mais livre e mais solto, aproximando-se mesmo da crítica mais impressionista que surge nesse período.

² Esquecimento que foi discutido em dissertação de mestrado da autora deste capítulo. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/167977>. Acesso em: 05 jul. 2021.

B. Lopes parece aqui já estar apontando para uma poesia moderna, dissonante, semelhante ao que Friedrich, quando fala de Rimbaud, caracteriza como uma poesia moderna que “se deixa lançar no caos do inconsciente e novas experiências que o desgastado material do mundo não mais proporciona” (1991, p. 63). Reafirmando esse afã de dissonância, B. Lopes, diferenciando-se uma vez mais do seu livro de estreia, publica posteriormente os poemas abaixo, em *Plumário*:

LUTA SELVAGEM

Tresmalhada e balindo na montanha
 Para lutar as armas aparelha...
 A águia desce, na tarde, sobre a ovelha,
 Que golpes de asas e ferrões apanha.

Em defesa do filho expõe a entranha,
 E a couraça felpuda se avermelha...
 Marra, escouceia, empina, arfa, ajoelha,
 Rasgando o corpo na hispida campanha.

Foge – a presa no bico formidando...
 Com o triste olhar o voo acompanhando
 Fica a pobre da ovelha, exausta e langue.

O herói no espaço é um pavilhão guerreiro.
 Geme a derrota... E o cândido cordeiro
 Vai pelos ares, escorrendo sangue.

(LOPES, 1945, p. 80).

E ainda (e não só):

PUNHAL

O punhal é de prata,

Tem meu nome no cabo e na bainha,
Com sinistros labores de obra minha.
Triste daquele, triste do mortal
Que ela apontando me dissesse – mata! –
Eu lhe traria, como flor exangue,
Eu lhe traria, bêbedo de sangue,

O coração na ponta do punhal!

(LOPES, 1945, p. 90).

Tanto em “Luta Selvagem” como em “Punhal”, há imagens de cunho grotesco (“entranha”, “couraça que se avermelha”, “corpo rasgado”, “sangue escorrendo”, “beber o sangue”, “coração na ponta de um punhal”) que divergem daquelas imagens com que B. Lopes canta a sua terra natal. São imagens dissonantes, sem a cor do habitual, capazes de impressionar o leitor sobretudo pela estranheza, por destoarem daquilo que era costumeiro.

Pizzicatos dissonantes

De acordo com Victor Hugo, o que diferenciaria a literatura romântica da literatura clássica, seria “a fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime que nasce o gênio moderno, tão complexo, tão variado nas suas formas, tão inesgotável nas suas criações, e nisto bem oposto a uniforme simplicidade do gênio antigo” (2012, p. 11). Hugo acredita em uma poesia nova que esteja em oposição à regra da separação clássica dos gêneros:

A arbitrária distinção dos gêneros depressa se desmorona diante da razão e do gosto. Ao gênio cabe a tarefa de criar uma obra total, sem excluir qualquer

que seja elemento do real; representar o homem na sua total complexidade, iluminando-lhe ao mesmo tempo, o interior e o exterior; representar a natureza, pois tudo o que está na natureza está na arte, sem, no entanto, proceder à mera e simples reprodução do real, visto que o domínio da arte e o da natureza são perfeitamente diferentes (HUGO, 2012, p. 10).

Hugo reitera que sobrepor o sublime ao próprio sublime não produz, evidentemente, contraste algum, e que é preciso “descansar de tudo, até do belo” (2012, p. 33). Ele considera ser por meio do grotesco que o belo sobressai, e é nesse paradoxo que reside o movimento romântico. Este pode ser visto, assim, como possível início da modernidade estética, que também traz consigo esse clamor por uma nova crítica. Dessa maneira, a tentativa de combinação de conceitos opostos, distanciando os produtos da imaginação do verossímil, o uso de recursos considerados vulgares pela tradição, a observação do novo por meio da surpresa e do estranhamento, são características que apontam para o grotesco, o que, além do Romantismo como o vê Hugo, é também um dos pilares da arte moderna.

Voltando ao século XIX, é na geração ultrarromântica que o grotesco ganha relevo, mais precisamente com Álvares de Azevedo, Aureliano Lessa e Bernardo Guimarães. Este, com *Orgia de Duendes* e *O Elixir do Pajé*, traz para a literatura romântica brasileira o que há de mais evidentemente grotesco, apelando para o pornográfico (embora não seja este o grotesco que se pode associar a B. Lopes). Mas por que associar B. Lopes ao romantismo? Ora, trata-se aqui do romantismo como um fenômeno que ultrapassa a historiografia literária, podendo ser associado à modernidade e até, segundo autores mais otimistas, à parte da contemporaneidade atual. Também tal associação se deve à própria temática utilizada de forma dissonante por B.

Lopes: refúgio na poesia como meio de abster-se da realidade, fantasia, melancolia, enaltecimento de sua cidade natal, união de contrastes, lirismo zombeteiro e estranho, ironia, analogia, entre muitos outros. Mas o que realmente interessa neste capítulo, mais do que verificar lampejos românticos na obra do poeta em questão³, é assumir o que de grotesco e de estranho há em sua obra, mais especificamente no livro *Pizzicatos*. Analisarei aqui dois poemas desse livro:

V

Regurgitava a sala de visitas;
 – Sociedade escolhida,
 Uma assembleia alegre e divertida
 De bacharéis casquilhos
 E mulheres bonitas,
 Com maridos burgueses, mas sem filhos.

Toda uma nuvem de perfume e renda!
 N'um dos jogos de prenda
 Promovidos, unanime, na sala
 De uma feição de gala
 E iluminada a giorno,
 Com folhagens e flores por adorno,
 Eu sustentei o olhar daquela dama,
 Através das lunetas
 Acomodadas entre um nariz grego
 E sobrancelhas pretas.
 Como o inseto no meio de uma trama,
 Sob o poder daquele olhar em chama
 Eu não tinha sossego.

Suspenderam o jogo
 Para servir-se o chá.
 A dama, logo
 Que viu-se livre, ergueu-se resoluta,
 Em toda a esplendorosa

³ Isso é assunto que será analisado em trabalho ainda a ser desenvolvido.

Graça de sua artística figura!
 – Tinha o soberbo aspecto
 De uma rainha medieval e astuta
 E a macia frescura
 De uma orvalhada rosa.
 Dirigindo-se a mim, com muito afeto,
 Pediu-me o braço e fomos à janela:

Estava a noite quieta,
 Estrelada e sem lua.

Desenrolei a mágica linguagem,
 A linguagem singela
 Do amor, mas do amor vago de poeta,
 Como um beijo invisível que flutua...

Ela ouviu-me extasiada
 E a fronte morna nos meus ombros pôs,
 Ofegante, mimosa, enamorada.

Chamaram-nos, porém, no mesmo instante
 Ao chá – o nosso algoz,
 Que nos tirava de um colóquio amante.
 Dei-lhe o braço e levei-a
 À extensa mesa de convivas cheia...

Uma risada colossal, de ataque
 Nos recebeu.
 É que eu levava o fraque

Cheio de pó de arroz!

(LOPES, 1945, p. 104-106)

Este poema já inicia com uma imagem forte que remete ao grotesco, uma vez que é formada por vocábulos de campos semânticos diferentes (“regurgitava a sala de visitas”), causando estranheza. O verbo utilizado, regurgitar, carrega em si mesmo o grotesco, uma vez que a ação de regurgitar se faz

pela boca e esta é um órgão que pode estar ligado ao grotesco, quando representa as funções inferiores do corpo, estando ligada à deglutição e à produção de fluidos tidos como abjetos⁴. A boca é uma abertura do corpo e sendo assim, faz analogia com os orifícios e seus funcionamentos internos, além da ênfase dada aos atos de comer, excretar, o ato sexual, parir, etc. Também é utilizada como metáfora para descrever uma sociedade como excremento.

A expressão “mas sem filhos”, por meio da conjunção adversativa, traz a ideia de que tal sociedade não teria descendentes, fato que, ironicamente, parece tranquilizar o eu poético. Na estrofe seguinte há a descrição de uma cena em que pessoas jogavam um dos “jogos de prenda”, que de acordo com Júlio Dantas⁵

era o passatempo ideal das sociedades sem espírito. Foi, mais ainda do que a dança, mercê das liberdades permitidas nas suas marcas, nas suas sentenças e nas suas penitências, uma verdadeira academia do namoro. Quando chegava o “beijo à capucha”, o “abraço de freira”, ou o “inferno” trilado de beijos repenicados, as velhas fechavam os olhos, voltavam a cara, engranzavam ave-marias nos rosários, mas concordavam logo, cabeceando os toucados negros, como mulas de liteira de alquiler, que tudo aquilo estava na “ordenação do jogo”⁶.

⁴ Dicionário de termos literários Carlos Ceia http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=129&Itemid=2

⁵ Júlio Dantas (Lagos, 19 de Maio de 1876 – Lisboa, 25 de Maio de 1962, foi um escritor, médico, político e diplomata, que se distinguiu como um dos mais conhecidos intelectuais portugueses das primeiras décadas do século XX. Na sua atividade intelectual foi um polígrafo, cultivando os mais variados géneros literários, da poesia ao romance e ao jornalismo, mas foi como dramaturgo que ficou mais conhecido, em particular pela sua peça A Ceia dos Cardeais (1902), uma das mais populares produções teatrais portuguesas, em: wikipedia.org/wiki/J%C3%BAlio_Dantas

⁶ Artigo de Júlio Dantas em: <http://www.arqnet.pt/amoremportugal/jogosdeprendas.html>

O poeta dá continuidade à estrofe descrevendo o ambiente até chegar no “olhar da dama” que é sustentado por ele, enquanto se sente “Como o inseto no meio de uma trama, /Sob o poder daquele olhar em chama”. Nesses dois versos há algo de perturbador, de estranho, há uma dissonância entre as imagens produzidas pelo primeiro e segundo versos. O “inseto preso no meio de uma trama” remete à morte, pois se debaterá tentando se desvencilhar em vão até sucumbir. A imagem fabricada por “o poder do olhar em chama” suscita paixão, vida. Além disso, as rimas justapostas ajudam a reforçar essa ideia: trama/ chama, a “trama” que leva o inseto à morte e a “chama” que representa a vida.

Na estrofe subsequente há mais estranhamento quando o poeta descreve a dama, pois, ao mesmo tempo em que a concebe “rainha soberba medieval e astuta”, também a vê como “rosa orvalhada fresca e macia” – esta fazendo menção à delicadeza e fragilidade, aquela à rudeza, à arrogância e à sagacidade, imagens destoantes entre si.

A penúltima estrofe traz o estranho quando compara o “chá” com “algoz”: aqui, novamente, o estranhamento se dá devido à diferença de campos semânticos entre os dois sintagmas. E por último, uma “risada colossal” devido ao fato de o fraque do poeta estar “cheio de pó de arroz”, fazendo uso da hipérbole para suscitar uma risada em uníssono, como uma plateia que assistia ao espetáculo de um bobo da corte ou um palhaço, à *Rabelais*. Esse episódio tende ao ridículo, pois o motivo de tamanho alvoroço era somente “o pó de arroz”, caracterizando, portanto, uma construção que aponta para o riso desprezioso, zombeteiro, gratuito.

Este episódio cômico registro
No interrompido diário
Da minha vida de celibatário.

Eu frequentava clandestinamente
A casa de um ministro
Feio, rico, senil, quinquagenário;
Um magro titular de qualquer cousa,
Que tinha por esposa
Uma senhora, moça e inteligente.

O caso deu-se em Julho,
Numa manhã de rosas:
O céu brunido pelo sol magnífico
E atravessado de asas
De andorinhões e garças vagarosas,
Que divagavam, baixas, sobre as casas;
E vinham, num mergulho,
Lavar as alvas penas no mar verde,
Espelhado e pacífico,
Que no vago se perde.
Andava errante um columbino arrulho!

Esta sadia nesga de marinha
Nós víamos do quarto
Pela larga janela envidraçada;
Ela ainda alquebrada,
Tronco em meu braço, fronte unida à minha,
Eu – satisfeito como um lobo farto;
E com o olhar lambendo-a;
Buscando, amortecidos,
Os seus lânguidos olhos de chinesa,
Talhados em amêndoa.
Um tipo da raríssima beleza
Dos velhos tempos idos!

Passava nesse instante,
Cortando o mar e o tédio da paisagem,
Um veleiro escaler de pano ao vento.
Na rápida passagem
Era uma pluma lépida, volante!

Chegara-me aos ouvidos,
 Como vago lamento,
 Uma canção nostálgica de bordo,
 – Toda a tristeza amarga do marujo...
 Apurando os sentidos
 Em mil receios trágicos acordo.

Sinto barulho e de seus braços fujo:
 Subia o conselheiro
 A escadaria gótica do prédio...
 E pálido, e ligeiro,
 Pus-me na sala, de chapéu na dextra;
 Não havia remédio!

Entrou o esposo, trêmulo, na sala.
 Deu comigo e parou sem dar palestra;
 Interrogou-me apenas
 Com o olhar penetrante...
 Ela, vindo do quarto, petulante
 Ao conselheiro fala,
 Com voz melíflua e de feições serenas,
 Num rasgo audaz de consumada artista:

Este moço... é o dentista!

(LOPES, 1945, p. 106-108).

Este poema é tão engraçado quanto lúgubre, tão despretenhoso quanto provocador. Há aqui discrepância naquilo que é cantado, pois enquanto uma estrofe trata do enaltecimento descritivo e sensorial da natureza, a outra desvirtua, cai no satírico, no libidinoso, causando estranhamento. Logo na primeira estrofe o estranho vem à tona quando o eu poético admite ter uma vida de celibatário interrompida por um episódio cômico, de forma a preparar o leitor para algo que está por vir, uma vez que o celibato, segundo 1ª Coríntios 7, prega que é bom para o homem não ter

relações sexuais com uma mulher, afirmação que, aqui, funciona em registro certamente irônico. No início da segunda estrofe, o eu poético admite que frequentava clandestinamente a casa de um ministro, fazendo jus à interrupção do seu celibato, e continua mantendo o mesmo tom: descreve um marido velho, feio, senil, magro e uma esposa moça e inteligente, depreciando aquele e enaltecendo esta, produzindo imagens dissociadas e dissonantes, que resultam em uma comparação grotesca, além de delinear uma caricatura bastante execrável do marido.

A terceira estrofe vem carregada de sinestésias em que descreve a natureza de forma extremamente sublime, para na próxima estrofe voltar ao estranho, explicitando assim o movimento circular do poema. Por conseguinte, na quarta estrofe, o eu poético aparece “satisfeito como um lobo farto”, cujo “olhar é lambedor”, remetendo a imagens animalescas e enfatizando o grotesco através desse olhar, uma vez que tal imagem é proveniente de campos semânticos contrastantes entre si. Imagens que, por sua vez, divergem de “lânguidos olhos de chinesas, talhados em amêndoas”, que implicam delicadeza. As três estrofes seguintes mostram, uma vez mais, a beleza, o sinestésico, a nostalgia, reforçando a interpolação de estrofes de cunho grotesco e sublime, que favorecem o funcionamento do poema.

A oitava estrofe é aquela que corta o movimento, que institui o susto, que rebaixa o sublime das estrofes anteriores, em que o eu-poético “sente o barulho” do marido subindo as escadas góticas, que, por essa característica, acabam por remeter ao belo romântico (talvez aqui uma crítica a esse movimento).

E a última estrofe é aquela do grotesco galhofeiro, satírico, inesperado, causando uma explosão de riso. A imagem

de um interrogatório feito por um “olhar penetrante” de um marido trêmulo, que aparentemente já suspeitava do ato depravado, é suspensa pelo quadro de uma esposa artista e audaciosa de voz “doce e serena”, que se refere ao amante como o dentista, trazendo o risível por meio de uma imagem totalmente descabida e sem sentido. Contudo, há outro estranhamento proporcionado pelas imagens de “escaler ao vento” e do “dentista” que também aparecem em “Ave-Maria”, parte de *Sentimento dum ocidental*, de Cesário Verde⁷, e ao trazer essas imagens, o poeta, novamente, incita o burlesco, vulgarizando e troçando o poema de Verde, rebaixando-o de forma grotesca.

Considerações finais

Percebe-se, através dessa rápida explanação, que a poética de B, Lopes espelha o real de forma subjetiva, valorativa, impressionista, que é capaz de recriar, a partir do concreto, uma realidade imaginária, reinventada, cuja linguagem aproxima-se da prosa, da linguagem do cotidiano. Todavia, ela é carregada de poesia e de criação. E é nessa criação que vive o grotesco:

As criações fabulosas, os seres dos quais a razão, a legitimação, não pode ser extraída do código do senso comum, excitam com frequência em nós uma hilaridade louca, excessiva, e que se traduz em lacerações e esvaziamentos intermináveis. O cômico é, do ponto de vista artístico, uma imitação; o grotesco, uma criação [...] o grotesco é uma criação

⁷ Disponível em <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=131202>. Acesso em 3 ago. 2021.

mesclada de uma certa faculdade imitadora de elementos preexistentes na natureza. Quero dizer que nesse caso o riso é expressão da ideia de superioridade, não mais do homem sobre o homem, mas do homem sobre a natureza. (BAUDELAIRE, 2008, p. 46-47).

A desorientação, o questionamento das convenções, a constatação do impossível e a revelação de outra realidade, seja ela assustadora ou ridícula, estão presentes em todas as manifestações do grotesco. Desse modo, concordando com Baudelaire, vale afirmar que *Pizzicatos* está repleto de criações grotescas, de estranhamento, de elementos sarcásticos, irônicos ou simplesmente risíveis. Porém, essas formações não se apresentam apenas nas imagens produzidas e sim na própria forma do movimento do poema.

O B. Lopes de *Pizzicatos* é um poeta de assuntos transitórios, relativos, prosaicos, indigestos (um Nelson Rodrigues, poeta, da virada do século XIX para o XX, dada a ironia e aspereza com que retrata as relações sociais), o que amplia sobremaneira o lirismo da sua obra. Contudo, nem sempre B. Lopes se mantém dessa maneira, pois seu olhar alcança outros horizontes: / “Abri, aos rogos de um vão desejo, / A prisão triste dos sonhos meus, / E os sonhos vejo/ Batendo as asas, dizendo adeus!” / – versos de “Último Sonho”, do livro *Val de lírios* (1945), sendo este mais um exemplo da dissonância presente na sua obra como um todo, que se dilata e vai além dos *Pizzicatos*.

Desse modo, podemos assumir a dissonância na lírica do poeta de Rio Bonito, considerando o movimento pendular entre o sublime e o grotesco percebido em *Pizzicatos* (assim como em outros livros de B. Lopes que merecem ser analisados)

e lembrando que a poesia moderna, de acordo com Friedrich, é aquela que “não quer mais ser medida em base ao que comumente se chama realidade” (1991, p. 17), mas que é transformada.

REFERÊNCIAS

- ARÊAS, Liane. *B. Lopes, O poeta Fidalgo*. Niterói: Nitpress, 2010.
- BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. Org. e Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Hedra, 2008.
- ELIOT, T. S. A tradição e o talento individual. *In: Ensaios*. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.
- GENS, Armando. A trajetória do poeta B. Lopes em perspectiva crítica. *In: Crítica e movimentos estéticos: configurações discursivas do campo literário!* Organizadores: Celina Maria Moreira de Mello, Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime* – Tradução do prefácio de Cromwell. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.
- LOPES, B. *Pizzicatos*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1945.
- MURICY, Andrade. *Poesias completas de B. Lopes*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1945.
- PAZ, Octávio. *Os filhos do barro*. São Paulo: Cosacnaif, 2013.

A RECEPÇÃO CRÍTICA DE CARVALHO JÚNIOR

Leandro Scarabelot*

Embora Carvalho Júnior tenha sido uma figura importante da geração antirromântica de 1870, ainda hoje a crítica e a historiografia literária parecem dar-lhe pouca atenção, ora o deixando de fora, ora o mencionando brevemente em seus escritos. Seus poemas, fruto de uma leitura *sui generis* de Baudelaire¹, mostram, além de um acentuado teor de sensualidade e amor carnal, uma concepção de mulher diferente daquela que os epígonos do romantismo faziam circular naquele momento, trazendo assim um novo ar para a poesia brasileira de então. Tais características de sua poesia, no entanto, não lograram sucesso entre todos.

Machado de Assis, no artigo intitulado “A nova geração”, por exemplo, caracterizou-a como “violenta, às vezes repulsiva, priapesca, sem interesse” (ASSIS, 1879, p. 384), o que, todavia, não o impediu de afirmar que Carvalho Júnior “era poeta e de raça” (ASSIS, 1879, p. 384). Apesar do elogio, esta e outras críticas do período auxiliaram a levar o jovem, que gozava de certo prestígio entre seus pares, ao ostracismo literário, sendo parcialmente recuperado apenas a partir de 1938 com a publicação da *Antologia dos poetas brasileiros: poesia*

* Doutorando em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina / CAPES. E-mail: leandro-scarabelot@hotmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2559816266402954>

¹ Cf. CANDIDO, 1989; AMARAL, 1996.

da fase parnasiana, de Manuel Bandeira. A fim de trazer luz aos motivos de tal apagamento, o presente capítulo busca recuperar as críticas publicadas em periódicos no momento da publicação de *Parisina*.

Quem foi Carvalho Júnior?

Francisco Antônio de Carvalho Júnior, o poeta das *Hespérides*, nasceu em 06 de maio de 1855 na cidade do Rio de Janeiro. Em 1873, então com 18 anos, ingressou na Faculdade de Direito de São Paulo. Dos cinco anos que o curso durava, dois deles teve o poeta de frequentá-los em Recife por conta de um problema no coração que o levaria a óbito dias antes de completar 24 anos.

Durante o período em que cursou a faculdade, Carvalho Júnior colaborou em diversos periódicos, como *A Província* (PE), *A Reforma: Órgão Democrático* (RJ), *A República* (SP), *Almanak do Mequetrefe* (RJ), *Comedia Popular* (RJ), *O Besouro* (RJ), publicando não apenas poemas, mas também alguns folhetins e textos de crítica literária, os quais, junto com um drama e excertos de conferências, foram compilados no livro *Parisina* (1879), organizado, prefaciado e publicado postumamente por Artur Barreiros, que contou com a colaboração de outros amigos do poeta. Eis, em linhas gerais, sua vida.

Parisina e Hespérides

O livro *Parisina* está dividido em cinco seções: 1) *Parisina* – drama em 3 atos; 2) *Hespérides* – Versos; 3) Folhetins – “Aspásia (Fantasia)”, “Necrológio de um...”, A

estátua de carne”, “Um amor filósofo (Romance microscópico)”, “Fervet Opus”; 4) Crítica literária – “O Romance”, “A morgadinha de Val-Flor”, “Ardentias – Carta ao amigo Castro Rebello Júnior”; 5) Vários (Escritos Políticos) – “A evolução democrática”, “A legenda republicana”, “A liberdade de cultos”. Embora o prefácio do drama e a seção de crítica literária nos revelem dados interessantes acerca das concepções estéticas de Carvalho Júnior, nós os deixaremos de lado para nos deter especificamente na segunda seção, que contém seus versos.

Hespérides é composta por 22 poemas, dentre os quais vinte são sonetos, contando ao todo com 304 versos. De tais poemas, doze são escritos em alexandrinos, nove em decassílabos e apenas um deles em redondilha maior, isto é, são poemas que contam, respectivamente, com doze, dez e sete sílabas métricas. Desses 22 poemas que compõem *Hespérides*, “onze, pelo menos, são cenas de alcova” (LOBO, 1998, p. 564). Excetuando-se dois ou três que não possuem teor erótico, a alcova surge como cenário para a aparição da mulher – uma mulher “real” e “exuberante em seus contornos”, para trazer as mesmas palavras que Carvalho Júnior usa no poema “Profissão de fé”. De modo muito resumido, esta é a estrutura formal de seu livro.

Não devemos, porém, nos deixar enganar por essa brevidade, pois, como bem pontuaram Bárbara Magalhães e José Américo Miranda em sua introdução à edição de *Hespérides* como livro independente, o que mais nos surpreende na poesia de Carvalho Júnior “é a desproporção entre sua extensão (pequena) e sua importância (muito grande)” (MAGALHÃES; MIRANDA, 2006, p. 7). Tal contraste, afirmam os prefaciadores, “nos faz lembrar o que disse Ezra

Pound da obra de Safo, ideia que retomamos, trocando as palavras, para casá-las com a circunstância e o caso de nosso poeta: ele escreveu tão pouco que se pode lê-lo como não lê-lo; mas quem o ler verá que valeu a pena” (MAGALHÃES; MIRANDA, 2006, p. 7). Trazemos suas palavras, pois, como bem lembram Glória Carneiro do Amaral (1996) e os mencionados prefaciadores de *Hespérides*, embora atualmente a obra do poeta tenha caído no oblívio, alguns de seus poemas, como “Profissão de Fé”, “Nêmesis” e “Antropofagia”, não só foram muito famosos em seu tempo, mas também figuram em importantes antologias de poesia brasileira, como as de Manuel Bandeira (1996 [1938]), Péricles Eugênio da Silva Ramos (1959, 1965) e Benjamin Abdala Junior (1985). Além dos poemas mencionados, “Lusco-fusco” e “*Après le combat*” também constam entre os mais famosos do poeta. Outros, como “O perfume”, “Plástica”, “Ídolo negro”, “Sulamita”, “Adormecida” e “Helena”, embora não tão famosos quanto aqueles, são dignos de leitura e apreciação. Dito isto, passemos à recepção de sua obra nos periódicos de então.

A recepção da obra

Por ser escritor de apenas uma obra – póstuma e sem reedições ainda por cima – Carvalho Júnior não possui uma fortuna crítica muito vasta. Nesta seção, veremos as críticas que o jovem poeta recebeu na época do lançamento de seu livro. Por mais paradoxal que isso possa parecer, ao mesmo tempo em que a maioria de seus críticos e amigos afirmava que, se não houvesse sido arrebatado tão jovem, ele teria sido um dos maiores poetas de nossas letras, Carvalho Júnior não chegou a gozar de grande prestígio entre aqueles que se debruçaram sobre

sua obra. A lascívia e os traços baudelairianos de seus poemas chamaram mais a atenção do que suas qualidades. Se a profecia se realizaria, não podemos saber; o que sabemos é que ninguém passou (e provavelmente não passará) incólume à leitura de seus versos.

Para começar, então, vejamos o que seu primeiro crítico, Artur Barreiros, escreveu no prefácio de *Parisina*. Embora não esteja em nenhum periódico, esta crítica é importante, pois parece ser o diapasão das outras que a ela se seguem. Além de trazer uma pequena biografia acerca do poeta, o prefaciador também explica a divisão da obra tecendo algumas considerações acerca de cada uma de suas seções. De *Hespérides*, Barreiros (1879, p. XII) menciona que seus “primorosos sonetos” são “escritos ao jeito dos de Baudelaire e modificados ao mesmo passo pelo temperamento e pela individualidade do poeta”, ganhando assim um tom “menos satânico e mais quente” que o original. Para ele, esta é a “poesia da febre, da sensualidade, do prazer levado até à dor, do beijo que fere, do amor que rasga as veias, num deslumbramento e num delírio, para beber o próprio sangue”. Embora mencione que deve haver um “tanto quanto de artificial” no “descompassado amor à carne” dos poemas de Carvalho Júnior, Barreiros não deixa de ressaltar a originalidade do falecido poeta ao usar as palavras de Théophile Gautier sobre as *Flores do Mal* para se referir aos seus versos, a saber, que “a poesia pode ser má; comum nunca o é” (BARREIROS, 1879, p. XII). Por fim, o crítico ressalta as qualidades na versificação de Carvalho Júnior, afirmando que ele “respeita propriamente a versificação”, fazendo-o “corretamente e sem custo” (BARREIROS, 1879, p. XII).

É interessante notar que, embora não negue a influência de Baudelaire, Artur Barreiros dá destaque à “individualidade do poeta”, ressaltando que Carvalho Júnior não se limitou à mera cópia. Também é interessante perceber que, embora o prefaciador sinalize a sensualidade feroz (poderíamos dizer *sádica*) e a animalidade que aparecem na maioria dos poemas, ele não o faz em tom de censura, mas como algo *próprio do* ou *incorporado pelo* poeta – e digo incorporado porque, como vimos, Barreiros não deixa de desconfiar de certa artificialidade nesses aspectos de sua poesia. Por fim, vale mencionar que, conforme bem observou Glória Carneiro do Amaral (1996, p. 71), apesar do tom elogioso presente no prefácio, bastante comum à época – e ainda mais tratando-se de uma obra póstuma –, surpreende-nos sua “observação pertinente sobre os poemas, que será confirmada pela crítica posterior”.

Passando agora para as críticas em periódicos, temos o comentário lacônico e superficial de Silva Pinto (1879, p. 1-2)², o qual em suas “Notas de Viagem”, na *Gazeta da Noite* (RJ), refere-se ao poeta como “um dos mais pujantes talentos da geração hodierna, prematuramente arrancado às glórias de nossa pátria”, e traça uma breve síntese sobre as cinco seções do livro. Sobre *Hespérides*, menciona que nela “vêm os belos sonetos delicados, com que o poeta deu à nossa poesia as verdadeiras fórmulas da inspiração de Baudelaire”.

Também na *Gazeta da Noite* (RJ) foi publicada uma “Homenagem ao dr. Carvalho Júnior”³, por Múcio Teixeira, na qual o poeta de *Novos Ideais* (1880) chama-lhe “um dos mais

² Provavelmente o português Antônio José da Silva Pinto (1848-1911).

³ Segundo consta na breve introdução à homenagem (ed. 150), o texto havia sido originalmente publicado no *Comércio de Porto Alegre* (RS), o qual não se encontra na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Os comentários aqui citados provêm da continuação da homenagem publicada na ed. 151.

fortes gladiadores dos modernos ideais, um dos mais fiéis evangelizadores da Ideia Nova”. Segundo ele, Carvalho Júnior teria obedecido “à sua natureza” e às “ideias contemporâneas”, sentindo-se “fatalmente atraído para o *real*, para o *positivo*”. Nega, no entanto, que a escolha de determinada escola dependa apenas da “individualidade psicológica de um escritor”, pois é possível que suas energias intelectuais façam com que se emancipe tanto das “disposições de sua própria natureza” quanto de “certas exigências da sua época”.

Tratando especificamente sobre os versos de Carvalho Júnior, aponta qualidades que logo se tornaram ponto pacífico em sua fortuna crítica: “Impecável no metro, primoroso nas imagens, abundante de rimas e cuidadoso na frase, suas produções, traduzindo sua individualidade, representam seu tempo” (TEIXEIRA, 1879b, p. 2). Embora sejam todas de cunho bastante geral, é interessante notar que, salvo engano nosso, estas são as mesmas qualidades apontadas nos nossos parnasianos. Para Múcio Teixeira (1879b, p. 2), o poeta de *Hespérides* era “Harmonioso como Bocage, e inspirado como Petrarca” na medida em que, “como eles, também o soneto era de preferência a moldura formosa dos esplêndidos quadros de sua imaginação”. Aqui, embora a preferência pelo soneto seja o elo, não deixa de ser curiosa a junção antitética de nomes como Bocage e Petrarca, sendo este lembrado por seu amor à Laura e aquele por seus poemas eróticos e satíricos.

Outro ponto pertinente na homenagem de Múcio concerne à sua visão sobre os estilos utilizados pelo poeta ou as “escolas” em que se filiou. Segundo ele, em “Profissão de fé”, Carvalho Júnior “aparece como *realista*, sincero e franco” e assim continuaria a se manifestar em poemas como “Ídolo negro”, “Margarida Gautier” e “Plástica”. Ainda segundo

Múcio (1879b, p. 2), poemas como “*For ever*”, “*Símia*”, “*Après le combat*” e “*Lusco-fusco*”, que foram “escritos mais tarde, manifestam que o poeta vivia num labutar constante, acompanhando a evolução literária, passando de uma para outra escola, mas sempre conservando a sua personalidade”. Por fim, pelo menos naquilo que nos concerne, ele menciona que a musa grega o acompanhou em todos os tempos, e confere ao poema “*Helena*” o epíteto de uma “bela página satânica”, provavelmente pelo quadro de adultério pintado no poema. À primeira vista, o que se percebe nesta divisão não é especificamente a forma, mas o conteúdo dos poemas. Naqueles a que chama *realistas*, com exceção de “*Margarida Gautier*” – personagem principal de *A dama das camélias* –, todos eles dão preferência à descrição do corpo feminino, descrição esta que, por oposição, sempre remete às “bezas de missal” do romantismo. Naqueles que seriam de outras escolas, à exceção de “*Símia*” – poema que, conforme indicado por Antonio Candido (1989), é parte tradução, parte criação a partir do poema “*Le cadre*” (*A moldura*), de Baudelaire –, todos se referem a uma situação “pós coito”, ou, como no caso de “*Helena*”, após um caso de adultério. No que tange à forma, é válido mencionar que, enquanto aqueles que Múcio considera *realistas* temos dois decassílabos e dois alexandrinos, nos que considera sendo de outras escolas encontram-se apenas versos alexandrinos. Embora não seja esse o objetivo deste capítulo, tais considerações são importantes na medida em que fornecem pistas sobre a compreensão dos contemporâneos acerca do realismo poético então em voga.

Em *O Mequetrefe* (RJ), George Franck (1879, p. 2) faz uma breve síntese do poeta e de seu livro, mencionando apenas de passagem as *Hespérides* com seu “grande número de

sonetos, todos moldados pela escola realista”. Na *Revista Ilustrada* (RJ), A. Gil (1879, p. 2) também comentou o livro póstumo do finado poeta, e, como os outros, mencionou apenas de passagem os “belos sonetos, vazados nos moldes da escola moderna”, para em seguida se deter sobre o drama.

Capistrano de Abreu (1879, p. 2), em sua seção “Livros e Letras” da *Gazeta de Notícias* (RJ), também comentou brevemente sobre o livro *Parisina*. Sobre as *Hespérides* menciona que nela constam “sonetos inspirados por Baudelaire, isto é, pelo que o realismo tem de mais cru” e afirma que “Qualquer que seja a impressão moral, não pode contestar-se que o Sr. Carvalho Júnior poderia ocupar uma posição elevada na literatura pátria, se a morte não o roubasse aos 24 anos de idade” (ABREU, 1879, p. 2). Em outras palavras, apesar da licenciosidade de seus versos, Capistrano via em Carvalho Júnior um excelente poeta.

Na seção “Publicações” do jornal *O Espírito-Santense* (ES) há uma breve nota sobre a publicação de *Parisina*, na qual se lê o seguinte: “Poeta e dramaturgo, filiado à escola realista de que Balzac abriu as portas à nova literatura, Carvalho Júnior na *Parisina* mostrou ser o mais ardente sectário da nova escola. Seus sonetos são ainda a síntese do quanto ele amava Byron e Zola”. Dentre todas as menções à sua obra, esta é a única que lhe confere filiação à escola byroniana e que não menciona o cunho baudelairiano de seus versos. Tal postura nos leva à seguinte questão: teria este crítico lido seus versos ou ficado apenas no prefácio do drama?

No jornal *A província do Paraná* (PR), Vicente Machado (1879, p. 2) traz um breve relato de cunho biográfico, no qual comenta que o poeta possuía “o fino riso *baudelairiano*, capaz de assustar burgueses, e a mais rotunda obesidade

fradesca”. Comenta de passagem sobre *Hespérides*, referindo-se a ela como “uma coleção de inspirados e corretíssimos sonetos, da escola moderna, verdadeiramente *baudelafricanos*”. Ele também menciona a existência de “poesias líricas” de Carvalho Júnior que, embora “primando pela forma e concepção, não foram publicadas nos – *Escritos Póstumos*”.

Em *A América – Revista Quinzenal* (RJ), Filinto de Almeida (1879a e 1879b) dedica um espaço razoavelmente grande à crítica do livro de Carvalho Júnior, tecendo comentários tanto sobre o drama *Parisina*, quanto sobre os versos de *Hespérides*. Sobre esta última, Almeida (1879b, p. 3) escreve que é uma “tão pequena quanto formosa coleção de sonetos baudelafricanos, duma inteira correção artística e perfeitamente modernos. No seu gênero, estes sonetos são dos melhores que temos visto de autores nacionais”. Cita, então, o soneto “Profissão de fé” e afirma que ele nos dá a

perfeita ideia de todos os outros: a profissão de fé foi religiosamente observada. Nos tons candentes dos seus versos imprimiu o poeta toda a **sensualidade de um temperamento tropical**. Há uma **extrema volúpia enervante**, a flutuar à toa de cada ideia. **Diz-se, em cada verso, com a mais rude franqueza, a cena tumultuária do amor livre, tirano, afrodisíaco, que salta por cima do pudor social para ir beijar os lábios úmidos da mulher que se lhe entrega sem resistência e sem medo.**

Não faltará quem os qualifique de imorais e lhes vede a entrada no *santuário* augusto da família. **Ninguém, entretanto, deixará de os admirar como peças artísticas de subido valor.**

O realismo não é o materialismo. A completa materialidade na poesia produz aquilo. **Convimos que se cante a devassidão e a dissolução moral para**

as combater, como na *Morte de d. João*; **simplesmente para as descrever, fazendo o poeta a exposição de seus gozos sensuais, não pode estatuir princípio alevantado nos ideais da nova geração**, que é uma falange de combatentes extremos a sacrificar-se pela justiça e pelo bem, resumo resplandecente da perfectibilidade humana. (ALMEIDA, 1879b, p. 3, itálicos do autor, grifos nossos)

A citação é longa, porém relevante. Embora alguns dos elementos já nos sejam familiares – preferência pelo soneto, molde baudelairiano, zelo pela forma, excesso de lubricidade – duas coisas, no entanto, são dignas de nota: 1) a menção à mulher “que se lhe entrega sem resistência e sem medo”, sendo esta a primeira vez que se toca em tal assunto acerca da poesia de Carvalho Júnior; 2) a menção sobre a possibilidade de qualificar seus versos como “imorais”, que já havíamos visto em Capistrano de Abreu. O que há de novo neste último ponto é a dupla possibilidade de leitura acerca de seus versos: ele canta a “devassidão e a dissolução moral para as combater” como fez Guerra Junqueiro ou o faz “simplesmente para as descrever”, expondo seus “gozos sensuais”? Tal ponto se torna interessante na medida em que, dada a posição do poeta acerca do teatro⁴, não sabemos até que ponto seus versos podem ser lidos como uma tentativa de combater a dissolução moral por sua despudorada exposição ou como uma tentativa de chocar a “burguesia” – se é que se pode falar em burguesia no Brasil de

⁴ Segundo Carvalho Júnior (1879) seria dever do dramaturgo corporificar problemas sociais, teses filosóficas, etc., a fim de instruir a multidão, de forma que ela possa sentir e compreender os conhecimentos alcançados pela ciência e pela filosofia contemporâneas. Para ele, a literatura de sua época estaria dominada por certa “*vis cognoscendi*”, isto é, pela força do conhecimento, e apresentaria um “não sei que de científico, de positivo, de prático, de utilitário, enfim”; com isso, o “nível do ideal baixa consideravelmente e o belo funde-se na verdade.” (CARVALHO JÚNIOR, 1879, p. 5)

então – a partir de descrições voluptuosas. Em conjunto com a maioria dos seus críticos contemporâneos, como Candido (1989) e Amaral (1996), tendo a encará-los desta última forma, isto é, como tentativa de *épater le bourgeois*, pois, levando-se em conta seu apreço por Baudelaire, tal leitura parece ser a mais plausível.

Dentre todas as críticas que foram feitas a Carvalho Júnior, a que trataremos agora – mesmo que não trate exclusivamente dele – é a que ficou mais famosa, sendo mencionada pela maioria dos críticos posteriores, tanto nos manuais de literatura quanto em estudos especializados. Trata-se do texto “A nova geração”, de Machado de Assis. Não pretendo aqui me deter sobre o texto machadiano como um todo, pois, além de assaz conhecido, não é o foco deste capítulo. Trago, no entanto, suas considerações sobre a poesia de Carvalho Júnior, pois elas acabam esclarecendo, ou melhor, aprofundando alguns apontamentos dos críticos anteriores.

Para começar, vejamos o que o crítico diz sobre o “realismo”. Segundo ele, esta seria a bandeira “mais frágil de todas” as que foram hasteadas pela nova geração, “porque é a negação mesma do princípio da arte” (ASSIS, 1879, p 378). Ainda de acordo com Machado de Assis, “tal doutrina é aqui [no Brasil] defendida, menos como a doutrina que é, do que como expressão de certa nota violenta” e cita como exemplo dela os sonetos de Carvalho Júnior para logo em seguida afirmar que “de todas as [bandeiras] que possam atrair a nossa mocidade, esta é a que menos subsistirá, e com razão; não há nela nada que possa seduzir longamente uma vocação poética” (ASSIS, 1879, p 378). Suas palavras não deixam de ter um fundo de razão. É verdade que o “realismo poético”, tal como foi apresentado naquele momento, não durou muito; contudo,

não se pode deixar de notar que há ecos da lascívia e das descrições voluptuosas de Carvalho Júnior em poetas contemporâneos e posteriores a ele, como Teófilo Dias, Fontoura Xavier, Raimundo Correia, Medeiros e Albuquerque, Venceslau de Queirós, Cruz e Souza, dentre outros⁵. Claro que se poderia argumentar que esse tom provém de uma fonte comum, que é Baudelaire, mas também vale argumentar que se não a sua influência, foi pelo menos a sua precedência que cultivou o solo para o florescimento de tal erotismo em nossas letras.

Aliás, já que mencionamos Baudelaire, vejamos o que Machado diz sobre sua influência nos poetas da “nova geração”. Segundo ele, não é possível afirmar se tal “imitação é mais intencional do que feliz”, uma vez que o “tom dos imitadores é demasiado cru; e aliás não é outra a tradição de Baudelaire entre nós. Tradição errônea. Satânico, vá; mas realista o autor de *D. Juan aux enfers* e da *Tristesse de la lune!*” (ASSIS, 1879, p. 380). No que tange especificamente a Carvalho Junior, Machado de Assis (1879, p. 384) admite que Baudelaire o tenha fascinado e lhe inspirasse algumas de suas composições, buscando o poeta “seguir-lo na viveza da pintura, na sonoridade do vocábulo”, todavia, admite também que é a “individualidade própria do Sr. Carvalho Júnior” que transparece no livro e que acaba por dominá-lo todo (cf. ASSIS, 1879, 385)⁶. Embora

⁵ Segundo Péricles Eugenio da Silva Ramos, “A linha sensualista do Realismo brasileiro, isto é, a linha de Carvalho Júnior e Teófilo Dias, explica ainda certas notas do nosso Parnasianismo, como a “Satânia” ou “De volta ao baile” de Bilac, e não se veria esgotada dentro de um decênio: as *Canções da decadência* de Medeiros e Albuquerque, por exemplo, compostas entre 1883 e 1887, ostentam um realismo sexual cruamente exposto” (RAMOS, 2004 [1955], p. 99).

⁶ Abro aqui um parêntese para lembrar que, em “A arte de Baudelaire” – incluída na “Introdução Geral” à obra completa de Baudelaire –, Ivan Junqueira (1955) faz uma

Machado de Assis não deixa de ter certa razão com relação à leitura enviesada de Baudelaire, é válido dizer, juntamente com Antonio Candido em “Os primeiros baudelafricanos”, que ele só *formalmente* tinha razão, pois

Hoje podemos perceber que **historicamente a razão estava com os moços que deformavam segundo as suas necessidades expressivas, escolhendo os elementos mais adequados à renovação que pretendiam promover e de fato promoveram. Esses elementos** (o "descompassado amor à carne" e o "satanismo", para usar as expressões de Artur Barreiros) **representavam atitudes de rebeldia. [...] foi um grande instrumento libertador esse Baudelaire unilateral ou deformado, visto por um pedaço, que fornecia descrições arrojadas da vida amorosa e favorecia uma atitude de oposição aos valores tradicionais por meio de dissolventes como o tédio, a irreverência e a amargura.** (CANDIDO, 1989, p. 25, grifos nossos)

Em sua crítica, Machado de Assis também registra a influência francesa na parte da métrica, seja na “exclusão ou decadência do verso solto”, isto é, do verso branco ou sem rima, seja no “uso frequente ou constante do alexandrino”. Ainda tratando de forma geral sobre os “novos poetas”, Machado afirma que eles não são um “grupo compacto”, embora indiquem um movimento de transição. Em tal movimento, segundo ele, ainda existiriam alguns membros que, apesar de certa rebeldia latente, continuavam sendo “fíéis às tradições últimas do romantismo”, como Lúcio de Mendonça e Teófilo

afirmação bastante semelhante em relação ao poeta das *Flores do Mal* e a Edgar Allan Poe, muito embora o resultado de sua consideração seja diferente da machadiana, uma vez que embora reconheça as reverberações que o *Poetic Principle* de Poe causou em Baudelaire, Junqueira nega que o texto tenha modificado completamente sua concepção poética.

Dias. Contrastando com estes últimos, dá como exemplo Carvalho Junior, o “representante genuíno de uma poesia sensual, a que, por inadvertência, se chamou e ainda se chama realismo” (ASSIS, 1879, p. 382). Em seguida afirma que “[n]unca, em nenhum outro poeta nosso, apareceu essa nota violenta, tão exclusivamente carnal” (ASSIS, 1879, p. 382). Na visão de Machado, Carvalho Júnior não conhecia “as atenuações da forma, as surdinas do estilo; aborrecia os tons médios. Das tintas todas da paleta a que o seduzia era o escarlate. Entre os vinte sonetos que deixou, raro é o que não comemore um lance, um quadro, uma recordação de alcova” (ASSIS, 1879, p. 384). Na esteira de Artur Barreiros, o crítico questiona sobre a sinceridade contida na lascívia de Carvalho Júnior, sugerindo que “o poeta carrega[va] a mão, para efeitos puramente literários” (ASSIS, 1879, p. 383). Respondendo a ele, embora um pouco tarde para que nos possa ouvir, diríamos que pouco importa a sinceridade de seus versos; o que importa é que *poeticamente* ela teve efeito e, com isso, trouxe um novo tom à poesia de então.

Seguindo adiante, ainda temos mais dois autores – ou melhor, uma autora e um autor – que abordaram os versos de *Hespérides* em periódicos da época. São eles um certo Mirandola e D. Guiomar Torresão, ambos assinando críticas que aparecem no início de 1880. Começamos pela última, cuja crítica aparece no “Folhetim” da *Gazeta da Noite* (RJ) e se ocupa de todo o livro de Carvalho Júnior. De acordo com suas palavras,

o mérito superior deste excepcional livrinho, consiste principalmente nos seus **formosíssimos versos**.

Começamos a lê-los com um desdém, penetrado de dúvida, com uma frase, que aplicamos

promiscuamente no decurso da nossa peregrinação anual pelo Saara da poesia d'aquém e d'além-mar: *il faut de la poésie mais trop n'en faut.*

Pouco a pouco, operou-se em nós um reviramento, tomou posse das nossas faculdades um enlevo progressivo, lemos e relemos esses **versos admiravelmente cinzelados, essa poesia original, impetuosa e ardente, que tem estranhas audácias pagãs e deliciosos toques delicadíssimos.**

Carvalho Júnior, embora no advento da sua malograda carreira literária, revela-nos **dotes eminentíssimos**, impõe-se-nos como **um dos primeiros poetas do Brasil**, o país das florescências exuberantes e das **imaginações ardentíssimas.**

A metrificação correta, a forma opulenta, o esmero do *achevé*, o tom geral da composição, assemelham extraordinariamente as composições de Carvalho Júnior às de Gonçalves Crespo.

Há divergência no ponto de vista, mas há grandes afinidades na maneira artística, e são elas de per si uma afirmação brilhante para o poeta da *Parisina*. (TORRESÃO, 1880, p. 1, itálicos da autora, grifos nossos)

Além de suas hipérboles – “formosíssimos versos”, “toques delicadíssimos”, “dotes eminentíssimos”, etc. –, que fazem parte da retórica laudatória da época, chamam atenção algumas de suas observações. Descontando o que já nos é familiar – o esmero do poeta no *achevé* dos versos, sua correta metrificação e sua originalidade poética, qualificada como “impetuosa e ardente”, além de temperada com “estranhas audácias pagãs” –, o que nos chama a atenção é sua comparação com Gonçalves Crespo, o poeta das *Miniaturas* (1871). Sinalizo tal comparação, pois, posteriormente, José Veríssimo (1963, p. 265) elegeu justamente as *Miniaturas* como “a primeira manifestação” do parnasianismo no Brasil. Ao comparar suas criações, é possível identificar alguns elementos, tanto de forma

quanto de conteúdo, que contêm certas semelhanças, a saber, o uso dos sonetos (“Camarim”, “N. H.”, “Modesta”, “Sara”), o de versos alexandrinos (“Sara - I, III, VI”), as descrições de cenários (“O Camarim”, “Nera”), as comparações da mulher com uma escultura ou estátua pagã (“Sara”), a descrição do olhar e do andar feminino como “felino” (“Sara - III”, “Uma andaluza”), a sensualidade (“Sara”, “Nera”), bem como uma não usual analogia entre o amante e um “abutre esfaimado” (“Destinos”), muitos dos quais, poder-se-ia novamente argumentar, provêm da mesma fonte: Baudelaire. No entanto, como bem pontua a crítica, há “divergência no ponto de vista”, pois Gonçalves Crespo ainda tem um quê de romantismo, e onde este atenua a sensualidade, Carvalho Júnior carrega nas tintas.

Por fim, como último representante das críticas feitas a Carvalho Júnior em periódicos contemporâneos ao lançamento de seu livro, temos o crítico que assina como Mirandola⁷ na *Revista Musical e de Belas Artes* (RJ). No final da seção intitulada “Bibliografia”, Mirandola se ocupa de Carvalho Júnior apontando sua “individualidade poética” como “uma das mais acentuadas, mais fulgentes e mais rápidas” que já havia visto. Elogios à parte, afirma o crítico que o poeta

⁷ Embora possa parecer (ou até ser) um pseudônimo, creio que se trate de Giorgio (ou Jorge) Mirandola, cantor da ópera lírica italiana que se apresentava em São Paulo de 1874 até 1877 e que, após algum incidente no teatro que levou sua companhia ao descrédito, mudou-se para o Rio de Janeiro com sua esposa a fim de continuar trabalhando na mesma profissão (Sobre sua companhia em São Paulo, cf. o *Correio Paulistano* (SP) e sobre sua chegada ao Rio de Janeiro, cf. *Jornal do Comércio* (RJ) no período de 1870-1879 na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional). As publicações de Mirandola na *Revista Musical e de Belas Artes* (RJ) se iniciam, assim como a revista, em 1879. Trago estas informações, pois, até o momento, salvo engano, o crítico ainda não havia sido identificado. Cf. o livro *De poeta a editor de poesia: a trajetória de Machado de Assis para a formação de suas Poesias completas* [online], de Fabiana Gonçalves, 2015, p. 74.

possuía a **espontaneidade febril dos talentos pujantes que deixam-se arrastar pelo temperamento**, bom ou mau grado seu desejo; – para bem dizer, **projetam sobre o papel as suas impressões inda palpitantes** e com a mesma temperatura, **sem preocupações literárias de forma, sem o *nonio*** [a régua] que os poetas de gabinete têm sobre a pasta para a medição de seus versos. **Não imitou Baudelaire, nem Richepin, nem Junqueira**⁸ [*sic*] **nem outro qualquer. À leitura destes, revelou-se, achou-se, eis tudo.** Cantou a carne, a beleza palpável, úmida de sensualidade, com sangue, nervos, vida. **A sua musa**, bacante, impudica, sedenta de prazeres fortes e espasmos embriagadores, **procurava o ideal da orgia, para contrapô-lo às orgias do ideal que o histerismo romântico, impotente e hipócrita fazia remoinhar nas cabeças de suas doentias heroínas.**

Os sonetos de Carvalho Junior são admiravelmente ritmados, de uma harmonia natural, sem dissonâncias de mau gosto, harmonia imitativa, se aqui é cabível esse símile filológico, e não de harmonia mecânica como os de T. Dias, no dizer de um distinto escritor. (MIRANDOLA, 1880, p. 46-47, grifos e acréscimo nossos)

Sobre esta crítica, alguns pontos devem ser destacados. À “impecabilidade no metro” e ao “labutar constante” apontado por Múcio Teixeira, Mirandola lhe contrapõe a “espontaneidade febril dos talentos pujantes”, o “projetar sobre o papel as suas impressões ainda palpitantes” e sua despreocupação com a forma. Embora não tenhamos os originais de Carvalho Júnior para efetuar uma crítica genética, isto é, para ver o quanto

⁸ Creio que aqui se trate de um erro tipográfico, pois, provavelmente o crítico estava se referindo a Guerra Junqueiro, realista português, e não a Junqueira Freire, romântico brasileiro.

labutou em seus poemas, escrevendo e/ou reescrevendo cada um, não podemos concordar com o crítico. A obra de Carvalho Júnior nos parece, como apontou Múcio Teixeira, muito bem trabalhada, uma obra marcada pelo esmero na forma e o preciosismo das imagens; ademais, o próprio Mirandola reconhece que seus sonetos são “admiravelmente ritmados”.

Não nos interessa repetir aqui as mesmas manifestações sobre a lubricidade de seus versos. Muito mais interessante é a afirmação de que Carvalho Júnior não imitou “Baudelaire, nem Richepin, nem Junqueira [sic] nem outro qualquer. À leitura destes, revelou-se, achou-se, eis tudo”. Neste ponto, consideramos sua afirmação aceitável. Afinal, como vimos nas críticas de Artur Barreiros e Machado de Assis, o poeta não segue fielmente a Baudelaire, dando-lhe sua própria feição. Ainda sobre esta afirmação, chama-nos atenção a menção ao nome de Richepin, pois Antonio Candido (1989, p. 30-31) aventa a possibilidade de os “jovens do Realismo Poético” terem sofrido “alguma influência lateral de Richepin (poeta inferior a eles), como um reforço da de Baudelaire – o que ajudaria a explicar certos aspectos que esta assumiu aqui” para logo em seguida descartá-la, por ser “muito improvável, pois nenhum deles o cita, comenta ou traduz”. Além disso, Candido (1989, p. 31) também afirma que, salvo engano seu, a marca de Richepin “só apareceria a partir de 1884 nos versos de Medeiros e Albuquerque, que diz ter lido nesse ano *Les blasphèmes*, cujas sugestões estão no seu livro *Canções da decadência*, de 1889”. Aqui, é possível dizer que Candido, efetivamente, se equivocou. Ainda antes da menção de Mirandola em sua crítica a Carvalho Junior, uma busca na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional apontou que há menções ao nome de Richepin em publicações do *Jornal do Comércio* e de *O Mequetrefe* (em

1877 e 1878, respectivamente), mostrando que o poeta já era conhecido na época em que os *primeiros baudelairianos* escreviam seus versos; além disso, também Sílvio Romero, no artigo “A literatura brasileira, suas relações com a portuguesa; o neo-realismo”, publicado na *Revista Brasileira* (RJ) em 1879, menciona sua influência nos poetas brasileiros. Assim sendo, mesmo que não haja menções diretas, alusões ou traduções de seus versos, é muito provável que esta geração conhecesse Richepin. Ainda assim, é válido fazer novamente coro às palavras de Mirandola e dizer que Carvalho Júnior não imitou a este, nem a Baudelaire e tampouco a Junqueiro, tendo se encontrado na leitura destes.

Après le combat

Como pudemos ver, o *problema* da poética de Carvalho Júnior não era de ordem estética, mas moral. Embora a maioria de seus críticos lhe faça elogios em relação à forma – como a correção do metro, a sonoridade do vocábulo, o acabamento dos versos/esmero nas frases, a abundância de rimas – e em relação ao conteúdo – as imagens primorosas e ousadas, a vivacidade de suas pinturas –, parece ter sido apenas a *imoralidade* que pesou em seu julgamento. Nem o elogio de Machado de Assis e de Capistrano de Abreu, para ficar apenas com os mais notórios, nem a admiração de alguns de seus contemporâneos⁹ foram suficientes para salvá-lo de certo esquecimento/apagamento nas histórias da literatura brasileira.

Conforme mencionamos no início, até o livro de Manuel Bandeira, em 1938, Carvalho Júnior havia sido deixado

⁹ Como Teófilo Dias, Fontoura Xavier, Múcio Teixeira, Alberto de Oliveira, para mencionar apenas alguns.

de lado pela maioria dos historiadores e estudiosos, com exceção de Sílvio Romero (1905), que lhe dedicou algumas linhas. Apesar do tom de censura quando afirma que em sua poesia “imperava o realismo mais cru” (ROMERO, 1905, p. 160), o crítico sergipano demonstra respeito e estima pelo jovem quando atesta que, embora tenha morrido precocemente, Carvalho Júnior havia deixado “duas dúzias de sonetos, verdadeiramente apreciáveis pela correção, pela naturalidade, pelo sabor do mais completo realismo” (ROMERO, 1905, p. 164), e quando, logo em seguida, cita o poema “*Après le combat*” e afirma que é uma “bela cena, tanto quanto a pintura de situações dum grosseiro realismo pode ser belo” (ROMERO, 1905, p. 165).

Apesar do erotismo fortemente marcado e marcante de sua poesia, os versos de Carvalho Júnior atualmente não são considerados imorais. Mas, mesmo que fossem, ainda assim poderíamos falar deles a mesma coisa que Camões afirmava sobre os prazeres da Ilha dos Amores: “Melhor é experimentá-los que julgá-los”.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JUNIOR, Benjamin (org.). *Antologia de poesia brasileira: realismo e parnasianismo*. São Paulo: Ática, 1985.
- ABREU, Capistrano. “Livros e Letras”. *Gazeta de Notícias*, Ano V, Ed. 279, Rio de Janeiro (RJ), 10 de outubro de 1879, p. 2.

- ALMEIDA, Filinto de. “Parisina”. *A América - Revista Quinzenal*, Ano I, Ed. 4, Rio de Janeiro (RJ), 20 de dezembro de 1879a, p. 6-7.
- ALMEIDA, Filinto de. “Parisina”. *A América - Revista Quinzenal*, I, Ed. 5, Rio de Janeiro (RJ), 20 de dezembro de 1879b, p. 3.
- AMARAL, Glória Carneiro do. *Aclimatando Baudelaire: o baudelaírianismo brasileiro de 1870 - 1900*. São Paulo: Annablume, 1996.
- ANÔNIMO. “Publicações.” *O Espírito-Santense*, Ano IX, Ed. 84, Vitória, 18 de outubro de 1879, p. 2.
- ASSIS, Machado de. “A nova geração”. *Revista Brasileira: Jornal de literatura, teatros e indústria*, vol. II, Rio de Janeiro (RJ), dezembro de 1879, p. 373-413
- BANDEIRA, Manuel (org.). *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996 [1938].
- BARREIROS, Artur. “Prefácio”. In: CARVALHO JÚNIOR, Francisco Antônio de; _____ (org.). *Parisina: Escritos póstumos*. Rio de Janeiro, RJ: Tipografia de Agostinho Gonçalves Guimarães, 1879. xvi, 198p.
- CANDIDO, Antônio. “Os primeiros baudelaírianos”. In: CANDIDO, Antônio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.
- CARVALHO JÚNIOR, Francisco Antônio de; BARREIROS, Artur (org.). *Parisina: Escritos póstumos*. Rio de Janeiro, RJ: Tipografia de Agostinho Gonçalves Guimarães, 1879. xvi, 198p.
- CARVALHO JÚNIOR, Francisco Antônio de. *Hespérides*. Edição, apresentação e notas por Bárbara Magalhães e José Américo Miranda. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- FRANCK, George. “Parisina” *O Mequetrefe*, Ano V, Ed. 185, Rio de Janeiro (RJ), 30 de setembro de 1879, p. 2.

- GIL, A. “Parisina.” *Revista Ilustrada*, Ano IV, Ed. 179, Rio de Janeiro (RJ), outubro de 1879, p. 2.
- GONÇALVES, Fabiana. *De poeta a editor de poesia: a trajetória de Machado de Assis para a formação de suas Poesias completas* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015, 182p. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/138589>. Acesso em: 27 mai. 2021.
- JUNQUEIRA, Ivan. “A arte de Baudelaire”. In: BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa*: volume único. / Ed. Organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. (Biblioteca Universal)
- LOBO, Danilo. “A poesia erótica de Carvalho Júnior”. In: CONGRESSO ABRALIC, 5, 1996, Universidade Federal do Rio de Janeiro. *Cânones e contextos*: anais. Rio de Janeiro: ABRALIC/CNPq/Finep, 1998, v. 2, p. 563-566.
- MACHADO, Vicente. “Parisina.” *A província do Paraná*, Ano IV, Ed. 218, Curitiba (PR), 13 de dezembro de 1879, p. 2.
- MIRANDOLA. “Bibliografia”. *Revista Musical e de Belas Artes*, Ano II, Ed. 6. Rio de Janeiro (RJ), 13 de março de 1880, p. 46-47.
- PINTO, Antônio José da Silva. “Notas de Viagem”. *Gazeta da Noite*, Ano I, Ed. 148. Rio de Janeiro (RJ), 26 de setembro de 1879. p. 1-2.
- RAMOS, P. E. da Silva. *Panorama da poesia brasileira*. Vol. III – Parnasianismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.
- RAMOS, P. E. da Silva. *Poesia simbolista*: Antologia. Introdução, seleção e notas de P. E. da S. Ramos. São Paulo: Melhoramentos, 1965.
- RAMOS, P. E. da Silva. “A renovação parnasiana na poesia.” In: COUTINHO, Afrânio (org.) *A literatura no*

- Brasil*. Vol. 4, 7.^a ed. rev. e atual. São Paulo: Global, 2004 [1955].
- ROMERO, Sílvio. “A literatura brasileira, suas relações com a portuguesa; o neo-realismo”. Rio de Janeiro (RJ): *Revista Brasileira*, 2. v., 1879. p. 273-292.
- TEIXEIRA, Múcio. “Homenagem ao dr. Carvalho Júnior”. *Gazeta da Noite*, Ano I, Ed. 150. Rio de Janeiro (RJ), 29 de setembro de 1879a. p. 3.
- TEIXEIRA, Múcio. “Homenagem ao dr. Carvalho Júnior”. *Gazeta da Noite*, Ano I, Ed. 151. Rio de Janeiro (RJ), 30 de setembro de 1879b. p. 2-3.
- TORRESÃO, Guiomar. “Carvalho Júnior”. *Gazeta da Noite*, Ano II, Ed. 20. Rio de Janeiro (RJ), 5 de fevereiro de 1880. p. 1
- VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 4. ed. Brasília, DF: Univ. de Brasília, 1963 [1916]. xxvi, 319p. (Biblioteca básica brasileira; 3).

O PAPEL DA TRADUÇÃO NAS HISTÓRIAS DA LITERATURA: O CASO DE ODORICO MENDES

Thaís Fernandes*

História da literatura e tradução

As histórias da literatura, no geral, só mencionam a tradução quando é impossível evitá-la, afirma Even-Zohar em *Polysystem studies* (1990, p. 45), obra na qual o autor apresenta a ideia da literatura como polissistema¹. Através de tal conceito, Even-Zohar (1990) compreende a literatura como uma estrutura aberta e dinâmica que se modifica constantemente pelas relações entre os diversos sistemas que o compõem. Essa compreensão permite pensar a literatura brasileira como um grande polissistema que sofre influência de sistemas literários (ou políticos, econômicos, culturais) externos e internos, como o sistema da literatura traduzida no Brasil. Para Even-Zohar (1990), portanto, a tradução é capaz de participar ativamente da formação de um sistema literário nacional e de produzir inovações dentro dele. Voltando à afirmação do início deste parágrafo, como existe um apagamento da tradução nas

* Professora do Departamento de Língua e Literatura Vernáculas da Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: fernandes.tha@gmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8499862356316466>

¹ Even-Zohar (1990) alterna o uso de “sistema” e “polissistema” ao longo de sua obra. Segundo o autor, ambos possuem as mesmas propriedades, porém, ele emprega o termo “polissistema” para evidenciar sua concepção de sistema como algo dinâmico e heterogêneo, opondo-se a uma abordagem sincrônica e estática, como aquela pensada pela Escola de Genebra, quando empregava o termo “sistema”.

histórias da literatura, raramente é possível ter uma ideia da função da literatura traduzida em um sistema literário, bem como seu papel ou sua posição dentro dele ou, ainda, de que forma as obras traduzidas se relacionam entre si e com as obras nacionais.

A partir das considerações feitas sobre a teoria dos polissistemas, pretendo apresentar neste estudo uma breve leitura sobre a literatura traduzida, em especial a literatura clássica grega e latina, em algumas obras historiográficas da literatura brasileira, buscando corroborar ou não as afirmações de Even-Zohar acerca do seu apagamento. Mais especificamente, objetivo apontar as críticas feitas pelos autores dessas obras a um tradutor que parece escapar desse apagamento e ocupar uma posição central no sistema literário brasileiro: Manoel Odorico Mendes. Para isso, elegi oito obras, consciente de que se trata apenas de uma amostra das histórias da literatura brasileira escritas em nosso país. Apesar dessa limitação, foi possível refletir sobre algumas questões apresentadas por Even-Zohar (1990), como tentarei demonstrar ao longo do texto.

As obras escolhidas foram: *História da literatura brasileira* de Silvio Romero (1949a, 1980a, 1980b, 1980c, 1949b), publicada em cinco volumes em 1888; *História da literatura brasileira* de José Veríssimo (1969), publicada em 1906; *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos* de Nelson Werneck Sodré (1964), publicada em 1938; *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do Realismo ao Pré-modernismo* de Brito Broca (1991), cujos textos foram escritos entre 1940 e 1960; *A vida literária no Brasil – 1900* também de Brito Broca (2005), publicada em 1957; *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*

de Antonio Candido (2000), publicada entre 1956 e 1957; *História da literatura brasileira* de Luciana Stegagno-Picchio (2004), publicada em 1972, na Itália, e traduzida para o português brasileiro em 1997; e *A educação pela noite & outros ensaios* de Antonio Candido (1989), publicada em 1987.

Manoel Odorico Mendes, um tradutor do século XIX

Além de buscar nessas obras alusões à tradução, como já mencionado, também foram examinadas as críticas feitas ao tradutor Odorico Mendes². Nascido em 1799, em São Luís³, Maranhão, Odorico Mendes foi político, jornalista, humanista e tradutor. Faleceu em Londres, em 1864, deixando como legado as traduções das obras de Virgílio (*Bucólicas*, *Geórgicas* e *Eneida*), das epopeias de Homero (*Iliada* e *Odisseia*) e de duas tragédias de Voltaire (*Tancredo* e *Mérope*). Interessam-me aqui as traduções de Virgílio e de Homero, pois o estudo do texto traduzido e de seus paratextos, bem como de sua recepção e crítica, pode contribuir para uma compreensão mais apurada da influência da literatura clássica na literatura brasileira do século XIX. Como afirma Vieira (2010a, p. 78),

No que toca à influência do domínio greco-romano, é seara praticamente intacta a reflexão sobre suas raízes profundas nas letras brasileiras daquela época. Questões fundamentais como escolhas temáticas e formais impostas pelo sistema literário então vigente – que propiciaram uma espécie de tardo-

² As informações biográficas apresentadas são do verbete do tradutor presente no DITRA, *Dicionário de tradutores literários no Brasil*, de autoria de Guerini e Lentz (2006). Disponível em: <https://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/OdoricoMendes.htm>. Acesso em: 05 jul. 2021.

³ Importante lembrar que, durante um período do século XIX, São Luís ficou conhecida como a “Atenas brasileira” (cf. Broca, 2005, p. 99).

neoclassicismo – permanecem parcamente exploradas.

Apesar da existência de alguns estudos a respeito da obra tradutória e da recepção de Odorico Mendes, ainda há questões importantes a serem exploradas e elucidadas, tal é a quantidade de anotações de diferentes temáticas presentes em suas traduções. Yee (2017, p. 125), que analisou em sua tese as notas de rodapé e de fim das traduções de Odorico, apresenta um panorama do que pode ser encontrado nesses comentários:

Encontramos nas notas das traduções de *Eneida* (1854), *Bucólicas* (1858) e *Geórgicas* (1858), de Virgílio; e em *Ilíada* (1864) e a *Odisseia* (1929), de Homero, aproximadamente 525 anotações aos livros traduzidos. Nelas Odorico apresenta vários tipos de comentários, em menor ou maior grau de extensão discursiva. A maioria deles é de ordem filológica, tradutológicas, destinam-se aos esclarecimentos sobre as correspondências lexicais, os neologismos, as supressões de palavras (desde que, segundo Odorico, não ofendam a clareza), as etimologias de palavras e expressões incomuns, a descrição de objetos, de costumes, de questões geográficas, de termos técnicos, entre outras questões que trilham os caminhos de seu processo de pesquisa e de tradução e que envolvem o confronto com diversos tradutores, críticos e comentadores.

Nessas notas ainda é possível encontrar “narrativas enviesadas, [que] rompem com as estruturas tradicionais de escrita e apontam para uma operação complexa de manifestação do pensamento” (YEE, 2017, p. 103). Haroldo de Campos, para quem Odorico “foi o primeiro a propor e a praticar com empenho aquilo que se poderia chamar uma verdadeira teoria da tradução” (2006, p. 39), também vê as notas como espaços

em que o tradutor deixa claro o cuidado presente nas suas escolhas tradutórias e em que dialoga com outros tradutores, elogiando ou criticando suas soluções. Campos (2006, p. 41), no entanto, não discorda de uma das principais críticas ao maranhense, que aparecerá também, como veremos, nas histórias da literatura: “naturalmente, a leitura das traduções de Odorico é uma leitura bizarra e difícil”.

De acordo com Yee (2011, p. 82), Odorico teve que superar alguns obstáculos até a publicação de suas traduções. Em 1847, ele muda-se para a França, quando se devota integralmente à atividade de tradução. Mas “seus esforços iniciaram quando ainda se encontrava no Brasil. O tradutor acabava de traduzir Voltaire e iniciava Virgílio, exercendo suas atividades literárias em um cenário de turbulências políticas” (YEE, 2011, p. 82). Em suas cartas, Odorico queixava-se de não conseguir subscritores – que assinavam uma lista e pagavam seu exemplar antecipadamente – suficientes no Brasil para que pudesse financiar a publicação de suas traduções (YEE, 2011, p. 83). Finalmente, ele publica a tradução da *Eneida* por uma editora parisiense, a Rignoux, em 1854.

No Brasil, a recepção dessa tradução dividiu-se entre o entusiasmo por parte de alguns e a crítica (positiva e negativa) ao método tradutório de Odorico (VIEIRA, 2010b, p. 142). Parte dessa crítica pode ser encontrada em autores das histórias da literatura que escreveram em período próximo à publicação das traduções, como Silvio Romero e José Veríssimo, como será apresentado a seguir.

A crítica às traduções de Odorico Mendes nas Histórias da Literatura

Antes de passar à crítica específica sobre Odorico Mendes, vejamos como as histórias da literatura elegidas para este trabalho apresentam a literatura traduzida. No geral, percebe-se que a tradução (de qualquer língua) é pouco mencionada. Por outro lado, a influência da literatura e dos movimentos literários estrangeiros é muito destacada; os autores das histórias, no entanto, não esclarecem se essa influência se deu através da leitura das obras nas línguas de partida ou através de traduções. Também foi possível constatar que a atividade de tradutor de alguns escritores brasileiros não é citada, como se traduzir fosse uma ocupação que não fizesse parte de sua vida literária. Pensando no conjunto de textos analisado, pode-se concordar com a afirmação de Even-Zohar sobre a ausência da tradução nas histórias da literatura nacionais.

Apesar desse apagamento, é lícito pensar que a tradução teve um papel importante na formação da literatura brasileira, como afirma o próprio Campos no já mencionado texto *Da tradução como criação e como crítica*, no qual destaca a figura de Odorico:

Quando os poetas concretos de São Paulo se propuseram uma tarefa de reformulação da poética brasileira vigente, [...] deram-se, ao longo de suas atividades de teorização e de criação, a uma continuada tarefa de tradução. Fazendo-o, tinham presente justamente a didática decorrente da teoria e da prática poundiana da tradução e suas ideias quanto à função da crítica – e da crítica via tradução – como “nutrimento do impulso” criador. (CAMPOS, 2006, p. 42)

A maior parte das histórias examinadas relata a importância da literatura clássica no Arcadismo, Simbolismo e

Parnasianismo e menciona as traduções de Odorico Mendes. No entanto, como dito mais acima, esses comentários dizem respeito à influência da literatura estrangeira na literatura brasileira, e não à tradução. Não há um aprofundamento dessas questões de modo a demonstrar que a tradução pode ser provedora de um *repertório de produtos poéticos básicos* (CAMPOS, 2006, p. 36) e de modelos para os escritores nacionais.

Passando ao tradutor, objeto de análise deste estudo, é preciso contextualizar brevemente, a partir das histórias da literatura consultadas, o momento durante o qual Odorico escreveu e traduziu. Segundo Candido, no geral, durante o período romântico “o que se atacou principalmente foi a moda greco-romana, identificando-se o Neoclassicismo, além disso, com literatura *colonial*, a ser rejeitada por escritores de uma pátria livre” (2000, p. 183). Tais ataques, porém, não foram capazes de conter totalmente a influência da literatura clássica, ao menos num primeiro momento, pois as imagens e mitos da Antiguidade continuavam a aparecer na poesia dos autores do período, “mostrando as fundas raízes que tinham no espírito desses homens, incapazes de se exprimirem sem o seu intermédio” (CANDIDO, 2000, p. 207). Da mesma forma, Sodré percebe a presença da literatura clássica nos primeiros românticos: “autores numerosos traduziram em suas obras influências clássicas, ou obediência a padrões clássicos, ao mesmo tempo que se afirmavam como românticos” (1964, p. 193). Outro traço de sobrevivência dos clássicos no Romantismo foi o uso de gêneros literários clássicos, como o poema épico, observado por Romero (1980b) na obra de poetas como Gonçalves de Magalhães (*Confederação dos Tamoios*, publicado em 1856) e Teixeira e Sousa (*A Independência do*

Brasil, escrito entre 1847 e 1855). Apesar desse apego aos modelos clássicos, no mesmo período havia o enaltecimento de temas nacionais. Essas duas características podem ser observadas na própria *Confederação dos Tamoios*, na qual Magalhães descreve o conflito entre os índios Tamoios e os portugueses – um tema nacional – em uma epopeia – gênero clássico.

Broca (2005) escreve sobre o culto do final do século XIX à Grécia e Roma, que ficava evidente em declarações como a de Tobias Barreto, em 1862: “Sou grego, pequeno e forte” (BROCA, 2005, p. 158). Monteiro Lobato, lendo Homero em Areias, escreveu a Godofredo Rangel: “Que diferença de mundos! Na Grécia, a beleza; aqui a disformidade. Aquiles lá; Quasímodo aqui” (LOBATO, 1944 *apud* BROCA, 2005, p. 158). E Joaquim Nabuco, em carta a José Veríssimo, “protestava contra o fato de se chamar Machado de Assis de mulato, dizendo: ‘A palavra não é literária, é pejorativa, basta ver-lhe a etimologia. De mais, o ser mulato em nada afetava sua caracterização caucásica. Eu pelo menos vi nele o grego’” (BROCA, 2005, p. 158). Esse culto, como demonstra Broca (2005), era uma forma de se distanciar da “decadência” que, aos olhos desses escritores, era o Brasil. Romero também critica essa atitude de alguns intelectuais: “não deixa de causar certa estranheza a segurança, a radiante seriedade com que, diariamente, por exemplo, jornalistas patentemente oriundos de índios e africanos, dizem: *Nós os latinos...* Tenho sérias dúvidas sobre essa *latinização*” (1980c, p. 1171, grifos do autor).

Com base nessa explanação bastante breve sobre o período, passo às considerações a respeito das traduções de Odorico Mendes. O poeta e tradutor José Paulo Paes destaca sua influência nos escritores e tradutores brasileiros:

[n]essa titânica empresa, buscou ele amiúde, particularmente nas traduções do grego, equivalentes em português para os longos epítetos homéricos [...]. As opiniões se dividem quanto ao mérito das versões de Odorico Mendes. [...] Tais excentricidades, que tornam tão penosa a leitura das versões de Odorico, antecipam porém as inovações verbais de seu contemporâneo e coestaduano Sousândrade, cuja menosprezada obra poética está sendo hoje revalorizada, e, mais modernamente, de Guimarães Rosa, convindo ainda lembrar terem elas aberto o caminho vernáculo para muitas das soluções adotadas por Antônio Houaiss na sua tradução do *Ulysses*, de Joyce. (1990, p.15)

Para Paes, as traduções de Odorico Mendes trouxeram inovações ao sistema literário brasileiro, o que vai ao encontro da teoria dos polissistemas de Even-Zohar (1990). No momento em que Odorico Mendes publicou suas traduções, a literatura brasileira se encontrava em um período de transição. Por um lado, havia escritores que valorizavam os modelos literários europeus e, por outro, havia aqueles que pensavam que a literatura brasileira deveria primar pelos temas nacionais. O fato de não existir um modelo literário estabelecido a ser seguido permitiu que o maranhense ousasse em suas traduções e apresentasse nelas procedimentos que seriam encontrados depois em escritores brasileiros, como os citados por Paes (1990), Sousândrade e Guimarães Rosa.

Ao mesmo tempo, também se manifestava na sua tradução um desejo de brasilidade, que pode ser percebido no título da tradução do maranhense para a epopeia de Virgílio: *Eneida brasileira*. Segundo Vieira (2010b, p. 141), o uso do adjetivo brasileira pode denotar uma possível oposição à *Eneida portuguesa*, publicada anteriormente pelo tradutor João Franco

Barreto. Ainda para Vieira (2010b, p. 141), “o adjetivo ‘brasileira’ exibia o orgulho da nação recém-emancipada em produzir sua própria versão da mais célebre epopeia latina” e era uma prova do desejo desses escritores de se apresentarem como fluentes nas mais importantes tradições clássicas europeias. Num pequeno texto que antecede a tradução da epopeia virgiliana, intitulado *Ao público*, Odorico Mendes escreve: “[p]or contente me dou se obtenho um lugar ao pé de Aníbal Caro, Pope, Monti, Francisco Manuel, e de outros bons tradutores poetas” (2005, p. 33), confirmando sua intenção de rivalizar com outras traduções consagradas.

Mas, como afirma Paes (1990), as avaliações sobre as traduções de Odorico Mendes não são unânimes. Vejamos, então, o que os autores das histórias analisadas dizem sobre o tradutor. Romero (1980b), cuja obra foi publicada pouco mais de 30 anos depois da primeira edição da tradução da *Eneida*, foi um crítico ferrenho das traduções do maranhense. Para este autor, em Odorico Mendes o patriota superou o literato: considera-o um “liberal sincero e ativo em política” (ROMERO, 1980b, p. 720) e um “homem, aliás, talentoso e ilustrado” (ROMERO, 1980b, p. 726), ao mesmo tempo que qualifica suas traduções como “injustificáveis” (ROMERO, 1980b). O tom da tradução da *Eneida* é, para Romero, “pedantesco e maçudo” (1980b, p. 725) e considera que a fama dada a Odorico Mendes pelas traduções de Virgílio e Homero é um “grande abuso” (1980b, p. 720). Segundo Romero (1980b, p. 723), quanto às traduções dos dois poetas antigos,

a maior severidade seria pouca ainda para condená-las. Ali tudo é falso, contrafeito, extravagante, impossível. São verdadeiras monstruosidades. Nas traduções dos monumentos das letras clássicas

existem três grandes questões a considerar: há o lado científico propriamente dito, isto é, os problemas de filologia, mitografia, etc., que se prendem à cultura greco-romana; há a face linguística, o maior ou menor conhecimento das línguas e da respectiva literatura; há, finalmente, o prisma artístico, o talento, a capacidade poética do tradutor. O primeiro aspecto do problema foi pouco da alçada de Odorico; o segundo ele o conheceu; o terceiro faltou-lhe completamente.

A maior crítica de Romero é em relação ao texto em português produzido por Odorico Mendes. O autor considera que as traduções são “ásperas, prosaicas, obscuras” (1980b, p. 723), e que o tradutor “torturou frases, inventou termos, fez transposições bárbaras e períodos obscuros, jungiu arcaísmos a neologismos, latinizou e grecificou palavras e proposições”, enfim, “evaporou toda a poesia de Virgílio e Homero” (1980b, p. 724), o que é corroborado pela crítica já mencionada de Campos (2006). Por fim, Romero (1980b) conclui que o modo de traduzir de Odorico Mendes deve servir de exemplo a ser evitado.

Alguns anos mais tarde, Veríssimo (1969) também publica em sua história críticas às traduções de Odorico Mendes, porém favoráveis. Para este autor, o maranhense foi “o mais acabado humanista que já tivemos” e “um tradutor insigne, se não pela eloquência e fluência, pela fidelidade e concisão verdadeiramente assombrosa” (VERÍSSIMO, 1969, p. 173). Veríssimo (1969) vai ainda mais longe e afirma que, não poucas vezes, as traduções de Odorico Mendes rivalizaram com Virgílio e Homero em beleza e força de expressão. Apesar dos elogios, Veríssimo (1969) concorda com aqueles que consideram as traduções de difícil leitura.

Já a análise de Sodré (1964) sobre as traduções do maranhense, como a de Romero, não é positiva. Para este autor, Odorico Mendes “traduz a face erudita e distante da expressão literária, o contato com os valores universais e eternos, que buscou transpor para o nosso idioma em versos discutidos, a que faltam, sem dúvida alguma, as belezas originais” (1964, p. 313). Sodré (1964) considera ainda que a erudição de Odorico Mendes afastou suas traduções de um público mais numeroso.

Candido (2000) é mais um dos autores que desaprovam as traduções. Sua crítica a elas se encontra em *Formação da literatura brasileira*, em uma seção intitulada “Mau gosto”. Ele reconhece nos poetas objetos de sua crítica inteligência e cultura, porém, reconhece também “chateza” e um mau gosto “que pulula no conceito, na imagem, nas palavras, como verdadeiro desvio de sensibilidade” (CANDIDO, 2000, p. 190). Esse mau gosto nas traduções é expresso, segundo o historiador, pelos “neologismos em que se fundem substantivo e adjetivo, sujeito e complementos” (CANDIDO, 2000, p. 191). Esses procedimentos terão reflexo na poesia desses autores, na qual se encontra “um preciosismo do pior gosto, enfático, vazio, em que o termo raro, a imagem descabida, a construção arrevezada até à obscuridade são apoios duma inspiração pobre, em fase de decadência” (CANDIDO, 2000, p. 191).

Aquilo que os críticos mais condenaram nas traduções de Odorico Mendes é justamente o que será valorizado, mais tarde, pelos concretistas. Campos (2006, p. 40) elogia alguns dos neologismos criados por Odorico, “como Íris *alidourada*, *criniazul* Netuno, ou, para um rio, *amplofluyente* ou, ainda, *bracicândida* para Helena”. Apesar disso, confessa que “sua prática não está à altura de sua teoria, que muitas de suas soluções, de seus arrevesamentos sintáticos e, em especial, de

seus compósitos, são mesmo sesquipedais e inaceitáveis” (CAMPOS, 2006, p. 39).

Para Paes (1990), a crítica favorável de Haroldo de Campos recuperou as traduções do maranhense, ressaltando o que havia de mais inventivo nelas. A sintonia entre essas traduções e alguns experimentos do concretismo resgatou-as do passado, tornando-as literariamente atuais, “e ao verter em português as palavras-valise que enxameiam o texto do *Ulysses* de Joyce, reatou Antônio Houaiss em nossos dias o interrompido fio histórico do – a expressão é de Antonio Candido – ‘pedantismo arqueológico’ de Odorico Mendes” (PAES, 1990, p. 44).

O tradutor Raimundo Carvalho (2014, p. 108) sintetiza o percurso de Odorico Mendes na literatura brasileira:

Manuel Odorico Mendes, mestre vilipendiado por historiadores naturalistas da literatura brasileira, mas resgatado da poeira do limbo e dos sebos por poetas de vanguarda. (Porém, o que são as Histórias da literatura, senão vastos cemitérios de nomes obscuros?) Não bastasse a engenhosidade das soluções poéticas de Odorico, as notas e comentários que acompanham as suas traduções revelam um apurado estudo e segura orientação artística.

Tendo traduzido trechos da *Eneida*, Carvalho (2014, p. 116) afirma que a tradução de Odorico Mendes o “encorajou no trabalho da linguagem, na atenção ao ritmo, na ordenação das palavras e no torneio das vozes e ações performadas no poema”, demonstrando que sua maneira de traduzir continua influenciando tradutores contemporâneos.

Uma rápida pesquisa sobre as traduções da *Eneida* nos mostra que ela é editada até os dias de hoje. Como já

mencionado, a primeira edição, publicada pela editora francesa Rignoux, saiu em 1854. Depois, ainda no século XIX, a H. Garnier reeditou a tradução, mas não foi possível precisar a data deste lançamento. A W. M. Jackson Inc. editores publicou, por volta de 1948, uma edição com a tradução d'*As geórgicas*, de Antonio Feliciano de Castilho, e a tradução da *Eneida* de Odorico. Em 1956, a tradução é publicada pela Atena. A reedição seguinte acontecerá somente em 2005, pela Ateliê Editorial. Por fim, encontramos uma edição bilíngue da tradução da *Eneida* publicada em 2008, pela Editora da UNICAMP, organizada pelo Grupo de trabalho Odorico Mendes, da UNICAMP, que reúne professores e pesquisadores da sua obra. Em 2011, a Martin Claret também reeditou a tradução de Odorico da *Eneida*. Esses dados nos mostram que esta tradução ficou quase 50 anos sem ser reeditada e que há um interesse recente por ela, provavelmente motivado pelas pesquisas acadêmicas sobre o tradutor. Em relação às duas outras traduções de Virgílio, encontramos menos reedições. Das *Bucólicas*, publicada originalmente em 1858, localizamos uma reedição de 1995, pela EDUFMA, uma de 2005 pela Crisálida e Tessitura, e outra de 2008, pela Ateliê Editorial. A tradução das *Geórgicas*, publicada juntamente com as *Bucólicas*, em 1858, também foi relançada em 1995, pela EDUFMA. Em 2019, recebeu nova edição, também pela Ateliê Editorial.

Considerações finais

A pesquisa apresentada baseia-se na teoria dos polissistemas, pensada por Even-Zohar (1990). A afirmação deste autor a respeito da ausência da tradução nas histórias da literatura foi corroborada após a leitura e análise de um conjunto

de oito histórias da literatura brasileira, que pouco mencionam a respeito de seu papel na formação da literatura nacional. No entanto, uma figura salva-se desse apagamento: Odorico Mendes. A maior parte das obras consultadas faz menção às suas traduções, ainda que parte desses comentários sejam críticas duras ao seu modo de traduzir. De qualquer forma, o fato de ele ser citado é testemunha do impacto de suas traduções e sua presença, até certo ponto, contraria a afirmação de Even-Zohar (1990).

A partir da leitura das obras e de estudos que avaliam a crítica e a recepção de Odorico Mendes, pode-se afirmar que este tradutor é uma das figuras centrais do sistema de literatura latina traduzida no Brasil. Tradutor e poeta, traduziu toda a obra de Homero e Virgílio para o português brasileiro na segunda metade do século XIX. De acordo com as histórias consultadas, os procedimentos inovadores usados por Odorico Mendes em suas traduções, como a criação de neologismos, fusão de substantivos e adjetivos também se manifestaram na sua poesia autoral e em escritores brasileiros posteriores a ele. Através da crítica e reconhecimento dos escritores concretistas, na segunda metade do século XX, as práticas de Odorico tornaram-se modelo de tradução. Também atestam sua importância a grande quantidade de estudos a respeito de suas traduções e a permanência delas no sistema de literatura latina traduzida, através de sucessivas reedições.

REFERÊNCIAS

- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- BROCA, Brito. *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do Realismo ao Pré-modernismo*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda., 2000.
- CARVALHO, Raimundo. Tradução de poesia latina clássica: uma tradição sempre renovada. *Revista Letras*, Curitiba, v. 89, n. 1, p.105-116, jan./jun. 2014.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem studies. *Poetics today*, v. 11, n. 1, 1990.
- LENTZ, Gleiton; GUERINI, Andréia. *Dicionário de tradutores literários no Brasil*. 2006. Disponível em: https://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/Odoric_oMendes.htm. Acesso em: 5 jul. 2021.
- PAES, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária: aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo: Ática, 1990.
- ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. 4. ed. v.1. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949a. 5 v.
- ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. 7. ed. v. 2. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980a. 5 v.
- ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. 7. ed. v. 3. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980b. 5 v.
- ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. 7. ed. v. 4. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980c. 5 v.
- ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. 4. ed. v. 5. Rio de Janeiro: José Olympio, 1949b. 5 v.

- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. 2 ed. Tradução: Pérola de Carvalho e Alice Kyoko. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. 5. ed. José Olympio: Rio de Janeiro, 1969.
- VIEIRA, Brunno V. G.. Um tradutor de latim sob D. Pedro II: perspectivas para a história da tradução da literatura greco-romana em português. *Revista Letras*, Curitiba, v. 1, n. 80, p.71-87, jan./abr. 2010a.
- VIEIRA, Brunno V. G.. Recepção de Odorico Mendes: (a)casos de crítica de tradução no séc. XIX. *Phaos*, Campinas, n. 10, p.139-154, jan./dez. 2010b.
- VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução e notas: Odorico Mendes. Cotia/Campinas: Ateliê Editorial e Editora da UNICAMP, 2005.
- YEE, Raquel da Silva. *Entre notas, entrelaços: Odorico Mendes e o jogo de escrituras*. 2017. 185 f. Tese (Doutorado) - Curso de Pós-graduação em Estudos da Tradução, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.
- YEE, Raquel da Silva. *Odorico Mendes, o manuscrito da Iliada e diversas facetas da atividade tradutória*. 2011. 128 p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011. Disponível em: <http://www.tede.ufsc.br/teses/PGET0102-D.pdf>. Acesso em: 02 jul. 2021.

A LEITURA DE NARRATIVAS ESPACIALIZADAS COMO UM ATO DE JOGAR

Cláudia Grijó Vilarouca*

Introdução

A fim de compreender os novos caminhos que as artes visuais passaram a trilhar na segunda metade do século XX, o filósofo e crítico de arte Alberto Tassinari (2001) propõe que se investigue seu espaço. Para ele, as modificações que foram se produzindo nos paradigmas existentes, de modo geral, estão vinculadas a mudanças nos esquemas espaciais. Paulatinamente, as artes visuais – nas quais o espaço é um elemento de destaque – começaram a abdicar de qualquer traço naturalista: a perspectiva, os contornos e a figuração. Com isso, nota-se uma nova percepção da espacialidade que se instaura, sobretudo, a partir da década de 50, tendo implicações para o espectador e gerando um sinal "do fazer da obra que pode ser percebido" nela própria (TASSINARI, 2001, p.72). Esse "fazer da obra" que passa a ser explícito para o espectador também poderá ser constatado em outras artes¹, até mesmo na literatura. Sendo assim, neste trabalho, o enfoque será em certos tipos de narrativas experimentais, a exemplo de *Last Love in*

* Doutora em Literatura e Docente do curso de Letras-Francês da Universidade do Pará. E-mail: claudiagv@ufpa.br. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7346037449258899>

¹ É notável como as artes passam a influenciar umas às outras velozmente, com bastante intensidade e diversidade no século XX, mais do que em outras épocas.

Constantinople, de Milorad Pavich e *Tree of codes*, de Jonathan Foer, a fim de mostrar que a espacialidade do próprio suporte é posta em evidência e é necessário ser levada em consideração no processo de produção de sentido. A obra não se apresenta como “acabada”. Nesse caso, há uma exigência ao leitor: um ato performativo, como se joga um jogo, como condição de apreensão da obra. Essas narrativas serão chamadas aqui de *espacializadas*, a fim de se distinguir de outras que não possuem ênfase em seu suporte. São narrativas que, além de radicalizar a relação entre texto e suporte, solicitam o leitor a jogar com elas.

É nesse âmbito que podemos ler a concepção ontológica de Hans-Georg Gadamer acerca da obra de arte, ou seja, a obra de arte como jogo (*das Spiel*) e o jogo como elo condutor para a compreensão do modo de ser da obra de arte. Longe de qualquer significação subjetivista, psicológica ou estética – como as de Schiller e Kant, criticadas no início de *Verdad y Método* (1997) –, Gadamer apresenta o conceito de jogo como um modo de ser da obra de arte, este como um *ergon*, como configuração ou construção (*Gebilde*) (GADAMER, 1997, p. 154):

El juego es una construcción; esta tesis quiere decir que a pesar de su referencia a que se lo represente se trata de un todo significativo, que como tal puede ser representado repetidamente y ser entendido en su sentido. Pero la construcción es también juego, porque, a pesar de esta su unidad ideal, sólo alcanza su ser pleno cuando se lo juega en cada caso. Es la correspondencia reciproca de ambos aspectos lo que intentamos destacar frente a la abstracción de la distinción estética. (GADAMER, 1997, p. 161)

No caso das narrativas, o espaço da obra não é apenas aquele no qual se desenrola a ação, como uma cidade, um região, uma casa, entre outros, mas compreende outro nível espacial, que é o do próprio suporte tornado significante, como um esquema concebido intencionalmente e cujo funcionamento é indicado na própria obra e é necessário ser conhecido para a sua apreensão de sentido. Tal esquema é a base para que o jogo possa se efetivar, sendo uma espécie de espaço de performance (MELIM, 2008), visto que ele é constituído pelo jogar do sujeito onde a ação se efetivará. Esse espaço não se encontra somente na história narrada, ele a transborda; sem ele, não há o ato constitutivo de sentido, embora ele próprio seja constituído conforme instruções de manuseio – implícitas ou explícitas – na obra.

Destarte, as dimensões da obra literária se multiplicam quando o próprio texto se "dispersa" pelo material que possibilita sua própria existência. Em obras desse tipo, tal multiplicação se dá pela ação do sujeito, de forma similar ao que ocorre a certas obras de arte contemporâneas. Basta pensar nas instalações que costumam incitar o sujeito a andar, movimentar algo, pular, deitar, entre outras, apelando a ações que o permitirão obter uma totalidade da obra; do contrário, ela será apenas parcial, pois a ação tal e qual solicitada faz parte da constituição da obra. Em *Os Penetráveis*, Hélio Oiticica queria que o sujeito interagisse com a obra e então: "O espectador gira à sua volta, penetra mesmo dentro de seu campo de ação. A visão estática da obra, de um ponto só, não a revelará em totalidade" (OITICICA, 2006, p.84). Ou seja, é preciso *se mover*. Nas duas narrativas supracitadas, e que serão mencionadas novamente mais adiante, há instruções para ação, para *jogar*.

Segundo Hans-Georg Gadamer, o jogo deve ser compreendido como um princípio ontológico. O jogo não é tratado a partir da subjetividade que joga porque "todo *jugar es un ser-jogado*" (GADAMER, 1997, p. 149), ou seja, o jogo se apropria do jogador e mesmo em jogos em que há somente um jogador, as tarefas autoimpostas e o risco de não poder cumpri-las são os grandes atrativos do jogo. Logo:

Precisamente las experiencias en las que no hay más que un solo jugador hacen evidente hasta qué punto el verdadero sujeto del juego no es el jugador sino el juego mismo. Es éste el que mantiene hechizado al jugador, el que le enreda en el juego y le mantiene en él. (GADAMER, 1997, p. 149-50)

O que se enfatizará, no entanto, é o plano ôntico, o que significa pensar o jogo como um tipo de relação entre a obra de arte e o leitor/espectador e, também, com o mundo. Ademais, pode-se afirmar que o jogo é fundador de espaço. No espaço que se forma graças ao jogo, espacializa-se a obra de arte. Será nesse sentido em que se baseará o argumento de que o jogo é central de algumas das narrativas aqui chamadas de *espacializadas*, visto que elas próprias se apresentam nitidamente como um jogo.

Esse tipo de narrativa expõe e enfatiza um forte aspecto lúdico: o leitor precisa jogar, a fim de apreender sua totalidade. Não significa que o jogo tenha uma finalidade. A totalidade a ser apreendida é menos um fim do que uma consequência de certa escolha de leitura e que culminará em uma significação possível da obra. Como jogo, ela é constituída por tarefas às quais o leitor deverá se lançar considerando que "el verdadero objetivo del juego no consiste em darles cumplimiento sino en

la ordenación y configuración del movimiento del juego" (GADAMER, 1997, p. 151).

O leitor se depara, assim, com uma narrativa contada de modo inabitual, com certos obstáculos, que poderão fazê-lo sentir como se tivesse de reaprender a ler, o que significa aprender a jogá-la. Para isso, é preciso aprender suas regras ou deduzi-las, caso elas não estejam dadas de antemão ou explicitamente. A seguir, serão desenvolvidas, pormenorizadamente, as reflexões acerca da leitura dessas narrativas como um ato de jogar.

Quando ler é um *jogar*

O contato inicial com um livro que contém uma história "manipulável", móvel, e que expõe a própria materialidade do objeto, se não é exatamente novo, com relação a narrativas também não é comum. Não se pode negar que houve (e ainda há) modificações de comportamento como as da época da difusão dos primeiros "livros" impressos e seu manuseio, quando se passou do pergaminho medieval para o livro impresso (CHARTIER, 1998, p. 96-98). Hoje em dia, mesmo habituados à leitura de textos literários mais ousados, ao se encontrarem diante de uma narrativa fora dos padrões de organização, de gráficos, de construção do enredo, os leitores certamente experimentam certa sensação de desconforto, perguntando-se: como ler isso?

No momento em que lemos um livro e imergimos na fábula, esquecendo-nos do objeto que temos em mãos, ou quando folheamos as páginas sem nos darmos conta desse movimento, lendo cada linha do final de uma página e início da próxima como se essas linhas fossem contíguas umas às outras,

como se não houvesse um espaço do papel que as delimitasse, é porque adquirimos o hábito e certa maneira de lidar com esse objeto cultural. O objeto livro, há séculos, é concebido em seu formato retangular, de tamanhos variáveis, na maior parte das vezes para ser minimamente e confortavelmente *manuseável*. Quem está incluído numa cultura letrada se acostuma a folhear livros desde cedo. Quando adultos, não pensamos nesse gesto porque ele já está internalizado, afinal, habituar-se a objetos é instalar-se neles ou "inversamente, fazê-los participar do caráter volumoso de nosso corpo próprio" (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 199). Não apenas o gesto quando lidamos com o objeto livro, mas o próprio fato de termos aprendido a ler é esquecido porquanto se tornou hábito. A aquisição deste é "a apreensão motora de uma significação motora" (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 198) e há uma espacialidade operante em questão que não pode ser objetificada, dado que não se podem definir posições objetivas do corpo com relação aos objetos. Essa espacialidade é o alcance de nossos gestos, ou seja, depende de ações que, na constituição do hábito, são relativamente constantes. A quebra do hábito sugere algum gesto diferenciado que rompe o elo familiar entre o corpo e o objeto.

A leitura, em se tratando do livro tal qual conhecemos desde seu surgimento na história, ou seja, segundo uma conduta instaurada culturalmente – no chamado ocidente – de ler da esquerda para direita, de cima para baixo, não se alterou, de maneira geral, nos últimos séculos. Assim, abordam-se aqui ao menos dois diferentes sentidos para a leitura: um em que se considera o gesto físico propriamente dito, o ato corporal; o outro, a leitura enquanto uma operação de representações, um ato intelectual. É evidente, todavia, que ambos estão intrinsecamente conectados: "A leitura não é somente uma

operação abstrata de intelecção; ela é um engajamento do corpo, inscrição num espaço, relação consigo e com os outros" (CHARTIER, 1998, p. 16).

É o hábito que faz com que esqueçamos estar diante de um livro a partir do momento em que imergimos na fábula. O profundo estado de atenção que o ato de ler suscita faz parecer que:

À medida que sou cativado por um livro, eu não vejo mais as letras na página, eu não sei mais quando virei a página, eu viso e atinjo sempre o mesmo evento, a mesma aventura, a ponto de não saber mais de que ângulo e sob qual perspectiva me foram oferecidos.² (MERLEAU-PONTY, 2008, p. 15, trad. nossa)

Quando a expressão é bem sucedida, os signos passam despercebidos, como se não existissem. Isso vale para a fala, por exemplo, de um amigo. Entretemo-nos de tal modo no que este diz que acabamos tendo a impressão de que não houve linguagem, é como se tivéssemos acesso direto à intenção do dizer. A linguagem "ultrapassa" a si mesma; não é apenas nos signos que a significação se estabelece. Ainda de acordo com Merleau-Ponty, quando vemos os signos dispostos na página, após a leitura, "justamente porque nos projetaram para bem longe deles, nos parece inacreditável que tantos pensamentos surjam deles"³ (MERLEAU-PONTY, 2008, p. 16-17, trad. nossa).

² No original: "Mesure que je suis captivé par un livre, je ne vois plus les lettres sur la page, je ne sais plus quand j'ai tourné la page, à travers tous ces signes, tous ces feuillets, je vise et j'atteins toujours le même événement, la même aventure, au point de ne plus même savoir sous quel angle, dans quelle perspective ils m'ont été offerts."

³ No original: "Justement parce qu'ils nous ont projetés bien loin d'eux, il nous semble incroyable que tant de pensées nous soient venues d'eux".

Consideremos, então, os seguintes aspectos, de que trataremos a seguir: 1) a leitura não se reduz à decodificação de signos; 2) há um esquecimento de si e do mundo na leitura, contanto que a expressão seja bem sucedida; 3) há expectativas geradas pela obra literária; 4) o leitor age e ao mesmo tempo não se dá conta de sua ação, em princípio.

Quanto ao primeiro aspecto, a leitura é um ato que envolve processos neurofisiológicos, cognitivos, afetivos, argumentativos e simbólicos (JOUVE, 2002, p. 17-22). Se tais processos são separados em uma análise do ato de leitura, isso se deve à complexidade de cada um deles. Focaliza-se em um ou outro, mas não se pode dissociá-los sem que se recaia ou em um empirismo ou em um intelectualismo ligeiros. No ato da leitura, sabe-se que o leitor elabora representações graças ao esquema textual, o que permitirá a produção de sentido. Com efeito, as representações ocorrem quando e porque o leitor se lança à leitura, quando é cativado pela obra.

Quando, em um museu, estou em pé diante de um quadro do século XIX e decido contemplá-lo a valer, esqueço que estou em pé, não sei exatamente como está meu corpo, mal vejo que há gente próxima embora eu perceba que há algum movimento à minha volta. É *como se* eu e o objeto fôssemos uma só coisa. Essa atmosfera nada mais é do que a atenção dispensada conforme a vontade do sujeito, dependendo de sua capacidade de concentração e do êxito da expressão artística. Enfim, trata-se de uma síntese corpórea; entre o objeto e eu não há um corpo como coisa: há uma relação de reversibilidade.

É certo que essa atenção é resultado das expectativas que o leitor terá acerca da obra escolhida. Essa expectativa pode ou não ser frustrada, conforme diversos fatores. Entre eles, é importante considerar que a literatura contemporânea – para

sermos mais objetivos na discussão – diversificou consideravelmente suas técnicas e tem apresentado um número maior de experimentações. Pode, então, ocorrer um abalo das expectativas de um leitor acostumado ao estilo e modo de operar de romances do século XIX. Por outro lado, os leitores também se modificaram, o que não significa dizer que houve alguma espécie de mutação de ordem cognitiva. Ocorre que aquilo que conhecemos não provém unicamente de uma estrutura *a priori*; tampouco nosso conhecimento é gerado a partir das coisas. Só podemos viver no mundo porque ele vive em nós e vice-versa. Eis o princípio de *reversibilidade* de Merleau-Ponty: "meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível" (1980, p. 88). O leitor já é um papel atribuído ao corpo no mundo, indicando uma ação específica que o define no mundo vivido.

Sendo assim, quando o leitor se encontra com narrativas que põem em xeque seu hábito de manusear e ler a obra, ele enfrenta "o desafio de agir à altura de suas próprias descobertas, pois só assim ele será capaz de desenvolver a capacidade de reação demandada por um mundo cada vez mais complexo" (ISER, 1999, p. 162). Justamente, ele terá que desenvolver sua capacidade de reagir, terá que desenvolver estratégias novas. A conduta culturalmente instaurada, mencionada anteriormente, é desestabilizada com as narrativas *especializadas* – que se mostram como jogo –, pois elas possuem estratégias operacionais não muito conhecidas ou não convencionais e seu modo de se apresentar ao leitor, materialmente falando, é peculiar.

Em narrativas em que o texto possui muitos "lugares vazios", como é o caso das *especializadas*, conforme a terminologia de Iser (1999), torna-se necessária uma

produtividade maior por parte do leitor, visto que ele terá que, além de realizar conexões e estabelecer relações, produzir as condições para a apreensão da obra. Toda leitura implica a ação do leitor, todavia, diante da complexificação dos textos, será preciso mais do que a elaboração de sínteses (próprias de qualquer tipo de leitura).

Em *O ato da leitura* (1999), Iser assume que em determinados tipos de textos – pensados, sobretudo, sob a perspectiva histórica, de acordo com o fazer predominante de certa época – as operações de leitura sofrem ligeiras modificações. Ou seja, tais operações devem ser pensadas em consonância com as técnicas e a relação do texto com o suporte.

A técnica de uma narrativa ultrapassa um "jogo de linguagem" porque envolve também a concretude de um objeto, o livro. Este, tradicionalmente usado como um suporte para o texto, geralmente é pensado somente como um meio para fazer o texto escrito existir. Em princípio, o interesse com relação a esse suporte seria de um historiador do livro, de estudiosos de editoração e edições, por exemplo, mas não muito para quem quer compreender os mecanismos literários. Geralmente, até esquecemos que manuseamos um objeto. Entretanto, as narrativas *espacializadas* reivindicam sua materialidade e seu suporte também é significativa.

Se lemos *Last love in Constantinople*⁴ desdenhando – conscientemente ou não – o suporte, ou seja, a espacialidade material da obra, ela será reduzida a pequenas narrativas sem

⁴ A narrativa consiste em pequenas histórias desenvolvidas a partir de cada carta do tarô (arcãos maiores). Há um enredo – que funciona como um fio condutor – que destaca o conflito entre a família Opujić e Tenecki, no período das guerras napoleônicas, e a história de mulheres (ligadas a ambas as famílias). Ao final do livro, o autor propõe alguns esquemas de jogo de tarô para que o leitor experimente/ vivencie a narrativa de outras maneiras.

muito nexo. Sendo assim, o texto escrito na página e a figura do tarô correspondente a cada capítulo, bem como a ordenação das histórias, os anexos, o texto introdutório que é, na verdade, uma instrução de leitura, a simbologia das imagens e, ainda, as opções de lidar com livro (conforme a sugestão de disposição das cartas no fim do livro), tudo isso é um conjunto que não pode ser desagregado. Lembremos o que diz Perec:

considerada isoladamente, uma peça de um quebra-cabeças não quer dizer nada; ela é somente uma questão impossível, desafio opaco; mas tão logo conseguimos, ao fim de vários minutos de tentativas e de erros, ou em meio segundo, prodigiosamente inspirado, conectá-la com uma de suas vizinhas, a peça desaparece, deixa de existir como peça.⁵ (PEREC, 1997, p.18, trad. nossa).

Ou seja, somente o todo da obra poderá cumprir com seu destino. Certamente, isso vale para qualquer obra literária, porém, quanto mais a obra é fragmentada, com partes aparentemente independentes entre si, e quando se mostra explicitamente como jogo, mais ela exige a conexão dessas partes.

⁵ No original: "... considérée isolément une pièce d'un puzzle ne veut rien dire ; elle est seulement question impossible, défi opaque ; mais à peine a-t-on réussi, au terme de plusieurs minutes d'essais et d'erreurs, ou en une demi-second prodigieusement inspirée, à la connecter à la une de ses voisines, que la pièce disparaît, cesser d'exister en tant que pièce".

KEY 21

THE WORLD



Soon after arriving in Constantinople in 1813 the French envoy decided to throw a garden party at his residence. The guests were entertained by fortunetellers and dancers, and the music was already playing when people began strolling into the boy-envoy's spacious house. The captain brought Dunja, who looked as if she had been crying all night. Mrs Rastina Kaloperović, wearing silver powder in her hair, came with her son, and the young Kaloperović, scanning the large room for someone, was surprised to see an oval window on the wall facing the next room. It had a frame in the shape of a gilded wreath, which made the window look like a painting. It reminded Sofronije of a window in his parents' drawing-room in Trieste.

156

Fonte: *Last love in Constantinople* (PAVICH, 1998). Um dos capítulos do livro.

Por um lado, para um leitor menos receptivo a novidades gráficas e técnicas de escrita literária que levam em conta o objeto livro, essa narrativa pode parecer um "conjunto" de textos não conectados entre si, tendo em comum apenas um personagem chamado Sofronije Opujić; por outro, com a tentativa da crítica e da teoria no século passado de apagar o autor, passando ao leitor um "cetro" do reino da criação sem que ele fosse efetivamente hábil para tanto, contribui para uma ocultação de todo o programa que está na base desse tipo de

obra. Muito se insistiu na ideia de que o leitor é criador. Sim, no que diz respeito a suas interpretações que além de retirar a obra de seu ostracismo expande-a para além do que o autor previu. Não, porque justamente, o autor previu um *modus operandi* específico para determinada obra.

As narrativas *espacializadas* o demonstram bem. O esquema espacial das obras indica que o autor está bem presente; em alguns casos tanto quanto o narrador, o que vai consolidar essas obras como ficção, ao mesmo tempo em que permite um tipo de interação com o mundo vivido. Sua materialidade não mais é um fundo onde se desenrola uma história. Ambas se comunicam de igual para igual.

Algumas obras mais recentes, ao chamar nossa atenção para o objeto, chegam a inverter essa relação, tornando a materialidade supervalorizada, oferecendo-nos uma experiência, dir-se-ia, radical do texto literário:



Tree of codes (FOER, 2011)

A imagem acima é da narrativa *Tree of codes* de Jonathan Safran Foer, publicada em 2010. *Tree of codes* é composta a partir de outra narrativa, chamada *The street of crocodiles* de Bruno Schulz. Para Foer: "Este não é de modo algum um livro como [*The street of crocodiles*]. É uma pequena resposta àquele grande livro. É uma história em seu próprio direito, mas não é exatamente uma obra de ficção. Já é outro apontamento deixado nas fendas do muro"⁶ (FOER, 2011, p.139, trad. nossa). O autor não nega ter realizado uma obra de ficção, apenas diz que não é exatamente uma. O livro de Foer é um exemplo mais radical de um trabalho com a materialidade do livro e nos auxilia a pensar sobre a objetificação do texto. Ora, como já dito mais acima, certo hábito de leitura de narrativas instaurado culturalmente faz com que esqueçamos a materialidade da obra. Quando estamos lendo um texto, esquecemos o gesto de virar a página, ele parece tão óbvio como parte do ato de ler que não preciso parar para pensar que meu dedo indicador deve realizar um movimento como um leve empurrão para o papel aderir à superfície da pele e assim chegar a outro pedaço da história. Outrossim, "Quando eu falo, eu não me *represento* movimentos a serem feitos: todo meu aparelho corporal se reúne para convergir e dizer a palavra como minha mão se mobiliza para pegar o que se lhe estende"⁷ (MERLEAU-PONTY, 2008, p. 28, trad. nossa). É o hábito que instaura essa aparência de "obviedade". Ela é posta à prova no momento em

⁶ No original: "This is in no way a book like *The street of crocodiles*. It is a small response to that great book. It is a story in its own right, but it is not exactly a work of fiction. It is yet another note left in the cracks of the wall".

⁷ No original: "[Q]uand je parle, je ne me *représente* pas des *mouvements* à faire: tout mon appareil corporel se rassemble pour rejoindre et dire le mot comme ma main se mobilise d'elle-même pour prendre ce qu'on me tend".

que nos deparamos com coisas insólitas ou nos são solicitadas ações até então inexploradas.

Por isso, quanto ao livro do autor estadunidense, fica evidente que a leitura terá que passar por um ato de cesura⁸, em um primeiro momento, decorrente da não familiaridade com a concretude da obra. É essa cesura que permitirá certo tipo de engajamento do sujeito a esse objeto que não se adequa, no contato inaugural, às expectativas de uma leitura de narrativas. Os leitores sofrem uma espécie de provação quando se deparam com esse tipo de produção literária e uma maneira de lidar com o estranho é objetificando-o. Nesse ato inicial, há um processo de reconhecimento em que o objeto inteiro em sua corporeidade e seu modo de operar insiste em marcar presença. Sendo assim, a história não pode prescindir do espaço que a faz visível.

No caso das narrativas *espacializadas*, o espaço em questão é manipulado pelo autor de modo a se transfigurar em um espaço de jogo. Há um programa (ou mais de um) que conduz o leitor a jogar. As narrativas *espacializadas* apresentam estruturas que não permitirão que o leitor seja totalmente absorvido pelo livro *da mesma maneira* que uma narrativa não *espacializada* o faz. Sua estrutura organizacional, sob a forma de jogo, irá lembrar o leitor justamente de que ele está diante de uma construção de linguagem num objeto – cujo espaço está em aberto – e que o sentido se produz ao se jogar com ele, armado propositadamente pelo autor. Como nos mostra Pavich, cuja narrativa elaborada a partir das imagens das cartas de tarô pode ser manipulada conforme o jogo de cartas sugerido.

⁸ No sentido de uma "abertura em superfície", como um corte feito em alguma planta, para estudá-la. Na leitura, significa um gesto focado em *como* ler e sua consequente tematização pelo leitor.

Ler torna-se um ato de *jogar*, não no sentido metafórico; construir o sentido é então um ato intencional motivado por um esquema espacial que é próprio do jogo e que implica em regras. Entretanto:

Jogar não deve ser apenas ser apenas intencional; deve envolver resistência e cálculo e até mesmo regulações formais. As regras do jogo tanto "constituem" quanto regulam o jogo; nas palavras de John Searle, elas "criam a possibilidade de ou definem esta atividade. O futebol é constituído pelo agir em conformidade com essas regras; o futebol não possui existência fora dessas regras".⁹ (BRUSS, 1977, p. 158)

Destarte, ao aceitar as regras do jogo nas narrativas *espacializadas*, o leitor abre-se às possibilidades de sentido da obra e tem acesso à obra que é, ela própria, um jogo.

Considerações finais

O papel dessas narrativas no contexto desse século merece atenção. Primeiramente porque elas revelam que o gênero narrativo está longe de esgotar suas possibilidades, como se pôde visualizar anteriormente com um exemplo mais radical, do início de nosso século, qual seja, a obra *Tree of codes*, que nos indica a potencialidade de desenvolvimento do gênero.

⁹ "Play must not be simply willful, it must involve resistance and calculation, even formal regulations. Rules of play 'constitute' as well as regulate the game; in the words of John Searle, they 'create the possibility of or define that activity. The activity of football is constituted by acting in accordance with these rules; football has no existence apart from these rules'".

Em segundo lugar, essas obras e técnicas nos chamam a atenção para esse "breve século" como o disse Hobsbawn. Breve porque célere. São muitas reviravoltas históricas para tão pouco tempo. O homem, nesse contexto, se adaptou como pode. Ou melhor, em grande parte, deixou-se levar por um modo de ser que anula vontades para produzir outras que sejam convenientes para o sistema econômico vigente. A arte do século XX, em meio a guerras, ditaduras, revoluções e libertações, buscou estratégias para lidar com esse mundo esquizofrênico. *Grosso modo*, alguns artistas preferiram manter-se na via da representação; outros resolveram romper com padrões sem formar "escolas". Se alguns pretenderam fazer de sua arte um refúgio para as monstruosidades do século, outros optaram por nos lançar nelas. Há ainda os que optaram por uma terceira via, que é fazer da literatura uma das maneiras possíveis para lidar com o mundo, com suas vicissitudes. Pode-se dizer que é o caso dos autores das narrativas chamadas neste capítulo de *espacializadas*. Por suas obras, o leitor recria mundos, pondo à prova a noção de liberdade, tão cara a todos nós.

De fato, ninguém obriga ninguém a ler uma obra literária ou a contemplar um quadro; é um ato livre. No entanto, em muitos casos a obra já está pronta e acabada, ao menos em aparência, embora necessite de várias operações por parte do sujeito para lidar com ela, o que também não deixa de depender de escolhas.

No caso das narrativas *espacializadas*, além de maior grau de liberdade, o leitor torna-se cúmplice na execução da obra. São obras apresentadas como blocos e com exigências bem atípicas, o que demanda reorganização e estratégias para a constituição de um sentido. Barthes propõe: "estrelar o texto ao

invés de compactá-lo" (1992, p.47). Pode-se dizer que as narrativas *especializadas* são já um texto "estrelado" e o jogo, que constitui a própria a estrutura delas, demanda do leitor certas ações não usuais para que ele possa jogar.

O jogo visa divertir, sem alienar. Diferente de uma imersão, essas obras propiciam um arrebatamento do leitor, pois é preciso que ele esteja consciente de suas estratégias ativas para apreender a obra.

Assim, estimular a consciência do sujeito ao lidar com a obra artística é quase um chamado à reflexão de como se estabelece o próprio objeto artístico. Deste modo, esses tipos de obra são um desprezo pela atitude passiva do leitor diante da obra literária. Obviamente, elas não se reduzem a uma espécie de convocatória para ação. É bom lembrar que é uma ação motivada pelo lúdico e que desafia a inteligência do leitor. O impacto disso é, pensamos, ter preparado o terreno para composições em meio digital e, por conseguinte, para leitores que aprenderam a ler como um *ato de jogar*. No entanto, isto é tema para outro trabalho.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *S/Z*. (trad. Léa Novaes). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BRUSS, Elizabeth W. The game of literature and some literary games. *In: New Literary History*, Vol. 9, No. 1, Self-Confrontation and Social Vision (Autumn,1977), p. 153-172.
- CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*.

- (trad. Mary del Priore). Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1998.
- FOER, Jonathan Safran. *Tree of codes*. London: Visual Editions, 2011.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método I*. (trad. de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito) Salamanca: Ediciones Sígueme, 1997.
- ISER, Wolfgang. *Ato de leitura* (Trad. de Johannes Kretschmer). São Paulo: Editora 34, 1999, vol. 2.
- JOUVE, Vincent. *A leitura*. (Trad. de Brigitte Hervot). São Paulo: Unesp, 2002.
- MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção* (trad. de Carlos Alberto Ribeiro de Moura). São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *La prose du monde*. Paris: Gallimard, 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O Olho e o Espírito (trad. de Marilena Chauí). In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 85-111.
- OITICICA, Hélio. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido da construtividade. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- PAVICH, Milorad. *Last love in Constantinople*. (trad. Christina Pribichevich-Zorić). London: Dufour Editions, 1998.
- PEREC, Georges. *La vie mode d'emploi*. Paris: Hachette, 1997.
- TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

O LUGAR E A FUNÇÃO DO INTELLECTUAL DAS LETRAS

Everton Vinicius de Santa*

A sociedade contemporânea está imersa em um processo de espetacularização que tem embasado nossas relações e, cada vez mais, se mostra irreversível, em especial pelo modo como operamos nossas manifestações do estar no mundo diante das telas e das conexões com os meios multimidiáticos, e refiro-me aqui a uma cultura digital contemporânea. Se, por um lado, esse cenário pode se mostrar “apocalítico” (não creio que seja o caso), por outro, revela nossa grande capacidade de podermos estar no mundo, de fato, de sermos percebidos enquanto sujeitos, como propõe Türcke (2010), em *Sociedade excitada*.

A figura do intelectual das Letras configura aqui o centro dessas minhas reflexões para discutir alguns mecanismos de operação da sua função enquanto sujeito atuante e indispensável para a sociedade e para a Literatura, sobretudo, porque em tempos de polarização política como o que vivemos, os intelectuais das Letras tratam de literatura, mas também de temas outros da sociedade e têm se posicionado de forma mais

* Doutor e pesquisador de pós-doutorado no Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: evertonvs9@gmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0896359543101989>. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

contundente e ampla para além do território da academia, por meio de redes sociais e de jornais, por exemplo.

Com essas observações, tratarei do que tenho denominado de processo de espetacularização do intelectual das Letras (ou escritores-intelectuais), os quais considero aqui como críticos, teóricos e escritores, sujeitos que pensam e escrevem sobre a produção atual da literatura e das artes e que, cada vez mais, podem ser percebidos em perfis e plataformas no meio digital numa espécie de movimento de retorno e ressignificação de seu papel engajado.

Considero, desta forma, que os intelectuais de hoje constroem e divulgam suas imagens, suas *personas*, e alimentam uma espécie de espetáculo de si em espaços virtuais (mesmo que involuntariamente), como sítios, redes sociais e jornais em meio eletrônico para que possam ser (mais) lidos e ouvidos. Além disso, é preciso considerarmos que o campo político e cultural, diante de novas configurações como as que vivemos nestes tempos mais recentes de polarização, nos remetem a essa figura que age e atua por meio de intervenções e desempenha um papel cultural não só restrito à universidade, mas em toda a sociedade, o que me remete aos trabalhos desenvolvidos em “O silêncio dos intelectuais”, de Novaes (2006), cuja discussão trata da atuação desses sujeitos antes e hoje, e em “O papel do intelectual hoje”, de Margato e Gomes (2004), cujas discussões também tratam do declínio de sua atuação.

Diante do cenário da sociedade digital contemporânea, de natureza fluida, híbrida e camaleônica, creio ser necessário fomentar a discussão sobre o papel do intelectual das Letras, especificamente em tempos de pandemia, quando encontros virtuais se tornaram comuns, de modo que possamos entender

melhor o âmbito e a importância de sua atuação para além dos espaços acadêmicos.

Nesse sentido, Jürgen Habermas (2018) faz uma observação interessante sobre a atual figura e sobre o papel do intelectual que me parece pertinente a essas minhas reflexões:

Para a figura do intelectual, tal como a conhecemos no paradigma francês, de Zola até Sartre e Bourdieu, foi determinante uma esfera pública cujas frágeis estruturas estão experimentando agora um processo acelerado de deterioração. A pergunta nostálgica de porque já não há mais intelectuais está mal formulada. Eles não podem existir se já não há mais leitores aos quais continuar alcançando com seus argumentos.

Isso é interessante, sobretudo, se pensarmos na ideia do silêncio dos intelectuais discutida há algum tempo atrás num evento de 2006, momento em que se pensava, para aquele grupo de pesquisadores, que o país vivia uma “radical transformação seguida de uma anemia criadora em todas as áreas de atividade, entre elas política e o pensamento” (NOVAES, 2006, p. 7) e, ademais, ainda num momento em que a crítica e o pensamento intelectual se notava restrito aos ambientes acadêmicos ou grupos específicos, cujos leitores tinham um perfil já institucionalizado, seja pela academia, seja pelo ambiente jornalístico, ambiente muito profícuo para expressão intelectual e distante ainda do universo das mídias digitais, preponderante para pensarmos sobre o intelectual de hoje.

Ao retomarmos a fala de Habermas (2018) sobre a falta de leitores para que o intelectual exerça sua função, hoje, certamente, há um movimento de retorno do intelectual muito em função de um cenário parecido com aquele do evento de 2006 descrito no livro de Novaes (2006), momento de radical

polarização política e social, e de difusão dos ambientes digitais que propicia ao discurso intelectual visibilidade e, logo, leitores que possam ser alcançados por argumentos de toda natureza.

Além disso, ainda que consideremos o silêncio intelectual de alguns anos atrás e que hoje, podemos perceber mais claramente a atuação de seus discursos, não podemos dizer que o intelectual em algum momento deixou de existir, senão que passou a exercer seu papel com menos força em função da falta de leitores, seguindo a ideia do filósofo.

Esta é uma especulação genérica de um momento em que o intelectual, o qual podemos entender não apenas como o homem das Letras, o artista, o político, o histórico, o filósofo etc., mas também nós mesmos enquanto pesquisadores, tinha seu discurso restrito a alguns nichos de leitores, especialmente se pensarmos na academia e seus periódicos e eventos. O atual cenário acadêmico e político nos permite configurar novos espaços de atuação do intelectual diante dos espaços digitais e dos acontecimentos políticos dos últimos anos, sobretudo de 2018 para cá. Ampliou-se o acesso aos nichos e desterritorializaram o espaço da crítica acadêmica, fazendo com que o diálogo do intelectual com seu leitor pudesse atingir outros leitores, outros suportes para pensar o mundo ao seu redor e, assim, pudessem exercer seu papel de construtor e crítico de si mesmo¹ e de sua postura, que pensa a sociedade criticamente, como nos aponta Cury (2019, p. 118):

¹ Não posso deixar de pontuar aqui a atuação constante e contundente de Luiz Ruffato diante dos acontecimentos políticos e sua relação com a leitura de literatura no Brasil, a exemplo do que lemos em “Para Luiz Ruffato, literatura ignora classe média baixa que votou em Bolsonaro” (MOLINERO, 2019), publicado na Folha de SP e disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/05/para-luiz-ruffato-literatura-ignora-classe-media-baixa-que-votou-em-bolsonaro.shtml>.

As reflexões teóricas não obedecem simplesmente a uma abordagem aleatória ou tampouco podem ser explicadas exclusivamente como modismo. Isso porque, se tais reflexões respondem, enquanto bens culturais, como todos os outros, a movimentos do mercado e estão como tal sujeitas a tendências momentâneas, atrelam-se igualmente a demandas e necessidades de explicação próprias ao contexto. Novas configurações nos campos político e cultural, o acirramento de divisões e conflitos criados e alimentados pelos processos políticos mais recentes explicam, entre outros desafios, a insistência atual na temática da ação dos intelectuais e de sua possibilidade de intervenção no mundo contemporâneo.

Nesse sentido é que faço uso do termo do “retorno do intelectual em evidência”, muito em função do alcance dos meios digitais, de um modo geral, que possibilita espaços múltiplos de interação e intervenção. O intelectual é agora espetacularizado, é midiático e politizado e isso nos permite repensar nas questões sobre os espaços e os tempos sociais e públicos nos quais o intelectual intervém, para podermos visualizar melhor o campo dos media, a cultura midiática e os novos desafios introduzidos pelos media digitais².

A forma como vemos o intelectual, penso como nos explica Gérard Leclerc (2004): eles pertencem a um grupo social específico e às redes de afinidades em seu entorno, a exemplo dos espaços acadêmicos e dos escritores de literatura

² Nesse sentido de visibilidade e espetacularização proporcionado pelos meios digitais aliado ao momento pandêmico, o canal do Youtube “Estudos de Literatura UFF” recentemente, em um de seus eventos *online*, convidou as escritoras Adriana Lisboa e Adriana Lunardi para tratarem do tema “Manual de sobrevivência em tempos difíceis: A prosa brasileira hoje”, de 13 de maio de 2021, numa discussão interessante e acertada sobre a prosa atual e como os desafios políticos e sociais têm afetado a sociedade e também as produções literárias de hoje. O evento pode ser acesso em: <https://www.youtube.com/watch?v=4vUzIOYreGc>.

dos quais trato aqui ao falar de intelectuais das Letras. Para Leclerc, pensando da perspectiva de uma sociologia dos intelectuais, esse trabalho está ligado às profissões, ou seja:

Se o estatuto de intelectual não é de modo algum um estatuto profissional, ainda assim ele possui uma ligação evidente com certas profissões (escritores, universitários, jornalistas, artistas, pesquisadores científicos). O intelectual não é apenas um *ideólogo*. É também um profissional da inteligência (ou do intelecto), da criação, da inovação cultural e artística. O estudo da “função intelectual” situa-se, assim, no cruzamento da análise das ideologias e das sociologias das profissões. (LECLERC, 2004, p. 61, grifo do autor)

Assim, entendemos o intelectual como pertencente a um segmento de mercado editorial e com um público leitor específico. Este nicho de leitores, hoje, em função dos meios digitais, é hiperativo na aquisição de bens e serviços culturais, o que favorece ao intelectual a construção de uma *persona* que se mostra ao público e a criação de um entorno sobre si mesmo que possa garantir sua visibilidade.

Assim, é este ponto que me interessa: o processo de espetacularização do intelectual das Letras pertencente a um grupo, um nicho de críticos, teóricos e escritores, sujeitos que pensam e escrevem sobre a produção atual da literatura e das artes, envolvidos, cada vez mais, pelos recursos multimidiáticos. Parto da premissa de que esses sujeitos constroem e espetacularizam suas *personas*, o que impacta

diretamente no mercado editorial de modo a marginalizar ou centralizar determinados autores e obras³.

Nesse campo dos media é que atua o intelectual das Letras, um campo social, cuja figura do público é essencial para a constituição, como preconiza Pierre Bourdieu (2002, p. 18):

Nunca se ha precisado por completo todo lo que se implica en el hecho de que el autor escribe para un público. Existen pocos actores sociales que dependan tanto como los artistas, y más generalmente los intelectuales, en lo que son y en la imagen que tienen de sí mismos de la imagen que los demás tienen de ellos y de lo que los demás son. "Existen cualidades – escribe Jean-Paul Sartre – que nos llegan sólo por los juicios de los demás." Así ocurre con la cualidad de escritor, cualidad socialmente definida e inseparable, en cada sociedad y en cada época, de cierta demanda social, con la cual el escritor debe contar.

Ao pensarmos na questão da demanda social tratada por Bourdieu (2002), quanto à forma como os intelectuais se veem e são vistos, não podemos nos esquecer da atuação de Émile Zola no chamado caso Dreyfus, de 1894, ao enviar uma carta a Félix Faure, Presidente da República à época, em que Zola repete várias vezes a expressão “J’accuse!” (“Eu acuso!”), defendendo Dreyfus e denunciando as pessoas que o acusavam injustamente. A carta foi publicada como um manifesto de intelectuais, no diário *Aurore*, em 1898, seguida por uma longa série de outros manifestos assinados por escritores e estudiosos,

³ Aline Bei é um dos exemplos de muitos escritores contemporâneos que promovem suas obras e suas *personas* em redes sociais. Ultimamente, ela tem participado de *lives* e entrevistas sobre sua produção literária promovidas por editoras ou pesquisadores de literatura. Ver “Como Aline Bei virou autora best-seller vendendo seus livros no Instagram” em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/05/como-aline-bei-virou-autora-best-seller-vendendo-seus-livros-no-instagram.shtml>.

exigindo que o caso Dreyfus fosse revisto. Manifestações dessa mesma natureza, não só de grupos de intelectuais, têm acontecido em defesa da liberdade de expressão e pela garantia de direitos constitucionais.

Ainda nesse ínterim, a demanda social do escritor-intelectual das Letras se mostra hoje, sobremaneira, fundada nos media como nunca se viu antes, muito em função dos seus espaços de poder, que se tornam palcos, veículos para sua postura intervencionista diante de temas da sociedade. Os intelectuais tratam de seus livros e de sua literatura, mas também de temas relevantes da sociedade e têm se posicionado de forma ampla para além da academia, em redes sociais e jornais de grande circulação. Sobre esse ponto, penso que o lugar de fala dos intelectuais atravessa e desloca-se dos media para outros suportes, logo, outros públicos.

Ao tratarmos de intelectuais e do deslocamento de suas atuações da academia para outros públicos, segundo Olinto (2005, p. 133):

nas sociedades democráticas atuais, deixa de existir o intelectual, passando ele a ser substituído por figuras de múltipla atuação, de caráter mais flexível e menos normativo. Ainda que hoje a sua autoridade – baseada no uso público de sua razão e na intervenção eficaz nas condições de vida – não seja aceita incondicionalmente, e que se note uma clara retirada da esfera pública para os espaços da academia que, pela própria natureza, facilitam esse recolhimento a serviço da produção de conhecimentos críticos, as formas de sua autorrepresentação sinalizam, no entanto, a vontade incessante de transcender o campo restrito de sua comunidade científica e manifestam o desejo de reconhecimento dos seus gestos ativistas em horizontes mais amplos, visíveis os dois na sua colaboração regular nos debates do seu interesse na esfera pública.

Assim, percebemos cada vez mais que a atuação pública do intelectual não se restringe mais ao campo acadêmico, senão que atinge e propaga seus discursos e atuação para outros meios da esfera pública. Nesse sentido, podemos pensar esse tema da função e do papel do intelectual a partir de alguns outros pontos principais, a saber: sobre o da literatura contemporânea, em que é preciso considerar esse sujeito como pertencente a um grupo social que age e atua dentro desse meio de produção, tanto como crítico, quanto como produtor.

Ao pensarmos do ponto de vista dos recursos multimidiáticos, devemos considerar que é neste espaço virtual que estes sujeitos explorarão suas estratégias de autopromoção e divulgação de seus discursos; e do ponto de vista dos lugares de operação de seus discursos, é preciso considerar o intelectual agora mediático, ou seja, “aquele que é célebre, visível, conhecido do público culto ou mesmo do grande público... o problema do lugar dos intelectuais nos meios de comunicação, da relação entre a visibilidade midiática e a pertença ao mundo cultural, tornou-se central na sociedade de hoje” (LECLERC, 2004, p. 89).

Para atingir seus objetivos e cumprir, de fato, seu papel enquanto tal, o sujeito intelectual se utiliza dos media para se fazer visível, a exemplo das redes sociais, jornais e eventos culturais e acadêmicos. Outro ponto-chave dessas questões todas é a da espetacularização, o grande cerne da atual sociedade, e aqui insiro o grupo dos intelectuais das Letras, mas poderíamos pensar em outros grupos que também fazem uso de estratégias e meios de espetacularização em busca de visibilidade, como o dos artistas de televisão, dos jornalistas, de empresários, de políticos etc. Porém, se pensarmos fora do

mundo das Letras e do academicismo, como considerar qualquer um ou qualquer discurso como pertencente à *intelligentsia* nesses tempos de midiaticização? É o que nos provoca a pensar Andrade (2016, p. 379):

Outra dúvida, ainda mais problemática e inexplorada, incide na natureza do intelectual na idade da Web 2.0. Neste contexto digital recente, a referida proliferação das figuras sociais da intelectualidade surge contemporaneamente a uma mudança no sentido da relação entre o intelectual, o cidadão comum e o conhecimento não-especialista. Como mencionamos atrás, a partir do acesso expedito de um telemóvel aos instrumentos ‘sociais’ da Web 2.0 (por exemplo, a escrita e a leitura de lugares da Internet como os blogs, serviços RSS etc.), qualquer cidadão se pode converter, embora parcialmente, num ‘cidadão jornalista’.

No cenário da sociedade digital contemporânea, o papel do intelectual das Letras é essencial para a formação do pensamento crítico com respeito às questões como literatura, artes e sociedade. Ao pensarmos neles sob a ótica de sua imersão nos ambientes de disseminação virtuais e do processo de autopromoção de suas *personas*, é interessante considerarmos a observação de Santos (2014, p. 13):

Nesse caso, o intelectual das Letras busca reforçar sua espetacularização indiretamente, através do discurso que ele produz e que pode ser consultado a distância. É o caso em que a espetacularização de sua figura individual passa a se basear também na fetichização de seu discurso. Este também deve se converter em espetáculo: mais importante do que ser entendido, debatido, até mesmo contestado, ele tem a função primeira e primordial de chamar a atenção para a persona de seu autor. Em alguns casos, seus efeitos não vão mesmo além disso.

Santos (2014) refere-se ao intelectual das Letras que faz crítica literária, não necessariamente sobre escritores que debatem entre si, ainda que isso possa acontecer em eventos literários, em periódicos acadêmicos ou em colunas de jornais, por exemplo, cujos temas abordados podem ser dos mais diversos. Podemos citar alguns nomes de escritores que são também críticos atuantes em jornais e outras mídias, como Luiz Ruffato, com uma coluna no *El País*⁴; Cristovão Tezza⁵, Fernanda Torres⁶ e Bernardo Carvalho⁷, na *Folha de São Paulo*; Luís Fernando Veríssimo, no *Estadão*⁸. Há também Regina Dalcastagnè, crítica e defensora do debate acadêmico e da democracia, como se observa em suas publicações mais recentes diante da gravidade política e social que o país vive. Ela organizou e liderou o manifesto da ABRALIC – Associação Brasileira de Literatura Comparada, o #MARCHAVIRUTAL PELACIÊNCIA, em maio de 2020, auge da pandemia no Brasil, quando o governo se via (e isso continua assim) negacionista e, ao mesmo tempo, displicente com as pesquisas acadêmicas no Brasil, postura que, aliás, observamos ainda hoje. Segundo a pesquisadora, nesse manifesto:

[...] o mal que nos cerca é ainda mais terrível. A mentira, a irracionalidade, o negacionismo, a brutalidade que tomaram conta da política e das relações no Brasil, desde muito antes da chegada desse vírus, perturbam nosso cotidiano e assombam

⁴ Disponível em: https://brasil.elpais.com/autor/luiz_fernando_ruffato_de_souza. E em: <https://rascunho.com.br/noticias/luiz-ruffato/>.

⁵ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/cristovao-tezza/>.

⁶ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/fernandatorres/>.

⁷ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/bernardo-carvalho/>.

⁸ Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral/os-cinnas-deste-mundo,70002732187>.

nosso futuro. Enquanto nos isolamos para proteger a vida, eles vão às ruas para pedir a volta da ditadura. Enquanto buscamos fórmulas para trabalhar à distância, realizando reuniões, bancas, encontros virtuais com alunos e orientandos, eles articulam o congelamento de nossos salários por vários anos. Enquanto escrevemos o próximo artigo, eles tiram os recursos para as mais importantes revistas acadêmicas da área de Humanas no país. Enquanto seguimos arduamente em nossas pesquisas, eles acabam com nossas bolsas de Iniciação Científica, essenciais para o começo de qualquer carreira acadêmica. Em seguida, serão as bolsas de mestrado e doutorado, os apoios para participação e realização de eventos, o financiamento das pesquisas em geral. O objetivo deles é eliminar historiadores, sociólogos, cientistas políticos, filósofos, antropólogos, artistas, linguistas, críticos literários da vida nacional. (DALCASTAGNÈ, 2020).

Esse é um exemplo da *intelligentsia* que move o atual cenário nacional intelectual do Brasil e que busca apoio na esfera pública para dar voz às suas preocupações e problemáticas sociais que afetam a todos nós. Ao tratarmos de redes sociais e do espaço para serem ouvidos, podemos dizer que representam um grande sucesso no processo de espetacularização, como diz Habermas (2018):

Desde a invenção do livro impresso, que transformou todas as pessoas em leitores potenciais, foi preciso passar séculos até que toda a população aprendesse a ler. A Internet, que nos transforma todos em autores potenciais, não tem mais do que duas décadas. É possível que com o tempo aprendamos a lidar com as redes sociais de forma civilizada. A Internet abriu milhões de nichos subculturais úteis nos quais se troca informação confiável e opiniões fundamentadas.

Sobre isso, chamo a atenção às opiniões fundamentadas, porque, em tempos de isolamento social e restrições, a internet se tornou terreno fértil às manifestações de todo tipo (muitas delas coerentes e válidas, a exemplo do que propôs Dalcastagnè em seu manifesto pela ciência) e espaço para propagação das chamadas *fake news*. Quanto a esses espaços de discussão, chamo a atenção para o “Caso Cuenca” e suas manifestações no Twitter, rede social que, aliás, tem sido palco de muitas reverberações políticas ao longo dos últimos anos e que tem ganhado espaço entre autoridades presidenciais (o caso Trump e a invasão ao Capitólio Americano, em 06 de janeiro de 2021, foi a mais recente). Esses espaços de manifestação na Rede têm sido alvo de governos extremistas e de conservadores numa tentativa de censurar manifestações estritamente democráticas, afinal, são espaços públicos.

O “Caso Cuenca” foi publicado na Folha de São Paulo em 2020, quando o escritor João Paulo Cuenca, um dos importantes autores contemporâneos brasileiros, publicou em seu Twitter “O brasileiro só será livre quando o último Bolsonaro for enforcado nas tripas do último pastor da Igreja Universal”, parafrazeando texto de Jean Meslier, autor do século 18. Meslier escreveu que “o homem só será livre quando o último rei for enforcado nas tripas do último padre” (FERREIRA, 2020).

Segundo a reportagem, já havia mais de 80 ações apresentadas a juizados especiais cíveis em 19 estados, com pedidos de ressarcimento por dano moral em valores entre R\$ 10 mil e R\$ 20 mil e sobre esta, especificamente, vários pastores da *Igreja Universal do Reino de Deus* apresentaram à Justiça ações de indenização contra o escritor em todo o país. Esse tipo de movimento de censura à liberdade de expressão tem sido

recorrente contra outros artistas e personalidades e até mesmo pessoas comuns no ato do exercício da liberdade de expressão e tem preocupado muitos de nós.

Essas questões ecoam no que tenho tratado aqui sobre a exibição e a mediatização do intelectual sob o ponto de vista dos mecanismos de autopromoção relacionados com construção de uma *persona* em cena, na mídia, mas também fora dela. O processo de exibição dos intelectuais das Letras, dos escritores e do foco em suas *personas* tem relação também com a constituição da identidade dos escritores, por exemplo, o que recai sobre a proliferação de narrativas autobiográficas, biografias, memórias e gêneros híbridos autoconfessionais ou autorreferenciais que se observa em nossa literatura do agora e nas redes sociais, as quais representam uma *persona* totalmente engajada.

De certa forma, o discurso do intelectual propagado pelos meios digitais promove um menor distanciamento entre esses sujeitos e seus leitores, e sem leitores não há exercício da sua função intelectual, tampouco de sua função enquanto escritor. O intelectual engajado é outro perfil que podemos agregar à ideia do intelectual espetacularizado que o faz por meio do discurso que toma uma posição, ao pensarmos nos exemplos de Dalcastagnè e Cuenca, segundo Chauí (2006, p. 28):

Essa tomada de posição é exatamente o que a noção de engajamento ou do intelectual como figura que intervém criticamente na esfera pública procura exprimir, trazendo consigo não só a transgressão da ordem (como afirma Bourdieu) e a crítica do existente (como pretende a Escola de Frankfurt), mas também a crítica da forma e do conteúdo da própria atividade das artes, ciências, técnicas, filosofia e direito.

Isso tem nos mostrado outro modo de fazer crítica literária que não aquele pautado apenas nos meios tradicionais de divulgação (refiro-me aos veículos impressos). Para Perrone-Moisés (2016, p. 61):

A crítica literária contemporânea pode ser classificada em três grandes categorias: a crítica universitária, que se manifesta na forma de artigos longos, destinada a leitores especializados; a crítica jornalística praticada nos meios de comunicação imediata, impressa e eletrônica, que se manifesta em textos curtos e informativos; a crítica exclusiva eletrônica dos blogs, que exprime opiniões sobre as obras publicadas.

Em todos esses tipos de crítica, de uma forma ou de outra, perde-se a função de autoridade como se via antes no meio estritamente acadêmico, uma vez que há outras formas de se fazer crítica e outros públicos receptores dela, ainda que nem todos possam ser críticos, como bem aponta Gramsci: “todos os homens são intelectuais, poder-se-ia dizer então; mas nem todos os homens desempenham na sociedade a função de intelectuais” (GRAMSCI, 1989, p. 7). O intelectual das Letras passa por um processo de consagração de seu discurso, herança academicista, a noção da função e da figura do intelectual pode ser mais abrangente se vista de outro modo:

Dito de outro modo, para além do novo papel do ‘**cidadão jornalista**’, emerge hoje um novo tipo de ator social, o ‘cidadão investigador’ (Andrade, 2007). A figura do ‘**cientista comum**’ (*lay scientist*) já tinha sido, em parte, preconizada por Albert Schutz, quando este sociólogo falava dos ‘conceitos comuns’. De um modo mais abrangente, neste caso ou ainda na atuação de outros membros da intelligentsia interventora no espaço público digital, deparamo-nos hoje com a

figura inédita do **intelectual comum** (*lay intellectual*), um agente social não especialista do conhecimento, mas experiente na panóplia dos novos saberes descentralizados. (ANDRADE, 2016, p. 381, grifos do autor)

De fato, “a figura do letrado-especialista brasileiro simplesmente deslocou-se para os meios de comunicação de massa, que, como a figura anterior do intelectual, impedem a instituição da esfera pública, impondo suas próprias opiniões” (CHAUÍ, 2006, p. 40). Imerso e envolvido pelos recursos midiáticos é que o intelectual de hoje atinge ou cumpre sua função e seu papel intervencionista sobre a sociedade e a literatura.

O que percebemos hoje é que o intelectual das Letras volta a aparecer e a se fazer perceber tão atuante como nunca (depois de um período de silêncio, observa-se um retorno, como apontei no início deste texto ao me referir ao livro de Novaes e à ressignificação de seu papel), agora com outros aparatos e estratégias disponíveis para que possa difundir o trabalho de seu ofício e sua *persona* em lugares antes restritos, com outros intelectuais que não só os da *intelligentsia*, como o intelectual comum.

Em função disso, há um diálogo com um público antes restrito aos meios especializados pelo menos, considerando, ainda, outros modos de fazer crítica e de se fazer ver, o que nos permite observar que o papel do intelectual tem se reconfigurado em função dos meios multimidiáticos e do público que tem acesso ao seu discurso, haja vista que não pode haver intelectuais se não há leitores e a difusão digital permite que haja cada vez mais leitores, além do momento crítico em

que vivemos, em meio a polarizações políticas (não só no Brasil) e restrições causadas pela pandemia.

Sobre o processo de consagração do intelectual, esteja ele em que grupo da *intelligentsia* estiver, trafega em níveis distintos, podemos dizer que ele se consolidará em função das áreas distintas nas quais esse intelectual atua e sua valoração se dará de acordo com seus leitores e de acordo com o contexto, multimidiático ou não, em que sua imagem se fará presente. Por isso, esse deslocamento do discurso do intelectual dos meios estritamente acadêmicos para lugares comuns, como as redes sociais e jornais, por exemplo, é uma estratégia para que sua *persona* possa se manter sempre presente.

De toda maneira, essas questões ainda precisam ser mais bem pensadas para que possamos traçar e entender melhor a função dos intelectuais das Letras e o alcance efetivo de seu discurso, a exemplo dos recentes manifestos assinados por intelectuais e artistas⁹ e de obras literárias cujos enredos já se ambientam nesse cenário pandêmico e polarizado, a exemplo de *Verão tardio*, de Luiz Ruffato (2019) e *A tensão superficial do tempo*, de Cristovão Tezza (2020). As minhas discussões aqui não resolvem todas as inquietações sobre o papel do intelectual das Letras de hoje, ainda mais porque vivemos o calor do momento, na esperança por dias melhores, mas apontam que podemos estar caminhando para uma tendência literária e crítica mais politizada e engajada, não só autorreferencial, algo, aliás, que temos observado já há algum tempo, e muito em função do

⁹ Ver “Acadêmicos e advogados pedem ao STF declaração de incapacidade de Bolsonaro”, disponível em: <https://blogdofred.blogfolha.uol.com.br/2021/05/13/academicos-e-advogados-pedem-ao-stf-declaracao-de-incapacidade-de-bolsonaro/>. E os textos de Luiz Ruffato no jornal *Rascunho*, “Antes que seja tarde”, disponível em: <https://rascunho.com.br/liberado/antes-que-seja-tarde/>, e “O fator Bolsonaro”, disponível em: <https://rascunho.com.br/liberado/o-fator-bolsonaro/>.

papel preponderante dos meios multimidiáticos em favor do discurso do intelectual.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, P. Intelectuais e web 2.0/3.0: como pensar, no 3º milênio, a utopia do intelectual. *In*: SOUSA, C. M. (org.) *Um convite à utopia*. Campina Grande: EDUEPB, 2016.
- BOURDIEU, P. *Campo de poder, campo intelectual*. Itinerario de um conceito. Buenos Aires: Editorial Montessor, 2002.
- CHAUÍ, M. Intelectual engajado: uma figura em extinção? *In*: NOVAES, A. (org.). *O silêncio dos intelectuais*. Companhia da Letras: São Paulo, 2006. p. 19-43.
- CURY, M. Z. F. Intelectuais em cena. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 28, n. 3, p. 117-135, 2019. Disponível em:
http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_e_a_roda/article/view/15370. Acesso em: 25 nov. 2021.
- DACALSTAGNÉ, R. *O que podem os estudos literários em meio a uma pandemia*. Brasília: ABRALIC, 2020. Disponível em:
<https://abralic.org.br/downloads/2020/O-QUE-PODEM-OS-ESTUDOS-LITERARIOS-EM-MEIO-A-UMA-PANDEMIA-Regina-Dalcastagne.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2021.
- ESTUDOS DE LITERATURA UFF. Manual de sobrevivência em tempos difíceis. *Youtube*, 13 maio 2021. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=4vUzIOYrcGc>.

Acesso em: 15 jun. 2021.

FERREIRA, F. Pastores da Igreja Universal movem dezenas de ações contra escritor por manifestação no Twitter. *Folha de São Paulo – Poder*, 09 out. 2020. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/10/pastores-da-igreja-universal-movem-dezenas-de-aco-es-contra-escritor-por-manifestacao-no-twitter.shtml>. Acesso em: 10 jun. 2021.

GRAMSCI, A. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

HABERMAS, J. Não pode haver intelectuais se não há leitores. *El País Semanal* – Entrevista a Borja Hermoso, 7 maio 2018. Disponível em:

https://brasil.elpais.com/brasil/2018/04/25/eps/1524679056_056165.html. Acesso em: 10 jun. 2021.

LECLERC, G. *Sociologia dos intelectuais*. São Leopoldo: Unisinos, 2004.

MARGATO, I.; GOMES, R. C. *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

MOLINERO, B. Para Luiz Ruffato, literatura ignora classe média baixa que votou em Bolsonaro. *Folha Ilustrada*, 7 maio 2019. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/05/para-luiz-ruffato-literatura-ignora-classe-media-baixa-que-votou-em-bolsonaro.shtml>. Acesso em: 15 jun. 2021.

NOVAES, A. (org.). *O silêncio dos intelectuais*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

OLINTO, H. K. Intelectuais no universo de Letras. *Gragoatá*, Niterói, v. 9, n. 17, p. 131-150, 2005. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33323>. Acesso em: 15 jun. 2021.

PERRONE-MOISÉS, I. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

- SANTOS, A. Solipsismo, espetacularização e exibicionismo nos intelectuais das Letras dos dias de hoje. *In:* MOREIRA, M. E.; KOHLRAUSCH, R.; S. JACOBY, S. (org.). *Histórias ou histórias: desdobramentos da história da literatura*. 1. ed. Porto Alegre, RS: EDIPUCRS. p. 1-19. Disponível em: <https://editora.pucrs.br/edipucrs/acessolivre/Ebooks/Web/x-sihl/media/ mesa-5.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2021.
- TÜRCKE, C. *Sociedade excitada: filosofia da sensação*. Campinas: Unicamp, 2010.

O CONTRASTE ARTÍSTICO/ESTÉTICO NA ARTE DIGITAL A PARTIR DE GRAHAM MCFEE

Otávio Guimarães Tavares*

Introdução

O que diferencia uma obra digital como o *Poemário* de Rui Torres (2008), o *Oratório* de André Vallias (2003) ou *The Sweet Old Etcetera* de Alison Clifford (2006) de um programa de computador? Como esta diferença afeta nosso modo de lidar com a obra? Como afeta nossos modos de julgar e valorar a obra? Trata-se de questões que podem parecer superficiais ou com algum grau de obviedade, não obstante as possíveis respostas a elas podem evidenciar compreensões acerca do artístico que, se não marcadas, tenderão a cair no lugar-comum ou em uma falsa naturalização. É justamente evidenciando este tipo de questão que podemos começar a elucidar uma ontologia da arte que subjaz aos nossos modos de perceber, pensar, dizer e interagir com o artístico (BRAIDA, 2013), desfazendo, portanto, os lugares-comuns e complexificando a nossa compreensão do objeto em questão, isto é, a arte digital.

Em grande parte, as questões aqui expostas tocam a distinção entre o artístico e o estético, compreendendo este

* Professor no Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará e da Pós-Graduação em Letras. Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: otavioigt@ufpa.br. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9975804381328924>.

último como afecção sensório-perceptiva. É justamente nesse ponto de contato que Graham McFee, em seu livro *Artistic Judgement: A Framework for philosophical aesthetics* (2011), elabora a proposta de uma estética filosófica que, como irei argumentar aqui, a partir de uma leitura pormenorizada da sua tese, pode ser bastante proveitosa para a melhor compreensão da arte digital contemporânea.

Sua preocupação é com o contraste entre dois tipos possíveis de apreensão, a não-artística – como diante de um pôr do sol ou diante de uma Ferrari – e a artística – diante dança, quadros, poemas, etc. Perante tal cenário ele sustenta a necessidade fundamental de diferenciar entre uma apreensão artística e uma apreensão não-artística (meramente estética¹), tanto para a compreensão correta da possibilidade de juízo, quanto para o entendimento do fato artístico:

The thought, then, is that one understands what *art* is partly by contrast. And that understanding the nature of *art* requires endorsing that contrast, thereby stressing the centrality of this distinction between two kinds of interest, two kinds of judgement, two kinds of appreciation: that is, between the interest, judgement and appreciation appropriate to artworks and that interest, judgement and appreciation appropriate to all the *other* (non-art) things in which we take an aesthetic interest— between what I call the *artistic* and the *aesthetic*. This is the single most important contrast, or distinction, within philosophical aesthetics, implicit (when not explicit) in *all* discussions of artworks—or, at least, one which should be: a distinction regularly drawn in practice, but not (typically) marked in theory, at least in this form (MCFEE, 2011, p. 2).

¹ O "meramente" é de uso de McFee (2011) e não pretende nenhum teor pejorativo, apenas marca como algo estético não-artístico.

Essa elaboração contrastiva é o fundamento para sua filosofia da arte, tendo foco sobre: "the nature of artworks and of our responses to them; and, in particular, artworks' distinctive (non-monetary) value" (MCFEE, 2011, p. 1). Entretanto, sua filosofia difere de uma filosofia estética conforme o modelo moderno por ser, principalmente, uma concepção institucional histórica da arte, de origem intencional-pragmática fortemente contextualista. O que pode parecer um detalhe ligeiro é, na verdade, uma diferença metodológica importante na sua elaboração, pois significa que para McFee o ser-arte não repousa em algum elemento de afecção subjetiva ou sensório-perceptivo, mas sim em elementos institucionais, históricos e de sentido contextual (dialogando com Arthur Danto, George Dickie, Noël Carroll e, ainda, com uma base wittgensteiniana). O fato artístico é visto como uma prática comunitária (que inclui produção, restauração, apreciação, e diversas outras atividades indiretas) de sentido móvel diante de forças históricas (e, sobretudo, de história da arte), sendo necessário levar em consideração a intencionalidade do autor e uma série de fatores de ocasião/contexto para que se possa elaborar juízos verdadeiros acerca do fato artístico (jamais entendido puramente em abstrato).

Isso implica dois pressupostos que são contrários aos modelos de estética moderna, elencados a seguir: 1) sua preocupação com a natureza da obra de arte e 2) a negação da "unidade estética", i.e., de que haveria "um" conjunto de propriedades estéticas, sendo a "beleza" a primária, que deveria ser aplicado a todas as artes em todos os momentos. McFee (2011) afirma assim tanto um contextualismo quanto uma

pluralidade ontológica da arte, contra a universalidade estética e homogeneidade ontológica da estética.

Ou seja, essa filosofia entende que para compreender melhor a natureza do artístico e do juízo artístico é necessário distingui-los e contrastá-los aos objetos não artísticos e aos juízos meramente estéticos. Para compreender tal contraste, McFee realiza, wittgensteinianamente, uma análise do uso dos termos descritivos na elaboração de juízos artísticos e meramente estéticos, ressaltando a diferença contextual significativa nos usos da linguagem – com relação ao artístico/estético – e suas implicações para uma filosofia da arte. Consequentemente, apesar de se preocupar como uma apreensão do artístico, a filosofia de McFee aborda a apreensão de forma não-subjetivista por um viés institucional histórico, isto é, o que importa para McFee não é a experiência subjetiva do sujeito (como seria no caso de um modelo estético), mas os usos de linguagem desse sujeito diante do objeto.

Narrativa e contexto

Reconhecer que há algo diferente a ser dito sobre um quadro de Mark Rothko e papel de parede, ou entre uma obra de arte digital e um protetor de telas – especialmente com relação ao seu valor – é reconhecer uma diferença entre o artístico e o meramente estético, elemento fundamental para reconhecer arte.

A incorporação ou "transformação" de elementos "reais" em uma obra de arte, digamos, certos movimentos "graciosos" de um gari em uma "dança", compreende que estes movimentos passam a ser localizados em uma história e tradição artística. Mas também significa dizer que esse

"gracioso" será considerado como diferente ao gracioso da não-arte, ou seja, permite outra consideração do que seja "graça":

For artistic appreciation, artistic judgement (etc.) locates the artwork in question in the history and traditions of artmaking and art-appreciating in that artform (and, perhaps, that *genre*, etc.). So that one's failure to know or understand counts against one's possibilities of making (genuine) artistic judgements—judgements *true* of the artworks before one (MCFEE, 2011, p. 2).

O próprio ato de valoração artística é um ato de localizar a obra de arte em seu contexto, gênero, tipo, etc. Um juízo verdadeiro acerca da obra necessita de um domínio dessa possibilidade de localizar e mesmo de diferenciar o artístico do estético. Dizer que não há diferença entre artístico/estético seria dizer que não há nada distinto sobre a arte e que não há necessidade de uma educação "artística" para compreendê-la, somente uma educação que trate de relações entre linhas, cores, formas, etc. A questão será saber qual o caráter dessa diferença (MCFEE, 2011).

Se, como a partir da tese dos indistinguíveis de Arthur Danto (1981, 1986), a proximidade dos objetos reais com as obras de arte faz com que seja possível que nós as percebamos mal (confundindo uma obra de arte com uma coisa bruta), então, é preciso algum grau de localização histórico-contextual para que possamos reconhecer adequadamente algo como arte. Visto que, diante da indistinguibilidade podemos confundir uma obra de arte por um objeto real (por exemplo, uma música por um canto de pássaro), um objeto real por uma obra de arte (um canto de pássaro por música) ou uma obra de arte por outra obra de arte, tanto no sentido de tomar uma Brillo de Warhol por uma

Brillo de Bidlo, como também tomar uma música atonal por uma música tonal ou um gerador de textos automáticos, como os diversos elencados por Funkhouser (2007), por algum tipo estranho de processador de textos, ao modo do Words, que faz sugestões estranhas para o seu texto.

É essa localização que McFee (2011) irá buscar no conceito de categorias da arte de Kendall Walton (2008) e articular com a noção de uma narrativa da arte de Noël Carroll (2003). Resumidamente, compreender o que é uma obra de arte digital seria determinar que características, no sentido amplo, são padrão desse tipo de produção – características que se faltarem colocarão em dúvida o lugar desta obra como uma produção digital –, quais características são contra-padrão e quais são variáveis (sendo o que é padrão em um e contra em outro e vice-versa). É, de certa forma, também uma pergunta pelo lugar de produção da obra. Digamos, quais são as possibilidades de uma obra digital produzida em actionscript, quais as características de uma obra produzida em Processing com uma placa Arduino, html, java, ou qualquer outro?

Ou seja, ser reconhecido como obra de arte implica ser localizado em uma história ou narrativa da arte possível (deixando claro que existem sempre outras narrativas possíveis) (CARROLL, 2003). Tendo em vista que essa narrativa também implica elementos técnicos e materiais. É essa narrativa de parentescos que Funkhouser (2007) elabora ao construir uma pré-história da poesia digital. O que fica claro é que sempre há uma localização contextual da obra de arte, nunca temos uma obra "universal" ou "atemporal", e essa localização é necessária para a própria concepção de arte:

Without that tradition, attempting a Cubist painting could neither be successful nor fail. Just as one cannot *attempt* to score tries without the background of the rules of rugby, one's artistic efforts cannot succeed (nor fail) without the background of tradition embedded in the artworld. But this also concerns what would be intelligible *if* attempted. In these ways, the 'lay of the artworld' constrains what I can try or intend; also what you (as audience) can understand (MCFEE, 2011, p. 4).

Não se trata aqui de uma teleologia ou uma visão determinista (que devemos sempre recusar), mas de explicitar que não é possível fazer e nem existe arte *ex nihilo*, não existe arte "fora" de uma tradição (mesmo a quebra com ela ainda é uma relação com ela). O que implica que nossa compreensão do artístico deve sempre levar tal fato em conta (que fazer/produzir é constantemente interagir com restrições e localizações contextuais, e que não há um "fora" absoluto). Institucionalmente, como aponta George Dickie (1997), ser arte significa ter *status* de arte, ser reconhecida como tal. Significa também que o objeto real vem a ter propriedades artísticas que o distinguem de uma não-arte. Assim, nesse "tornar-se arte" há mudanças – as propriedades artísticas adquiridas por localização – e permanências – o material e estético que não mudam. A distinção artístico/estético é uma tentativa de compreender essa articulação.

Mas, voltando ao papel da localização contextual, se em Danto (1981) uma obra indistinguível não é outra, aqui vale notar que o significado de uma obra também será distinto de outra. Por exemplo, apesar de ambas serem peças que levam ao silêncio, há uma diferença grande entre a *Marche funèbre composée pour les funérailles d'un grand homme sourd* de Alphonse Allais de 1897 (24 compassos em branco) e o *4'33"*

de John Cage, de 1952. Enquanto uma é cômica (pretende ser uma brincadeira) a outra pretende ser séria. Enquanto uma pretende silêncio a outra pretende silêncio para deixar aparecer os sons do público. As influências para a composição e a recepção de cada uma foram completamente diferentes. Até mesmo o modo de operar das peças é distinto (suas partituras, instruções de performance, são diferentes). Notem bem que dizemos que elas pretendem algo distinto, ou seja, que partem de intenções distintas, além de estarem localizadas em contextos diversos, levando-as a serem consideradas coisas diversas, mesmo se os objetos estéticos – sensório perceptivo – que produzem, quando performadas e apreendidas, sejam indistintos².

Jerrold Levinson, em seu texto *What a musical work is* (2011), propõe que duas obras musicais iguais, compostas simultaneamente (até mesmo duas sequências melódicas iguais) são peças diferentes. Isso porque a peça musical não é apenas uma estrutura de som, mas sim estrutura de sons e modos de performar indicados por um compositor atual, particular, num dado tempo e contexto. O que implica levar em consideração o ato de produção e a localização espaçotemporal desse ato. Não se trata de dizer que há uma ligação intrínseca entre autor e obra, mas de uma localização para a compreensão e identificação – identidade – da obra como tal. As obras assim só fazem propriamente sentido dentro de um contexto. Alterado o contexto, teríamos obras diferentes.

² No máximo, poder-se-ia argumentar que a peça de Cage é "maior", já que tem 3 movimentos e indicação de tempo na partitura, e a peça de Alphonse Allais simplesmente indica *lento rigolando*. Mas isso é um conhecimento não-estético pertinente ao modo de operar da obra de arte. Vale notar também que há mais de uma versão da partitura de "4'33", com dedicatórias, tempo e indicações de performance distintas. Ademais, Cage chega a mencionar que a peça pode durar qualquer tempo.

Local e juízo

O que McFee faz questão de notar é que existe um vocabulário – um discurso – que se mostra como adequado a cada tipo de coisa (o artístico, o estético e as diferentes categorias de arte) já que cada um tem um lugar em uma narrativa ou tradição diferente. McFee diferencia o elemento sensorio-perceptivo (digamos, um quadrado vermelho) e o juízo "é belo" ou "extravagante". Enquanto o primeiro é o mesmo entre o artístico e o meramente estético, o segundo não o é. Afirmar que o "extravagante" é igual entre artístico e estético seria dizer que a categoria da coisa não altera o juízo da coisa. Exemplifico. Usar o termo "dissonante" de forma depreciativa para uma peça de música atonal ou para um blues seria, no mínimo, redundante ou deslocado, já que ambos têm a dissonância como característica padrão do tipo de produção. Seria também como elaborar o juízo de que as pessoas retratadas em quadros cubistas são mal desenhadas. Ou ainda, de que os textos criados por um gerador de textos automático não parecem humanos. Tais juízos partem de uma má compreensão de quais categorias artísticas pertencem às produções em questão. São o que Fabio Durão (2016) denomina de crítica normativa, comparando a obra a alguma norma. Usar esse tipo de juízo com relação ao cubismo, por exemplo, é esboçar um juízo pautado em categorias de uma arte realista quando na verdade a obra de arte em questão não opera a partir dessas categorias. Dizer dos textos de um gerador de textos automático que não parecem textos humanos, é compreender impropriamente a ambiguidade de sua proposta. Enfim, é não saber situar a obra em uma narrativa possível da arte e nas suas intenções de produção.

O que quer dizer que os mesmos termos – "belo", "exagerado", "mal desenhado", "dissonante", "metro frouxo" – significam coisas diferentes em contextos de diferentes categorias da arte. E se isso é distinto em diferentes categorias de arte, da mesma maneira, também o é entre as categorias de artístico e estético. Dizer que algo é "extravagante" ou "belo" possui significado diferente de quando percebo que aquilo diante do qual me encontro é uma obra de arte, de quando acho que estou diante de uma coisa real. Se descubro que algo que eu antes compreendia como arte, na realidade não o é, isso altera meu juízo. Não necessariamente tornando melhor ou pior, mas alterando seu plano de atuação. Mesmo mantendo o juízo, ele não significa mais a mesma coisa, mas compreende algo diferente. O exemplo dado por McFee é perceber uma cortina cobrindo um quadro quando, na verdade, se trata do quadro:

I take for a curtain covering a painting what is actually the painting itself. Now the beauty I 'see' is clearly rooted in my misperception: it is the beauty of, say, a rich velvet curtain. This is (merely) aesthetic appreciation—the 'curtain' is not an artwork. When I come to recognize it for the artwork it is, my appreciation of it as beautiful now connects *its* beauty to beauty in other arts, to traditions, genres and the like: calling the object "beautiful" now depends on such connections, and hence amounts to something different (MCFEE, 2011, p. 8).

Como Danto (1981) sinaliza, a *Fonte* de Marcel Duchamp está ontologicamente relacionada a outras obras de arte, enquanto que um urinol está ontologicamente relacionado com objetos de porcelana e encanamento industrial (privadas, banheiras, pias, etc.). A "beleza" se conecta com a "beleza" de outras artes, tradições, gêneros. Dizer que algo é "belo", ou

qualquer juízo que seja, para uma obra de arte depende de tais conexões. A questão é que a "beleza" não-artística não depende dessas conexões, ela é meramente estética, i.e., afecção sensório-perceptiva. Inversamente, ver uma não-arte – um objeto natural – como arte é presumir uma história, tradição, e estrutura de agência intencional em algo que não comporta tais coisas. É manejar inadequadamente as categorias artísticas.

É também de se assumir que alguém que use o termo "arte" presume tal termo como significativo. Usar tal termo para designar algo é indicá-lo como típico da arte e em diálogo com artefatos desta categoria, devendo ser percebido e compreendido como um artefato desta categoria. E isso significa contrastá-lo com outros tipos de artefatos "meramente estéticos" ou não-artísticos (como artefatos técnicos, sociais, teóricos, etc.). Assim, a visão de McFee acerca da distinção artístico/estético se torna clara quando ele expõe que:

my view contrasts with the idea of artworks having artistic *and* aesthetic properties—consistent application of the distinction as we have elaborated it shows this idea to be *false*: for to attribute (merely) aesthetic properties to artworks is to *misperceive* them. But why? On this reading, the strictly sensuous properties of artworks—such as their gaudiness—would really be *aesthetic* properties. Then artworks would share these properties with (mere) aesthetic objects, while differing in others. So, on this view, one needs, first, to explain an aesthetic contribution (of the artwork)—that might be pretty easy: artworks would be like everything else in having aesthetic properties. Then, second, to go on to discuss their further artistic contribution. But then the art-status of the works would be detached from our appreciation of them—we would not really be appreciating what made them *art* (MCFEE, 2011, p. 10).

McFee (2011) é contra a noção de que obras de arte teriam propriedades artísticas e propriedades estéticas, pois tal seria, segundo o autor, dizer que a estética é a mesma entre as duas categorias. Em sua visão, uma obra de arte só tem propriedades artísticas, entendendo-as como propriedades emergentes do todo histórico-contextual. Ora, um quadrado no canto inferior de um quadro é um elemento sensório-perceptivo (podendo ser visto por quase todos), porém, compreender que esse elemento sensório dá "equilíbrio" ao quadro é algo emergente do todo, não só do sensório-perceptivo, mas também de uma tradição de certo tipo de equilíbrio, relacionado com dezenas de quadros, que estão envolvidos em uma seleção do pintor, etc. Ou seja, o "equilíbrio" em um quadro não pode ser reduzido ao estético, é uma característica artística.

Contra uma noção das filosofias estéticas de Kant (1987) a Deleuze e Guattari (2010), McFee (2011) argumenta, dentro de uma tradição analítica anglófona, que como os elementos não-sensíveis – sobretudo cognitivos – importam para nossa percepção e compreensão da obra de arte, desconsiderá-los significa entender erroneamente a obra de arte:

the artistic/aesthetic contrast works against a crude view of sensuousness by emphasizing the cognitive dimension in artistic (and some aesthetic) appreciations. In fact, even (for instance) *seeing red* might be thought of in conceptual terms: it must be learned, for instance—and be contrasted with similar perceptual claims. Thus a child's mastery of the concept *red* would require his/her recognizing the contrast with, say, *orange*. Then (some) failures of perception here might be explained in terms of the lacking of concepts, as with the appropriate *category of art* for artistic cases (MCFEE, 2011, p. 13).

Ver uma caixa Brillo de Warhol achando que é a do supermercado ou a de Bidlo é errar porque as propriedades artísticas de uma não são a de outra, e não valem para a outra, somente as qualidades estéticas, consideradas fora da apreensão artística, serão a mesma. Perceber equivocadamente as três caixas Brillo é problemático, pois são obras que têm diferentes histórias de produção e lugares diferentes na história e tradição da arte (ou até mesmo podem não ter lugar). Aqui fica nítida a atenção dada por McFee (2011) ao aspecto intencional autoral referente a seu contraste artístico/estético, já que um objeto meramente estético pode ser um objeto natural, entretanto, o artístico pressupõe algum tipo de agência contextual histórica e esta pressupõe diferentes consequências no ser-arte do objeto artístico.

A atenção de McFee (2011) para a possibilidade de má compreensão do objeto – partindo do caso dos indistinguíveis sensoriais – é justamente porque aí repousa uma evidência da necessidade de descolar o artístico do estético – ressaltar uma diferença – para uma compreensão adequada do modo de ser da obra de arte. O que McFee deixa claro é que ter um interesse artístico não impede de dar o devido peso às propriedades sensorio-perceptivas da obra de arte. O contraste é necessário para melhor compreendermos ambos os lados da moeda e para se ter claro que os elementos não-sensoriais afetam plenamente nossa apreensão da coisa:

Moreover, the contrast operates perceptually. Recognition that, say, the painting was not one of “the paintings of a painter” inflects our appreciation of it. Finding that a painting is by a chimpanzee, or one of our children, or even a famous politician does bear on how the painting is regarded—and rightly so. For then one had been ascribing to the work either a meaning

it could not have (natural object/‘real thing’) or one it lacked (mistaken category ascription). Further, our interest in the picture was other than artistic interest. Yet when the work was thought a Picasso, we were taking just such an artistic interest in it—or, at least, trying to: our interest could not be genuine artistic interest (since what we had before us was not an artwork *ex hypothesi*), any more than one can, say, genuinely remember what did not happen. Rather, our experience was of mistaking the painting for a Picasso; that fact is crucial for correctly grasping the experience it was (MCFEE, 2011, p. 15).

Nota-se aqui que não é o subjetivismo que importa para McFee (2011) e sim a possibilidade de juízos verdadeiros. No entanto, para isso, é preciso ter claro que nosso juízo é localizado e depende da localização do objeto. Localizar algo que pensávamos ser um Mark Rothko como outra coisa (como falso, de outro pintor, de um político, e não do Rothko, como uma reprodução maquina) muda a história da arte e nosso modo de ver o conjunto da obra de Mark Rothko. A mudança do posicionamento de uma obra dentro de um campo histórico contextual muda nosso modo de compreendê-la. É ainda possível manter certos juízos mesmo sobre um objeto deslocado, mas há consequências:

Notice that one might continue to find an object beautiful, say, even after discovering either that it was not the artwork one took it for (when one did) or that it was not the ‘real thing’ for which one took it. And of course one might value an art-object (say, a painting) as one valued wallpaper: both are attractive wall-coverings. But doing that for the artwork is not continuing to regard it as an artwork, since this is not consistent with so regarding it (MCFEE, 2011, p. 15).

Assim, não se dar conta do descolamento entre artístico e estético implica ignorar o que é ser-arte. E aqui fica bastante claro o problema das teorias estéticas que igualam as duas coisas porque partem de e chegam em um subjetivismo. Quando se sai do subjetivismo, não há mais como sustentar tal igualdade.

Considerações finais

Que o contraste artístico/estético requer e implica o uso diferenciado dos termos com relação à obra de arte e não-arte está esclarecido. O que pode ser mais desenvolvido é o fato de que certos termos de juízo, como "engenhoso", "hábil", "astuto", "inteligente", envolvem a intenção de um agente e a possibilidade de uma função. Assim, eles são termos que não podem ser aplicados a coisas meramente estéticas ou a fatos naturais. Ao mesmo tempo, McFee (2011) afirma que parece implausível dizer que o ato de julgar algo como "gracioso" ou "belo" seja indiferente ao contexto de uso, ou de que tais usos dos termos não portem significados diferentes com relação à situação de uso e ao fato a que se referem (o que significa dizer que não há um uso ou significado universal ou com aplicação universal, como defendia a estética moderna). O que ele sugere é que o uso de um termo como "graça" marque também uma intenção agentiva. O que também indicaria que dizer de algo que tem "graça" significa "graça em/contra uma tradição" e, conseqüentemente, implica o reconhecimento do *status* de arte da coisa.

Todavia, poderíamos nos perguntar: por que essa preocupação com o juízo artístico? Ora, McFee (2011) vê na análise da formulação de termos de juízo a possibilidade de uma

ferramenta conceitual teórica para compreender os conceitos artísticos, especialmente com relação às categorias de arte, no que tange o nexo entre o que fazemos e dizemos ao interagir com o artístico. A desarticulação entre fazer e dizer é o “mau uso” ou quando ocorremos em falhas críticas. Empregar bem um termo é compreender categorias de arte. Isto é, usar "extravagante" para uma obra de arte digital significa dizer "extravagante dentro dos parâmetros de produção da arte digital" ou "extravagante para uma produção em Processing", o que significa também "... mas não para uma produção em actionscript", no sentido que juízos artísticos são implicitamente comparativos. Como discurso, eles são localizados e localizam num contexto, tanto o fato em questão, quanto quem os emprega. Mesmo o uso de termos descritivos de conotação "sensório-perceptivos" não escapa a essa implicação contextual (e esta é uma das razões pela qual McFee afirma que não existem elementos puramente estéticos na obra de arte, sempre há um contexto relacional no nosso uso linguístico).

Quando a categoria da arte em questão é implícita ou explícita, saberemos o que significa usar um termo. Quando essas categorias não são acessíveis ou quando não compreendemos minimamente o contexto, usamos conceitos já dominados. Por exemplo, é o caso quando alguém acostumado à música "clássica" ocidental se depara com o flamenco, como canto e guitarra, e considera que nada mais é do que berros estridentes e uma música, pejorativamente, dissonante. Falta-lhe tanto uma localização conceitual dentro dessa música de origem difusa (que possui traços semitas, ciganos, africanos, do folclore andaluz, entre outros), quanto um hábito com aquele tipo de fato musical (que efetivamente se choca com vários

parâmetros clássicos ocidentais do que seria "música" ou "boa música"). É também assim que música atonal é confundida com tonal. Quando esse deslocamento de categorias artísticas é proposital e explícito, pode se tratar de uma crítica contextual (p.ex. "essa música, porque não segue os parâmetros X e Y com os quais concordo a aceito, não tem valor"), e quando acontece por desconhecimento ou por não saber localizar em outro conjunto de categorias, trata-se de confusão categorial (MCFEE, 2011).

A partir daí, McFee formula duas teses acerca do uso dos termos dentro do contraste artístico/estético:

First, the general thesis: that these terms make various contributions to the judgements in which they occur, answering different questions (which roughly means having different uses), exhibiting *occasion-sensitivity*. [...] second, the specific thesis: there will be a 'lining up' of uses, such that these are concerns characteristic (either) of art or of aesthetic interest. For the artistic, this 'lining up' is organized by/around the *categories of art*; for the aesthetic, it will be more complex, since there are far more uses to consider (MCFEE, 2011, p. 17).

A distinção entre artístico e estético de McFee (2011) está plasmada por uma filosofia intencional-pragmática de cunho contextualista, evidente no uso que McFee faz de John L. Austin (1999), na atenção dada à ocasião do proferimento do juízo (diretamente contrária a indistinção estética) e na implicação de que não é possível compreender o que é dito divorciado do contexto do dizer. Assim, se aceitamos que linguagem é contextual, não podemos aceitar a não-diferenciação entre artístico e estético, não podemos aceitar a proposta – presente nas estéticas modernas – que o uso de um

mesmo termo seja indistinto para todos os objetos (artísticos e estéticos).

A partir da distinção artístico/estético proposta por McFee (2011), podemos afirmar que nossa relação com o fato artístico compreende elementos cognitivos (como queria Danto), e, sobretudo, elementos intencionais acionais (via Austin), além de elementos sensório-perceptivos (ou seja, estéticos, mas jamais entendidos como sensório puro). Ou seja, aceitar essa diferença entre artístico e estético carrega implicações quanto ao que se pode dizer acerca das propriedades artísticas e do valor do artístico, como também em como compreendemos o modo de ser da obra de arte. O contraste implica uma diferença em o que se diz sobre a arte e sobre os objetos de uma apreciação estética. E isto é fundamental para qualquer interação com o artístico, sobretudo com a arte digital, esse meio que se mescla e se mistura com cada movimento das tecnologias de nosso mundo.

REFERÊNCIAS

- AUSTIN, John L. *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University, 1999.
- BRAIDA, Celso R. *Tópicos em ontologia*. Florianópolis: Rocca Brayde, 2013.
- CARROLL, Noël. *Beyond aesthetics: philosophical essays*. New York: Cambridge University, 2003.
- CLIFFORD, Alison. *The Sweet Old Etcetera*. 2006.
Disponível em:
http://collection.eliterature.org/2/works/clifford_sweet

- [old_etcetera/sweetweb/index.html](#). Acesso em: 2 fev. 2019.
- DANTO, Arthur. *The Transfiguration of the commonplace: a philosophy of art*. Cambridge: Harvard University, 1981.
- DANTO, Arthur. *The Philosophical disenfranchisement of art*. New York: Columbia University, 1986.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Que é a filosofia*. (trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz). São Paulo: Editora 34, 2010.
- DICKIE, George. *The Art circle: a theory of art*. Evanston: Chicago Spectrum Press, 1997.
- DURÃO, Fábio. *O que é a crítica literária?*. São Paulo: Nankin/Parábola, 2016.
- FUNKHOUSER, Chris. *Prehistoric digital poetry: an archaeology of forms, 1959-1995*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2007.
- KANT, Immanuel. *Critique of judgment*. (trad. Werner S. Pluhar). Indianapolis: Hackett Publishing, 1987.
- LEVINSON, Jerrold. *Music, art, and metaphysics: essays in philosophical aesthetics*. New York: Oxford University, 2011.
- MCFEE, Graham. *Artistic Judgement: a framework for philosophical aesthetics*. London: Springer, 2011.
- TORRES, Rui. *Poemário (editor de poesia combinatória)*. 2008. Disponível em: <https://telepoesis.net/galeria-poemas/peditor.php>. Acesso em: 2 fev. 2019.
- VALLIAS, André. *Oratório – encantação pelo Rio*. 2003. Disponível em: <http://www.andrevallias.com/oratorio/>. Acesso em: 2 fev. 2019.
- WALTON, Kendall. *Marvelous images: on values and the arts*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

CRASSO E O TRINÔMIO MALDITO

Paulo Henrique Pergher*

Em meados de março de 1982 e em função da celebração do terceiro ano de seu mandato, João Baptista de Oliveira Figueiredo, último ditador brasileiro, discursava sobre a “corrupção da juventude por filosofias e costumes da época” (1982, p. 62), em seu entender, relacionada ao crescimento da pornografia e da obscenidade, que colocaria em risco os valores morais e éticos vigentes, pautados em preceitos cristãos. Nas palavras do ditador, que remontam parte da lógica persecutória e censória do período, se tratava da “influência deletéria da onda de erotismo e relaxamento de costumes, que se infiltra em amplos segmentos do nosso corpo social” (1982, p. 63). Nesse contexto, pornografia, erotismo e obsceno – termos cuja distinção se poderia supor inicialmente – figurariam como frações de um mesmo conjunto perigoso, uma espécie de *trinômio maldito*, se poderia pensar, cujos efeitos subversivos, se acreditava, teria como fim o desmantelamento de certas estruturas sociais, como a família ou o próprio Estado. Não só a pornografia, portanto, mas um amalgamento informe que

* Doutorando em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: paulopergher@gmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1453989379542777>. O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico e apresenta resultados parciais da pesquisa desenvolvida em nível de Mestrado.

servira vulgarmente como salvaguarda legal para a censura¹ de publicações e peças teatrais, dentre outros materiais, quando julgados atentatórios ao pudor, ao decoro público ou à moral.

Com a revogação do Ato Institucional nº 5, em razão da promulgação da Emenda Constitucional nº 11 em 1978, frente à decadência da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) e partícipe da fase de *reabertura política*, iniciada durante o governo de Ernesto Geisel, Figueiredo apresentaria, na ocasião, uma solução curiosa para a situação que teme perigosa: atribui ao povo a competência de lidar com a questão, devendo o Estado se abster. A solução para o avanço pornográfico, portanto, adviria de uma mobilização popular em prol dos “valores espirituais em que se estriba a civilização cristã” (FIGUEIREDO, 1982, p. 63), naquilo que chamou – símbolo não pouco problemático – de *cruzada*, ou seja, a preservação dos *bons costumes*, a partir da perseguição dos transgressores da moral. Em verdade, tal mobilização popular de nenhum modo se apresenta como grande novidade, visto que em apoio ao golpe militar de 1964, por exemplo, e em oposição ao governo de João Goulart, poder-se-ia citar: a *Ação Democrática Feminina Gaúcha*, cujas integrantes se colocavam “como ‘vigilantes da pátria’, como ‘protetoras da nação’, atentas a qualquer iniciativa dos ‘vermelhos’ contra a moral

¹ Ventura (2013, p. 267) indica que até a revogação do Ato Institucional nº 5 “cerca de 500 filmes, 450 peças de teatro, duzentos livros”, além de muitas revistas, programas de rádio, telenovelas e letras de música sofreram censura durante a ditadura – não só em razão dos *costumes*, como também por questões *políticas*. Tratando-se especificamente da *censura de costumes* na literatura, Reimão (2014), por sua vez, a partir dos arquivos preservados da Divisão de Censura de Diversões Públicas e do estudo realizado por Silva (2010), soma 100 livros erótico-pornográficos de autores nacionais censurados durante o regime. Dentre eles, destaca-se: Cassandra Rios, com 18 livros censurados; Adelaide Carraro, com 13; Dr. G. Pop, com 22; e Brigitte Bijou, com 17.

cristã” (CHAVES, 2014, p. 37); ou a *Marcha da Família com Deus pela Liberdade*, movimento paulista, crente de que Goulart “possuía um viés comunizante e caminhava para a destruição dos valores religiosos, patrióticos e morais da sociedade” (GUISOLPHI, 2010, p. 1). Em suma, quer-se dizer somente que, antes de sugerir mudanças na corriqueira narrativa, Figueiredo, em seu discurso, sintetiza a lógica censória e persecutória dos militares brasileiros, legitimando um de seus aspectos recorrentes, qual seja, a vigilância ao próximo, a patriótica função que deveria ser exercida por todos os *bons cidadãos*: de denunciar seus *permissivos e imorais* pares.

Interessaria perceber que, se há, por um lado, um aparelhamento do regime em termos burocráticos, ou seja, a promulgação de leis e decretos, a criação de conselhos e divisões, há, por outro, a popularização de tais ideias e fabulações em nível cívico. Em outras palavras, há certa correspondência entre os textos de lei e o imaginário de parte da população brasileira. Para discutir essa questão, o historiador Carlos Fico, analisando cartas enviadas à DCDP, assim como documentos e relatórios de seus integrantes, destaca que os missivistas, por vezes, representavam jovens e crianças como *indefesos*, isto é, pouco *capazes* de enfrentar a maré pornográfica, figurando em narrativas cuja estratégia central, se poderia pensar, consistiria em horrorizar seus interlocutores. Em síntese, segundo o historiador, se tratava da famigerada “‘crise moral’, a ‘corrupção dos lares’, a ‘delinquência juvenil’” (FICO, 2002, p. 270) frente ao avanço da cultura pornográfica, que revelaria o *relaxamento dos costumes* nacionais, servindo como subsídio de uma das “narrativas legitimadoras” (2002, p. 260) mantidas pelo regime: de que o comunismo se valeria da

subversão e da desestruturação da sociedade para se instalar. Valeria notar que assim como a DCDP, os jornais do período receberam sua parcela de correspondências antipornográficas, publicando-as frequentemente em seções voltadas à participação de leitores. Enquanto as cartas enviadas à DCDP seriam lidas somente pelos *censores*, as enviadas aos jornais eram notadamente públicas. Mas antes de acusarem distinções, em linhas gerais, apresentam-se de modo bastante similar, concebendo a pornografia como um violento e censurável mal. Isso, pois, segundo os correspondentes, ela aguçaria “o instinto brutal do homem”, provocando um “impulso de inveja e ódio” (WAGNER, 1981), sendo condenada pela moral cristã, não preocupada só com a violência e a miséria, como também com esse “mal terrível e de inestimável poder destruidor” (BLUM, 1987). Por muito indignados, exigiam, por vezes, que se fizessem cumprir as leis de censura (CARVALHO, 1981; LUCCHESI, 1982).

Valeria notar, da mesma forma, que no mesmo ano em que Figueiredo anunciava à nação sua *cruzada moral*, Euclides Mendonça, ex-presidente do Conselho Superior de Censura, questionaria seu sucessor, José Rosa Valle, sobre os rumos do avanço pornográfico no país, fenômeno que, em seu entender, estaria aliado à violência e à crueldade, assim como à pornografia infantil (MURÇA, 1982). Na ocasião e de forma esperançosa, o novo presidente do Conselho argumentaria que, apesar da destruição causada pela pornografia, um terreno próprio para que novas culturas surgissem estaria a se abrir. Em suas palavras: “A pornografia e a crueldade tendem, com efeito, a expandir-se como um incêndio. Mas não há, na história exemplo de incêndio que não se apague, e sobre a terra queimada sempre germina a vida.” (MURÇA, 1982). A

esperança de José Rosa Valle, evidentemente, previa sucessores, artistas e intelectuais cuja ideologia antipornográfica tornasse aquelas condições, tidas como impróprias e licenciosas, meros resquícios de uma memória incerta. A questão que restaria, portanto, como afirma o próprio, seria verificar qual fora “a reação dos homens e mulheres de arte diante do espaço aberto pelo incêndio” (MURÇA, 1982). Nesta ocasião, se discutirá algumas das contribuições da escritora paulista Hilda Hilst que, logo na virada da década, publicaria sua *tetralogia obscena*, série de livros em prosa e verso que trataria de explorar o sexo de modo direto.

A virada obscena: por um projeto de liberdade

Se, de um lado, senhoras, representando mães de família, se dirigiam à DCDP para solicitar a censura de programas que “contivessem ‘bandalheira, falta de moral e falta de respeito’” (FICO, 2002, p. 269), Hilda Hilst, do outro, logo na virada da década publicaria uma narrativa bastante peculiar sobre o envolvimento de uma criança com o universo sexual: uma história “divertida e cheia de bandalheiras” (GIRON, 1988), diria em entrevista em 1988, dois anos antes de lançá-la, e que sem dúvida agradaria aos “devoradores de pornografia” (GIRON, 1988), complementaria o entrevistador Luís Antônio Giron. *O caderno rosa de Lori Lamby*, que segundo a escritora lhe rendera cartas luxuriosas², de qualquer forma, não fora recebido somente de modo entusiástico. Em certo momento, Hilda relembriaria parte do processo de edição do livro, seu

² Uma das cartas, segundo Hilda Hilst, diria: “adorei seu livro imundo, passei noites adoráveis” (RIMI, 2013, p. 140).

contato com Caio Graco, um dos editores da *Brasiliense*, que teria se demonstrado horrorizado frente à proposta:

Mandei o livro para o Caio Graco, da Brasiliense. Foi um silêncio absoluto. Liguei para saber o porquê do silêncio. Ele disse: “O livro é escabroso”. Imaginei que era por causa do Caderno Negro, que é a parte do caderno de Lori [a narradora-personagem] onde ela copiou as anotações do livro escrito pelo pai. Ele era um escritor sério obrigado a fazer uma obra mais vendável, pornô. E ele solta a linguagem: é rigoroso e obsceno.

[...] O problema não era o pai e sim a Lori Lamby. Que as histórias dela iriam chocar todo mundo. (CARDOSO, 2013, p. 167-168).

No intuito de publicar seus manuscritos, ao enviá-los à Caio Graco em 1988, Hilda Hilst escreveria uma carta³, na qual afirmaria que *O caderno rosa de Lori Lamby* e *Contos d’escárnio. Textos grotescos* seriam seus dois últimos livros – fato que não se concretizaria. Além disso, a escritora requisitaria que Graco os publicasse por apresentarem uma “boa possibilidade de venda”, visto que iriam *chocar aqueles que conheciam seu trabalho* (HILST, 1988), e agradecer àqueles cuja predileção por textos lúbricos fosse característica: “Que leiam nos banheiros, mas leiam” (SCALZO, 1990), ironizaria em matéria da *Folha de São Paulo*. *O caderno Rosa de Lori Lamby*, com ilustrações de Millôr Fernandes, seria publicado somente, enfim, em 1990, pelo editor Massao Ohno, e a ojeriza causada por sua proposta, de acessarmos o universo pornográfico através do olhar e da perspectiva de uma criança, talvez se mostre ainda inteligível nesse momento. Se o termo

³ A carta enviada à Caio Graco, hoje digitalizada, faz parte do acervo do projeto *Ocupação*, promovido pelo *Itaú Cultural* em 2015.

pornografia significa, etimologicamente, *escritos sobre prostitutas*, a autora paulista escracha seus limites, beirando sua possível perversão, visto se tratar, não de uma cortesã, como no caso de Aretino e seu *Regionamenti*⁴, ou de Eduléia e das prostitutas do Mangue, como em *O santeiro do Mangue*, de Oswald de Andrade, mas de – assim somos levados a crer – uma menina de oito anos prostituída pelos pais dentro de sua própria casa que, em seu pequeno diário rosa, descreve seus encontros sexuais diversos. Em outras palavras, a escritora perturba a própria etimologia do termo *pornografia*, levando-a ao limite, visto que é dentro do lar, da dinâmica familiar, que insere o pornográfico, contaminando domínios sacralizados pelo ideário cristão, isto é, a família e a infância, a partir da tematização da pedofilia e da prostituição infantil. E é assim que se mostra também, etimologicamente, *obscena*: o pornográfico deveria sempre se manter *fora de cena*, qual fosse o argumento, mas – se poderia supor – especialmente no caso infantil. O ultraje, assim, constitui o próprio princípio da obra, seu argumento fundamental, escracho de certos resquícios de uma moralidade vitoriana pela qual Hilda Hilst, por vezes, se viu perseguida (RIMI, 2013, p. 140), fundamentando seu projeto que se inscreve na via da *anticensura*, como ela afirmaria em outra ocasião: “Coloco em minha obra todas as máscaras possíveis: o sórdido, o imundo, o terrível. Todas as caras horrorosas, as vergonhas. A proposta é esta: de colocar tudo. Então, não há censura.” (COELHO, 2013, p. 133).

⁴ Segundo Moraes e Lapeiz (1985, p. 27): “Aretino viveu em Veneza com todas as pompas, em um palácio repleto de cortesãs, conhecidas como ‘aretinas’, onde escreveu seus *Regionamenti* – que incluem a célebre *La Puttana Errante* – uma série de diálogos entre duas cortesãs que ensinam a uma terceira os segredos do amor carnal”.

A perspectiva de Crasso: detalhes dentre o pornográfico e o metafísico

Se em *O caderno rosa de Lori Lamby*, a partir da projeção vocabular e técnica de uma criança, se poderia notar uma espécie de *linguagem simplificada*, caricata e irrisória, tendo em vista também criticar aqueles que anseiam por uma literatura digerida, em *Contos d'escárnio. Textos grotescos*, se notaria um movimento distinto: uma reelaboração da linguagem pornográfica misturada à metafísica, como indicado por Moraes (2008), distinção que seria articulada desde a caracterização de dois dos novos personagens, ambos escritores que tratam de definir Literatura a partir de diferentes pressupostos. Crasso, o narrador, um sexagenário que quer escrever uma obra porneia e exaltar a “terra dos pornógrafos, dos pulhas, dos velhacos, dos vis” (HILST, 2002, p. 41), seria aquele que incorporaria com maior propriedade o extremo pornográfico em seu fútil objetivo de *não pensar*: “Tenho horror de quando começo a pensar. É repugnante. Graças ao demo, dono do planeta, há muito pouca gente que pensa.” (HILST, 2002, p. 33). Isso, para se distanciar da morte e pensar somente “no pau e na vida” (HILST, 2002, p. 31), ou seja, na materialidade da existência, sob o imperativo da carne. Hans Haeckel, por outro lado, um escritor *nobre*, que toma a literatura por *paixão, verdade e conhecimento* (HILST, 2002, p. 41), quer escrever uma narrativa sobre *Lázaro*, sempre preocupado em só “contar aquilo lá de cima” (HILST, 2002, p. 78), isto é, com a dimensão metafísica da vida. Suas características, diga-se de passagem, são frequentemente apontadas pela crítica como reminiscentes de Hilda Hilst: as

mesmas iniciais (HH⁵); é apresentado de modo semelhante à escritora, ou seja, ignorado pela crítica; e *Lázaro*, uma das narrativas de *Fluxo-floema*, livro de estreia da escritora no campo da ficção em 1970. Hans Haeckel, ainda, escreveria outro texto de interesse, “uma estorinha meninil muito da ingenuazinha pornô” (HILST, 2002, p. 105), remetendo à *O caderno rosa de Lori Lamby*. Quatro características que, assim, aproximam escritor e personagem, Hilda Hilst e Hans Haeckel. Como lembra Borges (2009), Hilda em suas entrevistas participa e propicia essas confluências: “Hans Haeckel sou eu. Hans Haeckel, que se leva a sério e se suicida. Este escritor sou eu” (ARAÚJO; FRANCISCO, 1989 *apud* BORGES, 2009, p. 132). De qualquer forma, as emblemáticas aproximações entre Hilda Hilst e seus personagens são descritas de modo diverso pelos pesquisadores de sua obra: Souza (2008) fala em “projeções da escritora”; Borges (2009) em “duplos”; Blumberg (2015) em “alter egos”; e Teixeira (2015), apenas para citar alguns exemplos, em “escrita multifacetada do eu”. Essas aproximações não se restringem ao personagem Hans Haeckel, sendo outros também apontados, como é o caso de Osmo (REGUERA, 2008, p. 4), o pai de Lori ou Stamatius (BORGES, 2009, p. 125).

De qualquer modo, se poderia notar, inicialmente, que as aproximações entre *O caderno rosa de Lori Lamby* e *Contos d’escárnio. Textos grotescos* se fazem evidentes: seja pelo contraste entre os diferentes projetos literários ou modos de produção, isto é, pelo embate entre pornógrafos e literatos, entre

⁵ Sobre as iniciais, valeria notar, ainda, que aparecem explicitamente na obra quando *Sonsin*, um dos personagens do *Teatrinho nota 0, nº 3*, diz: “Nenêca, é uma peça burlesca, já te disse, ou você acha que o pessoal quer a HH, aquela metafísica croata?” (HILST, 2002, p. 75). Fazendo de Hilda Hilst uma espécie de espectro a rondar o interior de suas ficções.

Lori e o pai, Crasso e Hans Haeckel; seja pela escolha do narrador, pelo privilégio do ponto de vista daqueles que parcialmente se submeteram às demandas do mercado; ou, para citar apenas alguns pontos de convergência, pela própria descrição de alguns dos personagens, os coitados e infelizes escritores *sérios*. Como também de seus fins... Se o pai de Lori não consegue se sustentar financeiramente em um universo no qual a lógica de produção é a do comércio de *bandalheiras*, Hans Haeckel é levado ao suicídio, à morte, em um espaço no qual Crasso, e seu fútil projeto de vida, de escrever um “roteiro de fornicações” (HILST, 2002, p. 30), é rei.

Crasso e Hans Haeckel, nessa via, personificariam, em um primeiro momento, a distinção costumeira entre erotismo e pornografia, como apontado por Branco (2004), caracterizados de modo dual entre o *nobre* literário e o *grosseiro* pornográfico, isto é, entre o “teor ‘nobre’ e ‘grandioso’ do erotismo, em oposição ao caráter ‘grosseiro’ e ‘vulgar’ da pornografia” (BRANCO, 2004, p. 19) e sua sinonímia com termos claramente negativos. Ou, ainda, entre Literatura e mercado, entre esse antigo contraste de tantos nomes: erudito e popular; alto e baixo; metafísica e putaria das grossas (HILST, 2002, p. 78). Mas, em vez de situá-los em extremos caricatos, ou seja, ora pornográfico, ora erudito, Hilda Hilst, ao longo da narrativa, parece tender à síntese, à uma espécie de oxímoro no qual os limites entre pornografia e metafísica se tornariam indistintos. Se Crasso quer escrever seu *lixo*, em um mundo no qual a própria ideia de literatura teria se banalizado, no qual “todo mundo se diz escritor” (HILST, 2002, p. 14), escreve aos moldes dos verbos chineses que não possuem tempo (HILST, 2002, p. 14), depois de ter lido, quando jovem, filósofos e escritores tradicionais, como Spinoza, Kierkegaard, Keats,

Yeats e Dante (HILST, 2002, p. 31), em um longo frenesi intertextual: diferenciando Catulo da Paixão Cearense de Catulo, poeta latino (HILST, 2002, p. 34); dialogando com Marguerite Duras, Thomas Mann, Cláudia Clemente e outros escritores; e ironizando, especialmente, Ezra Pound e João Cabral de Melo Neto. E, assim, em seu projeto de escrever um livro pornográfico, visto se encontrar descontente com “tanta bestagem em letra de forma” (HILST, 2002, p. 14), não almejaria ser digno de alcançar um lugar no cânone literário, buscaria o *lixo* – ou esta seria, como indicado anteriormente, sua premissa: “Resolvi escrever este livro porque ao longo da minha vida tenho lido tanto lixo que resolvi escrever o meu.” (HILST, 2002, p. 14). Não um romance como *E o vento levou*, da norte-americana Margaret Mitchell, ou *Os sertões*, de Euclides da Cunha (HILST, 2002, p. 14), mas um texto não ortodoxo, uma mistura babélica de gêneros que se valeria da colagem de poemas, contos, receitas, teatros, comentários, entre outros, dispersos quase que desordenadamente ao longo da narrativa, configurando, nas palavras de Pécora (2002, p. 5), uma “verdadeira anarquia de gêneros”.

É nessa confusão entre o popular, o chulo, o pornográfico, o erudito, a tradição e a metafísica que a perspectiva pornográfica de Crasso aproxima, por vezes, fabulações delatórias difundidas ordinariamente pelos jornais da época à metafísica e ao escárnio. Assim como das cartas de denúncia enviadas à DCDP, dos relatos de que “mulheres exibem sensualmente suas exuberâncias [...] balançando licenciosamente seus exuberantes mames” (FICO, 2002, p. 270) nos programas de televisão. Esse curioso paradoxo, entre o fascínio e o repreensível, no universo particular do narrador, se transformaria, por exemplo, em uma cômica tragédia: a

morte de seu pai. Segundo ele, seu pai morreria “em cima de uma mulher nada elegante” que “saiu do quarto aos gritos, os peitos balançando iguais a dois melões se os melões nas ramas rasteiras balançassem” (HILST, 2002, p. 13). Uma *tragedycomediorgya*, para retomar o diretor de teatro José Celso Martinez Corrêa, que se repetiria em outros episódios, como no caso de seu tio Vlad – nomeado em função do pianista Vladimir Horowitz –, que morreria “com a minhoca pra fora” (HILST, 2002, p. 27), “quando estava sendo chupado por um coroinha lá na Gota do Touro” (HILST, 2002, p. 23).

De todo modo, valeria ressaltar que em *Contos d’escárnio. Textos grotescos* sobejam relatos dos encontros sexuais de Crasso e suas amantes, estruturados de modo episódico, como lembraria Souza (2008, p. 70), estrutura típica da indústria pornográfica audiovisual. Segundo a pesquisadora:

São sequências narrativas independentes que suspendem o fluxo diegético e têm a única função de se autoexibirem. A narrativa que Crasso se propõe a escrever, inicialmente, obedece claramente a esse preceito, pois que se baseia no relato das façanhas sexuais do protagonista com diferentes mulheres, cada qual com uma peculiaridade que remete a outros lugares-comuns pornográficos: Lina, a virgem deflorada; Otávia, a afeita a práticas masoquistas; Flora, a advogada insaciável e culta; e Josete, a de “gosto exótico na comida e no sexo.” (HILST, 2002, p. 19). O relato desses episódios independentes não tem outro objetivo a não ser enfatizar o caráter repetitivo dos temas diletos do gênero pornográfico, no qual tudo deve apontar para a situação lúbrica. (SOUZA, 2008, p. 70).

Mas se os *episódios* das aventuras sexuais do narrador e de seus familiares parecem contribuir pouco à ordem geral da

narrativa, são caros, por outro lado, em termos de detalhes, cujo valor talvez ultrapasse inclusive o aspecto lúbrico. De um lado, temos a farta descrição de atributos e habilidades sexuais, nessa espécie de *close* que enfatiza a parte, como no caso de Otávia e no gosto particular de Crasso por “mulheres grandalhonas e peitudas [...] que saibam acolher [nas mãos] um caralho” (HILST, 2002, p. 15), de Flora, “dona daquela pomba molhada e faminta” (HILST, 2002, p. 19), ou de Lina, uma “advogada que tinha um rabo branco e a pele lisa igual à baga de jaca” (HILST, 2002, p. 18). Do outro, para além dos lugares-comuns da pornografia e do fetiche, os relatos de Crasso se contorcem em detalhes que se valem de digressões, ironia, sátira e, especialmente, do intertexto. Lina, por exemplo, que era uma *donzela* – em sentido amplo, ou seja, virgem e de tempos outros –, *desabotoa a língua* e parece remontar, longe de nossas expectativas, às cantigas de escárnio, não de amigo:

foi bom pra você, Lina?

doeu.

só isso?

Aí veio a surpresa. A Lina magricela poetisa e peituda desabotoou uma linguagem digna de estivador:

puta que pariu, caralho, eu era uma donzela seu bastardo escroto! (HILST, 2002, p. 16)

O desdém de Crasso à ambientação idílica se apresentaria também evidente e em sintonia com o modo do escárnio. Segundo o narrador, sua relação com Lina teria ocorrido no campo, de olhos abertos olhando para o *teto* – o *céu* – e ao lado de uma amoreira, mas com “medo que aquelas frutinhas despencassem e se esborrachassem” em suas nádegas (HILST, 2002, p. 16). Se trataria de uma *insonsa trepada*, complementar, não de uma relação amorosa, o que

evidenciaria certa “repugnância à unidade do casal”, segundo Souza (2008, p. 71), também tematizada pelo narrador em outras ocasiões: como em seu medo de *brochar*, caso amasse – “Será que ando sentindo amor? Meu Deus, isso vai me brochar para sempre” (HILST, 2002, p. 87) –; em sua disposição, *mas nem tanto*, para se engajar em outras atividades com suas parceiras – “porque é delicioso dançar com você, amor, se você tivesse mais tempo... / tenho todo o tempo do mundo, querida (talvez tivesse, mas nem tanto!” (HILST, 2002, p. 19) –; e na proposição de que mantivessem uma relação aberta, de *amor-livre*, realizada por Clódia, visto que “a rotina, a mesma paisagem das genitálias, faz apodrecer a sensualidade” (HILST, 2002, p. 42). Em geral, Crasso buscaria se esquivar, como se poderia notar, desse *meloso interiorano-anacrônico* sentimento que seria o amor legitimado na unidade do casal:

Depois daquele palavrorio, o meloso interiorano-anacrônico:
 você não gosta de mim
 gosto sim
 gosta nada seu taradinho (HILST, 2002, p. 16)

Flora, por sua vez, que se dedicaria à recitação de trechos do filósofo e poeta latino Lucrécio, em meio às relações, seria um alvo voraz da inteligência e do escracho de Crasso: *De rerum natura*, obra capital do filósofo, seria logo *rebaixada* e a *natureza da coisa* se tornaria rapidamente sua contraparte crassa, a *natureza da pomba*, evidenciando o paradigma entre filosofia e pornografia que aproxima os relatos do narrador da tradição libertina francesa pré-revolução, se lembrarmos das discussões de Hunt (1999b), ou seja, quando os limites entre filosofia, política e pornografia não se mostravam tão drásticos.

Em outras palavras, antes dos episódios se resumirem simplesmente à descrição de atos sexuais, como apregoa a noção moderna de pornografia, são invadidos por citações filosóficas e comentários metafísicos lá onde menos se espera, entre os parceiros, na cama, na *hora H*:

Uma delas, trintona, Flora, advogada que tinha um rabo branco e a pele lisa igual à baga de jaca, citava Lucrécio enquanto me afagava os culhões e encostava nas bochechas translúcidas a minha caceta: ó Crasso (até aí é texto dela) e depois Lucrécio: “O homem que vê claro lança de si os negócios que procura antes de tudo compreender a natureza das coisas”. A natureza da própria pomba ela compreendia muito bem. (HILST, 2002, p. 18).

Além do riso e da aproximação entre a filosofia e a pornografia, também a sátira, como no caso de Josete, uma mulher culta, apaixonada pelo poeta Ezra Pound, com um gosto pelo exótico, por tordos com aspargos, motivo de uma estranha galhofa: “Tordo?! Nunca sabiam se era um pássaro ou um peixe. Eu imagino hoje que ela sempre acabava comendo um sabiá.” (HILST, 2002, p. 19). Se nesse pequeno comentário satírico Crasso ridiculariza produtores e consumidores pela falta de inteligência geral que apresentariam, também parece indicar alegoricamente o estatuto de valorização da linguagem em diferentes meios. O estrangeiro *tordo* e o tão brasileiro *sabiá* redundam em um mesmo gênero, *Turdus*, apesar de suas valorizações serem distintas, são imperceptíveis, como talvez sejam as diferenças entre erotismo e pornografia, já que seus objetos se referem ao mesmo corpo: formas de dizer o erotismo, portanto, como diriam Moraes e Lapeiz (1985, p. 56). De qualquer forma, importaria pensar que Crasso recorrentemente

coloca à prova a inteligência do leitor, através do uso exagerado de intertextos e de detalhes que podem ou não ter algum sentido, o encaminhando por bifurcações que, por vezes, terminam em saídas sem um fim preciso. E, para levar o detalhe obscuro ao último grau, nada melhor do que uma lupa:

Josete deitou-se de bruços e ordenou lacônica: pegue aquela grande lupa lá na minha mesinha.

Lupa?

Lupa, sim, Crassinho.

Então peguei.

faz um favor, benzinho, abra o meu cu.

como?

oh, Crassinho, como você está ralenti esta noite.

e o que eu faço com a lupa?

a lupa é pra você olhar ao redor dele.

ao redor do seu cu, Josete?

evidente, Crassinho.

Foi espantoso. Ao redor do buraco de Josete, tatuadas com infinito esmero e extrema competência estavam três damas com seus lindos vestidos babados. Uma delas tinha na cabeça um fino chapéu de florzinhas e rendas. (HILST, 2002, p. 22).

A cena, que iniciaria pelo pedido pouco usual de Josete, terminaria de modo abismal e irrisório: a tatuagem de *três damas com seus lindos vestidos babados*, um tanto absurda dado o contexto, seria uma homenagem à um verso de Ezra Pound, retirado do Canto XV do livro *Do caos à ordem*, que a personagem emprestara ao narrador. Na sequência, Crasso não só transcreveria alguns versos do poema de Pound, como também, segundo Cavalcanti (2008, p. 4), recorreria à “crueldade”, pois desprezaria e ultrajaria a poesia do escritor norte-americano, relegando-a à condição de *lixo*. Pound seria, no entender do narrador, um *pústula*, um *cara repelente*, e seu poema, “uma privada de estação em Cururu Mirim” (HILST,

2002, p. 21), *idiotias* de um “bom fascistoide”, uma “invenção de letrados pedantescos” (HILST, 2002, p. 20-21). Valeria transcrever os versos de Pound a fim de contextualizá-los:

O eminente escabroso olho do cu cagando moscas,
retumbando com imperialismo
urinol último, estrumeira, charco de mijo sem cloaca,
.....o preservativo cheio de baratas,
tatuagens em volta do ânus
e um círculo de damas jogadoras de golfe em roda
dele (HILST, 2002, p. 21)

Mas o verso em relevo, último da transcrição supracitada – “tattoo marks around the anus, and a circle of lady golfers about him” (HILST, 2002, p. 21) –, não deixaria de evidenciar um contraste interessante, entre o *escabroso*, na percepção de Crasso, e o *mimo* e a *delicadeza*, no entender de Josete (HILST, 2002, p. 23): damas que rondam o ânus, o “demolir vaidades”, lembraria Cunha (2014, p. 3-4), tão próximas do nojo e do prazer. De qualquer modo, diante do embate, entre as experiências do escabroso e da delicadeza, Crasso se veria, inicialmente, desterrado, suplantando seu desejo sexual por uma atitude contemplativa. Em razão do pedido de Josete de que se envolvessem sexualmente, por exemplo, o narrador diria: “Jamais, meu amor, machucaria essas lindas damas” (HILST, 2002, p. 22). A condição de *infinito esmero e extrema competência* lembrariam, se poderia supor, a do artista, dado o imaginário do *artífice*. E Crasso, diante de uma obra sem outra função que não a de ser apreciada, retomando de modo irônico a *Fonte* de Duchamp, logo hesitaria. Mas sua hesitação seria breve, como se deveria esperar, sendo a cena resolvida na sequência de modo claramente violento, de modo tipicamente crasso, a despeito das

imagens delicadas: “enchi-me de coragem e estraça-lhei o rabo com inglesas ou americanas (*who knows?*) e babados e o chapéu” (HILST, 2002, p. 23).

Considerações finais

O que se pretende indicar nesta ocasião, de modo inicial, é que Crasso parece personificar, em última instância, a própria ideia da denúncia na transição do regime. Em outras palavras, o grosseiro e desmedido Crasso, que talvez se equipare somente, em sua infâmia, a Vittorio, narrador do último livro publicado por Hilda Hilst – *Estar sendo. Ter sido* – em 1997, personificaria a própria figuração do repreensível, próximo às denúncias antipornográficas costumeiras. Nessa via, o atentado ao pudor de Clódia, as blasfêmias proferidas pelo narrador frente aos discursos papais, os atos considerados impróprios, o amor-livre, os genitais que não se escondem e a sátira à moralidade da sociedade em geral, privilegiam a experiência do leitor/expectador diante do interdito, se quiséssemos pensar com Bataille (2013), por vezes já transgredido. Em *O caderno rosa de Lori Lamby*, por exemplo, que não tarda em colocar em jogo o problema da prostituição infantil, um parágrafo seria suficiente para que nos defrontássemos com uma escolha impossível: se Lori inicia nos informando sua idade, termina de modo enfático – “Depois eu vou pôr talquinho e óleo Johnson na minha coisinha porque ficou muito inchada e gordinha depois do moço me lamber tanto.” (HILST, 2014, p. 71). Não se trata, nessa via, de uma narrativa na qual acompanhamos aos poucos o envolvimento de uma criança com o universo sexual, mas do interdito que se apresenta de modo categórico desde seu princípio. Diante da

pornografia infantil, de um tabu que se considera intransponível, não haveria como se fugir do horror sem que o sentido fosse deslocado. Sabendo disso, Hilda Hilst, enquanto se divertia escrevendo (RIMI, 2013, p. 140), inverteria perversamente a ordem da narrativa, privilegiando o desconforto e a náusea através de causos que escalam, de fantasias que se tornam mais particulares e raras, dentre elas o incesto, a coprofilia e a zoofilia. E os detalhes, em geral, parecem justamente tratar de discutir os limites de um possível *trinômio maldito*, entre o erotismo, a pornografia e o obsceno. Como no caso, por fim, de Clódia, descrita como “uma dona morena, alta, estreita de quadris, mas de bunda perfeita” (HILST, 2002, p. 32), cujo “discreto decote da blusa deixava à mostra a textura reluzente da pele. E que pescoço! Não desses muito longos. Para ser exato, o mesmo pescoço da Vênus de Praxíteles.” (HILST, 2002, p. 33). Tal descrição, valeria dizer, que não só eleva o corpo, como o torna comparável à estátua de Praxíteles; uma descrição que se valeria da *intermitência* barthesiana (BARTHES, 2006), de um erotismo indireto e elevado. Mas no território de Crasso, porém, antes que qualquer sentimento de beleza perdesse, a morte, o horror: “Tenho horror de pescoços longos. Eles me lembram cisnes. E cisne me lembra morte. A morte do cisne. E a morte do cisne me faz lembrar que também eu vou morrer um dia.” (HILST, 2002, p. 33).

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

- BLUM, Rosa Maria Opice. Pornografia. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11 set. 1987.
- BLUMBERG, Mechthild. Sexualidade e riso: a trilogia obscena de Hilda Hilst. In: REGUERA, Nilze Maria de Azeredo; BUSATO, Susanna (org.). *Em torno de Hilda Hilst*. São Paulo: UNESP, 2015. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/wbzch/pdf/reguera-9788568334690-08.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2021.
- CARDOSO, Beatriz. A obscena senhora Hilst, 1994. In: DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.
- CARVALHO, Salomão Pereira de. A imoralidade avassala o país. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 6 mar. 1981.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *O que é erotismo?* São Paulo: Brasiliense, 2004.
- CHAVES, Eduardo dos Santos. *Mulheres de direita: a “vigília anticomunista” das gaúchas da ADFG*. Aedos, Porto Alegre, v. 6, n. 15, 2014. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/aedos/article/view/50969/32259>. Acesso em: 20 jun. 2020.
- COELHO, Nelly Novaes. Um diálogo com Hilda Hilst, 1989. In: DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.
- CUNHA, Rubens da. Tutta un'altra cosa: a presença do ânus na prosa de Hilda Hilst. *Contemporânea*, v. 1, n. 23, 2014. Disponível em: <https://context.reverso.net/traducao/italiano-portugues/tutta+un%27altra+cosa>. Acesso em: 10 dez. 2020.
- FICO, Carlos. "Prezada Censura": cartas ao regime militar. *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 251-286, dez. 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid

[=S2237-101X2002000200251&lng=en&nrm=iso.](#)

Acesso em: 23 jun 2020.

FIGUEIREDO, João. *Discursos*: 1982. Brasília: Presidência da República, Secretaria de Imprensa e Divulgação, 1982. v. 4 – Tomo 1.

GIRON, Luís Antônio. Hilda Hilst: ela foi uma boa menina. Entrevista com Hilda Hilst. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 abr. 1988.

GUISOLPHI, Anderson José. As marchas da família com Deus pela liberdade: ideologias e práticas católicas no golpe militar de 1964. In: X ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA - O BRASIL NO SUL: CRUZANDO FRONTEIRAS ENTRE O REGIONAL E O NACIONAL, 10, 2010, Santa Maria. *Anais [...]*. Santa Maria: ANPUH, 2010. Disponível em:

http://www.eeh2010.anpuh-rs.org.br/resources/anais/9/1274665716_ARQUIVO_TextoHistoriaPoliticaIAnpuhRS2010.pdf. Acesso em: 10 jan. 2021.

HILST, Hilda. *[Carta enviada à Caio Graco]*. Destinatário: Caio Graco. Campinas, 1988. 1 carta. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/hilda-hilst/obscena-de-tao-lucida/>. Acesso em: 20 jun. 2020.

HILST, Hilda. *Contos d'escárnio. Textos grotescos*. São Paulo: Globo, 2002.

HILST, Hilda. O caderno rosa de Lori Lamby. In: HILST, Hilda. *Pornô chic*. São Paulo: Globo, 2014. E-book.

HUNT, Lynn. A pornografia e a Revolução Francesa. In: HUNT, Lynn (org.). *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800*. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999b.

LUCCHESI, Vittorio. O governo e a pornografia. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 jun. 1982.

MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra Maria. *O que é pornografia*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

- MURÇA, Murilo. Euclides Mendonça e seu sucessor no CSC debatem justiça e censura. O Estado de São Paulo, São Paulo, 7 nov. 1982.
- REIMÃO, Sandra. “Proibido a publicação e a circulação...” - censura a livros na ditadura militar brasileira. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 28, n. 80, p. 75-90, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ea/v28n80/08.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2020.
- RIMI, Hussein. Palavras abaixo da cintura, 1991. In: DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.
- SCALZO, Fernanda. Hilda Hilst vira pornógrafa para se tornar conhecida e vender mais. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 mai. 1990.
- SILVA, Deonísio da. *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64*. São Paulo: Manole, 2010.
- SOUZA, Raquel Cristina de Souza e. *A (des)construção irônica da pornografia na trilogia obscena de Hilda Hilst*. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas, Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013. *E-book*.
- WAGNER, José Carlos Graça. Pornografia e a sociedade civil. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 abr. 1981.

AUTA DE SOUZA: O CAMINHO DE SUAS INSPIRAÇÕES

Julia Beatriz Pereira*

Introdução

No período final da vida de Auta de Souza, quando padecia aos problemas de saúde, *A Tribuna: Revista do Congresso Literário Quinzenal do Rio Grande do Norte* dedicou-lhe, no ano de 1901, em sua 15ª edição, um tributo que reuniu diversos nomes da literatura, do jornalismo e da sociedade norte-rio-grandense. O objetivo era homenagear não somente a sua personalidade, mas também a sua presença na literatura regional potiguar bem como na poesia brasileira. Trata-se de um registro que permite vislumbrar como Auta de Souza era lida, interpretada e considerada por seus contemporâneos.

Nessa publicação de 27 de fevereiro de 1901 apareceram as assinaturas dos dirigentes e dos organizadores da revista: o presidente Pedro Soares, o diretor-chefe Ezequiel Wanderley, os sócios efetivos Antônio Marinho, Augusto Wanderley, Pedro Avelino e Pedro Viveiros. Fizeram honrarias à autora, ainda, o orador oficial Horácio Barretto, o tesoureiro José Viveiros e Pedro Nascimento, representante da revista no

* Graduanda do curso de Letras – Português da Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: juliabeatriz1102@gmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3054522297760228>.

interior do Rio Grande do Norte. Cabe ainda um destaque para a escritora Anna Lima que, junto à Auta de Souza, era a outra única mulher sócia honorária *d'A Tribuna: Congresso Literário Quinzenal (RN)* e que, em sua dedicatória à figura de Auta, a chamava de “irmã” (1901, p. 3). Pode-se supor a partir das palavras de Anna à poeta, assim como do poema que Auta dedicou a Anna, que o vínculo entre as duas era de uma profunda amizade. É importante dizer que Anna Lima foi também poeta, publicando em vida seu livro *Verbenas* (1901), além de ter sido correspondente da revista *O Lyrio*, exclusiva para mulheres escritoras da época, como se verifica em nota publicada no jornal *A República: Órgão do Partido Republicano (RN)* em 24 de outubro de 1902 (p. 4).

Por se tratar de uma homenagem, como era de se esperar, esses escritores foram bastante elogiosos em relação à persona Auta de Souza, assim como nos comentários feitos a seus poemas. Mas, não se pode esquecer de Olavo Bilac, que enalteceu os versos de Auta no prefácio da primeira edição de *Horto* – esgotado em duas semanas, conforme se lê na quinta edição publicada pela editora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, em 2009.

Sebastião Fernandes, em dedicatória póstuma feita à poeta no periódico *A Tribuna*, afirma que

Auta de Souza era uma inteligência extraordinária e poderosa, comovendo até os mais íntimos recessos d'alma a todo aquele que a lê, tendo invejável faculdade, que faz os bons e eternos poetas, de absorver todo o sentimento do leitor no próprio sentimento de suas estrofes adoráveis. (FERNANDES, 1901, p. 7).

Alguns dados biográficos

A breve e intensa vida de Auta de Souza começou no interior do Rio Grande do Norte, na cidade de Macaíba, em 12 de setembro de 1876. Filha de Elói Castriciano de Souza e Henriqueta Leopoldina Rodrigues, irmã de Elói Castriciano de Souza e de Henrique Castriciano de Souza. Os irmãos de Auta foram de grande importância na vida da autora, tanto no que diz respeito aos cuidados relacionados a sua saúde, quando adoeceu de tuberculose aos 14 anos, quanto no apoio à construção de sua literatura. Henrique Castriciano foi jornalista, poeta e político, fundador da Liga de Ensino que priorizava a educação feminina, baseada nas teorias de Nísia Floresta (SILVA, 2018, p. 30). Ele também escreveu quatro livros de poesias: *Iriações* (1892); *Ruínas* (1899); *Mãe* (1899); e *Vibrações* (1903). Mais duas peças teatrais, *O Enjeitado* (1900) e *A Promessa* (1907) e deixou dois romances, *Os Mortos* (1920) e *O Tísico* (1931) (LIMA, 2019, p. 4). Lima (2019, p. 5) aponta que o escritor colaborou com o jornal *A República* por mais de 30 anos deixando assim um legado fundamental para a história do Rio Grande do Norte.

Elói era o irmão mais velho de Auta, e, por influência do pai, sempre esteve ligado à política. Na época, Macaíba era a capital política e econômica da província e, como os políticos desse período, Elói buscou firmar um lugar dentro do estado do Rio Grande do Norte (SILVA, 2018, p. 31). Saliente-se ainda que a posição social em que se encontrava a família Castriciano-Souza foi de suma importância para a sua ascensão política, já que ela “fugia dos padrões de cor da elite, tanto local, quanto nacional” (SILVA, 2018, p.33). Embora estivesse focado na vida pública e política, Elói teve papel essencial no que diz respeito à obra poética de Auta de Souza, pois foi ele quem

entregou a obra *Horto* a Olavo Bilac para que este a prefaciasse (LEÃO, 1986, p. 229).

Auta teve uma vida familiar conturbada desde muito cedo. Aos três anos de idade perdeu a mãe, aos cinco anos perdeu o pai, ambos acometidos pela tuberculose. Aos sete anos perdeu o avô materno e, aos 12, presenciou o acidente fatal que levou embora seu irmão mais novo, Irineu Leão Rodrigues, queimado por um candeeiro. Embora a vida de Auta, permeada por perdas, pudesse ter levado a um grande abatimento, ela, com o amparo de seus irmãos e de sua avó materna, Silvina Maria da Conceição de Paula Rodrigues, mais conhecida como Dindinha, acabou por tomar um rumo diferente. Foi graças aos estudos e nos braços da literatura que Auta pode avançar em meios a tantas agruras (GOMES, 2003, p. 01). Após o falecimento dos pais, Auta foi para o Recife morar com essa avó, proporcionando-lhe um ensino com professores particulares. Aos 11 anos, a menina foi matriculada no Colégio São Vicente, comandado por freiras francesas, onde aprendeu literatura, Inglês e também francês (GOMES, 2003, p. 04). Seu irmão Henrique, que prefaciou a 2ª edição de *Horto*, em 1910, testemunhou que era costumeiro ver Auta lendo grandes nomes da literatura internacional como Tomás de Kempis (místico alemão do século XV), Marco Aurélio, Lamartine e S. Teresa de Jesus (conforme SOUZA, 1910, p. 33). Embora Henrique afirme que Auta não teve acesso a um vasto conhecimento literário devido à brevidade de sua vida, ele assegura que ela leu autores brasileiros como Casimiro de Abreu, Gonçalves Dias e Luiz Murat. Além desses três, é possível perceber ainda as influências de Castro Alves e Olavo Bilac como aponta a pesquisadora Ana Laudelina Gomes (2003, p. 6).

Aos 14 anos de idade, a poeta foi diagnosticada com tuberculose, o que a levou a sair do Colégio São Vicente, dando continuidade a seus estudos de forma autodidata. Apesar disso, pode-se dizer que, para ela, a chama de poeta começou muito cedo (GOMES, 2003, p. 6). Embora a cultura oitocentista imputasse às mulheres uma educação voltada aos afazeres domésticos, Auta posicionou-se contra essa fatídica realidade e, em 1893, quando tinha apenas 16 anos, começou a escrever seus poemas. Como consequência disso, uniu-se a amigas e a outras pessoas interessadas em literatura e começou a frequentar o *Clube do Biscoito*, atividade cultural da cidade de Macaíba em que se convidavam pessoas para que recitassem grandes nomes da literatura. Os principais autores lidos eram justamente aqueles que ela já havia estudado previamente: Baudelaire, Casimiro de Abreu, Gonçalves Dias, Luiz Murat, Castro Alves, Olavo Bilac. E não só liam em voz alta, como também organizavam uma discussão sobre literatura, como atesta Ana Laudelina Gomes:

Auta teria conhecido também Luiz Murat, Tobias Barreto, Fagundes Varela, Álvares de Azevedo, José de Alencar, Joaquim Manoel de Macedo, Raul Pompéia, Alberto de Oliveira, Olavo Bilac, Guimarães Passos, Henrique Castriciano, J. Estácio de Azevedo, Gonçalves Crespo, Garcia Redondo, Guerra Junqueiro, Edmundo de Amicis, João de Deus, Soares de Passos e Bulhão Pato. Câmara Cascudo acreditava que talvez Auta de Souza conhecesse alguns escritos de Antônio Nobre, Antero de Quental, Victor Hugo e Alfred de Musset. Henrique Castriciano assegurava que, dos místicos, Auta lera San Juan de la Cruz e Santa Teresa de Jesus. Nos últimos dias de vida, lera também *Meditações do imperador romano Marco Aurélio* (2003, p. 6).

A partir de informações disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, é possível ter uma noção aproximada de quando Auta de Souza começa a publicar e dos locais em que o fez. No Rio Grande do Norte, por exemplo, ela publicou na *Revista do Rio Grande do Norte*; n' *A República: órgão do Partido Republicano*; n' *A Tribuna do Congresso Literário – Revista Quinzenal*; no *Diário de Natal: Órgão do Partido Republicano*; aparece também nas *Mensagens do Governador do Rio Grande do Norte para Assembleia*. Em Pernambuco, no *Pequeno Jornal: Jornal Pequeno*; no *Diário de Pernambuco*; no *Jornal de Recife*; n' *A Província: órgão do Partido Liberal*; n' *O Lírio*. No Rio de Janeiro, capital política e, por assim dizer, intelectual do país, ela aparece ainda mais: n' *O País*; n' *O Fluminense*, n' *A Imprensa*; no *Jornal do Brasil*; na *Cidade do Rio*; na *Gazeta da Tarde*; na *Gazeta de Notícias*; na *Fon Fon: no Semanário Alegre, Político, Crítico e Esfuziante*; n' *Arealense*; n' *A Notícia*. No Ceará é citada brevemente n' *A Cidade*. Todos esses periódicos pertencem ao período que vai de 1890 a 1909.

Além de seu talento, a facilidade com que a poeta acessava periódicos pode-se explicar através do papel que seus dois irmãos mais velhos desempenhavam tanto na política quanto na literatura da época (GOMES, 2003, p. 7). De fato, a família toda desfrutava de grande simpatia tanto em Natal, quanto no Recife (GOMES, 2003, p. 7), o que abriu mais oportunidades para que leitores (entre eles muitos poetas) seus contemporâneos viessem a conhecer Auta de Souza. Elói de Souza era editor e jornalista, também foi deputado estadual e federal; e Henrique Castriciano, que foi considerado um dos melhores escritores potiguares (mencionado anteriormente)

junto de Câmara Cascudo, publicando artigos, crônicas, poemas e alguns romances (COSTA, 2008, p. 17).

O reconhecimento intelectual de Auta de Souza é bastante revelador. O entendimento da ascensão de sua literatura não deve ser feito superficialmente, já que ele desvela os obstáculos representados pelos diferentes preconceitos estruturais da sociedade brasileira (de raça, de gênero, de condição social etc.). O merecido destaque de Auta de Souza em vida é capaz de desnudar ainda mais esses preconceitos, justamente pela sua trajetória. Hoje é possível imaginar as mais variadas dificuldades enfrentadas por uma jovem mulher, negra, cuja infância não fora fácil, cujo caminho de vida foi permeado de estigmas culturais e estruturais do Brasil do século XIX. Ainda assim, ela conseguiu se fazer notar como poeta – e como poeta simbolista (embora haja contestações quanto à essa classificação). Ressalte-se que os escritores da vertente simbolista não eram simpaticamente acolhidos pelos intelectuais de outras correntes literárias, como a realista-naturalista-parnasiana. É de se considerar todos esses aspectos com um pouco mais de atenção, principalmente quando se presenciava, naquela época, o sucesso de escritores cujo prestígio vinha também (e, às vezes, apenas) da convivência com o grupo de intelectuais que se ligaram à Academia Brasileira de Letras, fazendo de *Horto*, produzido por Auta, como disse Bilac, uma obra “de uma tão simples e ingênua sinceridade, [...] coisa que surpreende e encanta.” (1899, p. 9).

O contexto literário da poeta

Para compreender o que é a poesia de Auta de Souza, é necessário estabelecer o contexto literário em que a poeta viveu.

Embora considerada simbolista por Leão (1986) e Bosi (1994), a poesia de Auta bebeu na fonte de outros movimentos literários até chegar a esse em que é inserida por vários historiadores (LEÃO, 1986; JUNKES, 2006; MURICY, 1951-1952). Há, no entanto, críticos que discordam da classificação simbolista dos poemas de Auta de Souza, como é o caso de Zahidé Muzart (1991, p. 151), que enxerga na literatura da poeta norte-riograndense características muito mais ligadas ao Romantismo, por exemplo, do que ao Simbolismo. Porém, o que permanece da poesia de Auta, mesmo depois de críticas tão elaboradas e até dicotômicas, é a inegável relação com as influências literárias do Romantismo, Parnasianismo, Realismo e que teria em maior ou menor escala, culminado em uma poesia mais ou menos simbolista.

No que toca às leituras feitas por Auta, ainda podemos perceber que ela veio desbravando épocas mais antigas: o filósofo Marco Aurélio, passando pelas histórias de Carlos Magno e Tomás Kempis, do século XIV, S. Teresa de Jesus, do século XVI, até nomes mais próximos dela, como o romântico francês Lamartine, como contou Henrique Castriciano ao elaborar o prefácio da segunda edição de Horto (SOUZA, 2009-[1910], p. 35). Tudo isso posto, é possível inferir que, em seu pouco tempo de vida, Auta percorreu um longo caminho, indo do estoicismo do imperador romano, passando pelo Romantismo, pelo Realismo (o que inclui mesmo o Parnasianismo mais ortodoxo), para chegar ao Simbolismo (como afirmado por Gomes (2003), p. 6).

A poética de Auta de Souza

É interessante começar a desvelar a poesia de Auta de Souza partindo do estilo literário que circulava nos periódicos da época: o Parnasianismo¹.

Inicialmente, o Parnasianismo (inserido na corrente *mater* realista) foi um movimento literário que estava remando contra a pesada corrente do Romantismo no ocidente. A obra precursora da ruptura com o período romântico foi a antologia de poemas publicados na França no ano de 1866 chamada de *Parnasse Contemporain* (BARROS JUNIOR, 2009, p. 18) que estimava a arte pela arte, um dos lemas de *Charles Baudelaire*, escritor que fez parte dessa antologia e que mais tarde veio a ser fonte de inspiração para os escritores do século XIX e XX.

No início da ruptura com o Romantismo, os parnasianos não se intitulavam como tal, se autoproclamavam “realistas e herdeiros de Baudelaire” (BARROS JUNIOR, 2009 p. 19). Como se sabe, o Realismo foi a corrente literária que se opôs ao Romantismo; o Parnasianismo vinha como um movimento secundário desse Realismo e se consagrou por seu apuro formal e culto do estilo. Para Alfredo Bosi (1994, p. 243) os poetas parnasianos construíram uma academia que prezava pela estética, pela estrutura e pelo efeito antes de se preocuparem com a temática, isto é, com o conteúdo de seus poemas. Ramos (1989, p. 162) corrobora a ideia, retomando o lema de “arte pela arte”, afirmando que os parnasianos construíam versos com extrema precisão vocabular, perfeição técnica e exclusão do estereótipo da sentimentalidade romântica que tinha vigorado até então.

Esses críticos trazem à superfície que o Parnasianismo era muito mais afeito à construção, à estrutura dos poemas em

¹ Leve-se em consideração, e principalmente, o fato de que Olavo Bilac, o mais reconhecido dos parnasianos, prefaciou a obra simbolista de Auta de Souza.

si, do que à popularidade que estes eventualmente poderiam ter. Essa construção não era ausente de sensações ou impressões, mas os poetas as faziam com afinco de registrá-las de forma atenta e precisa, geralmente traduzindo o mundo real de maneira lúcida, não abandonando de maneira alguma, os artifícios que a linguagem proporciona. A precisão técnica do labor desses poetas se apresentava principalmente em versos alexandrinos e em decassílabos, como é possível ver em Bilac, Alberto de Oliveira e Machado de Assis.

Contudo, ao analisarmos os poemas de Auta de Souza (tendo em mente o momento literário: Simbolismo), conferimos versos de estruturas semelhantes àquelas intituladas de “parnasianas” ... Ora, a forma não determina o período literário! É para a variedade de tipos de versos encontrados em *Horto* que Muzart (1991, p. 150) chama a atenção; a poética de Auta de Souza transita por diversas estruturas. No entanto, os versos da jovem autora têm preferência pelos decassílabos e também pelas redondilhas: a maior (verso de sete sílabas) aparece com mais frequência, a menor (verso de cinco sílabas) com menos. Essas estruturas são utilizadas desde a época dos trovadores como aponta Muzart (1991, p. 151) o que poderia indicar uma aceitabilidade maior do público em relação à obra de Auta, já que esta tem uma linguagem acessível e dialoga com temas que fizeram parte da sociedade oitocentista em que viveu. Sabe-se também, como visto anteriormente, que Auta teve grandes influências no campo do Romantismo, como Gonçalves Dias, José de Alencar, Castro Alves que inclusive é o autor da epígrafe do livro *Horto*, por exemplo, (GOMES, 2003, p. 6).

Ficou então reservada à poeta Auta de Souza a categoria simbolista, não somente pelo período em que se projetou o movimento no Brasil, a partir da década de 1880 (JUNKES,

2006, p. 10), mas também pelas notas de beleza e de dor de sua poesia mística e espiritual. Para Valdivino (1956, p. 155), a poesia de Auta foi um traço que perpassou pelo Romantismo que declinava durante o século XIX e pelo Simbolismo que ascendia com Cruz e Souza. Assim como os parnasianos receberam grande influência de Charles Baudelaire, o francês também tocou as feridas daqueles que buscavam depositar na poesia um ideal intocável. O Simbolismo, na esteira de outros movimentos da época, desfez as regras, bagunçou as sensações e desavisou os sentidos. Nestor Vitor (1919, p. 229) explica:

O Simbolismo representa uma solução de continuidade violentíssima entre duas tendências, a realista e a idealista. Pretendeu criar um hiato entre duas gerações que se sucediam imediatamente, tendo nascido da influência negativa ou antipática da anterior (realismo) sobre a sua sucessora (parnasiano), da repulsa que o materialismo dos naturalistas provocou em uma dúzia de sonhadores.

Em outra oportunidade, em seu livro *Cartas a gente nova*, Nestor Vitor teceu uma crítica para aqueles que reprovavam o Simbolismo afirmando que eram “leitores comuns incapazes de interpretações sutis” (1924, p. 18). Então, se por um lado vê-se críticos que não abraçam o Simbolismo, ou que o tratam como uma deterioração do Parnasianismo (RAMOS, 1898; VERÍSSIMO, 1897; etc.), por outro, há os que buscam por sensibilizar e abrir espaço para outros poetas que não se encaixavam nos movimentos literários do século XIX e XX.

Contudo, o Simbolismo de Auta, especificamente, tornou-se sacerdócio. Sua poesia é carregada pelos braços da fé, a temática religiosa, a devoção à família e aos amigos, bem

como à sua poesia, a recorrência do assunto da morte, a admiração pela natureza, pelas crianças e por tudo que está circunscrito ao catolicismo, não permanecem velados, como preconizaria a vertente Simbolista. Esses aspectos não são um mistério mesmo que possuam um “quê” de místicos. São, na verdade, uma tradução da dor e de seus sentimentos para com o mundo, como é possível perceber no poema de Auta intitulado “Soneto” (1893, p. 92):

Tudo o que é puro, santo e resplendente,
Neste mundo cruel de desenganos,
Toda a ventura dos primeiros anos
Numa alma que desabrocha sorridente;

Tudo que ainda vemos de potente
Na vastidão sem fim dos oceanos,
E da terra nos prantos soberanos
Trazidos pela aurora refulgente;

Tudo o que desce do infinito ousado:
O sol, a brisa, o orvalho prateado,
A luz do amor, do bem, das esperanças;

Tudo, afinal, que vem do Céu dourado
A despertar coração magoado,
Deus encerrou nos olhos das crianças!

No poema acima, vemos que o eu-lírico que contempla o mundo é capaz de fazê-lo caber dentro dos olhos de uma criança. É claro que, para o eu-lírico, toda a beleza do mundo advém dos céus, “tudo o que desce do infinito ousado: / O sol, a brisa, o orvalho prateado, / A luz do amor, do bem, das esperanças”, tudo aquilo que brilha, o sol, o prateado do orvalho, a luz do amor, da bondade e da esperança, está não somente guardado, mas *protegido* pelo olhar das crianças, mantendo uma relação de *sacralidade* entre as coisas lindas

dadas pelo céu (lê-se aqui como *Divino*) e a pureza das crianças. A poética de Auta, nesse sentido *sacral do divino*, visa restaurar cultos e valores espirituais transcendentais, trabalhando um equilíbrio entre aquilo que é obscuro na realidade humana, aquilo que expõe uma vida dolorosa, mas que é capaz de encontrar nesse mundo real – pedaços do paraíso que o catolicismo promete – um sinal de paz interior. Essa religiosidade pode ter sido influência do filósofo estoico Marco Aurélio (LOPES, 2016, p. 106), para quem o entendimento da vida é pautado em superar as dificuldades e alcançar um lugar mais digno e feliz também após a vida, como pode ser observado em alguns de seus poemas:

Quando soluço, quando minh'alma,
Cheia de angústia, fica a chorar,
O sonho amado me traz a calma
E, então, minh'alma põe-se a rezar.

Quando, nas noites frias de inverno,
Eu tenho medo da tempestade,
Ele, o meu sonho, consolo eterno,
Transforma as sombras em claridade.

Quando no seio, choroso e louco,
Palpita, incerto, meu coração...!
O sonho doce vem, pouco a pouco,
Trazer-me a graça de uma ilusão.

E eu canto e rio na luz dispersa
Deste dilúvio de fantasias...
Minh'alma voa no Azul imersa
Buscando a pátria das harmonias.

Imagem doce, visão sagrada,
Quimera excelsa dos meus amores,
Pérola branca, delícia amada,
Bálsamo puro das minhas dores;

Ele, o meu sonho, farol que encanta
 Guia-me à pátria da salvação,
 Sorriso ingênuo, relíquia santa,
 Do relicário do coração! (SOUZA, 2009 [1896], p. 74)

No excerto acima do poema “Meu Sonho” percebe-se que Auta ancora suas angústias no divino, no sagrado, no poder esplendoroso e balsâmico para suas dores. Se entendermos essa devoção da poeta às entidades divinas, e a Deus, por exemplo, podemos classificá-la como uma poeta mística. Sabe-se que Auta de Souza leu Tomás Kempis, famoso místico alemão do século XIV e que mantinha em sua cabeceira o livro *Imitatio Christi* (DE MELO; DA SILVA, 2008, p 8). Não obstante, um dos poemas de Auta é intitulado de “Imitação de Cristo” (2009 [1900], p. 168), isso nos mostra que, se a poeta se considerava mística, não é possível afirmar, mas é inegável o seu vínculo com a titulação que recebeu.

Em outro “Ao Pé do Túmulo” (SOUZA, 2009 [1896], p. 207) identificamos o flerte com a morte, uma aceitação estoica da finalidade da vida quase que para se livrar do mundo das angústias, a fim de desfrutar com calma da grandeza do infinito que a vida após morte pode proporcionar, essa foi sua fé:

Eis o descanso eterno, o doce abrigo
 Das almas tristes e despedaçadas;
 Eis o repouso, enfim; e o sono amigo
 Já vem cerrar-me as pálpebras cansadas.

Amarguras da terra! Eu me desligo
 Para sempre de vós... Almas amadas
 Que soluças por mim, eu vos bendigo
 Ó almas de minh'alma abençoadas.

Quando eu daqui me for, anjos da guarda,

Quando vier a morte que não tarda
Roubar-me a vida para nunca mais...

Em pranto escrevam sobre a minha lousa:
“Longe da mágoa, enfim, no Céu repousa
Quem sofreu muito e quem amou demais. (SOUZA,
2009 [1896], p. 207)

A poética de Auta de Souza arriscou experimentar diversas estruturas e imagens que estavam ao alcance da poeta. Auta leu românticos, realistas, parnasianos e místicos. Deteu-se na poesia e explorou diversas formas, sua obra é composta em sua maioria por redondilhas (maior e menor), por versos decassílabos e dodecassílabos. A poeta construiu belíssimas imagens que foram capazes de contemplar temáticas relacionadas à sacralidade e à espiritualidade, à pureza das crianças e dos animais, ao amor que tinha pelos amigos e pela família – aos quais dedicou diversos de seus poemas – e por todas as dádivas da natureza.

O eu-lírico dos poemas de Auta de Souza tem voz triste e utiliza dessa sua voz para cantar suas agruras, como é possível ver em “Rimas” (2009 [1900], p. 159): “Queres meus versos? São tristes, / Talvez te façam chorar... / Ó santa, tu não resistes / Às nuvens de meu penar.”. Esses versos, que Auta dedicou a uma criança que lhe pede para ouvir seus poemas, denotam o conhecimento de uma vida triste e uma denúncia de seu sofrimento. Mesmo em grande esmorecimento, o eu-lírico dos versos de Auta também se mostra apaixonado pelos versos que concebe. Esse amor latente nos permite inferir que a escritora tinha por hábito cruzar a linha que separava a sua vida de sua poesia. Neste excerto retirado do poema “Minh’alma e o Verso” (2009 [1900], p. 192) conseguimos entender essa transposição (já presente no título) que a autora fazia: “Mas, não, escuta bem:

eu não te amava, / Minh'alma era, como agora, escrava... / Meu sonho é tão diverso! / Tenho alguém a quem amo mais que a vida / Deus abençoa esta paixão querida: / Eu sou noiva do verso.”. “Noiva do verso” é a forma como Auta de Souza ficou conhecida depois da 3ª edição de *Horto*, que recebeu o prefácio de Tristão de Athayde (*apud* SOUZA, 2009, p. 37).

Outras Honrarias

Além das homenagens que recebeu logo após seu falecimento, Auta de Souza teve seu nome consagrado na música através do grupo artístico *Auta de Luz*, na voz de Alvar Medeiros que decidiu musicalizar alguns poemas de *Horto*. Os shows do grupo *Auta de Luz* apresentavam o musical *Horto em Canto*, em que cantavam a biografia de Auta de Souza (SOUZA, 2009, p. 12). Além disso, a professora Ana Laudelina Gomes (*apud* SOUZA, 2009, p. 13) recebeu um patrocínio do Banco do Nordeste e desenvolveu um documentário sobre a vida da escritora, intitulado *Noite Auta, céu risonho*, durante as comemorações de aniversário da poeta, no ano de 2008. Esse documentário teve como trilha sonora os poemas anteriormente musicalizados por Alvar Medeiros. O nome de Auta de Souza não passou despercebido nem por Mário de Andrade que em uma de suas viagens relatou ouvir “modinhas de Auta de Souza” (ANDRADE, 2015, p. 299). Ainda, a considerar aspectos póstumos, Auta de Souza ressoou o espírito Kardecista brasileiro, como comenta Gomes (*apud* SOUZA, 2009, p. 17):

Nele, a poeta é considerada uma mentora espiritual de ações de caridade e de obras de assistência, muito mais conhecida nacionalmente, havendo jornais, revistas, entidades, centros espíritas, entre outras

homenagens, por todo país e uma editora batizados com seu nome em face desta devoção a ela. O CD *Auta de Luz*, de Alvamar Medeiros, também traz musicados sete poemas psicografados, seis deles são atribuídos ao ‘espírito desencarnado’ da poeta. Inúmeras psicografias aconteceram desde os anos trinta, quando o falecido médium e líder espiritual Francisco Cândido Xavier psicografou alguns pela primeira vez, publicados em seu livro *Parnaso de Além do Túmulo*. Um conjunto de psicografias atribuídas ao ‘espírito desencarnado’ de Auta de Souza foram publicados em livro.

Auta de Souza foi considerada uma alma sensibilíssima da poesia norte-rio-grandense. Embora um reconhecimento superficial a tenha atingido ainda em vida, como sua entrada no mundo literário no século XIX, a maior ascensão da sua poesia veio postumamente. *A Tribuna*, revista do Rio Grande do Norte, da qual Auta era sócia honorária, prestou-lhe uma homenagem após o seu falecimento, contando com a participação de jornalistas e escritores que fizeram um tributo à poeta potiguar. O crítico Manoel Dantas escreveu: “Não sei se é a ausência de senso crítico, só poderei falar dos versos de Auta de Souza com o coração, nunca com a inteligência.” E depois declarou: “Não quero saber se Auta de Souza teve a forma impecável do verso, é-me indiferente a casuística das suas preocupações de escola” (1901, p. 4). Por fim, Ezequiel Wanderley (1901, p. 11), no mesmo periódico, prestou-lhe uma homenagem em poucas e belas palavras: “Auta de Souza não foi uma individualidade, foi um Sonho que transfigurou-se para mostrar à terra uma parcela do Infinito”.

Considerações finais

Auta de Souza era encantada pelo versejar. Não se absteve ao falar de coisas que lhe saíam do coração. Classificada carinhosamente por seus amigos, críticos escritores e também estudiosos, como mística, meiga, pura, ícone glorificado e sagrado, ela ficou conhecida como uma leve alma que abrisse suas asas macias para voar pelo mundo através das cantigas que ecoavam em seu peito e fazer morada em um espaço nunca tocado pelas angústias humanas. Deixou que seus poemas fluíssem e se tornassem uma extensão de sua alma tão caridosa. Acolheu sua sina e transformou tudo que tocou em rima.

Não obstante, é necessário destacar que os estudos acerca da obra *Horto*, não se esgotam em um capítulo; seus poemas têm camadas que devem ser desveladas para que o encontro do leitor com a poeta e sua poesia seja cada vez mais íntimo e toda vez mais desafiador. Não se trata de uma classificação romântica, parnasiana ou simbolista, porque essa nomenclatura provavelmente estava aquém da própria escritora. Mas uma coisa é factual e não se pode discordar, Auta de Souza é irrevogavelmente, um símbolo.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Org: Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. Brasília: Iphan, 2015.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- COSTA, Maria Suely da. *Produção em revista : Representação do moderno e do regional na*

- experiência potiguar anos 1920*. 2008. 176 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada; Literatura Comparada) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2008.
- DANTAS, Manoel. *A TRIBUNA: DO CONGRESSO* – Revista Quinzenal (RN). Rio Grande do Norte, ano V. Ed. 000015, 27 fev 1901. Edição Especial. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=819875&pesq=%22Auta%20de%20Souza&pasta=ano%20189&pagfis=182>. Acesso em: 14 jan. 2021.
- DE BARROS JR, Fernando Monteiro. *A poesia brasileira do fim do século XIX e da Belle Époque*: Parnasianismo, decadentismo e Simbolismo. *Soletas*, n. 17, p. 16-27, 2009.
- DE MELO, Felipe Morais; DA SILVA, Francisca Gregório. A MÍTICA MÍSTICA EM AUTA. *Essa*, v. 125, p. 6-17, 2008.
- FERNANDES, Sebastião. *A TRIBUNA: DO CONGRESSO* – Revista Quinzenal. Rio Grande do Norte (RN), ano V. Ed. 000015, 27 fev 1901. Edição Especial. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=819875&pesq=%22Auta%20de%20Souza&pasta=ano%20189&pagfis=182>. Acesso em: 14 jan. 2021.
- GOMES, Ana laudelina Ferreira. *Vida e obra da poeta potiguar Auta de Souza (1876 – 1901)*. Observanordeste Revista Eletrônica da Fundação Joaquim Nabuco, 2003. Disponível em: <http://www.fundaj.gov.br/observanordesteobte.023.htm>. Acesso em: 9 ago. 21.
- JUNKES, Lauro et al. *Simbolismo: Roteiro da poesia brasileira*. Rio de Janeiro, RJ: Ministério da Cultura. São Paulo, SP: Global Editora. 2006
- LEÃO, Nalba Lima de Souza et al. *A obra poética de Auta de Souza*. 1986. Dissertação (mestrado) - Universidade

- Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura.
- LOPES, Zelia Souza. *Auta de Souza leitora de Marco Aurélio, o imperador filósofo*. Rónai–Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios, v. 4, n. 2, p. 101-110, 2016.
- MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Rio de Janeiro: INL, 1951-1952.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. *Entre quadrinhas e santinhos: a poesia de Auta de Sousa*. Florianópolis: Travessia / Outra Travessia, 1991, pp. 148-153.
- RAMOS, Péricles Eugênio S. *Introdução ao Parnasianismo brasileiro*. Revista USP, n. 3, p. 155-168, 1989.
- RAMOS, Péricles Eugênio S. *O verso romântico: e outros ensaios*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, 1959.
- SOUZA, Auta de. *Horto, outros poemas e ressonâncias: obras reunidas*. 5ª ed. EDUFRN, Editora da UFRN, 2009.
- VALDIVINO, José. *Auta de Sousa na literatura brasileira*. Fortaleza, CE: Revista da Academia Cearense de Letras, 1956
- VÍTOR, Nestor. *A crítica de ontem*. Rio de Janeiro, RJ: Leite Ribeiro e Maurillo, 1919.
- VÍTOR, Nestor. *Cartas à gente nova*. Rio de Janeiro, RJ: Anuário do Brasil, 1924.
- WANDERLEY, Ezequiel. *A TRIBUNA: DO CONGRESSO* – Revista Quinzenal (RN). Rio Grande do Norte, ano V. Ed. 000015, 27 fev 1901. Edição Especial. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=819875&pesq=%22Auta%20de%20Souza&pasta=ano%20189&pagfis=182>. Acesso em: 14 jan. 2021.

ALBERTO RAMOS E O VERSO LIVRE

Thais Piloto da Silva *

Introdução

Alberto Ferreira Ramos (1871 - 1941) foi um poeta, advogado e diretor do jornal *O Comércio*, do Rio de Janeiro. Por ser um autor pouco conhecido e estudado, o que se sabe sobre sua vida é, talvez, insuficiente para desenvolver aqui neste texto. O estudioso Péricles Eugênio da Silva Ramos é um dos poucos autores que se dedicou a estudar os versos de Alberto Ramos com mais atenção e em seu livro *Do Barroco ao Modernismo* (1979) e em seu artigo *Introdução ao Parnasianismo brasileiro* (1989) ele afirma que o poeta seria o introdutor do verso livre no Brasil, “o introdutor do verso livre no Brasil foi Alberto Ramos, em 1894, sob o pseudônimo de Marcos de Castro, na tradução dos Poemas do Mar do Norte, de Heme” (RAMOS, 1989, p. 14).

Este texto é um dos resultados de minha pesquisa que se voltou, principalmente, aos livros *O Último Canto do Fauno* (1913) e *Poemas* (1934), pois, mesmo havendo outros livros publicados, esses foram os únicos encontrados na íntegra até então, já que sua produção é de difícil acesso. Também analiso

* Graduanda na Universidade Federal de Santa Catarina no curso de Letras – Português. E-mail: thaispilotoo@gmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0540141716865903>. O presente estudo foi realizado com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq – Brasil

alguns poemas do livro *Poemas do Mar do Norte* (1894), tradução da obra do poeta Heinrich Heine, que Alberto Ramos assinou com o pseudônimo Marcos de Castro. Além disso, é importante pensar que poeta se insere no Parnasianismo e relacioná-lo com o verso livre.

O Verso Parnasiano e Verso Livre

Alberto Ramos é classificado como um poeta parnasiano pelos livros de história literária em que aparece, ainda que somente em nota de rodapé. Por ser classificado nesse momento literário é importante ter em mente as características parnasianas. Esse período, como se sabe, tinha maior preocupação com a métrica dos poemas, aproximando-se mais do que era descrito nos manuais de versificação. É possível ver como a forma do poema importava quando vemos o prefácio de Alberto de Oliveira no livro *A arte de fazer versos*, de Osório Duque-Estrada:

Foi-se o tempo das chamadas licenças poéticas; foram-se os versos lânguidos e os de pés quebrados, os hiatos ou homófonos, os desarticulados ou duros; as rimas viciadas ou vulgares, sem matizes surpreendentes. Ir-se-ão também do verso as palavras inexpressivas, os rípios ou cunhas, que apenas servem para lhe completar a medida. Os novos tratados de versificação devem ser neste particular, como em tudo o mais tocante à precisão e beleza da fôrma, cada vez mais exigentes. (OLIVEIRA, 1914, p. 25).

Por outro lado, o verso livre se desvincula das normas gerais de versificação. Alfredo Bosi admite que o surgimento do verso livre se deu a partir da “erosão da métrica acadêmica e de toda a retórica e oitocentista” (2017, p.283). Assim, seria um

verso que não estaria mais ligado à forma e métrica tradicional do poema. Para Péricles Eugênio da Silva Ramos, Alberto Ramos seria “o introdutor do verso livre simbolista no Brasil” (1979, p. 246) e, opondo o verso parnasiano ao simbolista, além disso, ele diz que “O estilo simbolista difere do parnasiano nisso que: 1) o ritmo do primeiro é fluido e musical, até irregular, de vez em quando, o segundo é rígido, regular e às vezes confragoso.” (RAMOS, 1979, p. 227).

O Verso de Alberto Ramos

Alberto Ramos utilizava diferentes tipos de métricas em sua produção e com o decorrer da pesquisa percebi que esse era um ponto que de destaque e que foi registrado pelos jornais da época. Isso mostra que o autor se destacava por seu diferencial versificatório, por usar artificios que fugiam das regras gerais do parnasianismo. Luis da Camara Reys no jornal *O Paiz*, de dezembro de 1909, destaca que “as suas estrofes têm quase sempre um ritmo imprevisto e irregular e, por vezes, talvez propositalmente, não tem ritmo algum”. (REYS, 1909). Além disso, ainda no jornal *O Paiz*, A. Fernandes, em 1922, afirma que a poesia de Alberto Ramos

é a verdadeira poesia, cheia de inspiração, grandiosidade e de nobreza. Ele não é parnasiano, nem lírico, nem simbolista, nem futurista, justamente porque abomina as preocupações da escola. [...] A sua arte é de todos os tempos, porque tem suas raízes no coração humano, porque é cheia de verdade, de sinceridade e de fé. (FERNANDES, 1922).

Para analisar essas afirmações utilizei os livros *O Último Canto do Fauno* (1913), *Poemas* (1934) e alguns

poemas do livro *Poemas do Mar do Norte* (1894). Para iniciar a análise parti do livro mais antigo em questão, *Poemas Mar do Norte* (1894), sendo este também o livro que Péricles Eugênio da Silva Ramos (1979, p.246) diz ser o que teria mais marcas do verso livre e que se aproximaria de uma “prosa ritmada”:

[...] é lícito concluir que Alberto Ramos é, entre todos os parnasianos e neoparnasianos, o de metrficação mais livre dos cânones rígidos da época e que praticou o verso livre sob a denominação de “prosa ritmada”, corrente na época. Foi portanto, e deveras, o introdutor do verso livre simbolista no Brasil.” (RAMOS, 1979, p. 246).

Péricles Eugênio da Silva Ramos, em seu livro *Do Barroco ao Modernismo* (1979), analisa um trecho do poema “Aparição”, pertencente ao livro *Poemas Mar do Norte* (1894), que diz ser um exemplo dessa “prosa ritmada” que Alberto Ramos escreveria. Infelizmente, por conta do difícil acesso às obras do poeta, não foi encontrado o poema na íntegra, mas são versos interessantes para análise.

(1-5-8-(10)-12) Homens circunspectos, com grandes capas pretas,
(3-5-9-13 / (2)-4-8-12) de golilhas brancas e correntes honoríficas,

(2-4-7-11 / 3-5-8-12) e, à porta, tílias talhadas em pirâmide,
(1)-4-(7)-9-12) moças passeiam, rumorejantes de sedas,
(1)-4) corpos esbeltos,
(2-5-(8)-10-14) com as faces floridas modestamente emolduradas
(1)-3-7) pelo oiro do cabelo
(4-7-9) regurgitante de coifas pretas.
(1)-4-7-12) Guapos mancebos, trajados à espanhola,
(3-7) pavoneiam-se nas ruas

(RAMOS, 1979, p. 243)

Esse trecho é composto por dez versos, o primeiro verso seria um dodecassílabo acentuado na primeira, quinta, oitava e na décima segunda sílabas poéticas, com possível acento secundário na décima sílaba. O segundo verso, para Péricles Eugênio da Silva Ramos, “é de 13 sílabas, tendo os acentos principais na 3ª, 5ª, 9ª e 13ª” (1979, p. 243), porém, em análise posterior, é possível lê-lo como um dodecassílabo acentuado na quarta, oitava e décima segunda sílabas, com acento secundário na segunda sílaba. O terceiro verso é lido como um hendecassílabo, também por Péricles Ramos (1979), mas poderia ser um dodecassílabo com dialefa¹ e acentuação na terceira, quinta, oitava e décima segunda sílabas. O quarto verso seria um dodecassílabo com acentuação na quarta, nona e décima segunda sílabas poéticas, com acento secundário na primeira e na sétima sílabas. O quinto verso seria um tetrassílabo acentuado na quarta, com acento secundário na primeira sílaba.

O sexto verso do poema haveria 14 sílabas, o que é afirmado por Péricles Ramos (1979), acentuado na segunda, quinta, décima e décima quarta sílabas, com acento secundário na oitava sílaba. O sétimo verso poderia ser um heptassílabo acentuado na terceira e sétima sílabas, com acento secundário na primeira sílaba. O oitavo verso é um eneassílabo acentuado na quarta, sétima e nona sílabas. O nono verso poderia ser um dodecassílabo acentuado na quarta, sétima e décima segunda sílabas, com acento secundário na primeira sílaba, porém Péricles Eugênio da Silva Ramos (1979) o lê como um hendecassílabo. O último verso seria novamente um heptassílabo acentuado na terceira e sétima sílabas.

¹ A dialefa é o processo no qual se faz um hiato entre as palavras, como em: “e, à porta, tílias talhadas em pirâmide”.

Péricles Ramos afirma que “por ‘prosa ritmada’ Alberto Ramos entendeu versos de diferente medida e não regulares nos de maior número de sílabas, bem como sem rimas” (1979, p.244). Assim, é interessante analisar como se dão essas possibilidades métricas dentro da produção de Alberto Ramos. Além disso, é trazido para análise o poema “Perguntas”, que traz pontos importantes em relação à métrica, tradução do poema intitulado “Fragen”, de Heine:

Perguntas

Junto do mar, do vasto mar
noturno,
está um adolescente
com o coração cheio de dores
e a cabeça cheia de dúvida,
e com lábios trêmulos interroga as
ondas:

"Oh! explicai-me o enigma da
vida,
o eterno, calamitoso enigma
sobre o que tantas cabeças
parafusaram,
cabeças de barretes hieroglíficos,
cabeças de turbantes e de gorros
pretos,
cabeças metidas em perucas,
e mil outras pobres, transpirantes,
cabeças humanas
Dizei-me, que vem a ser o
homem?
donde veio? para onde vai?
Quem mora lá em cima nas
estrelas de ouro?"

As ondas murmuram o seu
perpétuo murmúrio,
sibila o vento, voam as nuvens,

Fragen

Am Meer, am wüsten, nächtlichen
Meer
Steht ein Jüngling-Mann,
Die Brust voll Wehmut, das Haupt
voll Zweifel,
Und mit düstern Lippen fragt er die
Wogen:

"O löst mir das Rätsel des Lebens,
Das qualvoll uralte Rätsel,
Worüber schon manche Häupter
gegrübelt,
Häupter in Hieroglyphenmützen,
Häupter in Turban und schwarzem
Barett,
Perückenhäupter und tausend andre
Arme, schwitzende
Menschenhäupter -
Sagt mir, was bedeutet der
Mensch?
Woher ist er kommen? Wo geht er
hin?
Wer wohnt dort oben auf goldenen
Sternen?"

Es murmeln die Wogen ihr ew'ges
Gemurmel,

no céu cintilam as estrelas,
frias e indiferentes,
e um doído espera a resposta.

Es wehet der Wind, es fliehen die
Wolken,
Es blinken die Sterne, gleichgültig
und kalt,
Und ein Narr wartet auf Antwort.

Esse poema, parte do livro *Poemas Mar do Norte* (1894), mostra ao leitor um poeta que tenta fugir do verso tradicional. Esses versos são detalhadamente analisados por Santos e Silva (2020), mostrando que as métricas variam em versos hexassílabos, octossílabos, eneassílabos, decassílabos e dodecassílabos, além disso, mostram que os metaplasmos utilizados também não seguem exatamente o que era feito na época:

uso de métricas pares ou a repetição da quinta sílaba acentuada. Outros elementos, por não serem comuns – sobretudo nas técnicas parnasianas –, chamam a atenção, como o uso de alguns metaplasmos (especificamente a dialefa e a eclipse), o emprego de versos compostos (se o duplo pentassílabo tem larga utilização em nosso Romantismo, o mesmo não se pode dizer da junção de eneassílabo e pentassílabo). Vale também mencionar o uso de dodecassílabos incomuns, tanto no Brasil, quanto na França. Nesse último caso, na poesia brasileira, esse metro aparecia como alexandrino ou como tripartido (com acentos principais na quarta, na oitava e na décima segunda sílabas), o que não ocorre nesse poema (SANTOS, SILVA, 2020, p. 80).

Os casos de dodecassílabos podem ser encontrados no último verso da primeira estrofe (3-5-8-10-12), no terceiro (4-7-(10)-12), no quinto (2-6-10-12) e no décimo (2-6-10-12) verso da segunda estrofe e no primeiro da última estrofe (2-5-

7-9-12), além disso, a eclipse² pode ser encontrada no terceiro verso da primeira estrofe, em “com o”, e no primeiro verso da última estrofe, em “murmuram o”, e a dialefa pode ser encontrada no segundo verso da segunda estrofe, em “o eterno”, e no último verso da última estrofe, em “espera a” (SANTOS, SILVA, 2020). Além disso, é importante destacar a relação de Alberto Ramos com o verso alemão, língua da obra original: “Os versos em Alemão escritos por Heine – Die Nordsee, O Mar do Norte, em tradução direta – não possuem regularidade e não seguem o que seria a tradição métrica ocidental” (SANTOS; SILVA, 2020, p. 80).

Ao passar para os outros livros publicados pelo poeta é possível ver que, mesmo havendo essa característica de abertura versificatória, isto é, os versos sem métrica, ele escreve poemas que seguem a métrica de sua época. O livro *Poemas* (1934) é um compilado de outros livros do poeta, as elegias, que fazem parte do livro *Elegias e Epigramas* (1919), com poemas metrificados mais próximos das regras tradicionais, como é possível ver na seguinte elegia:

Elegia 19

- (3-6-9-12) Insensato edifica o que funda no vento;
 (4-6-10-12) desassisado escreve o que na areia escreve.
 (1-3-(4)-6-8-10-12) Mestres são tempo e estudo. Obreiro grave e lento,
 (1-3-6-8-10-12) meu sonoro metal caldeio em fôrma breve.
- (1-3-6-8-12) Como é breve a esperança e breve o desengano,
 (2-6-8-12) o dia em que amanheço, a noite em que me agito,
 (1-3-6-9-12) breve a concha do mar e reflete o oceano,
 (1-3-4-6-9-12) breve o teu beijo, amor, e contém o infinito.

² É um processo de elisão do *m* final de uma palavra antes de uma vogal, como em: “**com o** coração cheio de dores”.

Essa elegia é construída por oito versos dodecassílabos. Na primeira estrofe o primeiro verso é acentuado na terceira, sexta, nona e décima segunda sílaba e possui uma sinalefa³ em “insentato e” e uma elisão⁴ em “fica o”. O segundo verso é acentuado na quarta, sexta, décima e décima segunda sílaba e tem sinalefa em “desassissado es-” e em “escreve o”, crase⁵ em “na areia” e elisão em “areia”. O terceiro verso tem acentuação na primeira, terceira, sexta, oitava, décima e décima segunda sílabas, com acento secundário na quarta sílaba, e possui sinalefa em “tempo e estudo” e em “estudo. Obreiro” e crase em “grave e”. O quarto verso é acentuado na primeira, terceira, sexta, oitava, décima e décima segunda sílabas e tem uma sinalefa em “caldeio em”.

Passando para a segunda estrofe temos o primeiro verso com acentuação na primeira, terceira, sexta, oitava e décima segunda sílabas e com sinalefa em “Como é”, em “breve a esperança” e em “breve o” e elisão em “esperança e”. O segundo verso tem acentuação na segunda, sexta, oitava e décima oitava sílaba e tem sinalefa em “que amanheço”, “amanheço, a”, “noite em”, “me agito” e elisão em “dia”. O terceiro verso tem a primeira, terceira, sexta, nona e décima segunda sílabas acentuadas, sinalefa em “breve a” e em “reflete o” e sinérese em “oceano”. O último verso tem acentuação na primeira, terceira, sexta, nona e décima segunda sílabas, com acento secundário na quarta sílaba, e tem sinalefa em “breve o”,

³A sinalefa é um processo de junção de palavras em que ocorre a elisão de uma vogal, como em: “**Insensato edifica** o que funda no vento”.

⁴A elisão é o processo de eliminação de uma vogal, como em: “Insensato edifica **o** que funda no vento”.

⁵O processo de crase é a junção da vogal *a* do final de uma palavra e início de outra, como em: “desassissado escreve o que **na** areia escreve”.

“beijo, amor” e “o infinito”. Esse poema mostra que, tanto pela métrica quanto pelo uso de metaplasmos, o poeta permaneceu em versos que seguem a métrica tradicional, variando pouco os acentos principais dos versos.

Ainda considerando poemas que se aproximam da métrica tradicional, o poema *Aretino*, do livro *Poemas* (1934), traz quatro versos, sendo três deles decassílabos e um hexassílabo e conserva as acentuações principais na segunda, sexta e décima sílabas no primeiro verso; na terceira, sexta e décima sílabas no segundo verso; na terceira e sexta no terceiro verso; e na segunda, sexta e décima sílabas no quarto verso, usando como metaplasmos somente a sinalefa e a sinérese⁶.

Aretino

- (2-6-10) Meu nome escamoteias da gazeta,
 (3-6-10) Aretino vilíssimo, peseta!
 (3-6) Imaginas acaso,
 (2-6-10) inseto, escamotear-me do Parnaso?

Por outro lado, ao analisarmos, por exemplo, o poema *O Último Canto do Fauno*, do livro homônimo, encontramos estrofes com diferentes métricas, como no seguinte verso:

- (1) Nisto,
 (1-3-6-10) viu-se um grande espetáculo imprevisto:
 (2-5) nos galhos trepados,
 (2-6) nos troncos escondidos,
 (2-4 + 4) de pé, de bruços, acocorados,

⁶ Quando, na escansão, se transforma um hiato em ditongo, como em: “inseto, escamotear-me do Parnaso?”

- (2-4-6) aos dez, aos vinte, aos centos,
 (4-6-10) da redondeza em chusmas atraídos,
 (1-4-8) faunos e sátiros, atentos,
 (4) maravilhados,
 (4) embevecidos,
 (3-6-10) escutavam os mágicos acentos
 (2-4) da grande Lira
 (2-4) que o Deus inspira

(RAMOS, 1913)

Nessa estrofe do poema temos uma interessante construção: o primeiro verso se destaca por conter apenas uma sílaba. O segundo verso seria um decassílabo acentuado na primeira, terceira, sexta e décima sílabas, com sinalefa em “*se um*”, “*grande espetáculo*” e em “*espetáculo imprevisto*”. O terceiro verso é um pentassílabo e o quarto verso um hexassílabo. O quinto verso poderia ser um bipartido⁷ com dois tetrassílabos. O sexto verso retoma um hexassílabo acentuado na segunda, quarta e sexta sílabas, com uma sinalefa em “*vinte, aos*”. O sétimo verso volta a ser decassílabo e, com uma elisão em “*redondeza em*”, acentuado na quarta, sexta e décima sílabas. No oitavo verso temos um octossílabo e o nono e décimo verso são tetrassílabos. No décimo primeiro verso há uma volta da construção inicial com um decassílabo acentuado na terceira, sexta e décima sílabas. Finalizando essa estrofe, os tetrassílabos retornam acentuados na segunda e quarta sílabas, com uma sinalefa no último verso em “*que o*”.

Esse poema, *O Último Canto do Fauno*, contém cerca de 50 estrofes, todas com quantidade de versos diferentes e com

⁷ Quando o verso é lido com dois segmentos rítmicos separados, não como um verso único.

métricas diversas, variando de versos de uma sílaba até alguns com, supostamente, treze sílabas, também mesclando o uso de versos bipartidos. Através desse poema fica evidente a tentativa de se diferenciar da métrica tradicionalista, abrindo um caminho para uma produção mais livre.

Além disso, para enriquecer a análise a que se propõe o capítulo, foi preciso buscar ferramentas que pudessem analisar alguns dados, por meio de uma comparação, em conjunto com os demais poemas. Para isso, escolhi o *Aoidos*, um software que faz escansão de poemas automaticamente, que acabou se tornando de grande importância para esse estudo. A partir de sua utilização, obtiveram-se os seguintes dados como resultado:

Tabela 1 - Quantidade de versos por tamanho

	O ÚLTIMO CANTO DO FAUNO	POEMAS	TOTAL
1	2	3	5
10	103	747	848
11	5	79	84
12	346	742	1088
13	51	50	101
14	-	62	62
15	-	11	11
16	-	1	1
2	-	2	2
3	1	6	7
4	27	49	76
4+4	5	7	12
5	10	33	43

5+5	-	3	3
6	68	276	332
6+6	28	15	43
7	6	101	107
8	71	372	443
9	25	198	223
Total	764	2769	3533

Fonte: produzido pela autora com dados do *Aoidos*

Com essa ferramenta de escansão temos uma ideia geral de como se apresentam os versos desse autor, ainda melhor é a comparação dos dados fornecidos pelo próprio programa, como na tabela acima, que possibilitam uma visualização de toda a obra analisada e de todos os tipos de versos utilizados por Alberto Ramos.

Partindo desses dados é possível ver que o programa detecta possíveis versos fora da métrica como os de treze, quatorze, quinze e dezesseis sílabas, que não estão previstos nos manuais de versificação tradicionais. Mesmo com esses dados iniciais e partindo dessas possibilidades de versos, é possível perceber que o autor tentava uma construção métrica além daquela descrita pelo sistema tradicional. Portanto, parte da produção do poeta baseia-se em versos que possuem uma mistura de diferentes métricas, além de outros que se mantêm na construção tradicional de verso.

Essas características versificatórias são relevantes ainda mais pelo fato do poeta ser classificado como parnasiano, corrente caracterizada pelo rigor formal. Vale ressaltar que os poetas parnasianos tinham uma preocupação maior com a forma

e com a métrica do poema e tentavam seguir à risca o que estava prescrito nos manuais de versificação. Por meio da análise do *Aoidos* vemos que nesses livros também nos deparamos com versos que, supostamente, não se encaixam na métrica tradicional. Com a análise, partindo de *Poemas do Mar do Norte*, vemos que Alberto Ramos teve contato com uma produção que não seguia aquela métrica, e que isso pode ter feito com que o poeta mantivesse algumas dessas características em suas produções posteriores.

Conclusão

Com essa análise preliminar dos versos de Alberto Ramos é possível perceber que o poeta usou diversos artifícios versificatórios e que escrevia além do que os manuais de metrificação ordenavam. É importante, também, perceber que durante suas publicações os leitores perceberam essa característica e que o descreveram como alguém que tinha uma produção que se diferenciava do que os leitores da época estavam acostumados. É importante salientar ainda que o verso alemão pode ter influenciado a produção desse poeta, porém, isso é algo que pode ser pesquisado e desenvolvido em outro momento.

Mesmo entendendo que o poeta faz uma tentativa de alargar a construção versificatória, ele ainda usa a métrica tradicional em muitos outros poemas, ainda assim o poeta em questão pode ser avaliado como uma figura importante para a poesia brasileira. De modo geral, esse texto trouxe uma pequena análise cujo intuito era apresentar a produção de Alberto Ramos, autor que pode nos dizer muito sobre a produção poética brasileira em pesquisas futuras.

REFERÊNCIAS

- AOIDOS. Disponível em: <http://aoidos.ufsc.br>. Acesso em: 12 jun. 2021.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2017.
- ECOS, 2008. Disponível em: <http://excortosepoemas.blogspot.com/2008/11/heine-poemas-do-mar-do-norte.html>. Acesso em: 10 jun. 2020.
- FERNANDES, A. Uma Esplêndida Notícia Literária. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 27 ago. 1922. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 10 nov. 2019.
- OLIVEIRA, Alberto de. Catulo Cearense. In: CEARENSE, Catulo da Paixão. *Meu sertão*. Rio de Janeiro: A Casa do Livro LTDA, 1918. p. 21-22.
- OLIVEIRA, Alberto de. Prefácio: A Arte de Fazer Versos. In: DUQUE-ESTRADA, Osorio. *A Arte de Fazer Versos*, [s.l.], 1914, p. 23-27.
- RAMOS, Alberto Ferreira. *Poemas de Alberto Ramos*. Rio de Janeiro, RJ: Ariel. 1934.
- RAMOS, Alberto Ferreira. *O Último Canto do Fauno*. Rio de Janeiro, 1913.
- RAMOS, Pércles Eugênio da Silva. *Do Barroco ao Modernismo*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.
- RAMOS, Pércles Eugênio da Silva. Introdução ao Parnasianismo brasileiro. São Paulo, SP: *Revista da Universidade de São Paulo*, 1989.
- REYS, Luis da Camara. Poetas e Prosadores. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 25 dez. 1909. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 15 nov. 2019.

SANTOS, Alekmar Luiz dos; SILVA, Thais Piloto da.

Introdução a um estudo do verso de alberto ramos.

Revista de Letras JUÇARA, Caxias - Maranhão, v. 04, n. 02, p. 73 - 89, dez. 2020. Disponível em:

<https://ppg.revistas.uema.br/index.php/jucara/article/view/2380/1728>. Acesso em: 8 jun. 2021.

TEXTLOG.DE. *Frangen*. 2005. Disponível em:

<https://www.textlog.de/23319.html>. Acesso em: 10 jun. 2020.

INVESTIGAÇÕES INICIAIS SOBRE AS FRONTEIRAS ENTRE LITERATURA DIGITAL E VIDEOGAMES

Vinícius Rutes Henning*

Uma introdução à Literatura Digital

Os avanços tecnológicos das últimas décadas têm moldado o mundo contemporâneo em diversos aspectos, desde as relações humanas e os meios de comunicação até os métodos para se pensar, produzir e divulgar a arte. A posição e importância da literatura é questionada há tempos (COMPAGNON, 2009) e, com a centralidade atual, que a semiótica exerce em várias mídias e textualidades, o meio digital se destaca por apresentar possibilidades únicas e exclusivas para a literatura.

Assim como a invenção da imprensa revolucionou a produção literária, o computador também instiga novidades e hibridismos: a matéria verbal, ingrediente essencial da literatura, pode ser deslocada e ressignificada de infinitas maneiras com a adição de elementos audiovisuais, interativos, imersivos, hipertextuais, etc. O próprio ambiente de leitura não está mais limitado às margens das páginas dos livros, agora pode se transfigurar em ambientes tridimensionais interativos, árvores hipertextuais, entre tantas outras materialidades.

* Graduando em Letras - Português pela Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: viniciusrutes@gmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2968779242988535>.

Para além desses elementos, com o uso de linguagens de programação é viável produzir eventos que antes eram impossíveis ou limitados no meio impresso, como por exemplo, ordens aleatórias de leitura, opções de diálogo escolhidas pelo leitor, gatilhos narrativos iniciados de acordo com as ações do leitor, etc. Diante dessas complexidades, é inevitável que se questione se as teorias literárias atuais são capazes de fornecer aos críticos as ferramentas necessárias para a análise de obras que se valem desse tipo de recurso.

Como sugere Rejane Cristina Rocha (2020), uma das principais pesquisadoras de Literatura Digital no Brasil, o esforço conjunto de construir uma crítica literária digital existe desde a década de 90 e ainda há muita incerteza sobre quais seriam os seus conceitos fundamentais e, inclusive, como se daria a delimitação dos seus objetos de estudo.

Passando por diferentes nomenclaturas como *digital poetry* (poesia digital), *littérature numérique* (literatura numérica) e *littérature hypermédiatique* (literatura hipermídia), na América Latina o termo mais usado é Literatura Digital, na América do Norte, *Electronic Literature* (Literatura Eletrônica). O último termo se deve à influência da *Electronic Literature Organization (ELO)*, grupo formado por pesquisadores de diferentes países e com diversos projetos, como por exemplo, a produção de “antologias de literatura digital”, a “publicação de estudos críticos de fôlego” e “projetos relacionados à preservação e ao ensino da literatura eletrônica” (ROCHA, 2020, p. 82).

Além da influência geográfica desses estudos, visto que em países em desenvolvimento como o Brasil há limites na educação digital e, principalmente, no acesso aos recursos necessários para a construção dessas obras, o aspecto temporal

é muito relevante: a evolução do *corpus* nos últimos anos pôs em xeque, mesmo que parcialmente, diversos conceitos, propostas e teorias anteriores.

Considerando as particularidades da Literatura Digital, é seguro afirmar que qualquer teoria crítica deva partir, em primeira instância, do objeto artístico em si. Nessa mesma direção, há que se mencionar o trabalho de Carolina Gainza e Rejane Cristina Rocha lideram, respectivamente, *Cartografía Crítica de la Literatura Digital Latinoamericana* (UDP/Chile) e *Repositório da Literatura Digital Brasileira* (UFSCar/Brasil), cujo objetivo é armazenar e catalogar obras literárias digitais. Infelizmente, quase todas essas produções estão espalhadas em diferentes sites, frequentemente com dependências de *softwares* ultrapassados e que, portanto, vão desaparecendo ao longo do tempo.

Também existem pesquisas bibliográficas extensas, como a dissertação de mestrado em andamento da Nair Renata Amâncio, *Revista Texto Digital: Um espaço para a emergente literatura digital brasileira*, que procura definir Literatura Digital a partir dos conceitos presentes nos artigos publicados na *Texto Digital* (UFSC), principal periódico para estudos da área no Brasil.

Finalmente, neste capítulo pretende-se investigar as fronteiras do conceito de Literatura Digital, mais especificamente o seu objeto de estudo, para entender se e como poderíamos analisar o jogo digital (videogame) a partir das suas narrativas; isso se manifesta numa proposta de três categorias e, principalmente, na análise dos jogos que se encontram nas fronteiras dessas nomenclaturas. Mas, para tanto, é necessário visitar brevemente conceitos da Ludologia, assim como o seu histórico relacionado com a Narratologia.

Ludologia e Narratologia: teorias e conceitos prévios

Jesper Juul propõe, em *Half-Real* (2011), uma teoria básica para videogames em que inclui definições de jogos não digitais. Para essas definições, o autor elege três pilares centrais: “(1) o sistema definido pelas regras do jogo, (2) a relação entre o jogo e o seu jogador, e (3) a relação entre a ação de jogar o jogo e o resto do mundo” (JULL, 2011, p. 38-39, tradução minha).

Seguindo a metodologia de Bernard Suits, Juul busca uma definição que dê conta de “determinar o que se encaixa dentro e fora do conjunto de jogos, mas que também explique detalhadamente por que e como algumas coisas se encontram nas fronteiras da definição” (2011, p. 46, tradução minha). O conceito proposto por Juul se mostra ao mesmo tempo preciso e amplo o suficiente para o intuito deste estudo:

Um jogo é um sistema baseado em regras com resultado variável e quantificável, em que diferentes resultados possuem diferentes valores e o jogador se esforça para influenciar o resultado, sentindo-se ligado emocionalmente ao resultado, e as consequências da atividade são negociáveis (2011, p. 58, tradução minha).

Um dos principais fatores para diferenciar um jogo digital de um não digital, além do seu meio de (re)produção, seria o tipo e complexidade das regras. Por exemplo, em uma partida de xadrez caso um jogador faça um movimento ilegal é necessário que o outro jogador ou um terceiro veja a ilegalidade e a evidencie; já em um ambiente digital, exceções como essa podem ser completamente bloqueadas.

Por mais que essa distinção pareça óbvia, além de anular algumas impossibilidades do meio físico, vários sistemas que são inviáveis por exigirem controle demais dos jogadores são automatizáveis no meio digital. Isso é visível no caso de jogos/narrativas com finais (e caminhos até eles) diferentes: basta comparar as limitações na série de livros *Choose Your Own Adventure* (1979-1988) com um jogo como *Wolf Among Us* (2013).

Renata Gomes revisita a origem e história da Ludologia: uma área independente e focada no estudo de jogos. Na década de 90, com um crescimento enorme dessa indústria, os novos videogames chamaram “a atenção de [outros] pesquisadores, muitos advindos de áreas como a literatura, o teatro e o cinema, os quais começaram a ver no *game* a promessa de uma nova forma expressiva”, o que acabou propiciando “uma rixa que já se tornou clássica: a disputa entre os auto-intitulados ‘ludologistas’ e aqueles, por estes, denominados ‘narratologistas’” (2009, p. 181, grifo meu).

Depois de mais de duas décadas é possível entender que a discussão era mais ideológica do que teórica, o que é justificado pelo medo da Ludologia ser colonizada por outras áreas. A conclusão mais proveitosa para se tirar disso é “lançar ao *game* um olhar que, ao mesmo tempo, o reconhece como forma múltipla e nova, mas que também busca nele soluções para desejos que o antecedem, simplesmente porque isso parece ser possível” (GOMES, 2009, p. 188).

Um grande exemplo desse foco em Ludologia Vs. Narratologia está na nomenclatura sobre as narrativas em jogos proposta por Marie-Laure Ryan (2009). A partir da distinção entre *ludus*, que representa o jogo mais tradicional, com regras fixas que apontam para objetivos centrais, e *paidia*, mais livre e

com objetivos normalmente definidos pelo próprio jogador, a autora define, respectivamente, jogo narrativo e histórias jogáveis:

A combinação entre narratividade e interatividade oscila entre duas formas: o jogo narrativo, em que o sentido narrativo é subordinado às ações do jogador, e a história jogável, em que as ações do jogador são subordinadas ao significado narrativo, ou, em outras palavras, em um jogo narrativo, a história existe para melhorar a jogabilidade, enquanto que em uma história jogável, a jogabilidade é quem produz a história (RYAN, 2009, p. 45, tradução minha).

Ela reforça a sua definição com um exemplo:

Para mim a essência da história jogável é visível no que uma garotinha me disse um dia sobre o jogo *The Sims*: “Adivinha o que eu consegui fazer com o meu Sims? Eu fiz com que o pai e a mãe se afogassem na piscina, e agora as crianças estão sozinhas em casa e elas podem fazer o que quiserem” (RYAN, 2009, p. 47, tradução minha, grifo da autora):

Se concordarmos com o exemplo da garotinha que “libertou” as crianças em *The Sims* (2000), o seguinte exemplo também se encaixaria como uma história jogável: um garoto quer ser o goleiro da seleção brasileira e, então, quando joga *Fifa* contra o seu amigo, somente tenta fazer gols com o goleiro. Porém, tenho grandes receios em chamar de história jogável uma adaptação digital do esporte futebol.

Por mais que Ryan faça considerações pertinentes sobre a relação entre narrativa e ações do jogador, a sua nomenclatura não dá conta de classificar o *corpus*, principalmente considerando os jogos publicados desde então. Hannah

Elizabeth Wood (2016) também comenta sobre essas fragilidades, porém, não propõe uma nova nomenclatura.

Além de não definir as diferenças entre “história” e “narrativa”, parece que o seu foco em *ludus* e *paidia* fez com que Ryan se concentrasse mais na sessão (evento específico em que um indivíduo interage com o objeto) de um jogador do que no jogo em si. Essa flexibilização nos leva a entender que todo jogo tem um potencial narrativo, mas não necessariamente uma narrativa prévia, inscrita na sua estrutura.

De fato, mesmo em um jogo com jogabilidade e enredo simples (inclusive com pouquíssima matéria verbal) como *Super Mario Bros.* (1985), ao considerar todas as possíveis ações do jogador e, conseqüentemente, resultados, é evidente que as sessões podem ser infinitamente diferentes entre si:

Uma sessão de jogo específica produz uma narrativa linear quando o jogador-autor colabora com o “programador-autor” original de um jogo [...] O ato de apertar um botão ou outro produz uma narrativa atualizada singular dentre tantas outras que o videogame permite. Como um jogador de videogame você não é apenas um leitor-autor Barthesiano através da sua habilidade (requerimento?) de interpretar significado, mas também através da sua habilidade de criar colaborativamente eventos (CASSIDY, 2011, p. 295-296, tradução minha).

Essas considerações nos direcionam a duas questões principais: 1) como se define(m) a(s) narrativa(s) de um videogame, e 2) a narrativa se encontra na estrutura (código) do videogame, ou na sessão do jogador?

Segundo a nomenclatura proposta por Ryan (2009, p. 45), a narrativa de um jogo se encontraria na sessão de um jogador. Acredito que isso seja parcialmente correto, pois como

todo jogo é essencialmente interativo (assim como a sua narrativa), o jogador assume uma autoria e, sem o *input* dele, o videogame não sai do menu inicial. Porém, “o *horizonte* de possibilidades é delimitado pelo autor original” (CASSIDY, 2011, p. 296, tradução minha, grifo do autor) e, portanto, podemos falar com confiança sobre as intenções de um videogame.

Por exemplo, por mais que dois jogadores possam “lutar” com os seus personagens em *Fifa* com o objetivo de ganhar mais cartões vermelhos e, assim, decidirem o vencedor, é óbvio que os desenvolvedores não construíram *Fifa* para que os jogadores interajam com o jogo dessa forma: é algo teoricamente possível e que pode criar narrativas interessantes, mas elas não devem ser atreladas ao jogo em si. Além disso, existem limitações literais: você não pode construir casas e gerenciar os seus moradores em *Fifa* como pode em *The Sims*.

Ressalta-se novamente que em cada jogo há um horizonte de possibilidades de interações entre o jogador e o objeto. Ao utilizar um conceito mais flexível de narrativa¹, fugindo da obrigatoriedade de se ter uma estrutura linear de começo-meio-fim, em que a maioria dos eventos possuem relação causal, etc., é possível afirmar que todo jogo possui narratividade, ou seja, o potencial de que um jogador-autor cria colaborativamente narrativas ao entrar em contato com o videogame.

É importante citar o espectro da narrativa embutida e da narrativa emergente. Os dois termos são relativamente aceitos e utilizados em estudos de *game design*, e referem-se à

¹ O tamanho deste estudo não permite comparar com profundidade diferentes conceitos de narrativa para, então, chegarmos a uma nomenclatura que se encaixe melhor com essas obras; essa é uma tarefa extremamente importante.

interatividade na *construção de narrativas*² em jogos: uma narrativa embutida possui um formato “mais tradicional: a história é escrita previamente [...]. A interação do jogador não pode mudar a história, e o jogador se parece muito com o leitor de um livro”, enquanto que a narrativa emergente é “a experiência narrativa criada na mente do jogador com base nas experiências no jogo” (DUNFIELD, 2018, p. 14, tradução minha).

Isso se manifesta como um espectro porque mesmo que um jogo tenha o seu enredo principal de forma embutida e até mesmo linear, apresentando ao jogador diálogos, narrações e *cutscenes* (vídeos ou animações curtas) em momentos específicos, como já foi discutido previamente, cada sessão é única, assim como a experiência de cada jogador. Porém, é perfeitamente possível que um jogo não tenha nenhuma narrativa embutida, como é o caso de *The Sims*, *Minecraft* (2009), *Tetris* (1984), etc.

Nesse contexto, penso que é mais produtivo considerar que as narrativas emergentes existem fora do jogo e, nele, encontram-se apenas estímulos e não narrativas em si. Considerando isso, é possível, válido e interessante analisar as experiências de sessões específicas, mas isso resultaria em uma abordagem drasticamente diferente e, num extremo lógico, abarcaria também uma experiência de leitura de um site de receitas culinárias.

Proposta de nomenclatura

² Em inglês, o termo *storytelling* é utilizado, porém, traduzi-lo como “narrativa” é pouco proveitoso no contexto deste estudo.

Considerando os estudos e conceitos citados, proponho três categorias para classificar videogames quanto a suas narrativas: o jogo sem narrativa, o jogo com narrativa e o jogo narrativo.

A primeira categoria engloba os jogos que não possuem uma narrativa embutida, ou, em outras palavras, um *script* narrativo prévio. Novamente, por mais que um jogador possa experienciar eventos e, a partir disso, produzir uma narrativa, ela está deslocada do objeto original e, portanto, está mais próxima da sessão.

Os jogos com narrativa são o oposto: aqui existem narrativas embutidas, independentemente do seu espectro de gatilhos de narrativas emergentes ou do seu horizonte de possibilidades de (inter)ação do jogador. A vasta maioria dos jogos se encaixam nessa categoria, como *Assassin's Creed* (2007), *God of War* (2005) e *The Last of Us* (2013).

Naturalmente, entre os jogos com narrativa é possível encontrar uma variedade enorme de métodos para se contar uma história, inclusive podemos analisar³ elementos comuns à literatura como o uso de funções cardinais e catalisadores (BARTHES, 1975), dentre tantos outros aspectos.

Por fim, temos o jogo narrativo, cujo principal objetivo é “contar” uma história. Para alguns teóricos, falar em intenção do autor é um grave erro, pois ao menos que o indivíduo-autor confirme ou desconfirme algo em uma entrevista, seria impossível afirmar o objetivo do autor exclusivamente a partir da sua obra. Já em videogames a intenção dos autores é algo muito mais tangível, principalmente se considerarmos os sistemas implementados (combate, exploração, movimentação,

³ Analisar essas diferentes construções é algo complexo e extremamente relevante, no entanto, deixaremos essa tarefa para o futuro.

etc.), a estrutura base do *gameplay*, a classificação a partir de gêneros⁴ e os textos descritivos e publicitários produzidos pelos próprios desenvolvedores.

Em outras palavras, o objetivo pode ser visto principalmente em um dos elementos mais importantes que definem um jogo como tal: o que o jogador pode fazer nele. Em *Super Mario Kart* (1992) é possível afirmar que a intenção da Nintendo foi de produzir um jogo em que os jogadores pudessem disputar, contra a inteligência artificial ou outros humanos, corridas agitadas e intensas, porém, que são mais caóticas do que justas. Isso se verifica pelo sistema de *power-ups*, em que o jogador ganha itens que dão vantagens a ele ou atrapalham outros personagens: o caos aparece na aleatoriedade que define qual item será dado, assim como o desbalanceamento entre os itens em si.

Essa escolha é totalmente deliberada e, portanto, seria incorreto querer encontrar nesse jogo um ambiente competitivo de alto nível, em que apenas a habilidade mecânica do jogador influencie o resultado da corrida. Da mesma forma, a tentativa de encontrar uma conclusão narrativa espetacular para os campeonatos de kart seria frustrada, pois, de fato, um jogo de corrida não precisa disso para atingir os seus objetivos; ele pode trazer uma história, mas ela dificilmente irá compor o núcleo do jogo.

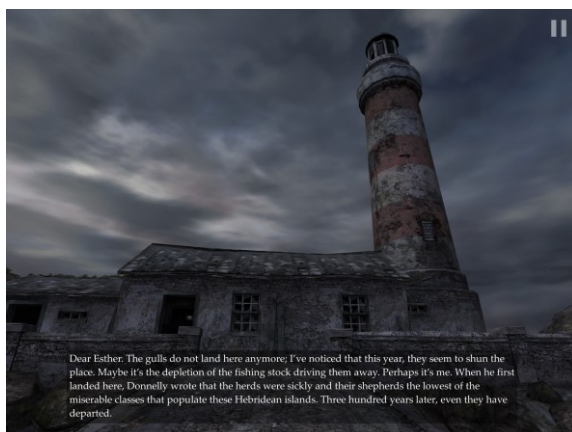
Já em um jogo narrativo, a construção e “leitura” de uma história está no centro; inclusive, o *gameplay* como um todo converge para melhorar essa experiência narrativa, não o contrário, como acontece nos jogos com narrativa. Se por um lado essa característica é positiva pois permite a aproximação

⁴ Tanto no nível de produção quanto no de venda de jogos, a classificação mais utilizada é a de gêneros, como “aventura”, “corrida”, “quebra-cabeça”, etc.

desses objetos com as obras literárias digitais, por outro, ela acaba frustrando jogadores que esperam que esses jogos tenham sistemas complexos de exploração, combate, progressão, desafios mecânicos e intelectuais, etc.

Esse último caso produziu, inclusive, um conceito pejorativo que é comumente usado em lojas de jogos (como a *Steam*) e pelos críticos da área: o gênero simulador de caminhada (*walking simulator*). Essa nomenclatura é atribuída a vários jogos narrativos justamente porque, neles, o horizonte de possibilidades de *inputs* do jogador é quase que completamente limitado à exploração básica, ou seja, caminhar. *Dear Esther* (2012) é normalmente apontado como o primeiro jogo que recebeu essa marcação, mas outros exemplos célebres são *Gone Home* (2013) e *Firewatch* (2016).

Fig. 1 - *Dear Esther*



Fonte: Chinmay Patel, 2020.

Nesse sentido, é proveitoso trazer a descrição fornecida pelos criadores de *Dear Esther*:

Abandonando o gameplay tradicional por uma experiência puramente orientada pela história, *Dear Esther* funde os seus ambientes lindos com uma trilha sonora de tirar o fôlego para contar uma poderosa história sobre amor, perda, culpa e redenção. Esqueça as regras normais; se nada parece real aqui, é porque talvez tudo seja uma ilusão. Qual é o significado do etéreo -- o que aconteceu na autoestrada -- a ilha é real ou imaginária -- quem é Esther e por que ela decidiu te evocar aqui? As respostas estão aí, na praia perdida, nos penhascos varridos pelo vento e enterradas na escuridão dos túneis debaixo da ilha... Ou, então, elas podem não estar, afinal...(2012, tradução minha)

De fato, há uma tendência natural de considerarmos *Dear Esther* um jogo porque ele é vendido em lojas de videogame, é executável em consoles e foi feito por um estúdio de desenvolvimento de jogos; porém, não é absurdo imaginar um objeto parecido com a direção de algum professor de literatura e com o apoio de *designers* e programadores. Por mais que tenha diferenças consideráveis, uma obra digital como *Liberdade* (SANTOS; MARINHO, 2013) pode ser comparável em alguns níveis, principalmente quanto a navegação em um ambiente tridimensional por uma motivação narrativa.

Fig. 2 – *Liberdade*



Fonte: Captura de tela do *software* *Liberdade*.

No entanto, considero pouco produtivo querer definir se esses objetos deveriam ser chamados de jogos ou não e, ao mesmo tempo, indubitavelmente há um processo de legitimação ao falarmos que um jogo é arte ou que ele tem potenciais literários. Ao entendermos a Literatura Digital como um sistema (ROCHA, 2020), a conclusão mais natural é a aproximação das áreas em um movimento que entende os jogos narrativos como um possível gênero da Literatura Digital e que, para tanto, eles não precisam ser destituídos das suas características lúdicas e nem deslocados da sua origem. Ainda, acredito que alguns jogos (tanto narrativos quanto simplesmente com narrativa) ensinem lições importantíssimas sobre, por exemplo, imersão e interatividade, como *Bastion* (2011) e *Papers, Please* (2013). Inclusive, vejo em *Papers, Please* a melhor união entre *input* do jogador-leitor e significado narrativo. O protagonista (controlado pelo jogador)

é responsável por conferir os documentos das pessoas que querem entrar em *Arstotzka*, país fictício governado por ditadores. Literalmente todas as regras, *gameplay* e objetivos iniciais giram ao redor da tarefa de conferir datas de validade, assinaturas, vistos, etc. Durante quase todo o tempo em *Papers, Please* o jogador está conferindo documentos e decidindo se a pessoa pode entrar ou não.

Fig. 3 - *Papers, Please*



Fonte: Página oficial do jogo na *Steam*, 2013.

A condição de falha é inicialmente simples: ao deixar passar alguém que não deveria, o personagem recebe advertências e ganha menos dinheiro (deve-se alocar ao fim de cada dia uma quantia mínima para despesas como aluguel, comida e aquecimento) e, ao mesmo tempo, o jogador deve ser rápido pois cada dia acaba independentemente de quantos personagens ele atendeu, o que influencia no seu ganho financeiro. Porém, com o passar do tempo, *Papers, Please*

introduz personagens que insistem em passar pela fronteira, oferecem objetos e dinheiro ao inspetor e, principalmente, somos apresentados ao grupo de rebeldes que precisam da ajuda do jogador para a sua revolução.

Essa diversidade de eventos obrigatórios que são apresentados resultam em 20 finais diferentes. Alguns são curtos e pouco significantes, como o final número 2, que é ativado se o jogador falhar em prover comida, aquecimento ou remédios para a sua família, mas vários exigem que se jogue boa parte dos 31 dias totais. Nesses casos, a tensão gerada no jogador é muito interessante, pois independentemente das suas escolhas narrativas, a complexidade da sua tarefa mecânica e intelectual cresce gradualmente e, caso ele ative alguma condição de falha, toda a narrativa que ele estava construindo (seja pró-governo ou pró-revolução) cai por terra.

Ecoa-se aqui a intenção de Juul ao falarmos dos casos que “se encontram nas fronteiras da definição” (2011, p. 46, tradução minha). *Papers, Please* indubitavelmente carrega na sua estrutura um *gameplay* de *inputs* simples (clicar e arrastar objetos, explorar visualmente a tela em busca de informações, gerenciar recursos e, muito esporadicamente, mirar e atirar em um personagem não jogável), mas que se tornam significativos e complexos com a pressão causada pelo sistema de dias: essa dinâmica justificaria uma classificação no gênero *puzzle* (quebra-cabeça), ainda mais se considerarmos a tarefa opcional de desbloquear todos os finais diferentes. Ou seja, a intenção de *Papers, Please* não é óbvia e muito menos singular, ao contrário do que se percebe em *Dear Esther*.

Porém, em uma outra abordagem, poderíamos entender esse objeto a partir da profunda imersão estabelecida na relação entre o que o jogador faz e a sua representação na tela: enquanto

que em vários jogos o botão X faz com que o protagonista golpeie com a sua espada, pule ou atire, em *Papers, Please* o corpo do jogador se mistura com o do seu avatar, pois a tarefa física e cognitiva é praticamente idêntica. Esse efeito seria diluído com a adição de novos sistemas, como se o personagem desbloqueasse novos poderes ou tivesse que explorar cavernas e desviar de obstáculos nos fins de semana.

Acredito que essa imersão propicie a sensibilização do sujeito para a narrativa, o que se deve muito à possibilidade de falha. Isso é visível logo na introdução de *Papers, Please*, quando o jogador descobre que os seus erros podem fazer com que o protagonista e a sua família passem fome, e é potencializado quando ele interage mais diretamente com a força opressora dos representantes do governo, ou com a perigosa e tentadora possibilidade da revolução.

De fato, existem muitas incertezas sobre as principais características da Literatura Digital, mas é inquestionável a relevância da interatividade e imersão. Nesse sentido, *Papers, Please* pode ser visto como um dos melhores exemplos do potencial narrativo a partir da mimese entre *input* e representação.

Retornando aos casos que se encontram nas fronteiras das categorias, ressalto que a nomenclatura proposta aqui não se apresenta como estática ou necessariamente binária. De toda forma, um dos gêneros mais populares nos videogames questiona a separação entre “narrativa que complementa o *gameplay*” e “*gameplay* que complementa a narrativa”: os *Role-Playing Games (RPGs)*.

Um *RPG*, como sugere o nome, é um jogo em que o jogador assume o papel de um ou mais personagens em um mundo fictício. *Dungeons & Dragons* (1974) é um jogo não-

digital e foi o principal responsável por popularizar o gênero: nele uma pessoa ocupa a posição de *Dungeon Master*, que serve como narrador, juiz e autor principal das campanhas; os outros jogadores controlam os seus personagens e devem atuar de acordo com eles, declarando verbalmente as suas falas e ações.

Nas mãos de um *Dungeon Master*, as regras podem ser seguidas ou alteradas para a criação de infinitas narrativas, aventuras e campanhas (sessões de jogo); naturalmente, é impossível que um *software* desempenhe a mesma função com a mesma complexidade e variedade sem o *input* direto de humanos. Porém, videogames como *Divinity: Original Sin II* (2017), *The Elder Scrolls V: Skyrim* (2011) e *The Witcher 3: Wild Hunt* (2015) traduzem bem os principais elementos fundamentais do *RPG*, como a progressão do personagem através do ganho de novos equipamentos e aprimoração de atributos, diversidade de missões secundárias, diferentes critérios e opções para concluir missões, universo expansivo e altamente explorável, etc. No entanto, esses videogames apresentam campanhas singulares, por mais longas e cheias de conteúdo que sejam.

Fig. 4 - Opções de diálogo em *Divinity: Original Sin II*



Fonte: Página oficial do jogo na *Steam*, 2017.

A relação entre os elementos lúdicos e narrativos desses jogos é muito forte, e os enredos (tanto os obrigatórios quanto os opcionais) exercem uma função muito maior do que mero contexto para o *gameplay*. Cada jogador irá interagir com os elementos lúdicos e narrativos em diferentes proporções: por exemplo, um jogador pode criar um necromante maligno em *Divinity: Original Sin II* que quer matar todos os outros personagens não jogáveis; outro pode preferir jogar com um elfo mago em *Skyrim* com o foco de aprender todas as magias e ficar extremamente poderoso; por fim, um último jogador pode controlar Geralt, o protagonista de *The Witcher 3*, fazendo as escolhas morais de acordo com as suas experiências de vida e ideais. Aí está o espectro de narrativa embutida e emergente. É possível, então, analisar uma sessão de um RPG digital a partir de uma perspectiva narrativa, inclusive, alguns videogames do gênero apresentam dificuldades mais baixas

para jogadores que não queiram tanto desafio, mas que ainda queiram experienciar a história. Nesse caso, o *gameplay* se mostraria mais como uma manifestação da vontade⁵ do jogador do que como um sistema lúdico independente. Todavia, assim como se argumentou anteriormente, na proposta de nomenclatura desse estudo esses *RPGs* estariam mais próximos dos jogos com narrativa. Naturalmente, isso não sugere que a aproximação com a literatura somente possa ser feita em jogos narrativos, justamente porque a narrativa se encontra na união da estrutura do jogo e da interação do jogador com a obra.

Considerações finais

Caso seja possível afirmar que algumas considerações sobre videogames apresentadas aqui possam ser aplicadas para obras literárias digitais, este estudo atingiu pelo menos um dos seus objetivos. Se concordarmos que o jogo digital pode se configurar numa nova forma de expressão artística, caso a teoria literária não o tome como objeto de estudo, o prejuízo é grande. Internacionalmente os videogames estão presentes em diferentes áreas do conhecimento, mas, infelizmente, no Brasil ele ainda parece ser visto muitas vezes como algo unicamente lúdico.

Construir uma nova teoria e crítica literária que dê conta de analisar esses novos objetos é uma tarefa extremamente complexa e longa; para tanto, diferentes abordagens são cruciais, inclusive de outras áreas. Através da proposição inicial das nomenclaturas apresentadas aqui, espera-se incentivar novas análises, focadas, por exemplo, nas diferentes estratégias

⁵ Em *Dungeons & Dragons*, seriam as declarações de ações ou falas diretas.

utilizadas em jogos com narrativa, na estrutura básica de diferentes gêneros dentre os jogos narrativos, nas sessões específicas de alguns jogos experimentais, etc. A partir desse movimento, espera-se contribuir, mesmo que minimamente, para essa nobre causa vanguardista.

REFERÊNCIAS

- AARSETH, E. *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Nova York: The Johns Hopkins University Pressin, 1997.
- BARTHES, R. An introduction to the structural analysis of narrative. *New literary history*, v. 6, n. 2, p. 237-272, 1975.
- CASSIDY, S. B. The videogame as narrative. *Quarterly review of Film and Video*, v. 28, n. 4, p. 292-306, 2011.
- COMPAGNON, A. *Literatura para quê?* Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- DEAR ESTHER. Steam, 2012. Disponível em: https://store.steampowered.com/app/203810/Dear_Esther/. Acesso em: 12 jul. 2021.
- DIVINITY: ORIGINAL SIN 2 - DEFINITIVE EDITION. Steam, 2017. Disponível em: https://store.steampowered.com/app/435150/Divinity_Original_Sin_2_Definitive_Edition/. Acesso em: 12 jul. 2021.
- DUNFIELD, B. R. *Exploration of Narrative Structure in Games for Story Creation*. Tese de Doutorado. Carleton University. 2018

- GOMES, R. *Narratologia & Ludologia: um novo round. In: VIII Brazilian Symposium on Games and Digital Entertainment*. 2009.
- JUUL, J. *Half-real: Video games between real rules and fictional worlds*. MIT press, 2011.
- PAPERS, PLEASE. Steam, 2013. Disponível em: https://store.steampowered.com/app/239030/Papers_Please/. Acesso em: 12 jul. 2021.
- ROCHA, R. C.. Literatura Digital. *In: Ana Elisa Ribeiro; Cleber Araujo Cabral. (org.). Tarefas da edição: pequena mediapédia*. 1ed. Belo Horizonte: LED - Editora-Laboratório-Letras, 2020, v. 1, p. 81-84.
- RYAN, M. *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln, London: University of Nebraska Press. 2004.
- RYAN, M. *From narrative games to playable stories: Towards a poetics of interactive narrative*. 2009.
- SANTOS, A.; MARINHO, C., et al. *Liberdade*. 2013. Disponível em: <http://collection.eliterature.org/3/work.html?work=liberdade>. Acesso em: 12 jul. 2021.
- VARGES, J. P. *Videogames como narrativas interativas: integração de gameplay e narrativa na análise de Red Dead Redemption*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Juiz de Fora. 2011.
- WOOD, H. E. *Playable Stories: Writing and Design Methods that Negotiate Narrative and Player Agency*. Tese de Doutorado. University of Exeter. 2016.

FUTURO RISONHO: PROLEGÓMENOS PARA UMA COLABORAÇÃO ENTRE A LINGUATECA E O NUPILL

Diana Santos*

Foi no *Primeiro Encontro sobre a Leitura Distante em Português*, em outubro de 2019 em Oslo (Santos et al 2020b), que estes dois projetos de pesquisa (ou instituições) se encontraram e decidiram colaborar numa atividade que pudesse significativamente ultrapassar aquilo que ambos faziam cada um por seu lado, para o estudo e glória da literatura em português. Os dois projetos são provenientes – no sentido de ambições para o futuro, não no sentido administrativo – do NuPILL (Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística (NuPILL)), e da Linguateca, e a atividade de que estamos a falar, e que se encontra ainda no futuro dos deuses, é a criação de um acervo digitalizado de obras literárias lusófonas que conjugue harmoniosamente a informação sobre as mesmas e o acesso ao seu texto completo para um leitor humano, com a possibilidade de fazer estudos baseados em corpos tanto em cada obra como no conjunto de todas as obras. Por outras palavras, que permita leitura distante e próxima do património literário em língua portuguesa, através de uma colaboração entre essas duas instituições com longos anos de experiência com a língua e a literatura.

* Universidade de Oslo, Noruega. E-mail: d.s.m.santos@ilos.uio.no. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-3108-7706>.

Visto que este texto é escrito do lado da Linguateca, para uma obra que celebra o NuPILL e cuja audiência é primordialmente de amigos e membros do NuPILL, tenho como principal objetivo explicar o que a Linguateca tem e já fez em relação à literatura lusófona, assim como a minha visão – unilateral, portanto – do que poderíamos fazer em conjunto. Mas esse contexto pode também permitir uma clarificação e tomada de consciência de vieses e de lacunas que poderão ser colmatadas através de um diálogo que pretende abrir um caminho. Tentarei portanto evitar ao máximo o nós por oposição ao vós, no sentido de dar a falsa impressão de que cada um traz uma coisa diferente, e enfatizar a ideia de que juntos podemos fazer sim algo novo, a que chamarei “literatura computacional.

A Linguateca

A Linguateca começou no ano 2000, após dois anos de um projeto chamado “Processamento computacional do português”, cujo objetivo era planejar/projetar aquilo que deveríamos fazer para melhorar a presença da língua portuguesa na informática, desenvolvendo ferramentas e criando recursos que pudessem melhorar a pesquisa e o desenvolvimento em áreas que tivessem a ver com o conhecimento e a comunicação. A Linguateca, financiada pelo Ministério da Ciência e da Tecnologia em Portugal, foi assim formada para tornar mais fácil progredir em métodos e programas que compreendessem (ou pelo menos manipulassem) o português, concebida como um serviço à comunidade acadêmica e empresarial, produzindo e disponibilizando recursos, e desenvolvendo avaliações conjuntas.

Avaliações conjuntas são iniciativas que, junto a uma comunidade de interessados numa tecnologia e numa tarefa específica, permitem avaliar consensualmente uma dada atividade ou sub-área tecnológica, e têm uma já longa história para a língua inglesa, organizadas pela DARPA ou pelo NIST, organismos de pesquisa ou de standardização ligados ao governo americano. De 2002 a 2012 a Linguateca organizou quatro dessas avaliações para o português, tendo uma delas sido no âmbito do CLEF, um projeto europeu de recolha cruzada de informação entre várias línguas. Para uma resenha histórica dessa atividade, veja-se Santos (2021b).

Além dessa atividade de avaliação, a Linguateca também criou vários recursos públicos para fomentar a pesquisa e o desenvolvimento em várias áreas: a linguística com corpos (o projeto AC/DC, Santos (2014)), os estudos contrastivos (os corpos COMPARA (Frankenberg-Garcia & Santos, 2002), CorTrad (Teixeira et al., 2012) e PANTERA (Santos, 2019)), a análise sintática (Floresta Sintá(c)tica, Afonso et al. 2002), os estudos léxico-semânticos (PAPEL, Gonçalo Oliveira et al. (2010)), e a resposta automática a perguntas (o sistema Esfinge, Costa (2016)), entre outros.

Questões conjunturais levaram a que a Linguateca tivesse de se reestruturar de forma muito mais modesta em 2010, deixando de receber financiamento e passando a funcionar como uma rede de interessados que deveriam obter o financiamento para a pesquisa nos seus locais de trabalho. Tal não impediu, contudo, que os recursos continuassem públicos (graças ao acolhimento informático da FCCN, Fundação para o Cálculo Científico Nacional) e que projetos menores continuassem a ser desenvolvidos, muitas vezes graças à ajuda de voluntários.

A Linguateca foi, contudo, exclusivamente um projecto de linguística e de informática, até que o seu envolvimento nas Humanidades Digitais na Faculdade de Letras da Universidade de Oslo a arrebatou também para a área da literatura computacional, através da ação COST “Distant Reading for European Literary History”. Este projeto, iniciado em 2017 e prestes a terminar, tem três vertentes: a da linguística com corpos, a das ferramentas computacionais, e a dos estudos literários. O seu desenrolar levou a que fosse criado um corpo de literatura portuguesa para leitura distante segundo normas comuns para todas as literaturas presentes no projeto (veja-se Schöch et al. 2020), assim como potenciou o desenvolvimento e afinação de ferramentas para algumas tarefas necessárias aos estudos literários, como será descrito mais adiante. Além disso, abriu-nos os olhos para as limitações e faltas que existem em relação à digitalização e ao acesso ao acervo literário em língua portuguesa, que é um problema que desejaríamos colmatar em parceria com o NuPILL.

Mas antes de nos debruçarmos sobre isso, vamos descrever o pouco o que temos já feito na área da literatura computacional em português, como “cartão de visita” para uma cooperação. Começamos por descrever a Literateca.

A Literateca

Se dermos uma atenção especial aos textos literários incluídos nos variados corpos a que a Linguateca dá acesso, podemos identificar um conjunto de dados suficientemente numeroso para dar origem a uma nova entidade, a Literateca, que reúne textos literários como um corpo linguístico – mas que pode também ser objeto de estudos literários. O que significa

que os textos (além das características linguísticas que possuem como textos) podem ser anotados, e vistos, com os olhos de um estudioso da literatura. Sem deixar de lembrar que os estudos literários têm objetivos e métodos muito diferentes dos linguísticos, e que portanto não pode ser “só” substituir a anotação, e esperar que todo o resto se adapte.

Donde é que vêm esses textos literários? Muito rapidamente, vêm de várias fontes/projetos. A primeira leva foi o projeto Vercial, de qual tivemos autorização para dar acesso aos seus textos através do projeto AC/DC já em 1999. O projeto Vercial¹ digitalizou e reviu/atualizou a grafia² de uma grande quantidade de textos canônicos portugueses, lírica, prosa e drama, desde as crônicas de Fernão Lopes em 1385 até às memórias de Raul Brandão em 1933.³

O projeto OBRas (Obras Brasileiras) surgiu como uma resposta ao Vercial, visto que muitos utilizadores do AC/DC pediam também textos literários brasileiros e não só portugueses. O corpo OBRas⁴ surgiu de uma colaboração entre Anya Campos, Cláudia Freitas da PUC-Rio e eu da Universidade de Oslo, tentando obter alunos e/ou bolsas para incorporar obras brasileiras no domínio público no AC/DC. A partir de 2019, Emanuel César Pires de Assis, da Universidade Estadual do Maranhão, juntou-se ao grupo, contribuindo principalmente com obras maranhenses, e em 2020 foi a vez de Marcia Langfeldt, com obras amazônicas. Uma das grandes vantagens do OBRas é que, além de ser acessível através do

¹ Ver <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/>

² Infelizmente, para a grafia anterior ao Acordo Ortográfico atual.

³ A composição do corpo Vercial encontra-se em https://www.linguateca.pt/acesso/lista_autores_vercial.html

⁴ A composição do corpo OBRas encontra-se em https://www.linguateca.pt/acesso/lista_autores_obras.html

AC/DC, também pode ser levantado por completo (Santos et al. 2018).

O projeto NOBRE (Novas OBRas publicadas na Europa) é por sua vez uma contrapartida ao OBRas envolvendo obras portuguesas no domínio público que ainda não se encontravam no corpo do Vercial. Era preciso termos obras não canônicas para a coleção COST, e como as não podíamos incluir nem no Vercial nem no OBRas, tivemos de criar mais um corpo. As obras nele contidas⁵ têm a particularidade de apresentarem, em sua maioria, uma grafia antiga, ao contrário dos dois corpos anteriores (embora o OBRas também contenha alguns livros na grafia antiga, a esmagadora maioria das obras tem a grafia atualizada).

Damos além disso acesso no AC/DC a vários outros corpos criados por projetos distintos da Linguateca, e dois desses projetos também lidam com textos literários, nomeadamente o *Tycho Brahe*⁶, e o *Colonia*⁷, ambos reunindo obras portuguesas e brasileiras publicadas ao longo de vários séculos.

Como não poderia deixar de ser, projetos diferentes compilados por pessoas diferentes e com objetivos diferentes muitas vezes vão escolher os mesmos textos. Além disso, não seria muito prático para um utilizador ter de consultar separadamente cinco corpos diferentes, nem seria possível agregar os resultados. Por isso, decidimos criar um novo corpo, a Literateca, que reúne todos os textos literários acessíveis da Linguateca num único local, e apenas uma vez. (Cabe indicar

⁵ A composição do corpo NOBRE encontra-se em https://www.linguateca.pt/aceso/lista_autores_nobre.html

⁶ Ver <http://www.tycho.iel.unicamp.br/corpus/index.html>

⁷ Ver <http://corporavm.uni-koeln.de/colonia/>

aqui que não é pacífico o que é um texto literário, e que nós deixamos essa escolha aos compiladores dos corpos iniciais. Apenas no caso do *Tycho Brahe*, que reúne uma grande variedade de géneros, nós retiramos os textos classificados como dissertativos, epistolares, e atas de sociedades.)

Além disso, juntamos à Literateca os excertos de obras constantes nos corpos paralelos a que damos acesso, nomeadamente os do PANTERA⁸. Esta opção pode ser discutível pelo fato de irem ombrear com obras completas, mas é sempre possível nas buscas escolher o material sobre o qual procuramos (e daí retirar esses excertos).

Para dar uma ideia da constituição e do tamanho da Literateca em junho de 2021, veja-se a seguinte tabela, em que, além do total, também separamos o material português e brasileiro (mas refira-se que existem autores moçambicanos, angolanos e caboverdianos no PANTERA, por isso o total é um pouco maior do que a soma das duas literaturas):

Tabela 1 - Quantidades na Literateca, versão 6.21, 20 de junho de 2021

	Total	PT	BR
Palavras	29.049.724	21.406.087	7.631.910
Unidades ⁹	35.996.294	26.529.665	9.447.509
Obras	857	537	315
Autores	244	185	58

⁸ Ver <https://www.linguateca.pt/PANTERA>

⁹ Unidades é tudo o que constitui o texto: além de palavras, sinais de pontuação, e números. Em inglês usa-se *tokens*.

Estamos conscientes de que há discordância em relação à classificação de vários textos luso-brasileiros, como por exemplo os sermões do Padre António Vieira, a carta de Pero Vaz de Caminha sobre o achamento do Brasil, ou o romance *Aventuras de Diófanes*. Não querendo entrar no debate, indico apenas que todos estes textos, por se encontrarem tratados pelo projeto Vercial, ou terem sido considerados pelo corpo *Tycho Brahe* como portugueses, assim foram marcados na Literateca. (Mas, mais uma vez, é perfeitamente exequível “desfazer” esta marcação através de buscas mais elaboradas.)

Também temos de chamar a atenção para o conceito fluido de obra, empregue na tabela acima: inclui, conforme o critério dos compiladores dos respetivos corpos ou dos curadores de coleções e textos, casos de livros de contos, livros de poesia, mas também contos separados, e mesmo crónicas ou poemas separados.¹⁰ Para uma descrição exhaustiva, veja-se a página do conteúdo da Literateca.¹¹

É preciso de qualquer maneira indicar que todos os corpos – e correspondentes coleções de obras subjacentes – mas sobretudo o OBRas e o NOBRE, que são da responsabilidade direta da Linguateca – continuam a ser alimentados e a aumentar a um ritmo equilibrado, e o nosso desejo é que essa alimentação passe, ou melhor seja dirigida, pelo NuPILL – que foi a instituição que tratou da digitalização e atualização do acervo de Machado de Assis já mencionado. Assim, é preciso não esquecer que a Literateca é algo dinâmico que continua em

¹⁰ Isto acontece sobretudo no OBRas, por causa da digitalização da obra completa de Machado de Assis ter feito essa escolha (separar as crónicas e os contos como obras distintas. Mas também a obra 14 de julho na roça, de Raul Pompéia, nos levantou dúvidas sobre se se deveria referir ao conto homónimo ou a todo o livro, quando tentávamos repetir um trabalho publicado por outros pesquisadores, em Santos (2020a).

¹¹ Ver https://www.linguateca.pt/acesso/lista_autores_literateca.html

expansão, e que um dos meus objetivos neste capítulo é convencer o NuPILL a ajudá-los a enriquecê-la.

Primeiros estudos na Literateca

Na Literateca fizemos já alguns estudos e aplicamos algumas técnicas de literatura computacional, a saber: será que a identificação de várias características sintáticas e semânticas (linguísticas, portanto) permite a identificação da escola literária? Em Santos et al. (2020a) – com um subconjunto das obras que agora constituem a Literateca, visto que esta se encontra em permanente expansão – classificamos 192 obras literárias do género romance ou novela, publicadas no período 1840 a 1919, nas diversas escolas literárias presentes nesse período (nomeadamente romantismo, realismo, naturalismo, decadentismo, regionalismo, indianismo, pós-naturalismo, expressionismo e modernismo) e também em alguns casos em romance histórico ou de ficção científica. É preciso salientar que muitas obras receberam mais de uma classificação, quer por corresponderem a períodos de transição, quer por haver real discordância entre os teóricos. A grande maioria pertencia, contudo, à escola romântica. Para podermos aplicar métodos estatísticos, atribuímos-lhes depois uma escola “simplificada” em que cada obra apenas podia receber uma classificação, ficando com 131 obras pertencentes ao romantismo, 42 ao realismo e 12 ao naturalismo, ou, juntando estas duas últimas, 54 obras de cariz realista-naturalista.

Usando 128 características sintático-semânticas que calculamos para cada obra, identificamos, como mais discriminantes para localizar as obras em diferentes regiões do plano, imperfeitamente separando as várias escolas, o uso de

pronomes interrogativos, de passivas, de orações relativas, de nomes próprios, de completivas, do conjuntivo, de travessões, de referência à medicina e à emoção humildade.

Podemos encontrar modelos de tópicos que reflitam diferentes escolas literárias? Usando a classificação simplificada descrita no ponto anterior, e aplicando a análise de tópicos (veja-se por exemplo Jockers & Mimno, 2013) a ambos os conjuntos de romances (românticos e realistas-naturalistas), obtivemos alguns tópicos que nos pareceram típicos de cada escola literária, também em Santos et al. (2020a).

A identificação de personagens através do uso de nomes próprios, a criação de redes de personagens e a visualização da sua presença ao longo da obra permitem caracterizar de alguma forma um romance? Marcamos, até agora em 13 romances, os nomes próprios com a personagem a que se referiam, e desenhamos a presença das personagens ao longo da obra, assim como as relações entre as diversas personagens, quantificadas pelo número de vezes que aparecem em conjunto em passagens da obra, criando assim redes de personagens¹². Além disso, classificamos todos os outros nomes de pessoas em pessoas históricas, pessoas mitológicas ou ficcionais, e entidades religiosas, de forma a podermos comparar várias obras e autores. Uma primeira descrição dos resultados com ênfase na invocação de Deus e do diabo, pode encontrar-se em Santos & Freitas (2019).

Dado que a identificação automática de nomes de pessoas é uma subtarefa do reconhecimento de entidades mencionadas, e as personagens de um romance tendem a ser as pessoas cujo nome é mais usado, não parece impossível

¹² Veja-se <https://www.linguateca.pt/Gramateca/Literateca/galeria.html> .

automatizar a identificação automática de personagens em grandes acervos, permitindo estudos quantitativos sobre, por exemplo, o gênero ou a ocupação das personagens principais em milhões de obras (veja-se Vala et al. 2015). O desenvolvimento e avaliação desse tipo de sistemas é algo que queremos desafiar o NuPILL a organizar conosco (ver adiante a seção “Pistas para cooperação”).

A identificação dos locais na literatura permite caracterizar diferentes obras? Uma outra constante de uma obra literária em prosa é a localização ou localizações do seu enredo, tanto a nível real como ficcional. Ou seja, uma ação passa-se sempre em qualquer lado, seja dentro dos contornos de uma casa ou de uma aldeia, seja viajando por uma região ou país inteiro. Identificar as localizações (com nome próprio ou apenas comum) e compreender a área coberta, as viagens, os pontos de interesse ou de ação, ajuda a caracterizar e a compreender uma obra – e, se estivermos interessados em leitura distante, um conjunto de obras. Vários autores, usando reconhecimento de entidades geográficas, já tentaram responder a perguntas caras aos estudos literários, como Elson et al. (2010) ou Cooper & Gregory (2011).

Em colaboração com o projeto do *Atlas das Paisagens Literárias de Portugal Continental*¹³, a Linguateca participou em 2019-2020 no projeto BILLIG, cujo objetivo era explorar o triplo “sistemas de informação geográfica, linguística e literatura”. Nesse âmbito estamos a classificar os nomes próprios que correspondem a lugares no AC/DC, e a atribuir-lhes (quando não são ficção) coordenadas geográficas, o que já permite caracterizar as obras em termos de tipos de locais e

¹³ Ver <http://litescape.ielt.fcsh.unl.pt/>

regiões a que fazem referência.¹⁴ Temos neste momento mais de 6000 lugares distintos geo-referenciados, correspondendo, na Literateca, a cerca de 100 mil casos. Além disso, desenvolvemos um protótipo de visualização de mapas com base em procuras no AC/DC, ver Santos & Alves (2021).

A menção de profissões, obras de arte, e demônimos ou gentílicos, também pode caracterizar uma literatura? Mas não são só pessoas/personagens e locais que nos podem dar pistas, de longe, para classificar uma obra. O conjunto de descrições socio-profissionais, e de gentílicos, é igualmente significativo para representar o ambiente social em que uma dada obra se desenrola. E a relação com outros textos e outras obras de arte é importante para identificar a influência, explícita ou nem isso, que os autores sofreram. Alguns comentários sobre essa questão, assim como com a possibilidade de o fazer com um sistema de reconhecimento de entidades mencionadas (REM), o PALAVRAS-NER, são discutidos em Santos, Bick & Wlodek (2000).

O estudo do léxico associado à saúde é relevante para uma nova visão do texto literário? Uma característica interessante das literaturas portuguesa e brasileira é a sua íntima relação com os médicos, como é observado por exemplo em Santos (2019) e em Langfeldt (2021). Por esse motivo, a identificação e o estudo das atitudes e da presença da doença na literatura podem ser uma excelente ferramenta para a história da medicina. Por outro lado, a forma como episódios de doença e morte são referidos e integrados num texto literário pode ser uma característica autoral.

¹⁴ Ver <https://www.linguateca.pt/Gramateca/Viagem.html>

Existem diferenças na descrição dos gêneros? Um dos assuntos mais abordados nestes últimos tempos é a perspectiva de gênero numa obra literária. Como os diferentes gêneros são descritos, classificados, conceitualizados, e empregues na trama passou a estar sob a lupa dos pesquisadores, assim como o resgate de obras escritas por mulheres que tenham caído no esquecimento. Um primeiro trabalho, de muito valor, usando exatamente o OBRAS foi a tese de mestrado da Flávia Silva (2021), em que a caracterização de personagens femininas e masculinas foi estudada e comparada. Abordagens análogas podem ser seguidas em relação a fenômenos como etnicidade ou regionalidade. Ou seja, vejamos as seguintes perguntas pertinentes: como são caracterizadas na literatura pessoas de diferentes etnias, de diferentes regiões ou nacionalidades, de diferentes religiões, ou mesmo de diferentes orientações sexuais?

Obras diferentes referem emoções diferentes? Certamente que uma das consequências indiscutíveis de uma obra literária é a de suscitar emoções no leitor. Mas até que ponto a própria menção das emoções (sentidas pelas personagens da obra, ou pelo narrador) permite classificar e compreender um livro ou um dado autor? Um trabalho preliminar é a anotação dos textos com referências a emoção, algo que está sendo feito no AC/DC, veja-se Santos, Mota & Simões (2020). Um mapeamento de sentimentos positivos ou negativos ao longo de uma obra, feito entre outros por Archer & Jockers (2016), poderia ser mais uma.

Existem outros campos semânticos que podem iluminar a literatura? Tanto o vestuário como a familiar foram selecionados para anotação no AC/DC por razões exteriores aos estudos literários, mas podem ser usados (como o fizemos em

Santos et al. 2020) para caracterizar textos. Em Santos (2021) faço umas observações preliminares sobre a roupa na literatura. E a existência ou não de laços familiares descritos nas obras é também uma janela sobre a sociedade e visão de família que nos é oferecida.

Da mesma forma, trabalho sobre o relato (direto, indireto ou misto) e atribuição do falante, descrito em Freitas et al. (2018), e anotado em todos os corpos do AC/DC, e portanto também na Literateca, pode ser valioso para caracterizar o discurso literário em grandes traços. Mencione-se de passagem que, no âmbito da já mencionada ação COST, estamos de momento a comparar as várias coleções em termos da preseça de vida interior, de acordo com uma ideia de Tamara Radak, e sugestões de Fotis Iannidis e Pieter François.

Seja como for, na Linguateca enveredamos por este ramo, de tentar aplicar as técnicas e as informações linguístico-computacionais ao estudo da literatura lusófona há bem pouco tempo, e precisamos da ajuda e orientação do NuPILL, que está nestas lides há 25 anos, para que o esforço seja útil para estudos literários na literatura lusófona. Passo portanto a sugerir alguns esforços colaborativos concretos.

Pistas para cooperação

Um primeiro passo é obter uma “linha de montagem”, em que o NuPILL, primordialmente, mas talvez ajudado pela Linguateca, execute as seguintes tarefas “preliminares”, muitas das quais já executa no âmbito da Biblioteca Digital de Literatura de Países Lusófonos¹⁵: a) escolha das obras; b)

¹⁵ Ver <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/>

digitalização das mesmas; c) revisão; d) documentação (pública) dessa revisão e da sua classificação; e) codificação estrutural (capítulos, epígrafes, dedicatórias, prefácios, posfácios, etc.).

Seria imaginável – diria mesmo sensato – desenvolver sistemas informáticos que agilisassem significativamente as fases da digitalização e da revisão humana, que deveriam ser financiados pelos grandes atores da digitalização, seja a Google, sejam as Bibliotecas Nacionais dos países lusófonos, como foi feito na Suécia (Borin et al., 2016). Não começando do nada, mas sim usando já como material de treino as centenas de obras passadas por reconhecimento ótico de caracteres (ROC) e a sua correção humana.

Na documentação e categorização do resultado seria também muito interessante desenvolver uma ontologia literária, algo em que, se não me engano, o NuPILL já trabalha¹⁶.

O segundo passo é identificar problemas *literários* que possam ser resolvidos, ou ajudados, por uma aproximação de leitura distante, ou por uma aproximação de micro-leitura. Por exemplo, e retomando muitos dos temas já mencionados em secções anteriores: a) a identificação das personagens de uma obra; b) a identificação do discurso direto, indireto e indireto livre; c) a identificação do tipo de narrador; d) a identificação dos locais em que a ação se passa; e) a identificação do perfil temporal de uma obra; f) a identificação de cenas; g) a identificação do tipo de final (final feliz? Qual o destino de cada personagem?); h) a identificação de descrições de personagens e suas semelhanças (Bamman et al., 2014); i) a identificação de tópicos tratados; j) a identificação de ideologias; k) a deteção de

¹⁶ Veja-se <http://dados.literaturabrasileira.ufsc.br/>

mudanças no tempo, etc. etc. Este tipo de propriedades, depois de (semi)automaticamente detetadas, poderiam ser adicionadas à base de dados sobre as obras, de forma a acumular um conhecimento vasto sobre a biblioteca (aqui considerada como o conjunto de livros elencado e “lidos” de forma distante). Para isso, seria preciso fazer várias “tempestades de ideias” (do inglês *brainstorming*) e usar inicialmente anotação humana, talvez recorrendo ao DLnotes, uma ferramenta de anotação literária criada pelo NuPILL (Mittmann et al. 2013). Desse processo acredito que surgiriam aulas e módulos de ensino da literatura com um viés muito interessante.

Uma outra pista que poderíamos seguir, e que já não se refere à caracterização das obras como um todo, mas sim a passagens ou a frases, era a articulação com a procura em contexto de questões mais específicas de vocabulário ou sintaxe, como cores, relações familiares, corpo humano, roupa ou emoções, ou adjetivação, orações relativas, passivas, etc., dentro de uma obra específica, ou de conjuntos de obras, algo para o qual o AC/DC está vocacionado.

Depois de ter uma ideia mais concreta do que se poderia com vantagem procurar e marcar nos textos, assim como proceder a uma definição de prioridades, poderíamos tentar interessar vários grupos (além da Linguateca e do NuPILL) no desenvolvimento de programas que detetassem essas características. A melhor forma para o fazer é, na minha opinião, organizar uma avaliação conjunta. E por isso proponho desde já avançarmos para a primeira: a deteção de personagens, e sua caracterização simples (a definir melhor com os participantes, mas que poderia envolver: o seu gênero, as suas relações familiares com as outras personagens, o seu estatuto sócio-profissional, as variadas formas por que são

mencionadas). Para levar este acontecimento a bom termo seria preciso que a organização, constituída pela Linguateca e pelo NuPILL, selecionasse um conjunto de obras de vários tipos (canônicas, não canônicas, com grafias variadas, etc.) que fossem usadas para avaliação e que garantisse ter a resposta certa para um subconjunto (a coleção dourada), subconjunto esse desconhecido dos participantes. Proponho que esse trabalho seja feito nos meses de setembro a novembro do presente ano.

À laia de conclusão

Neste texto tentei esboçar algumas formas de cooperação entre o NuPILL e a Linguateca, que me parecem úteis para a área da literatura computacional em língua portuguesa, e que derivam de algum trabalho preliminar ou experiência existente na Linguateca, mais especificamente na Literateca. É, pois, apenas uma metade daquilo que pode ser feito ou proposto, a nossa metade.

Muito brevemente, seguimos o modelo de colaboração entre “estados soberanos”, em que nenhum dos projetos contrata o outro, mas em que ambos têm vantagens na cooperação e concordam que não podem (ou devem) fazer o trabalho sozinhos: além das questões técnicas que irão ser desenvolvidas em conjunto, cada projeto terá responsabilidade principal em algumas áreas de atuação. Por exemplo, a escolha da literatura e dos problemas literários a atacar seria do NuPiLL, enquanto o processamento corpóreo-linguístico seria da Linguateca. O que não quer dizer que o outro parceiro não pudesse contribuir significativamente. Proponho aqui assim duas coisas distintas, idealmente a fazer em paralelo.

A primeira é a definição de uma “linha de montagem” para entrelaçar a Biblioteca Digital de Literaturas em Língua Portuguesa do NuPiLL com a Literateca: como receber as obras escolhidas e identificadas em termos de metadados pelo NuPiLL na Literateca, e como produzir nesta dados quantitativos, e outras informações que enriqueçam a base de dados da biblioteca digital. Além disso, como apontar claramente entre os dois projetos (ambos acessíveis na rede), de forma a ser fácil para um usuário mudar de plataforma conforme os seus interesses de pesquisa.

A segunda é a organização da primeira avaliação conjunta de ferramentas de leitura distante, para a tarefa de detecção automática de personagens e algumas suas características. E fica também a sugestão de tentar um projeto mais tecnológico em conjunto com atores de digitalização globais, para melhorar o reconhecimento automático de caracteres nas várias grafias do português ao longo dos (pelo menos) dois últimos séculos, e para proporcionar um ambiente de revisão humana que expedite e simplifique o processo.

E voto para que o futuro da nossa colaboração seja risonho, dando razão ao título deste texto híbrido entre uma proposta de colaboração, e uma homenagem a um parceiro muito desejado.

REFERÊNCIAS

Afonso, Susana, Eckhard Bick, Renato Haber & Diana Santos. "Floresta sintá(c)tica: a treebank for Portuguese". *In*: Manuel González Rodríguez & Carmen Paz Suárez

- Araujo (eds.), *Proceedings of LREC 2002, the Third International Conference on Language Resources and Evaluation* (Las Palmas de Gran Canaria, Spain, 29-31 May 2002), ELRA, 2002, pp. 1698-1703.
<http://www.lrec-conf.org/proceedings/lrec2002/pdf/1.pdf>
- Archer, Jodie & Matthew L. Jockers. *The Bestseller Code: Anatomy of the Blockbuster Novel*. Sr. Martin's Press, 2016.
- Ardanuy, Mariona Coll & Caroline Sporleder. "Structure-based Clustering of Novels". *Proceedings of the 3rd Workshop on Computational Linguistics for Literature (CLfL) @ EACL 2014, Gothenburg, Sweden, April 27, 2014*, pp. 31–39, ACL, 2014.
<http://www.aclweb.org/anthology/W14-0905>
- Bamman, David, Ted Underwood & Noah A. Smith. "A Bayesian Mixed Effects Model of Literary Character". *Proceedings of the 52nd Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics*, Baltimore, Maryland, USA, June 23-25, 2014, pp. 370–379.
<https://www.aclweb.org/anthology/P14-1035.pdf>
- Borin, Lars, Gerlof Bouma & Dana Dannélls. "Free cloud service for OCR / En fri molntjänst för OCR: Project report". Research Reports from the Department of Swedish, University of Göteborg, GU-ISS-2016-01, 2016.
https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/42228/1/gupea_2077_42228_1.pdf
- Cooper, David & Ian N. Gregory. "Mapping the English Lake District: A literary GIS". *Transactions of the Institute of British Geographers*, **36**, 2011, pp. 89-108.
- Costa, Luís. "Esfinge - A Question Answering System in the Web using the Web". In *Proceedings of the 11th Conference of the European Chapter of the Association for Computational Linguistics (EACL*

- 2006) (Trento, Itália, 3-7 de Abril de 2006), pp. 127-130. <https://www.aclweb.org/anthology/E06-2011.pdf>
- de Does, Jesse, Katrien Depuydt, Karina VanDalen-Oskam & Maarten Marx. "Namescape: named entity recognition from a literary perspective". In Jan Odijk & A. Van Hessen (eds.), *CLARIN in the Low Countries*. Ubiquity Press, 2017, pp. 361–370.
- Elson, David K., Nicholas Dames & Kathleen R. McKeown. "Extracting Social Networks from Literary Fiction". In *Proceedings of the 48th Annual Meeting of the Association for Computational Linguistics*, Uppsala, Sweden, 11-16 July 2010, pp. 138–147. <https://www.aclweb.org/anthology/P10-1015.pdf>
- Frankenberg-Garcia, Ana & Diana Santos. "COMPARA, um corpus português-inglês na Web". *Cadernos de Tradução* 9 (2002), Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil, 2003, pp. 61-79. <https://www.linguateca.pt/Diana/download/FrankenberG-GarciaSantosCadTrad.pdf>
- Freitas, Cláudia, Bianca Freitas & Diana Santos. "QUEMDISSE?: Reported speech in Portuguese". In Nicoletta Calzolari (Conference Chair), Khalid Choukri, Thierry Declerck, Marko Grobelnik, Bente Maegaard, Joseph Mariani, Asuncion Moreno, Jan Odijk & Stelios Piperidis (eds.). *Proceedings of the Tenth International Conference on Language Resources and Evaluation (LREC 2016)*, pp. 4410-4416. http://www.lrec-conf.org/proceedings/lrec2016/pdf/417_Paper.pdf
- Gonçalo Oliveira, Hugo, Diana Santos & Paulo Gomes. "Extracção de relações semânticas entre palavras a partir de um dicionário: o PAPEL e sua avaliação". *Linguamática* 2, 1, Abril 2010, pp. 77-94. <https://linguamatica.com/index.php/linguamatica/articloe/view/39/61>

- Jockers, Matthew L. & David Mimno. "Significant themes in 19th-century literature", *Poetics* 41 (6), 2013, pp. 750-769.
- Langfeldt, Marcia Caetano. "Entre médicos e charlatães: A ascensão da medicina na formação da literatura brasileira". Apresentação no *III Encontro Nacional de Estudos Linguísticos e Literários (ENALL)*, *I Encontro Internacional de Pesquisas em Letras (ENIPEL)* (UEMA, 25-27 de maio de 2021).
<https://www.linguateca.pt/documentos/Langfeldt2021.pdf>
https://www.youtube.com/watch?v=XFEVaZC_ibU
- Lee, John & Chak Yan Yeung. 2012. Extracting networks of people and places from lite-rary texts. Em *Pacific Asia Conference on Language, Information and Computation*, pp. 209–218.
<https://www.aclweb.org/anthology/Y12-1022.pdf>
- Mittmann, Adiel, Roberto Willrich & Renato Fileto.
 “DLNotes2: Ferramenta de anotações estruturadas e semânticas voltada ao ensino da literatura”. In L. P. Núñez (ed.), *Escritorios electrónicos para las literaturas: nuevas herramientas digitales para la anotación colaborativa*. Universidad Complutense de Madrid. 2013, pp. 137-152.
- Santos, Diana. "Corpora at Linguateca: Vision and Roads Taken". In Tony Berber Sardinha & Telma de Lurdes São Bento Ferreira (eds.), *Working with Portuguese Corpora*. Bloomsbury, 2014, pp. 219-236.
- Santos, Diana. "PANTERA: a parallel corpus to study translation between Portuguese and Norwegian". In Jon Askeland, Marco Gargiulo & Synnøve Ones Rosales (eds.). *ROM17: Anais da XX Conferência de Romanistas Escandinavos*, BeLLS 10, 1, 2019, s/pp.
<https://bells.uib.no/index.php/bells/article/view/1372/844>

- Santos, Diana. "Doctors in lusophone literature". Blog post in Digital Literary Stylistics (SIG-DLS). 2019.
<https://dls.hypotheses.org/952>
- Santos, Diana. "Explorando o vestuário na literatura em português". *TradTerm* 37, 2, 2021, pp. 622-643.
<https://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/170266>
- Santos, Diana & Cláudia Freitas. "Estudando personagens na literatura lusófona". In *STIL 2019 – XII Symposium in Information and Human Language Technology and Collocates Events, October 15-18, 2019, Salvador, BA, Proceedings of conference*, pp. 48-52.
https://www.linguateca.pt/Diana/download/STIL2019_SantosFreitas.pdf
- Santos, Diana, Cláudia Freitas & Eckhard Bick. "Obras: a fully annotated and partially human-revised corpus of Brazilian literary works in public domain". In *CorLex*, 24 de Setembro de 2018.
<https://www.linguateca.pt/Diana/download/CorLex.pdf>
- Santos, Diana, Emanuel Pires, João Marques Lopes, Rebeca Schumacher Fuão & Cláudia Freitas. "Periodização automática: Estudos linguístico-estatísticos de literatura lusófona". *Linguamática* 12 (1), 2020a, pp. 80-95.
<https://linguamatica.com/index.php/linguamatica/article/view/314/465>
- Santos, Diana, Daniel Alves, Raquel Amaro, Isabel Araújo Branco, Olivia Fialho, Cláudia Freitas, Suemi Higuchi, Marcia Langfeldt, João Marques Lopes, Alckmar Luiz dos Santos, Emanuel Pires, Barbara Ramos, Danielle Sanches, Rebeca Schumacher Fuão, Paulo Silva Pereira & Paula Terra. "Leitura Distante em Português: resumo do primeiro encontro". *MAT-LIT - Materialidades da Literatura* 8, 1, 2020b, pp.

- 279-298. https://impactum-journals.uc.pt/matlit/article/view/2182-8830_8-1_16/6763
- Santos, Diana, Alberto Simões & Cristina Mota. "Estudo de sentimentos: algumas direções". *Workshop Empirical Research on Portuguese*, Univ. de Viena, 11-12 December 2020, 2020c. <https://www.linguateca.pt/Diana/download/WERP.pdf>
- Santos, Diana, Eckhard Bick & Marcin Wlodek. "Avaliando entidades mencionadas na coleção ELTeC-por". *Linguamática* 12 (2), 2020d, pp. 29-49. DOI: 10.21814/lm.12.2.336 <https://linguamatica.com/index.php/linguamatica/articula/view/336/470>
- Santos, Diana, Cristina Mota & Alberto Simões. "Broad coverage emotion annotation". Em apreciação. <https://www.linguateca.pt/Diana/download/emosLRE.pdf>
- Santos, Diana. "Evaluation contests in Portuguese: Linguateca's contribution". Em apreciação. <https://www.linguateca.pt/Diana/download/AvalConjLRE.pdf>
- Santos, Diana & Daniel Alves. "Placing GIS and NLP in literary geography: experiments with literature in Portuguese". Em apreciação. Preprint: https://www.linguateca.pt/Diana/download/AlvesSantosBILLIG_2020rascunho.pdf
- Schöch, Christof, Tomaž Erjavec, Roxana Patras & Diana Santos. "Creating the European Literary Text Collection (ELTeC): Challenges and Perspectives". *Modern Languages Open*. No prelo. Preprint: <http://doi.org/10.5281/zenodo.4742420>
- Silva, Flávia Martins da Rosa Pereira da. "Caracterização de personagens na literatura brasileira quanto ao gênero: uma proposta metodológica". Dissertação de

Mestrado, PUC Rio, 2021.

<https://www.linguateca.pt/documentos/TeseMestradoFlaviaSilva2021.pdf>

Teixeira, Elisa D., Diana Santos & Stella E. O. Tagnin.

"CorTrad: um novo corpus paralelo multiversão para o par de línguas português-inglês". In Tania Shepherd, Tony Berber Sardinha & Marcia Veirano Pinto (eds.), *Caminhos na Linguística de Corpus*, Mercado de Letras, 2012, pp. 151-176.

Vala, Hardik, David Jurgens, Andrew Piper & Derek Ruths.

"Mr. Bennet, his coachman, and the Archbishop walk into a bar but only one of them gets recognized: On The Difficulty of Detecting Characters in Literary Texts". Em *Proceedings of the 2015 Conference on Empirical Methods in Natural Language Processing*, 2015, pp. 769–7.

Realização



Apoio

