

ISSN: 2358-727X

# TERCEIRA MARGEM

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
CIÊNCIA DA LITERATURA DA UFRJ

Ano XXIII, n. 40, maio-agosto/2019

Revista  
Terceira  
Margem  
40  
(online)

**Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura**

**Universidade Federal do Rio de Janeiro**

**Ano XXIII, n. 40, maio-agosto/ 2019**

# Créditos da Edição

---

## **TERCEIRA MARGEM**

2019 Copyright dos autores

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ / Faculdade de Letras

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

**Homepage:** <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/index>

**e-mail:** [revistaterceiramargem.ufrj@gmail.com](mailto:revistaterceiramargem.ufrj@gmail.com)

## **Todos os direitos reservados**

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura / Faculdade de Letras / UFRJ

Av. Horácio Macedo, 2151 – Bloco F – Sala 323

Cidade Universitária – Ilha do Fundão – CEP: 21941-917 – Rio de Janeiro – RJ

Tel: (21) 3938-9702

**Homepage:** [www.posciencialit.lettras.ufrj.br/index.php/pt/](http://www.posciencialit.lettras.ufrj.br/index.php/pt/)

**e-mail:** [posciencialit@letras.ufrj.br](mailto:posciencialit@letras.ufrj.br)

**Revisão:** Isadora Bonfim Nuto, Lucas Bastos Gomes, Luciana Silva Câmara da Silva,  
Marcela Menezes

**Projeto gráfico:** Kelly Stenzel

**Diagramação:** Kelly Stenzel

TERCEIRA MARGEM: Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura.  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras,  
Pós-graduação, Ano XXIII, n. 40, maio-agosto/ 2019. 122 p.

1. Letras – Periódicos I. Título II. UFRJ/FL — Pós-graduação

CDD: 405 CDU: 8 (05) ISSN: 2358-727x

# Sobre a revista

---

## **TERCEIRA MARGEM**

Revista quadrimestral publicada pelo Programa de Pós-graduação em Letras (Ciência da Literatura) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Divulga pesquisas nas áreas de Teoria Literária, Literatura Comparada e Poética, voltadas para literaturas de língua portuguesa e línguas estrangeiras, clássicas e modernas, contemplando suas relações com filosofia, história, artes visuais, artes dramáticas, cultura popular e ciências sociais. Também se propõe a publicar resenhas críticas, para avaliação de publicações recentes. Buscando sempre novos caminhos teóricos, Terceira margem segue fiel ao título rosiano, à inspiração de um pensamento interdisciplinar, híbrido, que assinale superações de dicotomias em busca de convivências plurívocas capazes de fazer diferença.

## **Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura**

**Coordenadora:** Priscila Matsunaga

**Vice-coordenador:** Marcelo Jacques

## **Revista Terceira Margem**

**Editor Executivo:** Eduardo Guerreiro Losso

**Conselho Consultivo:** Alberto Pucheu, Danielle Corpas, Eduardo Coutinho, Flavia Trocoli, João Camillo Penna, Vera Lins

**Conselho Editorial:** Christoph Türcke (Universidade de Leipzig), Emmanuel Carneiro Leão (UFRJ), Helena Parente Cunha (UFRJ), Jacques Leenhardt (École des Hautes Études en Sciences Sociales – França), Luiz Costa Lima (PUC-RIO), Manuel Antônio de Castro (UFRJ), Maria Alzira Seixo (Universidade de Lisboa – Portugal), Pierre Rivas (Universidade Paris X – Nanterre), Roberto Fernández Retamar (Universidade de Havana – Cuba), Ronaldo Pereira Lima Lins (UFRJ), Silviano Santiago (UFF)

**Universidade Federal do Rio de Janeiro**

**Reitora:** Denise Pires de Carvalho

**Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa:** Denise Maria Guimarães Freire

**Centro de Letras e Artes**

**Decana:** Cristina Grafanassi Tranjan

**Faculdade de Letras**

**Diretora:** Sonia Cristina Reis

**Diretora Adj. de Pós-graduação e Pesquisa:** Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold

# Sumário

---

## **William Wilson (1839): da impossibilidade de fixar um indivíduo nos quadros do individualismo**

Edson Silva de Lima  
Flávia Maria Schlee Eyler p. 7-20

## **Ficção narcisista nas obras *Bonsai* de Alejandro Zambra e *A hora da estrela* de Clarice Lispector**

Alana Destri  
Wellington Ricardo Fiorucci p. 21-34

## **O esteio desejoso do ensaio**

Edmon Neto de Oliveira p. 35-49

## **A junção do Apolíneo e o Dionisíaco: o mito e a noção de arte em Thomas Mann como potência criadora**

Cacio José Ferreira  
Norival Bottos Júnior p. 50-65

## **A função do autor-leitor-ilustrador em obras literárias infantis**

Simone Lancini  
Maria Alzira Leite p. 66-76

## ***Liberdade* - a poesia digital e o sujeito leitor**

Miguel Rettenmaier da Silva  
Margarete Maria Soares Bin p. 77-98

## **A poesia narrativa de Drummond**

André Barbosa de Macedo p. 99-117

**Sobre os autores** p. 118

**Nesta edição** p. 122

# Terceira Margem

---

# William Wilson (1839): Da impossibilidade de fixar um indivíduo nos quadros do individualismo

---

**Edson Silva de Lima<sup>1</sup>**

UNIRIO

edsonhistoriauerj@gmail.com

**Flávia Maria Schlee Eyler<sup>2</sup>**

PUC-Rio

feyley@puc-rio.br

**Resumo:** Nesse artigo, analisamos o conto William Wilson do poeta e contista Edgar Allan Poe, publicado em 1839 no *Burton's Magazine*. Aqui esperamos poder aclarar questões relativa à identidade conduzida para o interior de si, na possibilidade gerida por uma identidade decomposta. Essa questão parece fundamental nos contos de Edgar Allan Poe, não apenas no que se refere ao tema do duplo mas também encarnado na história americana a partir de modelos do homem comum e do *self-made man*.

**Palavras-chaves:** identidade; indivíduo; ficção; Edgar Allan Poe; William Wilson.

**Abstract:** In this article, we analyze the William Wilson tale by the poet and short story writer Edgar Allan Poe, published in 1839 in *Burton's Magazine*. Here we hope to clarify questions about the identity driven into the self within the possibility managed by a decomposed identity. This question seems to be central to Edgar Allan Poe's tales, not only in regard to the theme of the double but also embodied in American history from models of the common man and the self-made man.

**Keywords:** identity; individual; fiction; Edgar Allan Poe; William Wilson.

*Recebido em: 28/3/2019*

*Aceito em: 15/09/2019*

---

<sup>1</sup> Doutorando do PPG em história - UNIRIO (2018) na linha de pesquisa Poder, Cultura e Representações e mestre pelo mesmo PPG em História (2017) na linha de pesquisa Ensino, Patrimônio e Historiografia. Possui graduação em história nas habilitações Licenciatura e Bacharelado pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2015). Tenho experiência na área de História, com ênfase em Teoria e filosofia da História. Atuando em temas relativos a relação história e ficção, linguagem e experiência estética, literatura e sociedade, ensino de história e história intelectual e das ideias.

<sup>2</sup> Possui graduação em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1977), mestrado e especialização em História, pela Universidade Federal Fluminense (1985) e doutorado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2000). Atualmente é professora assistente - graduação e pós-graduação - da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de História, Antiga, Medieval e também com Teoria da Literatura. Temas de pesquisa: A construção de saberes a partir de textos da "literatura" greco-romana e medieval com ênfase na produção da verdade na historiografia antiga e na produção da verdade da representação nas tragédias e comédias antigas.



Ao analisar o conto *William Wilson*, publicado em 1839 no *Burton's Magazine*, esperamos poder nele aclarar questões quanto à identidade conduzida para o interior de si, na possibilidade gerida por uma identidade decomposta. Essa questão parece fundamental nos contos de Edgar Allan Poe, não apenas no que se refere ao tema do duplo, corriqueiro na literatura fantástica (ROAS, 2011, p. 20); mas também encarnado na história americana a partir de modelos do *homem comum* e do *self-made man*. Este último relacionado ao indivíduo que consegue subir na vida com o próprio esforço, em outras palavras seria a pessoa que alcançou a excelência material, moral ou intelectual por meio de trabalho árduo, firme e persistente, “*se fez sozinho*”, que “*fez o próprio caminho*” (DOUGLASS, 1992). Esse personagem de epíteto tão significativo no século XIX apresentou uma autonomia particular que o permitiu atravessar a malha social com êxito. Segundo Frederick Douglas, esse homem não tinha dívidas com as instituições que davam forma a sociedade. Portanto,

self-made men são os homens que, sob dificuldades peculiares e sem nenhuma ordinária ajuda de circunstâncias favoráveis, atingiram o conhecimento, utilidade, poder e posição e aprenderam por si mesmos melhores usos que a vida de cada um pode usar no mundo, e no exercício desses usos para construir a personagem digna. Eles são os homens que devem pouco ou nada para o nascimento, relação, ambiente amigável; a riqueza herdada ou meios aprovados de educação; que são o que são, sem a ajuda de quaisquer condições que os favoreçam pelo qual outros homens geralmente sobem no mundo e conseguem grandes resultados [Tradução minha]. (DOUGLASS, 1992)

Em outras palavras, seria o homem que não foi inventado por um grupo, classe ou conjuntura favorável; sua condição estaria naquele que está nas fronteiras observando os estabelecidos (ELIAS; SCOTSON, 2000). Foi obrigado a avançar sem assistência voluntária ou cooperação amigável da sociedade; seu esforço seria ainda maior na medida que em muitas ocasiões fora desafiado pelos escárnios sociais, ou seja, com forte intento para reprimir, limitar e frear seus passos (DOUGLASS, 1992). Em um mundo de instituições educacionais formadoras do “*Great Men*”, “*Representative Men*”, “*Peculiar Men*”, “*Scientific Men*”, “*Literary Men*”, “*Successful Men*”, “*Men of Genius*”, e “*Men of the World*”, este se sentiu impelido a buscar sua formação em outro lugar e, em meio a condições favoráveis, cavando para si o caminho para o sucesso e,

portanto, para se tornar arquiteto de sua própria boa fortuna (DOUGLASS, 1992). Essa personagem é próxima do *homem comum* presente nas colônias do norte como trabalhador livre ou assalariado, ou nas colônias do sul enquanto pequeno produtor proprietário de terras. No entanto, ambos têm trajetórias diferentes. Enquanto um encarna “o indivíduo à frente da razão de Estado, dos interesses de grupo, das exigências da coletividade”; o outro estaria arraigado nos princípios de uma comunidade político-religiosa preocupado com as forças coletivas. Portanto,

apesar de ser um homem desta classe não precisa reivindicar ser um herói ou de ser adorado como tal, existe genuíno heroísmo em sua luta e algo de sublimidade e glória em seu triunfo. Cada instância de tal sucesso é um exemplo e uma ajuda para a humanidade. Ele, melhor do que qualquer mera afirmação, dá-nos a garantia dos poderes latentes e recursos da masculinidade simples e sem ajuda. Isto dignifica o trabalho, lhe atribui honra, diminui a dor e depressão, dissipa a melancolia do desamparado e cansaço do coração dele a ponto de desmaiar, e permite ao homem aguentar o mais áspero e duras dificuldades nos incidentes da batalha pela vida, com o coração mais leve, com esperanças elevadas e uma coragem maior [Tradução minha]. (DOUGLASS, 1992)

Essa condição dupla entra em confronto na medida em que as redes de formação política do Estado Americano começaram a tomar forma, seja pela necessidade de organizar e inventar a nova nação e, portanto, a emergência de definir um modelo político a ser adotado; seja pela urgência de criar um território homogêneo e bem integrado. Nesse tocante, é preciso acentuar que um dos filósofos do mundo iluminista mais importante para os colonos foi John Locke (1632-1704). Segundo Leandro Karnal, o pensamento desse filósofo foi fundamental para a saúde do organismo americano: “o filósofo desenvolveu a ideia de um Estado de base contratual. Esse contrato imaginário entre Estado e os seus cidadãos teria por objetivo garantir os ‘direitos naturais do homem’, que Locke identifica como a liberdade, a felicidade e a prosperidade (KARNAL, 2013, p. 81)

Fica, pois, claro que dessa e de outras maneiras as ideias liberais chegaram à América contribuindo para consolidação do sujeito inclinado ao individualismo, sobretudo, com relação ao medo que o indivíduo fosse absorvido, escravizado pelos grupos e pelas necessidades coletivas. Esse indivíduo centrado em si, protagonista da história, de uma história feita não pelas forças coletivas, mas pelos indivíduos é também fragmento de suas potencialidades.

No território norte-americano três tradições de *self-made-man* apareceram como uma forma processual da história dar conta de articular indivíduo e sociedade como

vinha sendo desenhado pelo progresso, pela indústria e pelo capitalismo: o primeiro com raízes Protestantes tinha como matriz “*piety, frugality, and diligence*”; tributária de uma possível ordem social estável em que o fundamental era ser epíteto de respeitabilidade, tendo como *télos* a salvação como um sentido para o fim (CAWELTI, 1965, p. 4-5). A segunda e a terceira tradições, não apenas sobreviveram às vicissitudes, mas consolidaram os modos e os *manners*<sup>3</sup> dos americanos intervirem no mundo. Sendo a segunda tradição subordinada ao sucesso econômico que excedia a matriz religiosa de decoro e graça, pela ênfase na “*aggressiveness, competitiveness, and forcefulness*”. É sabido que a industrialização cresceu bruscamente nos Estados Unidos, reafirmando que o ideal de sucesso deveria caminhar para além do âmbito religioso. Dessa forma, a estrutura hierárquica de grande parte das novas empresas exigiu tais qualidades de seus empregados para que pudessem subir a escada do sucesso (CAWELTI, 1965, p. 4-5). Na terceira tradição, a ênfase foi posta na posição social alcançada em consonância com o sucesso econômico. Riqueza e status andavam de mãos dadas, formando o ideal de sucesso americano. John G. Cawelti afirma que este legado teve raízes na ideia de “*natural elite*” de Thomas Jefferson e “*development in Ralph Waldo Emerson’s philosophy based on individual self-reliance*” (CAWELTI, 1965, p. 6). Dessa forma, se tomarmos Jefferson como modelo de *self-made-man*, precisamos entender que “Ele defendeu [um]a visão, característica do século XVIII, de que os homens eram essencialmente semelhantes em suas faculdades mentais” (TRILLING, 2015, p. 12-13), no entanto, Lionel Trilling explicou que “isso não quer dizer que a mente de todos possua a mesma velocidade, a mesma agilidade ou a mesma força, mas apenas que todos os homens são dotados de razão” (TRILLING, 2015, p. 12-13). Esse argumento endossa a hierarquia social, aos modos da República de Platão, em que há necessidade de uma elite governante dotada de inteligência, sagacidade e perspicácia para o melhor governo (NUSSBAUM, 1995). Sobremaneira esse argumento coloca em escala crescente as características de um *self-made-man*, pronto a concorrer no mundo dos negócios, também a se portar como os “bons homens” da elite americana e ter um leve tino para liderança política. A análise de *William Wilson* tem, portanto, como pano de fundo responder questões como: em que medida esse indivíduo bem definido e liberal,

---

<sup>3</sup> *Manners* em uma tradução livre quer dizer maneiras, mas inclui, para além dos modos educacionais, os costumes de dada sociedade, no caso a americana.

perdeu sua tônica na condição de ser um fragmento de si, ou seja, quando deixou de ser um indivíduo universal para ser o espaço do *cogito* partido?

Todo incômodo parece pequeno na leitura desse conto, não por sua dimensão narrativa, que demonstra uma elaboração composicional muito peculiar aos trabalhos de Edgar Allan Poe, ou seja, uma preocupação com o efeito, com o ritmo e com a dimensão poética<sup>4</sup>. Refiro-me, portanto, a teia que prende o leitor. Se por um lado ele procura dar desfechos, apontar saídas, imprimir sensações e inquietações; por outro, abre janelas e as deixam abertas. Isso implica, de alguma maneira, fazer do receptor o outro do duplo. De modo que a história se introduz como enigma: “admitam por momentos que me chamo William Wilson. O meu nome não deve sujar as páginas em branco que tenho na minha frente. Tenho sido o horror e abominação do mundo – a vergonha e o opróbrio de minha família!” (POE, 1965, p. 108). William Wilson foi um indivíduo que ainda criança tirava proveito das condições de sua educação informal<sup>5</sup>, bem como da educação formal<sup>6</sup>, era voluntarioso, independente e autoritário:

Fracos de espírito e sofrendo, além disso, do mesmo mal, meus pais pouco ou nada fizeram no sentido de modificar os maus instintos que eu tinha. No entanto, fizeram algumas tentativas; mas sem energia, sem direção, falharam inteiramente, redundando num triunfo completo para mim. Desde então, passei a mandar em minha casa, ditando ordens numa idade em que poucas crianças pensam em deixar o regaço materno, entregue ao meu livre-arbítrio, senhor absoluto de todas as minhas ações. (POE, 1965, p. 112)

Também subjugava seus amigos e dominava todas as situações que lhe era possível, “governava” seu internato com mãos de ferro:

O meu caráter ardente, entusiasta e dominador, deu-me uma situação preeminente entre os meus colegas e, gradualmente, uma ascendência poderosa sobre todos os que eram mais novos ou da mesma idade que eu; sobre todos, exceto sobre um (POE, 1965, p. 112).

---

<sup>4</sup> Características que são elaboradas no ensaio *O Princípio Poético* (1848) e endossada nos ensaios *Filosofia da Composição* (1846), *Análise racional do verso* (1842) e *Eureka: Ensaio sobre o universo material e espiritual* (1848).

<sup>5</sup> Entendido aqui como uma referência ao seio familiar. Como primeiro espaço de sociabilidade onde cada indivíduo inicia sua vida formativa. Ver. (DURKHEIM, 1955. p. 25-56).

<sup>6</sup> Educação formal compreendida como aquela onde o desenvolvimento das habilidades e competências acontecem no espaço escolar, sob o molde do conhecimento científico. Cf. (GADOTTI, 2005).

Todavia, desde que ingressou no colégio, “sempre em seu calcanhar” estava um sujeito que seguia seus passos – e isso não fica claro, pois de imediato percebemos que o perseguidor que tanto irrita William é ele mesmo, não devemos, portanto, entender essa afirmação metaforicamente e nem descendo a verticalizações puramente teóricas.

Essa exceção era um aluno que, sem ter comigo qualquer parentesco, tinha o mesmo nome de batismo e o mesmo nome de família, fato esse pouco notável, visto que o meu nome, apesar da sua nobre origem, era um nome comum, um desses nomes que, desde tempos imemoriais, são também propriedade do povo. (POE, 1965, p. 112).

A narrativa deixa evidenciada que é a percepção do narrador que impõe uma perseguição, de imediato uma cosmogonia particular, a dor de ser ele mesmo – ter o seu nome, seu nascimento e sua aparência física: “sou o mais abandonado dos proscritos! Para mim, o mundo, as suas horas, as suas douradas aspirações, tudo acabou! E, entre as minhas esperanças e o céu, paira, eternamente, uma espessa nuvem negra, sinistra e ilimitada” (POE, 1965, p. 108). De modo geral, o caminho traçado me parece seguir uma cronologia. Iniciado em um relato de sua infância “reinante”, passando pela sua forma particular de “sobreviver” ao internato e chegando a sua vida desregrada e boemia.

A corrupção, em geral, atinge os homens gradualmente, mas de mim a virtude separou-se de uma vez como se fora um manto. De um salto gigantesco passei, duma perversidade relativamente banal, vulgar mesmo, a enormidades dignas dum Heliogábalo. (POE, 1965, p. 108).

Contudo, até aqui, o que intriga, para além de sua perversidade confessa, é a rejeição por um nome desconhecido, o seu, e o incômodo da descoberta de um homônimo seu *stalker*<sup>7</sup>. Seu pseudônimo, certamente acoberta algo subterrâneo, suas recordações dos *anos de miséria e crime*, por exemplo.

Quase a transpor o sombrio vale, suspiro pela piedade – ia escrever pela simpatia! – dos meus semblantes. Queria convencê-los de que fui arrastado por forças superiores à resistência humana. Desejaria que descobrissem para mim, no vasto deserto de crime que vou descrever, um pequeno oásis de *fatalidade*. Desejaria que concordassem – e talvez não possam deixar de concordar – em que jamais, num mundo repleto de tentações,

---

<sup>7</sup> *Stalking* é um termo inglês que designa uma forma de violência na qual o sujeito ativo invade repetidamente a esfera de privacidade da vítima, empregando táticas de perseguição.

apareceu uma igual a esta. E que nunca um ser humano sucumbiu vítima de torturas semelhantes!. (POE, 1965, p. 108)

Percebemos nessa história dois pontos de atravessamento importantes tanto para condição de leitor interpretante, quanto para o leitor personagem, também perseguidor do “herói” da trama. O primeiro ponto se refere ao indivíduo universal que carrega consigo marcas comuns do interior de uma sociedade; no segundo é um ser autônomo e independente que na fissura social e no limite possível das configurações possíveis, categoriza e conforma cada singularidade, compondo um tipo (RICOEUR, 1987, p. 65). Segundo Paul Ricoeur,

no sentido original, o indivíduo não é apenas uma amostra indivisível da espécie humana, mas de qualquer espécie, isto na acepção lógica do termo. O percurso do conceito faz-se, pois, do lógico para o ideológico, através dos estádios em que o indivíduo se revela progressivamente, se me é permitido dizê-lo, cada vez mais humano. (RICOEUR, 1987, p. 65-66)

Assim também, podemos perceber que esse indivíduo duplo, partido e decomposto, carrega como cicatriz sua própria vergonha, de modo algum revelado. Portanto, o processo de individualização pela designação do indivíduo perdeu e ganhou na mesma curva seu operador de segundo nível, *o nome próprio* (RICOEUR, 1987, p. 68).

O meu nome de família, falho de graça e de elegância, e mesmo o meu nome próprio, tão trivial e tão plebeu, eram e sempre foram para mim motivo de grande desgosto. Logo no dia da minha chegada, apresentou-se também o outro William Wilson; isso foi o suficiente para que eu sentisse contra ele certa má vontade, visto que daí em diante ouviria pronunciar o dobro de vezes aquelas sílabas que eram o tormento dos meus ouvidos. (POE, 1965, p. 114)

Tão logo esse operador limitasse sua expansão centrando o indivíduo em uma negação, – *eu não sou o outro* –, a sua verve disponibilizaria uma polaridade transpassada, sendo esta, portanto, uma forma de singularizar o indivíduo, como exceção de todos os outros (RICOEUR, 1987, p. 70). Nessa mesma dosagem, o pseudônimo William Wilson, seria a sua descrição definitiva, na medida em que centra seu caráter individual. Em outras palavras o reconhecimento de ser o si mesmo.

Apenas eu notava essa imitação perfeitíssima; e, desse modo, eu não tinha de suportar senão os sorrisos enigmáticos e singularmente sarcásticos do meu homônimo, que, contente com produzir em mim o efeito desejado, parecia deleitar-se secretamente em apunhalar-me, sem pensar no êxito que o seu engenho por certo facilmente conquistaria. (POE, 1965, p. 115)

Nessas vias de entrelaçamentos e atravessamentos, o referencial de *si* se mostra como *tu*, carregando nessa afirmativa a ideia da existência de um outro; mas este não estaria carregado de uma designação efetiva, porque ainda se encontra dependente da raiz, *eu digo que*, ainda afastado do *digo eu*. Portanto, dessa raiz “a função indispensável na linguagem é designar de forma permanente, a mesma coisa, ao inverso dos indicadores cujo valor designativo, é móvel” (RICOEUR, 1987, p. 70).

Copiava-me os gestos e as palavras; imitava a minha maneira de vestir, o meu andar, os meus modos e, enfim, nem sequer a minha voz lhe havia escapado, não obstante o seu defeito. Não podia imitar o meu tom alto, mas o timbre e a entonação eram idênticos. Quando eu falava baixo, a sua voz diz-se-ia o *eco da minha*. (POE, 1965, p. 115, grifo meu)

Enquanto ele, em si mesmo não encontrava distinção na sua autorrepresentação e na compreensão de que há algo de indelével nele, a saída imediata seria o Outro. William Wilson não encarna o duplo enquanto cópia, uma “mimese” de si, mas como outro que não é ele, pois afirmando disse: “não parecia, igualmente, cheio de ambição, dessa ambição que em mim me impelia dominar” (POE, 1965, p. 115). Já de saída o duplo, não é o mesmo, mas o outro.

Não obstante a rivalidade de Wilson e o seu insuportável espírito de contradição, não chegamos nunca ao ódio absoluto. Todos os dias tínhamos, na verdade, uma questão, na qual Wilson me concedia publicamente a palma da vitória, não deixando, porém, de me fazer sentir, de qualquer modo, que a vitória lhe pertencia. E os nossos caracteres, iguais em muitos pontos, teriam desabrochado em verdadeira amizade, se não fosse aquele sentimento de reserva e de hostilidade. (POE, 1965, p. 113)

O interlocutor do protagonista do conto é, nesse sentido, seu eco dissonante. Não procuramos, portanto, *não ditos*, mas os emaranhados discursivos do *ipse* (si-mesmo). Desde já liberando os protocolos de leitura, deixamos claro que a condição de ser outro não é o centro do texto, mas seu negociador. A negação de si na fixação do nome

próprio em favor de um nome *outré* evidencia uma preocupação com as fronteiras entre um encontro com a ipseidade<sup>8</sup> e a mesmidade<sup>9</sup>.

Na verdade, é-me difícil definir os verdadeiros sentimentos que eu nutria por ele. Eram uma mistura confusa e heterogênea: animosidade petulante, sem chegar a ser ódio; amizade, receio, grande temor e uma curiosidade imensa com muito de expectativa. O psicólogo decerto já adivinhou que éramos companheiros inseparáveis. (POE, 1965, p. 113)

Nesse sentido, o que chamamos aqui de identidade decomposta dispõe de, pelo menos, três níveis significativos: *individualização, identificação e imputação*. Essa cadeia que estamos desembaraçando no corpo do conto compõe o conceito de indivíduo, que tem como interlocutor imediato à acepção dualista de Louis Dumont em seu ensaio sobre o individualismo. Nele, Dumont deixa claro que no “sentido empírico, o indivíduo designa uma amostra indivisível da espécie humana, tal como encontramos em todas as sociedades” (RICOEUR, 1987, p. 70). Essa afirmação mostra sua preocupação direta com a captação do que seria o “universal da cultura”. Na outra ponta com sentido moral, o indivíduo “designa um ser independente e autônomo, não social, tal como encontramos na nossa ideologia moderna do homem e da sociedade” (RICOEUR, 1987, p. 70). Nesse ponto, teríamos o acirramento do próprio processo de individualização, ou seja, embora constituído em sociedade, em grupos ou em comunidades, o indivíduo, tomaria uma posição de isolamento frente aos demais para assim encontrar o lugar privilegiado de estar no mundo e não fora dele (DUMONT, 2000). Para Ricoeur,

Os atores do drama do individualismo estão agora nos seus lugares, o individualismo como ideologia nasce da pretensão de engendrar a dimensão cosmopolítica e o próprio espaço público a partir apenas da ipseidade ética, como o concurso do seu complemento mutualista, mas sem a dimensão societal originária. (RICOEUR, 1987, p. 85)

A preocupação do filósofo francês, portanto, foi mergulhar nesse termo complexo e às vezes homogêneo de indivíduo, para compreender seus níveis transitórios. Sendo, no primeiro nível, a maneira “como alguém que se identifica a si mesmo dizendo *eu*

---

<sup>8</sup> Ipseidade seria a parte incomum, una e indivisível que torna o indivíduo como ser único, singular, como nenhum outro era, o que o mesmo produz, projeta e representa de si, em si e para si.

<sup>9</sup> Mesmidade é a predicação que torna o sujeito um ente social, da espécie humana, como era dito pelos outros e pelas relações entre língua, sujeito e sociedade. Dessa forma é a parte do sujeito que é construída socialmente e comunga da experiência e historicidade comum.



(ipsei)”, o segundo nível que “só se revela na dialética entre ipseidade e mesmidade” (RICOEUR, 2014, p. 146) a partir da vida enquanto pessoa que fez e que sofreu, portanto, que experimentou e experienciou (identificação) o mundo das coisas; e por fim, colocou o indivíduo na cadeia do que pode fazê-lo mais humano, ou seja, diretamente relacionado às implicações éticas de “comprometer-me a mim próprio” (RICOEUR, 2014, p. 67). Os relatos de William, pós-escola, sobre sua vida agora no *Eton College* desencadeia feixes de outros em si mesmo. Na medida em que sua perversidade se alimenta, sua autorreferência entra em conflito, engendrando o que vou chamar aqui, por falta de melhor terminologia, talvez, de ficção de si (KLINGER, 2007). Nesse tocante, o real se confunde com o imaginário, com o possível e com a alucinação; fazendo inclusive que seus desdobramentos percolem<sup>10</sup> sobre a dúvida do *acontecimento*. Disse William Wilson: “não será tudo isso um sonho, na verdade? Acaso não morrerei vítima do horror e do mistério da mais estranha de todas as alucinações?” (POE, 1965, p. 109).

Geralmente os fatos da vida infantil só nos fornecem impressões que são mal definidas. Tudo são sombras, vagas e irregulares lembranças, difusa confusão de prazeres pueris e mágoas sem fundamento. Não sucede assim comigo. Devo ter sentido minha infância, com o vigor de um homem-feito, tudo aquilo que ainda hoje tenho gravado na minha memória, em traços indelévels, tão profundos e tão duradouros como os da cunhagem das moedas cartaginesas. (POE, 1965, p. 111)

Há uma obrigação autoimpelida de desconverter sua alma naquilo que mais lhe atrai, ser outro. As aparições de Wilson se tornam frequentes e de modo geral sempre com o intuito de desfazer encantamentos e de quebrar molduras montadas a partir de estratégias muito bem elaborados por William. Este, por conseguinte, dá início a uma fuga compulsória, em busca de sua liberdade.

*Fugi em vão!* Triunfante, o meu amaldiçoado destino perseguiu-me, mostrando-me, à evidência, que o seu misterioso poder mal começara. Apenas cheguei a Paris, tive imediatamente provas da influência de William Wilson. Os anos decorriam, e ele sempre a me perseguir. Miserável!. (POE, 1965, p. 123)

Nessa perseguição ininterrupta uma voz sussurrante se torna uma característica identitária interessante. Um assédio que continuamente se aproxima lenta e

---

<sup>10</sup> Quer dizer passar (um líquido) através de um meio para filtrá-lo ou extrair substâncias.

sorratamente como fumaça na fresta de uma porta. Sob uma longa capa ou como uma revelação ganha particularidade e se personifica. A forma encontrada para colocá-los frente a frente, o “herói” e seu perseguidor, é a ressonância particular da voz; sussurros que trazem consigo a ideia de *espectro*, de fantasmagoria e de sombra. Nesse sentido, se apresenta aqui uma identidade diluída. Dissolvida no ato e na ação, na intervenção e no procedimento.

Antes, porém, que a luz se extinguísse, pudemos ver quem entrava. Era um indivíduo aproximadamente da minha estatura, embuçado numa capa. Agora porém, imersos em profunda escuridão, sentíamos a sua presença entre nós. E, antes que pudéssemos nos recobrar do enorme espanto que ele provocara com a sua violenta entrada, ouvimos-lhe a voz: – Meus senhores – disse ele com *uma voz muito baixa*, ainda que suficientemente audível, uma voz inesquecível, que me causou arrepios até a medula dos ossos. (POE, 1965, p. 121)

Não estou partindo de uma invenção ou representação de polos convexos; a ambiguidade aqui é perdida, e a dicotomia falha em sua polarização. A possibilidade aberta nesse conto é um encontro consigo mesmo, mas que tensiona constantemente a possibilidade da *imputação*. Nota-se, portanto, uma obrigatoriedade nativa do meio social de ter recíproca; como acordos assinados ao nível da linguagem, enquanto disposição e imposição do outro.

No lugar onde momentos antes eu nada vira, havia agora um grande espelho (pelo menos assim me pareceu na minha exaltação). Aproximei-me dele cheio de terror e vi caminhar para mim a minha própria imagem, com o rosto extremamente pálido e todo salpicado de sangue, avançando a passos lentos e vacilantes. (POE, 1965, p. 125)

Nessa dinâmica de pergunta e resposta, a imputação, a obrigação no jogo do texto se deu em uma dialética atualizada pela fusão de horizontes, tanto estéticos quanto experimentais. Seria preciso não apenas suspender a descrença, para dar crédito ao que está sendo dito; mas também, indagá-lo sobre seus vazios, sobre suas lacunas, sobre sua profusão de sentidos. O horizonte do autor encarnado em um encontro com o tu, o eu e o outro dão certa ingerência de sentido. Nos parece que a dimensão identitária atravessaria o texto enquanto força constitutiva da identidade pessoal<sup>11</sup>, mas também

---

<sup>11</sup> Para Edgar Allan Poe: “a identidade que se chama pessoal, Locke, penso, define-a com realismo, como consistindo na conservação do ser racional. E desde que por pessoa compreendemos uma essência inteligente dotada de razão, e desde que há uma consciência que sempre acompanha o pensamento, é ela

como princípio poético. Muito embora Edgar Allan Poe tivesse a necessidade de escrever para sobreviver, tinha uma paixão sem igual pela poesia. E esse encantamento que teve raízes na sua infância colocou em evidência o desprendimento para com o mundo, agradando a si mesmo para que o efeito desejado fosse alcançado pelo leitor. Dizia ele que escrever estava relacionado ao “m[s]eu próprio gosto, ou que mais profunda impressão marcaram na [sua] minha imaginação” (POE, 1965, p. 83). Essa chave atribui certo controle quanto às condições de possibilidades necessárias a dimensão valorativa de seus textos. Ele deixa claro que “é preciso observar que um poema [conto] só merece este título enquanto emociona, elevando a alma. Há, portanto, uma preocupação com o efeito a ser alcançado. O valor do poema [conto] está, por conseguinte, na razão da emoção exaltante” (POE, 1965, p. 83). Embora em seu texto de 1850, *O Princípio Poético*, ele tenha discursado sobre *A criação rítmica da Beleza*, ou seja, o poema; o centro de seu discurso apresenta, segundo ele, o único que teria força e dignidade para relacionar dever e verdade, o árbitro do gosto [leitor] (POE, 1965, p. 89). William Wilson tem esse atravessamento muito claro em sua forma; se por um lado traz consigo indagações, lacunas e um desfecho que nos faz retomar toda a história, por outro lado sua carga poética possui uma composição agrilhoadada aos princípios poéticos de composição<sup>12</sup>. De modo que fica claro seu desígnio em tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou a intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático.

Você venceu, e eu pereço. Mas daqui para o futuro também você estará morto. Morreu para o mundo, para o céu e para esperança! Existia em mim. Olhe bem agora para a minha morte, e nessa imagem – que é a sua – você verá o seu próprio suicídio. (POE, 1965, p. 125)

Desta forma, a questão do enigma, a impossibilidade de fixar um indivíduo que não permite limitar-se em um nome, mas que dotado de um pseudônimo cria para si um outro carregado de indicadores de designação do indivíduo, se apresenta também como um selvagem perdido nas rodovias esquecidas. Um indivíduo composto e decomposto em si mesmo.

---

que nos faz, a todos, sermos o que chamamos nós mesmos, distinguindo-nos por isso e outros seres que pensam e dando-nos nossa identidade pessoal”. Cf. POE, Edgar Allan. Morelle (1965, p. 199-200).

<sup>12</sup> Cf. POE, 1965. p.125.

Referências Bibliográficas

- ALKIMIN, Martha. Ficções: entre o prelúdio de um engano e a construção de modelos de realidades. In: VERSIANI, Daniela Beccacia; OLINTO, Heindrun Krieger (Org.). *Cenários construtivistas: temas e problemas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.
- BAUDELAIRE, Charles Pierre. *Ensaio sobre Edgar Allan Poe*. Trad. Lúcia Santana Martins. São Paulo: Ícone editora, 2003.
- CAWELTI, John G. *Apostles of the Self-Made Man*. Chicago: University of Chicago Press, 1965.
- DOUGLASS, Frederick. Self-Made Men. In: BLASSINGHAME, John; MCKIVIGAN, John (Ed.). *The Frederick Douglass Papers*. Series One, vol. 4. New Haven and London: Yale University Press, 1992, p. 545-75.
- DUMONT, L. *O Individualismo: Uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- DURKHEIM, Émile. *Educação e sociologia*. 4ª ed. Trad. Lourenço Filho. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1955.
- ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- GADOTTI, Moacir. A questão da educação formal/não formal. In: INSTITUT INTERNATIONAL DES DROITS DE L'ENFANT (IDE). *Droit à l'éducation: solution à tous les problèmes ou problèmes anssolution?* Sion (Suisse), 18 au 22 octobre 2005.
- GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI, Franco (Org.) *A Cultura do Romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p.629-658.
- ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, L. C. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 105-118.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. In: \_\_\_\_\_ et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 63-82.

KARNAL, Leandro (Org). *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2013.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

LAWRENCE, D. H. Edgar Allan Poe. In:\_\_\_\_\_. *Estudos sobre literatura clássica americana*. Tradução Heloísa Jahn. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2012.

TRILLING, Lionel. *A mente no mundo moderno: conferência Jefferson em humanidades*. Tradução Hugo Langone. São Paulo: É Realizações, 2015.

# Ficção narcisista nas obras *Bonsai* de Alejandro Zambra e *A hora da estrela* de Clarice Lispector

---

**Alana Destri<sup>1</sup>**

Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
alanadestri@outlook.com

**Wellington Ricardo Fiorucci<sup>2</sup>**

Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
tonfiorucci@hotmail.com

**Resumo:** O presente estudo teve como objeto duas obras latino-americanas: *Bonsai*, de Alejandro Zambra (2006), e *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector. Para a análise, comparou-se as diferenças e semelhanças entre as duas no que tange à narração. Ambas são textos que se mostram diegeticamente autoconscientes e linguisticamente autorreflexivos, ou seja, são textos metaficcionais e metalinguísticos, respectivamente, que compõe o que Linda Hutcheon (1984) conceitua como ficção narcisista.

**Palavras-chave:** ficção narcisista; pós-modernismo; literatura latino-americana; *Bonsai*; *A hora da estrela*.

**Abstract:** The study presented here used as an object two Latin American works: *Bonsai* by Alejandro Zambra (2006) and *A hora da estrela* (1977) by Clarice Lispector. For the analysis, we compared the differences and similarities about narration between them. Both are texts that are diegetically self-conscious and linguistically self-reflexive, that is, they are metafictional and metalinguistic texts, respectively, which compose what Linda Hutcheon (1984) conceptualizes as narcissistic fiction.

**Keywords:** narcissistic fiction; postmodernism; Latin American literature; *Bonsai*; *A hora da estrela*.

*Recebido em: 04/06/19*

*Aceito em: 08/09/19*

---

<sup>1</sup> Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná - UTFPR na linha de pesquisa Linguagem, Educação e Trabalho.

<sup>2</sup> Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP-Assis) na área de Literatura Comparada.

## Introdução

As obras de ficção literária e seus sentidos imbricados falam explícita ou implicitamente sobre o círculo social no qual foram produzidas. A literatura vai além: os artifícios utilizados, as narrativas tecidas, bem como os efeitos de sentidos provocados pelo autor no leitor modelam e remodelam a realidade no qual se vive. Compreender estes movimentos literários e sociológicos são de fundamental importância para compreender o maleável mundo pós-moderno.

Tendo isto em vista, o presente artigo visa promover um estudo comparativo entre duas obras pertencentes ao escopo da literatura latino-americana. As análises deram-se a partir de duas obras contemporâneas, ambas passíveis de serem conceituadas como pertencentes à estética pós-modernista. O foco do estudo foi a metaficção e a metalinguagem das obras, componentes do que Linda Hutcheon (1984) define como “narrativa narcisista”: o texto narrativo que se mostra diegeticamente autoconsciente e linguisticamente autorreflexivo.

As obras comparadas foram *A hora da estrela*, da autora brasileira Clarice Lispector, e *Bonsai*, do chileno Alejandro Zambra, ambas com suas primeiras publicações, respectivamente, em 1977 e 2006. Clarice figurou como importante nome do movimento modernista brasileiro e em *A hora da estrela*, sua última obra publicada em vida, demonstra, sobretudo, um caráter pós-modernista (Aragão, 2009). A obra em questão possui dois planos de enredo: o plano do narrador ficcional Rodrigo S. M. que é, dentro da obra, autor e comentarista do segundo plano, e a história da retirante alagoana Macabéa. Sem parente algum, Macabéa muda-se para a cidade grande. Pobre e com baixa escolaridade, vive uma vida de pequenas emoções até se encontrar com uma cartomante que prevê uma grande virada em sua vida. Em contraponto, *Bonsai* é um romance conciso que trata da história de amor e fracasso de Julio e Emilia. Esses jovens chilenos, contemporâneos e universitários, vivem uma relação rica em citações literárias. O enlace chega ao fim e Emilia muda-se para Madrid, lugar em que mora sozinha por um tempo e suicida-se.

Tendo sido feita a introdução, o próximo item é o de fundamentação teórica. Explicitam-se nele conceitos importantes para a compreensão do desenvolvimento da análise comparativa. A partir disso, as análises das obras *Bonsai* de Alejandro Zambra e

*A hora de estrela* de Clarice Lispector foram feitas de forma intercalada, explorando os aspectos narcisistas de cada narrativa. A comparação entre obras leva em consideração o contexto contemporâneo latino-americano, a análise problematizará os pontos de convergência e divergência entre as narrativas com vistas à discussão das quatro modalidades da narrativa narcisista, definidas por Hutcheon e traduzidas em suma por Brunilda Reichmann (2006): diegética explícita, linguística explícita, diegética implícita e linguística implícita. Por fim, no item “considerações teóricas” pretende-se retomar as conclusões provindas da análise, situando-as no contexto pós-modernista.

### **Pós-modernismo e Literatura Comparada na América Latina**

O pós-modernismo é considerado por Linda Hutcheon uma atividade cultural em processo. Logo, a estudiosa propõe na obra *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção* (1991), numa estrutura teórica aberta, em que se destaca uma poética do pós-modernismo que se permite estar em constante transformação.

Hutcheon (1991, p. 19) classifica o pós-modernismo como “fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia”. Essa contradição autoconsciente existe como ferramenta para focar aquilo que se contesta e, ao mesmo tempo, aquilo que se tem como resposta ao que se questiona. Nessa perspectiva, a teórica alega também que na atual sociedade de cultura pluralista e fragmentada já não se observa uma separação válida entre arte e vida. A arte contraditória do pós-modernismo tematiza essa separação para que assim se questione a realidade. Isto é, para que assim ela possa segregar e, em seguida, desmistificar os processos de ficcionalização tanto da vida dentro da arte quanto da vida fora desta.

Na obra *Literatura Comprada na América Latina* (2003), Coutinho atesta que a Literatura Comparada, como disciplina, tem passado por importantes mudanças desde meados dos anos de 1970. Nesse sentido, aquilo que era discurso de caráter universalizante e hegemônico passa, no contexto contemporâneo, a levar em consideração a situação histórica e as diferenças próprias de cada *corpus* literário envolvido na atividade de comparação.

A literatura latino-americana (tendo inclusa a literatura brasileira) é marcada pela pluralidade. Para conceituá-la não basta considerar um combinado de literaturas



nacionais. Deve-se entender como “uma unidade plural e móvel, que busque dar conta da tensão entre a produção literária geral do continente e suas diferenças específicas” (Coutinho, 2003, p. 25). Assim, é através da compreensão das especificidades das literaturas e na atenção sobre a tradição literária da América que o comparatismo se torna importante na literatura latino-americana. A partir disso, pode-se iniciar o estabelecimento de um diálogo de igual para igual entre as diversas literaturas, “assegurando a transversalidade própria da disciplina”, sem que uma voz literária reduza outra a simples objeto (Coutinho, 2003).

Com base nesta teoria, o conceito de identidade não pode mais se definir a partir de termos ontológicos, identidade *per se*, mas como algo múltiplo e em constante mutação.

Coutinho também fala que

a “nação” se revelou um construto como outros, baseado, por exemplo, e referenciais de outra sorte, quais como a etnia, a religião ou a língua, a História Literária abandonou seus pilares tradicionais e se tornou a articulação de sistemas ao mesmo tempo imbricados, superpostos e dinâmicos. É com uma disciplina marcada pelo signo da pluralidade e do dinamismo que ela vem realizando hoje, na América Latina, sua tarefa de reconfiguração de identidades (2003, p.68).

Assim, evocam-se, neste meio, questões sobre o discurso literário e a identidade nacional, visto que a relação entre ambas esferas é íntima. Compreende-se, desta forma, que as comunidades são

criadas em contextos históricos específicos e ligadas a interesses políticos de grupos determinados, e que as literaturas nacionais são criadas para sustentar a identidade de uma nação, conferindo-lhe o estatuto cultural necessário para sua projeção na arena das disputas internacionais (Coutinho, 2003, p.59-60).

A partir deste ponto de vista, é imperativo compreender os artifícios narrativos utilizados por uma nação para poder compreendê-la de forma profunda. A seguir, discorre-se sobre a metaficção e a metalinguagem, artifícios literários que não raro são observados na literatura pós-modernista.

## **Ficção narcisista**

Metaficção é o termo dado para a escrita ficcional que autoconscientemente e sistematicamente direciona a atenção para seu próprio *status* de artefato com propósito de questionar a relação entre ficção e realidade. Ao criticar os próprios métodos de construção, no contexto da literatura pós-modernista, não só se analisa a estrutura fundamental da ficção narrativa, mas exploram a possível ficcionalidade do mundo exterior ao texto literário (Waugh, 1993). Tal fenômeno linguístico:

[...] tende, sobretudo, a brincar com as possibilidades de significado e de forma, demonstrando uma intensa autoconsciência em relação à produção artística e ao papel a ser desempenhado pelo leitor que, convidado a adentrar tanto o espaço literário quanto o espaço evocado pelo romance, participa assim de sua produção (Reichmann, 2006, p. 2).

O presente período histórico, a contemporaneidade, tem sido singularmente incerto, auto-questionador e culturalmente plural. Dessa forma, a literatura contemporânea com frequência reflete a insatisfação com relação aos valores tradicionais, bem como reflete a degradação destes. Apresenta, assim, não mais o mundo como um conjunto de verdades eternas, mas um mundo feito de uma série de construções e estruturas provisórias (Waugh, 1993).

No texto ficcional, esta tendência pode se manifestar no ponto em que, no interior da obra, o narrador admite que está a contar uma história e que aquele mundo apresentado é alternativo, criado (Waugh, 1993). O leitor, por sua vez, forçado a reconhecer o caráter artificial da obra, é compelido ainda a envolver-se de forma intelectual, imaginária e efetiva como coautor do processo diegético, criando perspectivas de interpretação do texto (Reichmann, 2006). Esse ato de deixar claro que o texto literário é ficção garante que o leitor presencie em sua leitura o choque entre a construção ilusória da realidade e, paradoxalmente, sua própria desconstrução (Waugh, 1993).

A ficção que olha para si como objeto de reflexão, seja esta reflexão metalinguística ou metafictional, é conceituada por Hutcheon como estratégia narrativa da ficção narcisista e pode ser subdividida em quatro modalidades: (1) diegética explícita; (2) linguística explícita; (3) diegética implícita e (4) linguística implícita. Quando se trata da modalidade diegética, refere-se a textos preponderantemente metafictionais, que imprimem em si a autoconsciência do processo narrativo. Quando se trata da modalidade

linguística, entende-se como foco a autorreflexão sobre os limites e poderes da linguagem, o discurso metalinguístico. No que tange às características de explícito e implícito, Hutcheon afirma que há as formas explícitas quando a autoconsciência e autorreflexão mostram-se evidentes e, muitas vezes, postas como tema dentro do texto. Nas formas implícitas, no que lhe diz respeito, o processo narcisista está internalizado, constituinte da obra. Esta, portanto, demonstra-se autorreflexiva, mas não obrigatoriamente autoconsciente (Reichmann, 2006).

A fundamentação teórica apresentada foi utilizada como base para investigar de forma comparada a construção narrativa das duas obras latino-americanas descritas anteriormente no item introdutório.

## **Análises**

Tanto *Bonsai* quanto *A hora da Estrela* possuem um narrador consciente da diegese. Seus discursos apontam com frequência para o processo de elaboração da narrativa, tematizando-o e trazendo-o à tona como aspecto relevante para a compreensão da obra com um todo. Tal comportamento pode ser classificado como manifestação da modalidade diegética explícita da narrativa narcisista. O parágrafo de abertura da obra *Bonsai* ilustra bem essa questão:

No final ela morre e ele fica sozinho, ainda que na verdade ele já tivesse ficado sozinho muitos anos antes da morte dela, de Emilia. Digamos que ela se chama ou se chamava Emilia e que ele se chama, se chamava e continua se chamando Julio. Julio e Emilia. No final, Emilia morre e Julio não morre. O resto é literatura: (Zambra, 2012, p. 10).

O narrador onisciente de *Bonsai* narra a história em terceira pessoa, adiantando o seu final. A quebra da ordem tradicional da diegese gera um lembrete claro ao leitor: esta é uma história ficcional, construída. O nome dos dois protagonistas e a morte de Emilia é anunciada e, ao final do trecho, é dito que “o resto é literatura”. Ou seja, após o objeto de discurso da história e seu final serem apresentados, o narrador convida o leitor a descobrir o início e o desenvolvimento da trama sob a perspectiva consciente da ficcionalidade do texto. Além do mais, o parágrafo termina com o sinal gráfico de dois pontos, indicando com o símbolo linguístico que, evidentemente, o restante do texto deve ser lembrado como ‘literatura’. Sua “literatura” por sua vez, é pontuada por comentários

como este: “Mas nesta história a mãe de Anita e Anita não importam, são personagens secundários. Quem importa é Emilia [...]” (Zambra, 2013, p. 42).

O comentário narrativo acima dialoga com o leitor ao justificar o modo com o qual foi escrita a narrativa. Dessa forma, Justifica o não aprofundamento na vida familiar e pessoal da personagem Anita, clarificando ser essa uma *opção* do narrador como ‘criador’. Tais inserções são feitas ao longo de todo o texto de *Bonsai*, não permitindo que o leitor deixe de ter em mente o *status* de artefato literário da obra. Tão autodiegético quanto *Bonsai*, temos *A hora da estrela*. Também nas páginas iniciais, o narrador apresenta-se como contador de uma história, história esta que se mostra sendo criada enquanto acompanhada pelo leitor: “Escrevo neste instante com algum prévio pudor por vos estar invadindo com tal narrativa tão exterior e explícita” (Lispector, 1998, p. 12).

Em *A hora da estrela* tem-se um narrador-personagem em primeira pessoa chamado Rodrigo S. M. como personagem; ele atua como autor da história de Macabéa, a nordestina. Há aqui uma história dentro de outra história e a narrativa criada por Rodrigo é permeada por seus comentários tanto sobre estrutura ficcional quanto sobre o ofício de tecer linguisticamente uma narrativa. O processo de inspiração, criação e dificuldade da escrita aqui também é compartilhado abertamente com o leitor. O leitor, por sua vez, lê consciente de que aquilo que lê é literatura. Neste ponto, *A hora da estrela* é um ótimo exemplo de narrativa autoconsciente, da modalidade diegética explícita. Curiosamente, Rodrigo, em seu nível da narrativa, não parece ter consciência de que também teve sua própria história de vida criada ficcionalmente:

O que segue é apenas uma tentativa de reproduzir três páginas que escrevi e que minha cozinheira, vendo-as soltas, jogou no lixo para o meu desespero [...]. Nem de longe consegui igualar a tentativa de repetição artificial do que originalmente escrevi sobre o encontro com o seu futuro namorado (Lispector, 1998, p. 42).

Uma vida de personagem é criada para ele, vida essa que caminha paralelamente à história que cria. Possui casa, rotina, dificuldades e até mesmo sofre empecilhos para escrever a história, como visto no trecho acima. Sua história como personagem influencia sua própria obra e a obra o influencia sem que se Rodrigo se apresente como ficção. No entanto, o fato de o leitor ser exposto ao processo narrativo da história de Macabéa reflete por extensão a ficcionalidade de Rodrigo. Assim sendo, a narrativa desse estrato pode ser

entendida como da modalidade diegética implícita, visto que o todo da obra reflete sobre o ato de se narrar uma história.

Rodrigo não só partilha sobre o processo de construção da narrativa em um discurso metaficcional, como também exprime sua reflexão sobre o processo de construção linguística do texto, adentrando em um âmbito propriamente metalinguístico. Observe-se o seguinte trecho de *A hora da estrela*:

Sim, mas não esquecer que para escrever não importa o quê o meu material básico é a palavra. Assim é que esta história será feita de palavras que se agrupam em frases e destas se evolva um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases (Lispector, 1998, p. 14-15).

A narração de Rodrigo é pontuada por comentários linguisticamente autorreflexivos, tematizando a construção linguística do texto de forma clara e aberta. Dessa forma, o texto mostra-se claramente metaficcional e, de maneira mais específica, atesta-se que *A hora da Estrela* possui características da modalidade linguística explícita de narrativa narcisista. Essa característica, por outro lado, não é vista de forma explícita no livro de Alejandro Zambra. *Bonsai* induz a reflexão sobre a língua e suas estruturas, de forma indireta, através de jogos e manobras linguísticas que atraem a atenção do leitor para a língua. Um bom exemplo é o seguinte trecho que fala sobre a conceituação do ato sexual dada pela personagem Emilia:

Pouco antes de se envolver com Julio, Emilia decidiu que dali para frente só *follaría*, treparia como os espanhóis, não *faria mais amor* com ninguém, não *deitaria* nem *transaria* com mais ninguém, muito menos *foderia* ou *fuderia* (Zambra, 2013, p. 12. Grifo nosso).

Aqui há jogo com palavras que conotam “ato sexual”. O narrador onisciente atesta que Emilia colocava o verbo “follar”, expressão vulgar típica espanhola que designa “ter relações sexuais”<sup>3</sup>, em contraste com as expressões “fazer amor”, “se deitar com alguém”, “transar”, “foder” e “fuder”, todas se remetendo ao mesmo ato. Na versão original, naturalmente, o jogo funciona de forma mais profunda com as palavras de língua espanhola:

---

<sup>3</sup> “practicar el coito” (ASALE, 2017).

Poco antes de enredarse con Julio, Emilia había decidido que en adelante *follaría*, como los españoles, ya no *haría el amor* con nadie, ya no *tiraría* o *se metería* con alguien, ni mucho menos *culearía* o *culiaría* (Zambra, 2006, p. 6. Grifo nosso).

Tal jogo de palavras transparece o apreço de Emília pela palavra estrangeira “follar”, achando-a mais adequada do que qualquer outra utilizada em seu próprio país, Chile. Essa passagem pode ser interpretada como metonímia no que se refere ao fascínio de Emília não só pelas palavras vindas da Espanha, mas pela Espanha como um todo. País em que, adiante na narrativa, Emília passa a morar. A citada passagem pode também gerar a reflexão no que tange à visão de que a palavra é signo ideológico. Logo, são construídas, significadas e ressignificadas a partir de uma forma de organização social (Volochínov, 2017). Emília parece ter, de alguma forma, ressignificado o verbo “follar”, baseado em sua preferência pela Espanha em relação ao Chile. O impasse Espanha *versus* Chile, ou seja, colonizador *versus* colonizado é, em âmbito do neocolonialismo, tema importante e recorrente na literatura pós-moderna, e de forma especial, na latino-americana.

Como visto, o jogo linguístico acaba por possibilitar ao leitor meios de refletir sobre a língua, mesmo quando implícita. Presencia-se em *Bonsai*, portanto, a modalidade de narrativa narcisista chamada “Linguística implícita”, o que também não falta em *A hora da estrela*: “Ainda bem que pelo menos não falei e nem falarei em morte e sim apenas um atropelamento” (Lispector, 1998, p. 80).

Aqui há também uma escolha linguística não usual. O narrador, em um desabafo, mostra-se aliviado por não ter agregado peso fúnebre à história, falando sobre *atropelamento* em vez de *morte*. No entanto, a cena descrita anteriormente é a do atropelamento que levaria Macabéa à morte. De qualquer forma, o peso fúnebre foi dado à história devido a, neste caso, “atropelamento” equivaler a “morte”. A preterição aqui se destaca por, paradoxalmente, o narrador tratar de morte quando diz não tratar desta. Mais adiante na narrativa, a cena do atropelamento é minuciosamente descrita e a morte em si é explicitamente tematizada. Por mais que tenha atestado que não falou e nem falaria de morte, ao falar de atropelamento, Rodrigo inicia sua fala sobre o assunto em um jogo linguístico implícito.

Como já explicitado na fundamentação teórica, a estratégia da narrativa narcisista, metaficcional e metalinguística tem como função, na literatura pós-modernista, instigar o

leitor a pensar na ficcionalidade da vida real. Através do refletir – implícita ou explicitamente – sobre o fazer ficcional e linguístico, visa auxiliar o leitor na compreensão do mundo como um construto de histórias que possuem objeto, personagens, autor e, com isso, ponto de vista narrativo. Ambos os narradores, tanto o de *Bonsai* quanto o de *A hora da estrela*, mostram-se explicitamente responsáveis pela vida dos personagens. Assim, deixam claro que detém o nascimento de uma vida e, por conseguinte, tem domínio sobre a morte destes. Rodrigo de *A hora da estrela* chega dar a si mesmo o título de “autor de uma vida” (Lispector, 1998, p. 41). Segue um trecho no qual fala sobre a personagem Macabéa, após ser atropelada: “Vou fazer o possível para que ela não morra. Mas que vontade de adormecê-la e de eu mesmo ir para a cama dormir” (Lispector, 1998, p. 81).

A narração mostra-se íntima à vida de Rodrigo, a ponto de a indisposição do autor ser suficiente para acabar com a vida criada do personagem. A figura do autor aqui é empoderada em detrimento da do personagem. Entende-se, assim, que a vida do personagem é frágil e suscetível aos caprichos de seu autor. Dessa forma, evidencia-se o completo controle do autor do discurso sobre seu objeto, sendo possível fazer um paralelo com os discursos incutidos socialmente por nações hegemônicas em tempos passados e em tempos contemporâneos.

*Bonsai* também apresenta a mesma reflexão: “Quero terminar a história de Julio, mas a história de Julio não termina, o problema é esse. A história de Julio não termina, ou melhor, termina assim: [...]” (Zambra, 2013, p. 88). Aqui, o narrador sugere que a história de Julio não termina, pois ele não falece nem falecerá durante a narrativa como aconteceu com seu par, Emilia. No entanto, logo o narrador muda de posicionamento marcado pela expressão “ou melhor”. O narrador, como autor da história, parece notar que a história do seu personagem morre juntamente com a narrativa. Assim, após os dois pontos do trecho citado, são narradas as últimas páginas de *Bonsai* e, junto à última palavra escrita, Julio tem sua morte como elemento narrativo.

Essa manobra literária da metaficção pode ser especialmente interessante aos países latino-americanos tendo em vista seu histórico de exploração e ditaduras. O mundo que se conhece é um construto e a literatura é uma ferramenta para remodelá-lo (Coutinho, 2003). O movimento metafictional nesses países, dessa forma, pode ser compreendido como movimento de resistência contra a realidade construída pelos povos hegemônicos para a própria legitimação. Os trechos a seguir, por mais que tenham sido escritos em

tempos históricos e políticos diferentes, comungam do mesmo questionamento à realidade narrada.

O primeiro deles é provindo de *Bonsai*: “O marido de Anita se chamava Andrés ou Leonardo. Vamos supor que seu nome era Andrés e não Leonardo” (Zambra, 2013, p. 44). O narrador parece aqui não se recordar exatamente do nome do marido de Anita e acaba estipulando que seu nome será Andrés. Outra interpretação que pode ser feita é que o narrador, como autor, não havia ainda decidido que nome dar ao personagem e partilha com o leitor o momento da escolha. Tal artifício revela a maleabilidade do discurso, bem como atesta que o discurso não é completamente confiável. Assim, também são os discursos no mundo exterior à narrativa, esses discursos possuem em diversas escalas conteúdo “real” e “ficcional”. A ficcionalização do tempo histórico também é tematizada em *A hora da estrela*:

Transgredir, porém, os meus próprios limites me fascinou de repente. E foi quando pensei em escrever sobre a realidade, já que essa me ultrapassa. Qualquer que seja o que quer dizer ‘realidade’ (Lispector, 1998, p. 12).

O narrador afirma não saber exatamente o que é a “realidade”, mas põe-se a escrever sobre ela. Complementar ao trecho anterior, tem-se o seguinte:

Não se trata apenas de narrativa, é antes de tudo vida primária que respira, respira, respira [...]. O que escrevo é mais do que invenção, é minha obrigação contar sobre essa moça entre milhares delas (Lispector, 1998, p. 13).

O excerto acima trata a narrativa de Rodrigo sobre Macabéa como algo vivo, que “respira”. Nesse sentido, afirma que aquilo que escreve é algo inventado, mas que o relato ficcional de Macabéa é algo que poderia ser encontrado na instância real do mundo. A alagoana é, portanto, uma “moça entre milhares delas”. Em outras palavras, é a representação de um grupo de pessoas retirantes nordestinas que vive a vida em um nível superficial por não saber viver de diferente forma. Nessa perspectiva, por mais que Macabéa represente certo grupo social existente, dado os traços metaficcionais da história, a narrativa em nenhum momento propõe-se a fazer um retrato da vida que soe como ‘a verdade’. A estrutura ficcional da história está constantemente sendo lembrada: Macabéa não existe, mas sua existência ficcional instiga o leitor a observar, refletir sobre e questionar as facetas do mundo contemporâneo.





## Conclusão

*A hora da estrela*, de Clarice Lispector, marcou a literatura brasileira com originalidade em plena ditadura militar. Em contrapartida, *Bonsai*, do chileno Alejandro Zambra, foi escrito na aurora do século XXI, em meio à revolução tecnológica. Com quase três décadas de diferença entre suas datas de produção (1977 e 2006, respectivamente), é evidente que ambas as obras foram criadas em contextos geográficos, políticos e econômicos muito distintos. No entanto, percebe-se que a visão dos autores de ambos os textos é uma visão tipicamente pós-modernista. Como mostrado nas análises, os textos refletem a contemporaneidade em seus questionamentos. Para então questionar os padrões tradicionais estabelecidos e a legitimidade dos discursos do mundo contemporâneo, utilizam-se de recursos narrativos, dentre os quais a metaficção e a metalinguagem.

Observando a proposta de Linda Hutcheon (Reichmann, 2006), figuram nos textos a modalidade diegética implícita e, notoriamente, a diegética explícita de narrativa narcisista. O narrador-personagem Rodrigo de *A hora da estrela* e o narrador onisciente de *Bonsai*, desdobraram seus relatos partilhando com o leitor o processo de construção na narração. A estrutura e os elementos da narração foram tematizados explicitamente, convidando o leitor a refletir sobre o processo de elaboração dos discursos.

Palavras são signos ideologicamente gerados e, como todo o discurso é construído por palavras, a metalinguagem não poderia deixar de manifestar-se nos textos literários. Nesse ponto, a modalidade linguística mostrou-se de forma implícita em ambos os textos através do uso inusitado da língua e jogos de palavras. Complementarmente, a obra de Clarice foi pontuada por comentários objetivos do narrador acerca do processo da escrita. Logo, *A hora da estrela* é um ótimo exemplo de narrativa que explora a modalidade linguística explícita.

Por fim, as obras comparadas são únicas e carregam a herança do fazer literário de seus próprios países. No entanto, unem-se no que tange ao sentimento de instabilidade dos discursos contemporâneos. Dessa forma, ambas mostram, seu caráter pós-modernista de narração ao representar, com recursos literários semelhantes, a não passividade perante aos construtos neocoloniais que transitam pela América Latina. Assim sendo, como assinala Linda Hutcheon (Reichmann, 2006), o narcisismo na obra traz à tona que a

narrativa ficcional não é um desvio da realidade, mas que todo o discurso, seja ele ficcional ou realístico, utiliza-se de certas convenções para construir sua própria realidade.

#### Referências bibliográficas

ARAGÃO, Gleyda Lucia. *Do livro à tela: identidade e representação em A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector. Dissertação. Fortaleza: UECE, 2009.

ASALE - Asociación de Academias de la Lengua Española. *Diccionario de la lengua española*. Follar. Disponível em: <<http://dle.rae.es/follar>>. Acesso em: 19 jun. 2017.

COUTINHO, Eduardo F. *Literatura Comparada na América Latina: ensaios*. 5. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative. The metafictional paradox*. N. York: Methuen, 1984.

\_\_\_\_\_. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

REICHMANN, Brunilda T. O que é metaficção? Narrativa narcisista: o paradoxo metafictional, de Linda Hutcheon. *Revista Scripta Uniandrade*, Curitiba, n. 04, 2006, p. 333-347.

VOLOCHINOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2017.

WAUGH, Patricia. *Metafictional: the theory and practice of self-conscious fiction*. New York: Routledge, 1993.

ZAMBRA, Alejandro. *Bonsái*. Barcelona: Anagrama, 2006.

\_\_\_\_\_. *Bonsai*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

# O esteio desejoso do ensaio

---

**Edmon Neto de Oliveira<sup>1</sup>**

Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF)

edmoneto@hotmail.com

**Resumo:** Este texto é uma defesa do uso do gênero ensaio em pesquisas acadêmicas de literatura e outras artes. Em primeiro lugar, faz-se uma exposição das condições de emergência desse tipo de escrita no século XVII e da sua herança nos séculos seguintes. Em segundo lugar, pensa-se o ensaio a partir da virada pós-estruturalista na segunda metade do século XX e como tal gênero pode ser um modo de conceber, hoje, novos horizontes para os estudos literários, tendo em vista a possibilidade de escritas ao mesmo tempo inventivas e cientificamente rigorosas. Assim, a discussão é legitimada por meio do apelo a pensadores como Espinosa, Nietzsche, Foucault, Barthes, Deleuze e Agamben.

**Palavras-chave:** Ensaio; Desejo; Afeto.

**Abstract:** This text is a defense of the usage of the essay genre in academic research of literature and other arts. Primarily, an exposition is made about the rising conditions of this type of writing in the seventeenth century and its legacy in the following centuries. Secondly, the genre is thought through the post-structuralist turn in the second half of the twentieth century and how it may be a way of conceiving new horizons for literary studies today, given the possibility of being written both in an inventive and scientifically rigorous way. Thus, the discussion is legitimized through thinkers such as Espinosa, Nietzsche, Foucault, Barthes, Deleuze and Agamben.

**Keywords:** Essay; Desire; Affection.

*Recebido em: 27/04/19*

*Aceito em: 07/09/19*

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras (Estudos literários) pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e Professor do Mestrado em Literatura Brasileira no Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF).

*Infeliz, talvez, seja o homem, mas feliz é o artista a quem o desejo dilacera!*

Baudelaire

O ensaio é um gênero amalgamar que nasce em Montaigne como escrita do não especialista. O ensaísta, sabendo-se incapaz de conter toda a vida no interior da qual ele se presta a imergir, contenta-se em criar alguma vida, assim, na indefinição pronominal, certo talvez de que se pode criá-la, contudo, tanto com flexibilidade quanto com rigor.

O ensaio é um modo de escrita capaz de captar a vida no deixar-se fazer, no movimento que vai, volta, se apaga e se amplia, nas ideias que são germes de estruturas sempre a se deixarem descobrir e que, por isso mesmo, se ramificam, arbórea ou rizomaticamente, em caminhos sempre desconhecidos. Conforme sinalizado por Erich Auerbach no prefácio dos *Ensaio*s, os grandes nomes do Renascimento e do Humanismo europeu, teólogos, filósofos, astrônomos, matemáticos ou poetas, todos especialistas, são comparados a Montaigne, que não se especializou em nada, embora retirasse “de todos esses campos e outros mais sua encantadora concretude” (MONTAIGNE, 2010, p. 13).

É verdade que o ensaio é encarado como de difícil definição – e, de fato, o é –, mas, assim como o mestre de Bordeaux dirigia-se a uma nova coletividade na busca por um autoconhecimento, a abertura ensaística desde sempre rompe com um suposto contrato com a ciência tradicional e ganha forças múltiplas quando se permitem vários modos de acessar os elementos da cultura. No caso das ciências humanas e das linguagens, isso se corporifica nos mais diversos textos publicados, como o escrito acerca do “achamento” das índias ocidentais. Percebem-se aí duas novidades respectivamente inauguradas e identificadas por Montaigne: a sua escrita livre e poderosa e a descoberta da cultura antes livre dos canibais brasileiros, preconizada e defendida com inédito vigor em “Sobre os canibais” (MONTAIGNE, 2010, p. 139). Nesse ensaio, ele se afasta das narrativas sobre o Novo Mundo as quais difamam o indígena e o apresentam como bárbaro sem bondade nem civilização. Ao contrário, Montaigne os acolhe sob a forma terna de “meus canibais” e dá uma aula magna de antropologia.

Posteriormente, os “primeiros psicólogos” – como ficaram conhecidos, não sem uma certa imprecisão, os ditos moralistas franceses dos séculos XVII e XVIII, e firmados como espectadores dos outros e de si mesmos – herdaram de Montaigne a linguagem

ensaística, dando prioridade aos aforismos e máximas destinadas ao homem daquela época, por mais que este fosse representado já na incerteza de ser bom ou mau por natureza. Aqueles como La Rochefoucauld, La Bruyère ou Fontenelle, que vieram a ser lidos por Goethe, Schopenhauer ou Nietzsche, deixaram marcas no modo ensaístico de escrita, vinculados no pensamento dos antigos, mas com olhos no futuro. Isso porque criaram com o ensaio um gênero limítrofe entre a ficção e a filosofia e, nesse sentido, faz-se jus à contribuição inexorável da fabulação de La Fontaine. Evoca-se, ainda, toda a contribuição revolucionária da filosofia de Baruch de Espinosa (1979).

Em estudo sobre Albert Camus, Manuel Costa Pinto conclui que os moralistas franceses pertencem a um recorte singular da história do pensamento e da literatura, porque a escrita ensaística dos mais reconhecidos dessa estirpe “são episódios excepcionais de uma forma de pensamento [...] que perde sua homogeneidade a partir do século XVIII” (PINTO, 1998, p. 30). Albert Camus, por sua vez, como sucessor dos moralistas, eleva o ensaio à condição de obra aberta, reestabelece a escrita como lugar de criação e de proximidade com o filosófico, além de prestar-se ao combate do respaldo tácito e erudístico dos filósofos escolásticos (PINTO, 1998, p. 34). Em outro movimento de sua obra, é possível perceber a dificuldade de demarcação de um campo ficcional e não-ficcional, ou seja, “um horizonte da escritura [...] em que cintila um pensamento por imagens e em que ecoam as vozes da ficção” (PINTO, 1998, orelha).

Mas, no decorrer dos séculos, poderia constar uma definição de ensaio que seria retida no *corpus* dos “conceitos ocidentais invioláveis”? Uma restituição literária da fluidez do mundo e da existência, uma oscilação perene, um fragmentarismo cético, como o próprio Montaigne o definiria? Auscultação corpórea da condição humana (Auerbach)? Autoexercício da razão a tornar as coisas inteligíveis (Sílvio Lima)? A revanche das coisas contra as palavras (Jean Lafond)? Uma experiência intelectual enquanto experiência sentimental (Lukács)? Eternização do que é efêmero (Adorno)? Intervalo entre o discurso poético e o discurso filosófico (Costa Lima)? Prosa literária de não-ficção (Alexandre Eulalio)? (PINTO, 1998, p. 35-36). A ressensualização da razão? – opina-se.

Com todas essas tentativas de definição mais ou menos precisas, mais ou menos fugidias, é possível que se chame de ensaísta aquele capaz de produzir vida e de produzir crítica sobre e com a vida, tendo plena consciência desse gesto, ainda que não se possa afirmar que os teóricos e críticos supracitados, em estando em dia com todas as faculdades

da racionalidade e da consciência, teriam plenas condições de definir ou de produzir ensaios, por mais que o tenham feito e contribuído. Ocorre que, a partir da entrada em cena da influência pós-estruturalista francesa – principalmente na segunda metade do século XX – que tem em Roland Barthes o seu gesto fulcral, não é novidade que a cena teórico-crítica é levada a caminhos multicombativos da hegemonia do signo linguístico saussureano, paradigma levado a cabo em estudos de literatura na primeira metade do século XX e a posteriori.

Entende-se que o célebre ensaio “A morte do autor” (1968) é esse gesto, porque traz, como influência, tanto a chamada crise de representatividade advinda do final do século XIX quanto incita caminhos novos para a chamada filosofia da linguagem. Enquanto Proust, Kafka e Mallarmé pensavam em uma nova escrita literária, que rompia com tudo o que vinha sendo produzido na virada do século XIX para o século XX, encarando o texto literário não como um reflexo do mundo ou como referência a algo exterior, o pensamento crítico repensava as relações entre literatura e real, percebendo a necessidade de problematização e de abertura para novas possibilidades e novos conceitos que colocariam em xeque questões como realidade, experiência, autor e linguagem.

Essa crise encontra um direcionamento em estudos como *O livro por vir*, de Blanchot (2005), bem como dialoga com o ensaio “O que é um autor?”, de Michel Foucault (2002). Em um momento de desesperança e distopia, Blanchot une a tradição estética a uma ética. Pensando em um apagamento do autor empírico, Foucault dedica à linguagem um caráter de acontecimento, ao passo que Barthes o pensa em proveito da recepção, ou seja, do leitor. Vale também recomendar a releitura revigorante desse assunto feita por Eurídice Figueiredo (2014).

Mas Barthes, em sua atuação, funde falares e retira das formas de escritura, como a marxista, a psicanalítica ou a linguística, a força de seus escritos, que é atingida pelo desejo. No texto intitulado “Guerra das linguagens” – do conflito entre aquela que diz respeito, que se enuncia e que se desenvolve sob a luz do Poder e aquela que se arma fora ou contra o Poder –, há um roteiro que influencia um engajamento que se refere a escolhas linguísticas, mas sobretudo a uma escolha política e à participação em uma das linguagens particulares a que o nosso mundo e a nossa história nos obrigam.

Inclusive, um engajamento barthesiano é motivador para uma reflexão sobre a forma de lidar com o adoecimento proporcionado pela vida acadêmica no Brasil.

Contemporaneamente, a operação trágica e cruel feita pelas sociedades capitalistas incide sobre os indivíduos na medida em que as engrenagens do sistema os reduzem a uma peça programada por estímulos maquínicos, a fim de que se tornem cada vez mais especializados e ao mesmo tempo versáteis em suas áreas. Essas circunstâncias têm moldado homens adoecidos, de modo que a doença que chega à academia e às universidades públicas brasileiras – um dos poucos ambientes onde se produz ciência e um dos poucos espaços onde circula conhecimento no país – é aquela que ofusca o brilho dos corpos, impedindo que sua potência e seu desejo de afirmação ética, estética e política sejam manifestados (ROLNIK, 1993).

“E no entanto”, diz o recorte, “não podemos renunciar ao gozo, seja ele utópico, de uma linguagem dessituada, desalienada. Temos, então, de segurar com a mesma mão as duas rédeas do *engajamento e do gozo, assumir uma filosofia plural das linguagens*” (BARTHES, 2012, p. 137, grifos nossos). Barthes é ainda mais expletivo quando sugere “dar à linguagem uma dimensão carnavalesca” (BARTHES, 2012, p. 138), proposição que se pode aproveitar para estabelecer, aqui, o que se entende como conhecimento e alegria, vislumbráveis quando partindo de um desejo que viabiliza o princípio criador que se volta para diversas inflexões e está presente inclusive em todo o *Rumor da língua* de forma rigorosa e cintilante. Logo, um ensaio contemporâneo, que se volta para as produções do passado e pensa nas transformações diacrônicas que o levaram a assumir novas posturas diante de uma linguagem voltada para o fora, é marcado pelo afeto. É marcado pelo desejo.

O desejo nos estudos literários – potencializado por alguns – pode ser condenado, simplesmente ignorado pela reatividade moral ou relegado à periferia em proveito da ideia de vontade. Esta pode ser entendida como se fosse fruto do pensamento e da razão, precisasse se realizar, satisfizesse necessidades na luta pela vida, prevalecessem nela as forças da razão e da lógica, fosse firme e direta, dependesse unicamente da própria criatura e do seu querer, como se a vontade fosse diretamente ao alvo, não contaminasse nem levasse a vícios, fosse controlada pelo pensamento, realçasse e fortalecesse o caráter, exigisse força e luta para vencer, pudesse sobrepor-se ao desejo, freando-o, levasse à ponderação e à moderação, se impusesse pela autoridade moral da criatura, exigisse parceria e reciprocidade para se realizar, fosse sempre aferida pelo bom senso e pela



consciência de si mesma, se ajustasse às circunstâncias e objetivos, fosse persistente e exigisse paciência.

O desejo, por sua vez, pode ser visto como se fosse resultado de estímulos dos sentidos e das emoções, precisasse se consumir, satisfizesse caprichos e fantasias, prevalecessem nele as forças do instinto, fosse tênue e indireto. Via de regra, como se o desejo dependesse do consentimento de outras criaturas, se utilizasse de artifícios e artimanhas, levasse aos vícios de conduta, fosse impulsivo e de difícil controle, não fortificasse o caráter, pusesse pouca força na consumação, pudesse ser reprimido pela vontade. No excesso, que o desejo levasse ao egoísmo, usasse a ameaça para tentar quebrar a vontade de outrem. Convencesse através da sedução ou da força. Quando exagerado ou muito forte, levasse a sentimentos insuperáveis e ambições desmedidas, fosse aleatório, inconstante, variável, fosse quase sempre imediatista.

Com todos esses nomes, e todos pejorativos, o desejo é atacado. Com todo esse léxico racionalista e muita retórica, a vontade é defendida pelo senso comum. Porque o desejo, em sua origem latina *desiderium*, que, em uma de suas acepções, está ligado a uma ausência, uma falta, uma privação, uma carência, um desamparo, inclina-se para uma semântica do desconhecimento sobre o destino. Em outra acepção, o desejo se volta para a tomada do próprio destino, uma vontade consciente nascida da deliberação, o que torna o termo pujante e ambíguo, pois ele envolve ação e passividade. Como nos ensina Espinosa (1979), o desejo é a essência do ser humano e, baseado no *conatus* – esforço de perseveração na natureza, esforço de auto conservação, potência de ser, de agir e de existir em que a força interna e indestrutível aproxima corpo e mente de modo unívoco –, esse afeto primário é um acontecimento vital e medida da nossa capacidade de viver.

Por isso, o desejo é capaz de insurgir-se como libertária força, é capaz de insurgir-se como frustração quando atrelado à tristeza, é capaz de insurgir-se como contentamento quando atrelado à alegria e muitas outras combinações de afetos, como no fragmento do poema “A ex-vida”, de Pier Paolo Pasolini:

Assim, ó faminto, ó desejo obscuro,  
com um olhar de eras pré-humanas,  
expressas tua vida de maníaco.  
E tua mania é a vida do mundo.  
Tu só queres de mim que corresponda  
a teu louco esforço de anular-te,  
ignoras a atração deste meu século,

todo descanso, toda paixão aprendida  
nos anos de uma vida de si acesa:  
pouco te importas se, no tempo, a festas  
quase eternas se presta a eternidade! (PASOLINI, 2015, p. 39).

Uma escrita não se constrói apenas pela vontade, mesmo que se possa reconhecer que a vontade ocidental prescindia do desejo e que isso se deva a fatores culturais, sociológicos, políticos, antropológicos ou religiosos. Inclusive, vale lembrar que, em Nietzsche, em um dos seus conceitos mais densos, o de “vontade de potência”, seguramente desenvolvido com pleno esplendor em *Assim falou Zaratustra* (2010), o desejo é o conceito que entremeia não mais a necessidade de se adaptar, como em Darwin (1979), mas a necessidade de se superar. Ali, também, aquele que nos seria Frederico constrói a ideia de vontade muito mais próxima da de desejo, que é problematizado, e muito mais distante da ideia de poder a que Barthes distingue enfaticamente em *Como viver junto* (2003).

Assim, no ensaio, é melhor fruir o texto e o objeto ou deixá-los fugir? Barthes nos diz que pode haver um jogo para que a fruição nos seja possibilitada. Que pode haver um pouco de neurose nos enunciamentos enunciativos e na construção de novas escrituras – pensamentos às vezes ardorosos e não somente fáceis e cristalinos. Que pode haver um pouco de tagarelice que desperte admiração. Como criar para si e para os outros uma ciência da fruição? N’*O prazer do texto* (2010), Barthes reitera esse jogo, por escolha ético-estético-política, e elege o desejo, que, em todas as suas (im)possibilidades, move ainda assim a escritura em matéria dispersa, em vias de ser construída por uma força que em tudo deve ao acaso, sem que dele se possa cobrar nenhuma resposta definitiva.

Com efeito, no anexo “Jovens pesquisadores”, em que se distingue o desejo do discurso da lei, que “quer que a pesquisa se exponha, mas não quer que ela se escreva” (BARTHES, 2012, p. 100), Barthes chega ao ponto decisivo de contestar que o desejo não impede que as regras do jogo científico sejam abaladas. Seria possível, pois, desenvolver um discurso que estivesse amparado pelas nuances acadêmicas e simultaneamente enunciado pela voz da poesia. Este é o ponto do entendimento de que uma pesquisa científica que deva manter determinados parâmetros de conduta e explanação de ideias também possa ser planejada sob os trâmites livres da criação.

Nesse sentido, Félix Guattari e Sueli Rolnik também fundamentam a essência deste texto que aqui se ensaia e reiteram Barthes no que diz respeito a uma “cartografia do

desejo” na vida das sociedades modernas – e isso inclui a maneira por meio da qual muitas pesquisas universitárias são constituídas em função de um modelo que mais afasta a comunidade de seu conhecimento do que coloca à disposição do público aquilo que ele mesmo investiu, sem, às vezes, ter noção desse investimento –, uma vez que

O desejo permeia o campo social, tanto em práticas imediatas quanto em projetos muito ambiciosos. Por não querer me atrapalhar com definições complicadas, eu proporia denominar desejo a todas as formas de vontade de viver, de vontade de criar, de vontade de amar, de vontade de inventar uma outra sociedade, outra percepção do mundo, outros sistemas de valores. Para a modelização dominante – aquilo que eu chamo de “subjetividade capitalística” – essa concepção do desejo é totalmente utópica e anárquica. Para esse modo de pensamento dominante, tudo bem reconhecer que “a vida é muito difícil, que há uma série de contradições e de dificuldades”, mas seu axioma de base é que o desejo só poderia estar radicalmente cortado da realidade e que haveria sempre uma escolha inevitável, entre um princípio de prazer, um princípio de desejo, de um lado, e de outro, um princípio de realidade, um princípio de eficiência no real. A questão consiste em saber se não há uma outra maneira de ver e praticar as coisas, se não há meios de fabricar outras realidades, outros referenciais, que não tenham essa posição castradora em relação ao desejo, a qual lhe atribui toda uma aura de vergonha, toda essa espécie de clima de culpabilização que faz com que o desejo só possa se insinuar, se infiltrar secretamente, sempre vivido na clandestinidade, na impotência e na repressão (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 215-216).

Se o desejo, portanto, inclui vontade, mas uma vontade que está a serviço da vida e da potência criadora capaz de algo novo e ambicioso sem que essa coisa esteja obrigatoriamente presa aos auspícios da tirania da razão, restaria também ao pesquisador universitário, sobretudo ao pesquisador de literatura e de arte, abrir-se sem medo ao que lhe dá, ao mesmo tempo, prazer e senso de realidade, sem que se perca de vista o exercício de cidadania que uma pesquisa universitária – construída por uma parcela ínfima da sociedade brasileira – é capaz de mobilizar no pesquisador e no público ao qual ele pode chegar.

Se a comparação livre for aceita, nem tanto a relação íntima entre os casais apenas pelo cumprimento de um protocolo, nem tanto a prudência hermenêutica e obsessiva dos diagnósticos e respostas cravadas das ciências exatas. Nem tanto a pirotecnia nem tanto a perfídia: o desejo forneceria disposição do ânimo para, quem sabe?, uma utopia barthesiana – essa negação de um “topos”, esse “lugar nenhum” ironicamente construído por Thomas Morus (2004) como uma ilha platonicamente ideal; um caminhar rumo ao horizonte proferido uma vez por Eduardo Galeano (1994): pois conceber o novo é também caminhar e o que realmente importa é o caminhar rumo ao horizonte que nunca

se alcança. Mas, ao mesmo tempo, a caminhada é suficiente para mudar o indivíduo que caminha e, ainda assim, a caminhada fornece experiência necessária para que o indivíduo mude o seu entorno. Ou nada disso, já que, mesmo sabendo que o horizonte não é um lugar alcançável, o caminhar estaria sendo motivado pela ideia de um fim. E o que uma pesquisa literária que se diz criadora ou que se diz ensaística quer é, de um lado, que ela seja vista como instrumento voltado para uma finalidade que se encontra no rol das categorias pragmáticas do funcionalismo acadêmico, mas também, e sobretudo, e ainda que soe ingênuo, que ela seja ao menos lida, que ela chegue a algum possível leitor, que ela acenda, nele, alguma chama.

Já o modelo dito anárquico pela “subjetividade capitalística” à qual se referem Guattari e Suely Rolnik pode ter relações com o desobedecer de um sujeito civil e um sujeito enunciativo, do autor e da máscara, do contemporâneo disposto a provocar o ranger das solas do parasitismo acadêmico cuja fórmula pouco se descola do que de mais corriqueiro e repetitivo há nos tristes trópicos quando se posicionam os holofotes em nossa direção. A subjetividade que encontra na escrita, nas artes, nas drogas, no esporte ou nas mais diversas formas de espiritualidade moderna – sem que tudo isso esteja vinculado aos modismos moderninhos dos bulevares e academias de ginástica – um modo de enfrentar as distopias impostas por mil dispositivos.

Desobedecer é, na ciência que se produz com o apelo ao ensaio, garantir, por exemplo, as condições inacessíveis de uma obra, é poder movimentá-la de tal modo que não se busque a sua interpretação, mas o rapto de suas singularidades potentes e o lançamento de seus estilhaços para a composição de um fractal advindo do caos, emergido do acaso e agenciado pelo desejo. Refere-se, aqui, a uma radical posição do filósofo Giorgio Agamben com respeito ao estatuto científico das ciências humanas modernas, em que sujeito e objeto necessariamente se identificam. O suposto escândalo da afirmação que diz que “uma ciência sem objeto não é um paradoxo jocoso, mas talvez a tarefa mais séria que, em nosso tempo, continua confiada ao pensamento” (AGAMBEN, 2007, p. 11) pode ser entendido como vertiginosa provocação àqueles que não concebem uma abordagem desprendida de uma referência principal, datada e determinada, mas também àqueles que aceitam o árduo desafio de não sucumbirem à tentativa de apreender a obra em sua totalidade, garantindo, ao contrário, as “condições da sua inacessibilidade” (AGAMBEN, 2007, p. 11). A proposição de Agamben, nesse sentido, é tão nobre que

talvez exigisse ferramentas que somente a neurociência pudesse dispor, para todos os fins epistemologicamente práticos.

Eis aí alguma dimensão política do agir. Se para Espinosa é preciso encontrar uma maneira de transformar as paixões passivas em ações, em luta, sempre, contra a tristeza, a política enquanto ação, como sintetizou Hannah Arendt (2008), também é algo que já havíamos aprendido, vale sempre lembrar, com *A ordem do discurso* (1970), em que Foucault diferencia aquele encadeado pelo desejo daquele dominado pelo poder da instituição, na medida em que o último controla as atividades do primeiro a partir de mecanismos coercitivos quase nunca apreensíveis.

Para também desvirtuar o *Vigiar e Punir* (1987) e abrir uma outra brecha, estaríamos nós, pesquisadores universitários e professores de literatura, compondo um núcleo acadêmico recheado de “corpos dóceis”? Pode essa parecer uma pergunta ingênua, mas parece ser um questionamento válido para os nossos tempos. Esse conceito, que já é amplamente conhecido nas rodas dos doutos, pouco, talvez, se o leva em consideração se aplicado ao contexto acadêmico, não obstante carecer de uma releitura por parte de educadores e interessados no saber. A “sociedade disciplinar” foucaultiana soa como um fato no contexto escolar brasileiro, motivo que pode dar conta de diagnosticar e aplicar ações que enfrentem o insucesso educacional frente à vacilante certeza da concepção de disciplina tomada para o ensino básico. Enquanto isso, no ambiente acadêmico-universitário predomina a “corrida armamentista” que alimenta currículos Lattes e revistas de divulgação científica que parecem muitas vezes aferir a influência apenas de nomes e títulos, ao mesmo tempo em que se exige dos pesquisadores um esforço de encarar, reincidentemente, o desmonte da academia, por meio da redução dos investimentos em pesquisa, ensino e extensão. Há, portanto, duas universidades: aquela que precisa se sustentar por meio da produção de conhecimento e precisa ser defendida em tempos sombrios, e há também aquela que produz de modo endógeno e talvez se perca da extensão com a sociedade.

De toda maneira, para o mestre Foucault, repita-se, é preciso “restituir ao discurso o seu caráter de acontecimento” (FOUCAULT, 2012, p. 48), o que abre precedente para, a partir do desejo, deixar que as linguagens interfiram no discurso umas das outras, alimentando-o e tornando-o um discurso outro – sem ser reboque; prenhe de significações – sem ser compartimento; diverso – sem ser falsamente eclético; híbrido – sem ser infértil;

e indistinto entre si – sem ser gênero; mas *escritura* – outra concepção barthesiana voltada para o apagamento do sujeito-que-sabe e para a insurgência de um sujeito que se cria. O acontecimento dar-se-ia na cassação das interdições, das supressões e das fronteiras e limites que tivessem sido dispostos a tolher a proliferação do discurso,

De modo a que sua riqueza fosse aliviada de sua parte mais perigosa e que sua desordem fosse organizada segundo figuras que esquivassem o mais incontável; tudo se passa como se tivessem querido apagar até as marcas de sua irrupção nos jogos do pensamento e da linguagem. Há, sem dúvida, em nossa sociedade [...] uma profunda *logofobia*, uma espécie de temor surdo desses acontecimentos, dessa massa de coisas ditas, do surgir de todos esses enunciados, de tudo o que possa haver aí de violento, de descontínuo, de combativo, de desordem, também, e de perigoso, desse grande zumbido incessante e desordenado do discurso (FOUCAULT, 2012, p. 47-48, grifo nosso).

A (des)ordem do discurso e a incontável força do enunciado, evitados pela aversão ao *logos* a que Foucault se refere, podem estar ligados à imanência de um acontecimento ainda submerso, que exige, da linguagem dos corpos, um entregar-se para que aquela força seja trazida à tona. O plano de imanência, ligado a uma vida, não a um sujeito singular, mas à produção de singularidades, é o que rege as condições da linguagem que, no entanto, paradoxalmente, necessitaria de uma organização do “inorganizável”. A luta diária. Um corpo diário. A linguagem que se concebe na ordem estrutural ou visível é fruto do caos estabelecido na ordem do invisível ou no plano de imanência, que é “sempre o índice de uma multiplicidade: um acontecimento, uma singularidade, uma vida” (DELEUZE, 2004, p. 163). Quando a produção de singularidades desejanças – tão caras a Deleuze, a Barthes, a Foucault e também a Agamben – faz do acontecimento uma multiplicidade expressa em linguagem, rompem-se as barreiras preestabelecidas pelas convenções dos estratos de Poder e o que se encontra nos entornos desses limites brinca e delira indistintamente.

Nesse sentido, o que se faz com o ensaio seria muito menos a ingênua consideração de um discurso que pudesse ser “descategorizado” em sua totalidade, como se “dessituado” de qualquer ideia de participação em uma das linguagens construídas pela cultura ocidental, do que a tentativa de reconstrução de uma linguagem que é flagrada justamente no momento em que ela está mais vulnerável em seus rótulos técnicos e passível de ser exposta em função das brechas abertas em direção ao ainda desconhecido,

ou pelo menos ao que se consegue imaginar ter alguma coisa de pulsante e vivo. E isso incute na maneira como o ensaio desenvolve a sua narrativa.

Em outra tendência dos estudos contemporâneos, por exemplo, concernentes às identidades múltiplas que se afirmam politicamente, como o ensaio poderia ser pensado, sabendo que os discursos passam pela falsa ideia de liberdade de escrita e de pensamento? Sob o espectro de muitos debates recentes, persiste o falar a partir de onde se foi inserido em uma coletividade, a partir daquilo que vem sendo chamado de “lugar de fala”, mesmo que ligado a uma individualidade que se constrói no mapeamento de características sólidas e bem determinadas e delimitadas, como homem, branco, ocidental, heterossexual e rico. É por isso que o lugar de fala, por assim dizer, parece estar mais atrelado às condições sociais e econômicas, às condições de gênero, raça e sexualidade específicas, construídas historicamente, do que estritamente de um lugar, fazendo com que essa condição seja responsável por reger as relações de poder e de subalternidade entre coletividades múltiplas. O livro *O que é lugar de fala?*, de Djamila Ribeiro (2017), por exemplo, aborda o conceito a partir da perspectiva de obras de feministas negras na intenção de criar uma discussão a partir da multiplicidade de vozes, para além do simplesmente dito “de nicho”, ao mesmo tempo em que faz questão de ligar a sua produção a uma intelectual mulher e negra. As construções históricas, na contramão, exigem do indivíduo um adequar-se a um padrão a fim de forjar um discurso catalisador das normatividades vitais ou protocolares, impostas por dispositivos extracorpóreos que não cessam de coibir, censurar, achatar, reduzir e postergar dissonâncias de todos os matizes da expressividade humana. É por essa razão que os discursos identitários têm sido colocados à prova e em choque com modelos de dominância discursiva, justamente porque eles também representam a diferença, o outro, o estrangeiro, o diferente, o vulnerável, o apedrejável.

Contudo, todos os discursos, de formas distintas, estão sujeitos a coerções variadas. Agamben (2009), agora leitor de Foucault, em conferência proferida no Brasil em setembro de 2005, reconhece que a definição de dispositivo não aparece na obra foucaultiana de maneira definitiva. No entanto, aquele consegue uma aproximação ao termo dispositivo de modo a concebê-lo como uma rede (epistemológica) que, via relação de poder, agencia discursos, instituições, leis, proposições filosóficas etc. Já o leitor Deleuze analisa Foucault pela via do desvio e da crise instaurada pela ação dos

dispositivos que tencionam as relações entre Saber, Poder e Subjetividade (DELEUZE, 1990, p. 155), pensando naquilo que pode ser sedimentado pelo dispositivo ou atualizado por meio da criatividade (DELEUZE, 1990,, p. 161). Isso faz com que tanto Agamben quanto Deleuze façam compreender que, *lato sensu*, dispositivos são forças das quais não se consegue fugir, o que não impede que esse cerceamento de irrupções vitais heterodoxas – o qual age em nome de um quórum de dominância discursiva e, padronizador, macula e aprisiona aquele que não se entrega ao contemporâneo – seja encarado com resignação.

Entregar-se pressupõe esquivar-se, pois, dos movimentos tentaculares que é o trabalho dos dispositivos em qualquer sociedade. No implícito dos tentáculos, residem os afetos insuportáveis. Livrar-se deles nem sempre é possível e é por isso que existe a resistência, que não é estática. O ser humano, que pode ser uma máquina de resistência, é uma performance total e a partir dela constrói seu esteio. Mas o desejo, o sonho e a fantasia é que talvez possam criar uma amizade entre os saberes e os modos de produção artística dentro também da produção acadêmica, rastreando lampejos que iluminem uma perspectiva voltada para os afetos que emanam alegria. Sendo assim, a defesa do ensaio como modo de escrita de pesquisas acadêmicas busca trazer para a discussão da produção artístico-crítico-literária contemporânea um viés que possa, ao mesmo tempo, gerar uma aproximação entre autores e leitores, cientistas da linguagem e estudiosos, universidade e sociedade, assim como contribuir para a discussão sobre os estudos literários enquanto ciência da literatura.

#### Referências bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- ARENDDT, Hannah. *A promessa da política*. Tradução Pedro Jorgensen Junior. Rio de Janeiro: Difel, 2008.
- BARTHES, Roland. *Como viver junto*. Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 5-22.



\_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeira. 3ª Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

BAUDELAIRE, Charles. *O desejo de pintar e outros poemas em prosa*. São Paulo: Noovha América, 2008.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Tópicos)

DARWIN, Charles. *A origem das espécies*. São Paulo: Hemus, 1979.

DELEUZE, Gilles. A imanência: uma vida... Tradução Alberto Pucheu e Caio Meira. *Terceira Margem*, ano IX, nº 11, 2004.

\_\_\_\_\_. ¿Que és un dispositivo? In: \_\_\_\_\_. *Michel Foucault, filósofo*. Tradução Wanderson Flor do Nascimento. Barcelona: Gedisa, 1990, p. 155-161.

ESPINOSA, Baruch. Ética. Tradução e notas Joaquim de Carvalho, Joaquim Ferreira Gomes e Antônio Simões. In: *Espinosa*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os pensadores)

FIGUEIREDO, Eurídice. Roland Barthes: da morte do autor ao seu retorno. *Revista Criação e Crítica*, São Paulo, n. 12, p. 182-194, jun. 2014. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em 15 mar. 2016.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. 22ª Ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

\_\_\_\_\_. *O que é um autor?* Portugal: Veja/Passagens, 2002.

\_\_\_\_\_. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Tradução Lígia M. Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1987.

GALEANO, E. *Palavras andantes*. Tradução Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 1994.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica – cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.

MONTAIGNE, Michel de. *Os ensaios: uma seleção / Michel de Montaigne*. Organização M. A. Screech; Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MORUS, Thomas. *Utopia I*. Tradução Anah de Melo Franco. Brasília: Editora Universidade de Brasília, Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais, 2004. (Clássicos IPRI)

NIETZSCHE, Friedrich W. *Assim falou Zaratustra*: um livro para todos e para ninguém. Tradução Mário da Silva. 18ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

PASOLINI, Pier Paolo. A ex-vida. In: BERARDINELLI, Alfonso; DIAS, Maurício Santana (Orgs.). *Poemas*: Pier Paolo Pasolini. Tradução e notas Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PINTO, M.C. *Albert Camus – um elogio do ensaio*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

RIBEIRO, Djamila (Org.). *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Grupo Editorial Letramento, 2017.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir. Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. *Cadernos de Subjetividade*, v. 1 n. 2, p. 241-251. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós-Graduados de Psicologia Clínica, PUC/SP. São Paulo, set.-fev. 1993.

# A junção do Apolíneo e o Dionisíaco: o mito e a noção de arte em Thomas Mann como potência criadora

---

**Cacio José Ferreira<sup>1</sup>**

Universidade Federal do Amazonas (UFAM)  
caciosan@ufam.edu.br

**Norival Bottos Júnior<sup>2</sup>**

Universidade Federal de Goiás (UFG)  
nonobottos@gmail.com

**Resumo:** Nosso objetivo aqui se configura como uma tentativa de apreender a noção de arte impregnada nas motivações míticas observadas com certa recorrência no percurso da obra *Morte em Veneza* de Thomas Mann, bem como na maior parte do conjunto da obra do referido autor. Interessa-nos perceber como se dá a síntese da união dos elementos opostos do apolíneo e do dionisíaco, que representam simbolicamente a separação dos princípios de caos e ordem e que, como podemos perceber nas mais diferentes manifestações míticas de culturas antigas, podem ser unificados pela síntese do andrógino, o ser que se apresenta como projeção mítico-ritualística da união dos opostos, e que, em *Morte em Veneza*, é representado pela figura alegórica do jovem Tadzio.

**Palavras-chave:** Mito; demonismo; hermafrodita; arte.

**Abstract:** Our objective here it is configure and to apprehend the notion of art that is impregnated by mythical motivations observed with a certain recurrence along the short story written by Thomas Mann, called *Death in Venice*, and probably along on the rest of his works. We are interested in take notice of how it works as a kind of synthesis of union of the opposite elements, usually knew as apollonian and dyonisiac. These elements represent symbolically the separation of principles excess and the principle of order. As we can notice in the most variety of manifestations by old cultures, they can be unified for the synthesis of the androgyny, this special kind of human being represents symbolically a projection of mythical rituals union of the opposite. In the Thomas Mann`s short story it is configured by the allegorical image of the young Tadzio.

**Keywords:** Myth; demonism; hermafrodit; art.

*Recebido em: 05/04/19*

*Aceito em: 07/09/19*

---

<sup>1</sup> Professor da UFAM) e doutorando em Estudos Literários Comparados (UnB). Possui Graduação em Língua e Literatura Portuguesa e Japonesa (UnB), Especialização em Linguística Aplicada e Mestrado em Literatura (UnB). Coordena o projeto: Estudos de haikai: lirismo, haicaístas e campo literário. Organizou com a professora Rita Barbosa de Oliveira o livro *Casulos de Imagens: a poesia japonesa no Amazonas*.

<sup>2</sup> Doutor em Literatura e Estudos Comparados pelo PPG em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, UFG. Mestre em Literatura e Crítica Literária (PUC-GOIÁS). Possui graduação em Letras Português e Inglês (CAJ-Jataí). Atualmente desenvolve pesquisas sobre literatura contemporânea, especialmente a obra de Milton Hatoum, António Lobo Antunes e Dante Alighieri.

## Introdução

Nosso objetivo neste trabalho é o de refletir sobre a relação entre certos grupos de aparições míticas e seus possíveis significados como forma de interpretação através da hermenêutica simbólica sobre algumas características observadas na novela *Morte em Veneza*, de Thomas Mann. Os mitos, assim como grande parte da literatura antiga e atual, desde os primórdios da humanidade são utilizados por nós como uma forma de despertar para uma consciência mais profunda do ato de viver. Os mitos podem nos servir de guia, nos comprometemos com eles no duro aprendizado da vida porque sempre precisamos de guias capazes de nos mostrar o caminho a ser tomado, através de narrativas que evidenciam sempre o modo de agir de certos heróis, que chamaremos aqui de heróis culturais, os elementos que nos forneçam uma senda segura, um caminho capaz de nos mostrar qual a possibilidade que temos de vencer os obstáculos da vida cotidiana. Ou seja, os mitos estão presentes em nossas vidas, principalmente em seus momentos mais decisivos, desde o nosso nascimento até a morte. Mito e literatura nos oferecem a possibilidade de ultrapassar a noção de conhecimento; eles são antes experiências sobre a vida, são as diretrizes que nos ligam à comunhão com o cosmos. Literatura e mito buscam, em sua essência, harmonizar o ato de viver. Para Joseph Campbell:

Não seria demais considerar o mito a abertura secreta através da qual as inexauríveis energias do cosmos penetram nas manifestações culturais humanas. As religiões, as filosofias, artes, formas sociais do homem primitivo e histórico, descobertas fundamentais da ciência e da tecnologia e os próprios sonhos que nos povoam o sono surgem do círculo básico e mágico do mito. (CAMPBELL, 1995, p. 15)

O mito mantém, de fato, a experiência mais profunda com a arte. Para Eleazar Meletinski:

[...] os escritores do século vinte utilizam os mitos tradicionais com um novo tratamento, capaz de expressar uma nova situação do homem, abandonado na sociedade burguesa, ao passo que na Antiguidade e nas sociedades primitivas os mitos exprimiam pensamentos e sentimentos coletivos, sociais. [...] Isso levou a que os mitos se transformassem em antimitos. Por outro lado, a ideologia do século vinte continua, no fundo, mitológica, mesmo a ideologia comunista, que é anti-religiosa, antimitológica, e ao mesmo tempo repete a estrutura do mito: o tempo da revolução comunista é o tempo mitológico, Lênin e Stálin aparecem como heróis civilizados, os congressos comunistas são festas, o Partido Comunista é nossa igreja e seus adversários são hereges, etc. (MELETÍNSKI, 1999, p. 45)

A primeira motivação mítica estudada será o simbolismo do demonismo. A esse respeito, Joseph Campbell nos diz que:

[...] essas forças podem permanecer insuspeitadas ou, por outro lado, alguma palavra casual, o odor de uma paisagem, o sabor de uma xícara de chá ou algo que vemos de relance pode tocar uma mola mágica, e eis que perigosos mensageiros começam a aparecer no cérebro. Esses mensageiros são perigosos porque ameaçam as bases seguras sobre as quais construímos nosso próprio ser [...]. Mas eles são, da mesma forma, fascinantes, pois trazem consigo chaves que abrem portas para todo o domínio da aventura, a um só tempo desejada e temida do eu. (CAMPBELL, 1995, p. 19)

O demonismo está presente de forma veemente em três aparições misteriosas ao longo da narrativa e paira, em outras passagens do enredo, sobretudo nos sonhos de Aschenbach, de forma a criar uma tensão concomitante sobre o protagonista. As forças demoníacas são representantes de forças irracionais, das forças abissais do caos primordial. No caso do quinquagenário Aschenbach, são capazes de deslocar os eixos centrais de uma vida dedicada ao regimento e à “verdade”. Nesse sentido, segundo Nietzsche em *O nascimento da tragédia*:

A verdade dionisíaca toma para si todo o reino do mito como simbolismo de seu conhecimento e enuncia este conhecimento, em parte nas práticas secretas das celebrações dramáticas dos Mistérios, mas sempre sob o antigo invólucro do mítico. (NIETZSCHE, 2005, p. 45)

O conhecimento, antes de se tornar serviçal do pensamento lógico de Sócrates, fora autêntica forma de culto religioso. As festas religiosas dos gregos antigos eram, como se sabe, devotadas ao deus Dioniso, e não permitiam nenhuma hierarquia social: o escravo e o grego livre estavam livres para o amor orgiástico, as mulheres se misturavam tanto entre si como entre os homens mais estranhos. O culto dionisíaco era indiferente às diversas formas de repressão social e religiosa que tanto adoecem, em nosso tempo, as relações humanas. Mesmo não tendo inventado a psicanálise, os gregos antigos intuía que o organismo e a psique humana precisam se libertar. A repressão social, assim como de todos os impulsos da vontade, eram sabiamente liberadas e extravasadas pelos cultores de Dioniso.

[...] foi o mito, e não a filosofia, que abriu o caminho do conhecimento, quando intuir era superior a pensar e saber era uma aventura que se bastava na simplicidade de uma narrativa despreziosamente simbólica. Quando aqueles antigos gregos lançaram seu olhar para o

mundo, cosmos, *physis*, *psiché* e tantos outros termos gregos alicerçavam a trilha do conhecimento, sem qualquer intenção ou suspeita de que ele alcançaria seu apogeu e seu cárcere no logos no domínio da razão. (HARIDAS, 2011, p. 35)

Nas construções arquetípicas o caos pode ser representado pelas mais variadas formas demoníacas. É possível encontrar um repertório extenso, que vai desde figuras propriamente demoníacas, mas que pode se estender também para outras figuras representativas das forças grotescas do caos, como o gigante, a bruxa, os trapaceiros “tricksters” e outros espíritos maus. Mas o ponto de partida capaz de ligar a novela de Thomas Mann ao mito do demonismo é o poder aferido à ideia de que todo artista burguês provém em algum grau de maus genitores. Para Eleazar Meletínski:

[...] o herói pode sucumbir ao poder de um *dêimon*, por iniciativa deste ou de outrem, como, por exemplo, dos maus genitores, mas que isso pode igualmente ocorrer por vontade própria ou casualmente. Entretanto, mesmo quando se trata de causalidade, percebe-se facilmente uma mistura subliminar entre a vontade do *dêimon* e dos maus genitores [...]. (MELETÍNSKI, 2002, p. 132)

Como notado anteriormente, os protagonistas de Thomas Mann são em sua maioria artistas, outra característica recorrente é o exotismo atribuído à ascendência de matriz não-germânica pelo lado materno. Há duas constantes proposições nesse caso. Primeiramente, Mann ironiza os conceitos de biologismo vigentes na época, demonstrando que a natureza humana não se limita ao puro biologismo, já que não podem tocar outros aspectos, como a espiritualidade e as emoções. Nesse caso, o próprio repertório mitológico é um indicativo de crítica à ideia dominante na época. Em seguida, a recorrência de “maus genitores” pelo lado materno também aproxima suas narrativas da possibilidade de usar todo o aparato mítico-conceitual, algo em desuso na Alemanha de Mann, e por que não dizer em quase toda a Europa. O aspecto mítico da arte em sua mais autêntica formação, é isto que temos em *Morte em Veneza*. Como é regra na maioria dos enredos mannianos que tratam da figura do artista como papel central da narrativa, somos informados pelo narrador que Gustav Von Aschenbach não pertence ao tipo físico do alemão tradicional, certamente por influência da miscigenação entre seu pai, um alto magistrado de família burguesa tradicional alemã e sua mãe, o lado “exótico” por ser filha de estrangeiros:

[...] sangue mais agitado e sensual viera acrescentar-se à família na geração precedente, por intermédio da mãe do escritor, filha de um mestre de capela tcheco. Dela ele herdara as características de uma raça estrangeira patentes em sua aparência. A fusão de uma escrupulosidade profissional austera com impulsos ardentes e obscuros fez surgir um artista, este artista especial. (MANN, 2010, p. 16)

Embora todos estejam ligados às figuras estrangeiras e essencialmente exóticas em relação ao tipo alemão comum, é possível notar que este “tipo especial de artista”, só aparentemente representa a decadência moral ou fisiológica de seu povo. Na verdade, seguindo as noções nietzschianas de vontade de potência, o inverso dessa proposição se ajusta melhor à ironia manniana, pois é justamente a inversão do que entendemos por “saúde” e “doença”, na esfera da arte, o que Mann busca criticar de modo bastante enfático. Se considerarmos como termos que vão muito além do simples biologismo, se pode intuir que são estes, na verdade, termos espirituais. Nesse caso, teremos a ligação verdadeira entre o exotismo do sangue estrangeiro, o sangue fraco, com a força espiritual daí decorrente, esse artista especial, segundo Mann (1995, p. 195): “Porque sempre, companheiro do homem na jornada que penosamente o conduz a si mesmo, a arte atinge primeiro o objetivo”.

Mesmo sendo bruxas, dragões ou mesmo criaturas grotescas, as forças demoníacas são entidades que podem ser facilmente ligadas às forças ctônicas da natureza e nos remetem facilmente à ideia de ameaça do Mal sobre o Bem. Vejamos o que nos diz Mircea Eliade:

A concepção do adversário sob a forma de um ser demoníaco, verdadeira encarnação das forças do mal, sobreviveu igualmente até aos nossos dias. [...] imagens míticas que ainda hoje animam o mundo moderno, mostrar-nos-á talvez em que medida projetamos nos “inimigos” aos nossos próprios desejos de destruição. (ELIADE, 1979, p. 38)

Evidentemente, se observados de forma atenta, tanto em *Morte em Veneza* como em qualquer outra obra literária ou qualquer outra forma de representação alegórica, o significado simbólico do demonismo nas diferentes culturas nos atestam que o motivo mítico por trás das provações e tentações perpetradas pelos demônios possui relação profunda com o ressurgimento e ameaça do Caos primordial. É uma ameaça às forças positivas e ordenadoras do grande Cosmos, como atesta Mircea Eliade (1999, p.79): “Todo aquele que, no mais profundo de si, tiver deixado perecerem as raízes da Vida cairá em poder do espírito negador”.

Como já se observou repetidas vezes, há um paradoxo no ritual mitológico do demonismo que está longe de se efetivar como simples representação das forças negativas, aliás, é importante ressaltar que tanto a novela em questão como a maioria da produção literária e ensaística de Mann depende intrinsecamente dessa noção de ambiguidade das forças contrárias que se interagem e se complementam. Tudo vai depender do modo como o ritual mítico será interpretado, aspecto que torna a obra em grande medida independente das intenções iniciais do autor, como afirma, por exemplo, o mitólogo Claude Lévi-Strauss:

Deve existir, e existe de fato, uma correspondência entre a mensagem inconsciente de um mito – o problema que ele procura resolver – e o conteúdo consciente, isto é, a trama que ele elabora para chegar a este resultado. Mas tal correspondência não é necessariamente uma reprodução literal, ela também pode ter o aspecto de uma transformação lógica. Se um mito coloca seu problema de modo direto, quer dizer, nos termos em que a sociedade donde provém o percebe e procura resolvê-lo, o enredo, o conteúdo patente do mito, pode tirar diretamente seus motivos da própria vida social [...]. (LÉVI-STRAUSS, 2002, p. 824)

Apesar de representar um contingente sempre pertinaz de forças corruptoras dos princípios modelares de cada civilização e cultura, o elemento demoníaco – seja ele na forma de dragão, de deuses pagãos, do diabo cristianizado, da bruxa ou de vários modelos de criaturas abomináveis que a própria tradição literária perpetrou ou mesmo ajudou a recriar – quando assume o poder de alguma forma sobre o homem, algo de paradoxal se lhe introduz de modo indelével, que é a noção de que o mal é sempre necessário, o que acaba por fazer bem e não mal propriamente, pois ficam enfraquecidas ou mesmo excluídas essas forças tão contrárias ao sistema de crenças do herói. Sem que existam forças malignas operando contra a vontade do homem não pode haver vontade de Vida, portanto, é bastante comum que o homem apenas veja necessidade de lutar pela vida se houver algum obstáculo para o resultado positivo da empreitada; a vontade de poder necessita de seu oposto, a transcendência divina para sobreviver como fogo íntimo, como a chama do conhecimento. Mas Aschenbach, um herói nietzschiano, acaba por demolir essa ideia recorrente das construções arquetípicas que veem no herói aquele que é capaz de superar as forças do mal; mesmo sendo um autêntico representante do romance de formação, o *bildungsroman*, Aschenbach se deixa abalar e acaba cedendo às forças ctônicas do Caos primordial, sem a menor vontade de se elevar contra elas. Quem vence a batalha é Dioniso via Nietzsche.



Desse modo, quando o mal parece negar a possibilidade de vida ele está atuando ironicamente de modo a fortalecer, num grau de paroxismo impossível de ser comparado fora do plano do ritual mítico, a ausência da verdade como o mundo ocidental pós-socrático passou a ver a questão. O mal, as forças ctônicas do abismo, a noite ameaçadora, são todos eles, portanto, necessários ao homem e ao ordenamento do Cosmos, são forças “exóticas” e “estrangeiras”, mas apenas em relação à moral do homem fraco, do homem que capitulou perante a beleza da vida autêntica.

Malgrado a insistência da influência platônico-aristotélica na repressão de seus atos, Aschenbach aos poucos deixa de se recriminar por perseguir, talvez a olhos vistos, o jovem Tadzio pelas ruas e canais de Veneza. O que era um ato de indiscrição acaba se efetivando como força reveladora da vontade e do “sim” à vida através das forças do mal que o atraem com força redobrada sempre que ele vislumbra a beleza perfeita do “deus encarnado”.

Aschenbach fracassa como o “cavaleiro” capaz de defender as forças e ideais de conduta morais e éticos do mundo burguês e cristão, o *mal* que surge simbolicamente com o cólera é a ameaça que subverte os padrões ordenados da sociedade sadia. Nesse caso é preciso lembrar que as flechas de Apolo podiam causar doenças aos homens.

A noite e seu correlato mais próximo, o abismo, são a condição amplamente vital para se alcançar a plenitude da experiência de vida e da arte, algo que cala profundamente na experiência literária de Thomas Mann e que está condensada em *Morte em Veneza*. O realismo socialista é uma farsa porque vive dentro do capitalismo. O realismo quer que tudo seja dito de forma clara em literatura, que não haja dúvida, é o lema, mas os sentidos da arte não são jamais explícitos.

Um elemento ligado à conduta pouco aceitável é a da semi-divindade chamada de *trickster*. Na cultura dos povos do norte da Europa denota sempre as características de travessura e molecagem. É uma figura demoníaca que podemos associar às aparições carregadas de estranheza que permeiam a narrativa de *Morte em Veneza*. Para Meletínski:

Na mitologia de muitos povos do mundo o herói cultural tem um irmão, ou mais raramente, uma série de irmãos, que ora o ajudam, ora os prejudicam. [...] É igualmente frequente a representação de dois irmãos – um “sábio” e o outro “idiota” – que correspondem ao herói cultural e ao *trickster*. Este último, ou imita de forma desajeitada o herói cultural, ou perpetra intencionalmente uma série de malfeitos. (MELETÍNSKI, 2002, p. 94)

O homem ruivo no cemitério é a primeira aparição demoníaca ou *trickster*. Seus traços físicos, no entanto, serão repetidos em outros personagens igualmente enigmáticos ao longo da narrativa. Abaixo segue o exemplo que compara a semelhança física entre eles. Primeiramente o estrangeiro no cemitério, sua função parece residir em “despertar” o escritor de seu “sono profundo” e irromper nele o desejo pelo exótico, pelo sul, pela sensualidade e pelas cores, em suma, pela própria arte. Notemos primeiramente, então, a aparência física do estrangeiro ameaçador, depois comparemos com o gondoleiro também ameaçador (característica do demonismo que arranca o herói de seu estágio inicial de tranquilidade) e comparemos, finalmente, com a última e mais ameaçadora aparição demoníaca, o músico bufão, dono de uma música instintiva, crua, horripilante, mas ao mesmo tempo envolvente como a morte que se alastra por toda a ilha:

De estatura mediana, magro, sem barba e com um nariz incrivelmente rombudo, o homem era do tipo ruivo, a característica pele leitosa e sardenta. Ao que tudo indicava, não era bávaro, a começar pelo chapéu de palha de abas largas e retas que lhe cobria a cabeça, emprestando à sua aparência um ar estrangeiro, de alguém vindo de terra distante. [...] De cabeça erguida, de modo que o pomo de adão se destacava forte e nu no pescoço magro, a despontar da camisa esporte frouxa, ele perscrutava atentamente o horizonte com os olhos descoloridos, franjados de cílios vermelhos e separados por duas rugas verticais enérgicas, numa combinação curiosa com o nariz levemente arrebicado, [...] sua postura tinha um quê de dominadora altivez, arrogância ou mesmo ferocidade, pois, talvez ofuscado, franzia o rosto para o sol poente, ou, talvez por uma deformidade fisionômica perene, seus lábios pareciam curtos demais, arreganhados, expondo até as gengivas os dentes brancos. (MANN, 2010, p. 9-10)

Agora, o gondoleiro, personagem sinistro e enigmático, se recusou a levar Aschenbach para o destino indicado, assumindo, desse modo, uma postura afrontosa:

Era um homem de fisionomia desagradável, brutal mesmo, vestindo roupa azul de marinheiro, com uma faixa amarela enrolada na cintura e um chapéu de palha já sem forma, cujo trançado começava a desfiar, atrevidamente caído de lado. O formato do rosto, o bigode louro e crespo sob o nariz curto e arrebicado faziam com que não parecesse de modo algum italiano. Embora de constituição mais para o franzino, a ponto de não parecer especialmente indicado para aquele ofício, manjava o remo com grande energia, empenhando todo o corpo em cada remada. Por vezes, o esforço fazia com que contraísse os lábios, expondo seus dentes brancos. Com as sobrancelhas ruivas franzidas, olhava por cima do seu passageiro ao responder num tom decidido, quase grosseiro:  
– O senhor vai para o Lido. (MANN, 2010, p. 35)

E, na última aparição demoníaca, temos o músico bufão. Trata-se do personagem mais enigmático e ameaçador dentre as três aparições demoníacas, os traços de

hostilidade nele assumem um grau de paroxismo apenas superável, como veremos no capítulo seguinte, pela cena brutal de iniciação ritualística em que Aschenbach sonha com o próprio deus Dioniso. A partir dessa aparição o protagonista estará preparado para se defrontar com o contágio final do cólera, símbolo do contágio e da morte, as três aparições formam um de quadro iniciação, ou seja, a morte está ligada à condição de destruição de um estágio da vida, seguida do renascimento para o mundo sagrado, para o mundo dos deuses. No caso de Aschenbach, para o encontro com o deus Dioniso:

De corpo franzino e rosto não menos magro e chupado, ele estava de pé sobre o cascalho, afastado dos seus, o chapéu de feltro surrado tombado para trás, de modo que um tufo de cabelos ruivos escapava sob a aba, numa pose de atrevida arrogância, [...]. Não parecia ser veneziano, mas antes descender da estirpe dos cômicos napolitanos, meio rufião, meio comediante, brutal e ousado, perigoso e divertido. [...] Do colarinho mole da camisa esporte que usava, de resto, com um terno cidadão, despontava um pescoço magro, com um pomo-de-adão surpreendentemente avantajado e nu. Seu rosto pálido, sem barba, de nariz rombudo, e que não sugeria qualquer idade definida, parecia lavrado por vícios e caretas, e as duas rugas que se desenhavam obstinadas, imperiosas, quase ferozes entre as sobrancelhas ruivas compunham uma estranha combinação com o esgar trocista da boca, que se remexia sem cessar. (MANN, 2010, p. 92-93)

A aparição do músico pode ser considerada como o estágio final da suprema iniciação que se aproxima. Em uma palavra, simboliza o começo de uma nova existência espiritual. Mais ainda: geração, morte e regeneração (renascimento) foram compreendidas como os três momentos de um mesmo mistério, o da jornada iniciática e da entrega total do herói ao mundo da noite e do caos.

O simbolismo e o ritual iniciático comportam, ao mesmo tempo, a junção dos mitos heroicos e das mitologias da morte. É a morte que leva à recriação. O que temos em *Morte em Veneza* é o simbolismo da ascensão invertida parodicamente, pois, malgrado o fato de termos o desfacelamento de uma situação de estagnação iniciais, a erupção interna em Aschenbach torna possível a possibilidade de uma passagem para um outro modo de ser. Dessa forma, é a morte que se avizinha nas aparições demoníacas que revelam a Aschenbach a possibilidade redentora da liberdade, de acabar com a letargia de uma vida de aparências, isto é, de mudar de situação, de abolir um sistema de condicionamento. A doença pelo cólera que o músico bufão mimetiza em sua performance musical é também uma possibilidade de mergulho numa nova condição de vida autêntica:

Para curar o doente, é preciso fazê-lo nascer mais uma vez, o modelo arquetípico do nascimento é a cosmogonia. [...] Penetrar no ventre do monstro – ou ser simbolicamente “enterrado” ou fechado na cabana iniciática – equivale a uma regressão ao indistinto primordial, à Noite cósmica. (ELIADE, 1979, p. 94)

A morte pode ser considerada como a suprema iniciação, a possibilidade de uma nova existência espiritual. Se os detalhes físicos nos revelam em todos eles as mesmas semelhanças, as características grotescas tanto do gondoleiro sinistro quanto do violeiro bufão reforçam a ideia de que o mal, como uma doença colérica, se espalha também pelo interior de Aschenbach.

Podemos atribuir a semelhança física entre eles ao simbolismo do demonismo, mas é preciso ir mais além, ou seja, perceber que efeitos essas aparições refletem no interior do escritor apolíneo e cansado por uma vida excessivamente ordeira. Estas três aparições simbólicas nos remetem à tentação, sempre presente na caminhada do herói em busca de autoconhecimento, claro está que a noção de autoconhecimento em Mann é extremamente irônica posto que autodestrutiva, e é essa visão irônica o princípio mesmo de se auto escutar, uma ironia profunda e redimensionada por Thomas Mann que levará seu herói Aschenbach a abraçar com total fascinação os encantos ao mesmo tempo da beleza e da morte, de Eros e Tanathos, da razão e da sensibilidade. São extremamente variados os exemplos de heróis tentados por forças demoníacas nas literaturas de todo o mundo. Na tradição alemã, de modo mais específico, temos a tentação do Diabo no mito de Fausto, história arcaizante sobre o fascínio do caos sobre o homem, tema, aliás, do último romance de Mann, *Doutor Fausto*, e mesmo de outros romances cujo tema da tentação demoníaca se efetiva de forma menos explícita, como na figura do intelectual iluminista Nafta, de *A montanha mágica*, ou mesmo na figura do melhor amigo de Tonio Krueger, na novela homônima, ou seja, são figuras arquetípicas que, de modo abrangente, dão o tom geral das motivações estéticas e filosóficas de Mann.

Os demônios são as criaturas que cumprem o papel de antagonistas e representantes do caos e do abismo. Temos as tentações que sofreram Jesus, na tradição cristã, e Buda, na tradição oriental. Ambos passam por uma série de três tentações até encontrar a verdade pela resistência às forças da escuridão. Neste sentido, podemos identificar também no herói Aschenbach uma parodização das características do herói cultural que deve voltar pra casa depois de um longo período de aventuras e provações. Na visão irônica de Mann, o herói deve sucumbir ao mal para encontrar a si mesmo, não mais como

homem, mas como artista, como impostor demoníaco, como mascarado e farsante. Os demônios que tentam Aschenbach representam os servos do deus Dioniso.

Todos os três demônios apresentam aparência visivelmente grotesca e ameaçadora. Trata-se de uma oposição à aparente busca do herói pelo objeto sagrado, a saber, a noção de belo na arte. Sua posterior negação à metafísica socrática está profundamente ligada às provas de tentação demoníaca que o herói não consegue resistir. Neste caso, ao contrário de Ulisses, Aschenbach não resiste ao canto da sereia e sua respectiva entrega à sensualidade da arte não mimética é a própria representação arquetípica dessa descida ao abismo e às verdadeiras forças abissais da arte e da vida.

Quando os demônios incitam Aschenbach a abraçar o mundo como única verdade e potencialidade criadora, concomitantemente ele passa a recusar a noção clássica das formas eternas, a renegar a noção de que o único mundo verdadeiramente belo é o mundo suprassensível. Abandonar-se à vontade de viver também significa abandonar-se ao gozo de todas as sensações terrenas, à noção de que se o limite entre o mundo das ideias e mundo das aparências é intransponível à experiência humana, então, trata-se de efetuar o último triunfo de quem não pode vencer a batalha contra o inimigo mais forte, em outras palavras, o que resta é a liberdade plena de viver e de escolher o destino que lhe é mais propenso, exercendo, assim, como para os existencialistas como Sartre e Heidegger, a suprema liberdade de viver. Em suma, o sentido da vida é se entregar ao devir que leva à morte. Sintetizadas no arquétipo do andrógino, cuja expressão máxima se converte no jovem Tadzio, como analisaremos mais adiante, Thomas Mann busca inverter a noção platônica de que a “a alma cria asas” e dá seu primeiro passo rumo ao abismo, se deixando abandonar livremente.

Sabe-se que em *Morte em Veneza* nenhuma palavra é empregada por acaso. Seguindo essa linha de pensamento, podemos concluir que a repetição de motivos próprios do demonismo mítico na esfera da narrativa manniana deve ter alguma significação que mereça um olhar sempre atento. Evidentemente, se observados de modo atento, esses motivos míticos nos mostram que a tentação demoníaca possui relação intrínseca com a erupção do caos como símbolo da ameaça às forças positivas do cosmos, como nota Eliade (1999, p. 79): “Todo aquele que, no mais profundo de si, tiver deixado perecerem as raízes da Vida cairá em poder do espírito negador”.

Como já se observou várias vezes, há um paradoxo no mito do demonismo que desafia a contumaz tendência de ligá-lo a motivações estritamente negativizantes. Apesar de representar forças malignas, corruptoras de todos os princípios éticos, morais e mesmo estéticos, o demoníaco no homem acaba por lhe fazer bem, pois, sem as forças do mal operando contra a vontade de viver, o homem não vê necessidade de lutar por ela. Assim, o mal apenas aparentemente é capaz de negar a vida; em seu íntimo, o mal está incumbido de fortalecê-la. O mal, portanto, é absolutamente necessário ao homem e ao Caos, embora represente uma força diametralmente oposto a tudo que há de positivo na experiência da vida plena. Por trás da fusão entre o prazer da vida plena e sensual do amor há que se pagar com a morte. O androginismo é ponto fulcral na análise dos mitos em *Morte em Veneza*. A ideia central desse mito reside no fato de que ele representa a união dos opostos e a totalidade advinda dessa união à figura do andrógino é capaz de reverter, pelo modo ritualístico, o próprio princípio da oposição primordial entre os princípios de oposição. Segundo Mircea Eliade:

*A coincidentia oppositorum* ou o mistério da totalidade é discernível tanto nos símbolos, nas teorias e nas crenças referentes à realidade última, ao *Grund* da divindade, quanto nas cosmogonias que explicam a criação pela fragmentação de uma Unidade primordial, nos rituais orgiásticos que perseguem a inversão dos comportamentos humanos e a confusão dos valores, nas técnicas místicas da união dos contrários, nos mitos do andrógino e nos ritos de androginização. (ELIADE, 1999, p. 82)

Uma das características do mito e de seus rituais que salta aos olhos do homem da contemporaneidade é que, por trás dessa visão poética e fantástica, há uma unidade oculta e potencialmente mais complexa que escapa à noção de totalidade e de qualquer apelo à explicação lógica. No mito da união entre o bem e o mal, pode-se vislumbrar a concepção idealizadora da noção de soma das qualidades, onde o homem precisa renunciar à experiência puramente imediata repleta de tensões e fragmentações tão típicas da era moderna, alcançando, desse modo, a plenitude da união mítica dos princípios opostos. Trata-se, nesse caso, de uma inversão dos mitos tradicionais, mas nunca uma superação desse modo de ver e refletir sobre a natureza humana e o mundo.

Entre a segunda metade do século XIX e início do século XX, os ficcionistas souberam se valer do complexo cultural dos mitos tradicionais adicionando um novo tratamento. Invertendo suas concepções tradicionais, esses escritores buscaram no mito algo que pudesse expressar de forma contundente essa nova situação do homem,

abandonado na sociedade burguesa. Ao passo que na Antiguidade e nas sociedades primitivas os mitos exprimiam pensamentos e sentimentos coletivos, sociais. Pode-se vislumbrar nesse aspecto uma grande diferença no tratamento que a literatura dá ao mito na modernidade. Essa inversão dos padrões de conduta mitologizante do mundo levou a uma situação extremamente coerente com o mundo vertiginoso da contemporaneidade, fazendo com que os mitos se transformassem em antimitos. No entanto, a ideologia do século XX continuou sendo, no fundo, contando com uma base mitológica.

### **Palavras finais**

A consciência mitológica no mundo moderno sobreviveu graças a sua capacidade de mudar suas formas e estruturas de acordo com a época e o ambiente social. Mesmo em se tratando de ideologias modernas e profundamente arraigadas em concepções abertamente antirreligiosas, como a ideologia comunista, declaradamente antimitológica, o que se verifica é a manutenção do mito e não sua supressão, pois não há regime capaz de conseguir fugir do mundo mitologizante; ao contrário, pois ao mesmo tempo em que nega uma função social ao mito acaba repetindo a estrutura do mito. Desse modo, podemos perceber que o tempo da revolução comunista é o tempo mitológico, seus líderes aparecem como heróis, os congressos são festas rituais, o Partido Comunista é uma igreja, enquanto que seus adversários são vistos como criaturas demoníacas representantes do mal.

Eliade considera que no mito, a *coincidentia oppositorum* é perfeitamente compreendida e assimilada nas culturas arcaicas, algo próximo da suspeita nietzschiana a respeito da incompreensão moderna do mito e do ritual dionisíaco:

Os mitos e as lendas referentes à consanguinidade de Deus e de Satã, ou do santo e da diaba, embora tenham surgido de uma inspiração erudita, tiveram enorme sucesso nos meios populares, o que prova que correspondiam a um desejo obscuro de penetrar o mistério da existência do Mal ou o mistério da imperfeição da Criação Divina. [...] O folclore religioso sempre comporta um ensinamento. É o ser humano inteiro que está em jogo quando se ouvem esses mitos e lendas; conscientemente ou não, sua mensagem acaba sempre sendo decifrada e assimilada. (ELIADE, 1999, p. 82-83)

O mito do andrógino está presente em inúmeras divindades orientais, como Dioniso, que, inicialmente, apresentava características puramente masculinas, como nas

representações onde o deus aparece com barbicha de bode. Nas versões mais tardias, o deus do vinho e da sensualidade é retratado como andrógino. A semelhança entre a noção do “além do homem” de Nietzsche e o mito do andrógino como símbolo de totalidade resulta em Dioniso. Ainda seguindo Eliade:

Os esforços feitos pelos homens para superar os contrários levam-no a sair de sua situação imediata e pessoal e a alçar-se a uma perspectiva transubjetiva; em outros termos, a atingir o conhecimento metafísico. Na sua experiência imediata, o homem é constituído por pares de contrários. [...] Superar os contrários é, sabe-se, um *leitmotiv* da espiritualidade hindu. Pela reflexão filosófica e pela contemplação e meditações [...] chega-se a transcender as oposições e até a realizar a *coincidentia oppositorum* no próprio corpo e no próprio espírito. (ELIADE, 1999, p. 96-97)

O andrógino é capaz de levar o homem a forçar os limites, a acreditar na possibilidade da reinvenção de si, é o modelo do homem sagrado e perfeito. Em *Morte em Veneza*, o momento em que Aschenbach vislumbra o jovem Tadzio representa o princípio do despertar do artista perante o verdadeiramente belo transcendental. Como se pode notar no trecho a seguir, o encontro é de extremo impacto para o herói manniano:

[...] um rapazinho de cabelos longos, de catorze anos talvez. Aschenbach notou com espanto que o rapaz era de uma beleza perfeita. Seu rosto pálido, graciosamente reservado, emoldurado por cabelos anelados cor de mel, o nariz reto, a boca adorável, a expressão de seriedade afável, digna de um deus, lembravam uma escultura grega do período áureo, sendo que à mais pura perfeição da forma aliava-se um encanto pessoal tão exclusivo que o observador acreditava jamais ter encontrado, quer na natureza quer nas artes plásticas, algo que aproximasse de um acabamento tão feliz. (MANN, 2010, p. 40)

O personagem Tadzio é um menino polonês dono de uma beleza andrógina. Está de férias com a família em Veneza e, quando avistado por Aschenbach, se torna alvo da admiração do artista e, assim, surge o início de sua trajetória iniciática sob a influência da beleza perfeita do menino estrangeiro. Tadzio é pintado pelo narrador como completamente diferente do resto dos mortais; ele é a própria concepção do belo transcendido em toda sua plenitude. Ele representa, destarte, a experiência do amor verdadeiro, pois não se trata do amor de uma mulher nem de um homem, mas um conjunto de ambos, em suma, é a experiência total, a plenitude do ser no humano.

O andrógino é basicamente o único ser que sobrevive à herança da queda do homem e do fim do mito do paraíso terreno do Éden. O mito está presente em grande parte da literatura dos séculos XIX e XX. Serafita de Balzac é o exemplo clássico desse motivo



mítico ancestral em quase todas as culturas do mundo. O sentido metafórico do símbolo do andrógino é a fusão de dois sexos e o florescimento de uma nova possibilidade de completude para a humanidade. Esse é o símbolo que Mann alegoriza com a figura do belo Tadzio. Também estão presentes esculturas da antiguidade que evidenciam a idealização espiritual do mito do andrógino e da plenitude mágica de seus rituais.

Seria importante, por fim, prestarmos atenção para outra construção mitológica do andrógino: o mito de Jacinto. O belo menino foi amado simultaneamente por duas divindades, Apolo e Zéfiro. A tradição mitológica conta que Apolo se apaixonou perdidamente pelo menino, abandonando todas as suas obrigações. Deixou de atender o oráculo em Delfos, onde sempre fora requisitado, também cessou de empunhar suas armas. Com extrema inveja de Apolo, o deus Zéfiro discute com ele e decide por matar o jovem Jacinto. A rosa de Jacinto, como nos chegou a lenda, cresceu do sangue desse jovem.

Podemos notar que Aschenbach assume todas as características de Apolo nesse mito. Assim como o deus, ele também negligencia seus afazeres e sem rodeios acaba seduzido e sucumbe à própria experiência de adorar o menino polonês:

Lá estava ele sentado, o mestre, o artista dignificado, o autor de *Um miserável*, que em tão exemplar pureza de forma recusara a boemia e as profundezas turvas, negara qualquer simpatia pelo abismo e reprovava o réprobo; ele que subira tão alto, que, senhor de seu conhecimento e liberto de toda ironia [...] lá estava sentado, as pálpebras cerradas, sob as quais se esgueirava por vezes um olhar oblíquo, irônico e perplexo, que logo tornava a se ocultar, e seus lábios frouxos, revelados por cosméticos, articulavam palavras desconexas, retiradas do discurso que seu cérebro semi-adormecido compunha, seguindo a estranha lógica dos sonhos. (MANN, 2010, p. 110)

A beleza andrógina de Tadzio enlouquece o velho escritor porque é a representação mítica da beleza perfeita. Ele representa a própria beleza clássica encarnada e condensa em si o arquétipo platônico de beleza. A inversão irônica de Mann legitima de modo mordaz a versão platônica de que a arte é maléfica porque corrompe a dignidade e a moral da sociedade. Thomas Mann vê nos perigos da arte, a saber, da sensualidade e do desejo de alcançar as formas divinas, um mergulho profundo nas experiências terrenas e obscuras.

Referências bibliográficas

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Editora Cultrix; Pensamento, 1995.

\_\_\_\_\_. *O poder do mito*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Palas Athena, 2012.

ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o andrógino: comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. *Mito do eterno retorno*. Tradução de José A. Seschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

\_\_\_\_\_. *O sagrado e o profano*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

\_\_\_\_\_. *Imagens e símbolos*. Tradução de Maria Adozinha Oliveira Soares. Lisboa: Arcádia Letras e Artes, 1979.

HARIDAS, Chaudhuri. *The Philosophy of Love*. New York: Routledge & Kegan Paul, 2011.

MANN, Thomas. *Ensaio*. Tradução e seleção de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Perspectiva, 1988.

\_\_\_\_\_. *Morte em Veneza*. Tradução de Eloísa Ferreira Araújo Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

MELETINSKI, Eleazar. *Os arquétipos literários*. Tradução de Aurora Fornoni Berardini. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia*. Tradução de Heloísa da Graça Burati. São Paulo: Rideel, 2005.

\_\_\_\_\_. *A visão dionisíaca do mundo*. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Tradução de António Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1978.

# A função do autor-leitor-ilustrador em obras literárias infantis

---

**Simone Lancini<sup>1</sup>**

Centro Universitário Ritter dos Reis - UniRitter  
moni.lancini@gmail.com

**Maria Alzira Leite<sup>2</sup>**

Centro Universitário Ritter dos Reis - UniRitter  
mariaalzira35@gmail.com

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo fazer uma reflexão sobre a função do autor-leitor-ilustrador nas obras literárias infantis para as crianças não alfabetizadas. Pressupõe os narradores-leitores como coautores de obras literárias infantis, assim como os ilustradores, que despertam e instigam a curiosidade dos leitores. Sugere-se a mediação do professor para a formação de leitores críticos na seleção de obras literárias infantis que despertem a imaginação, mas que, ao mesmo tempo, reproduzam a realidade no contexto em que as crianças estão inseridas.

**Palavras-chave:** Autor; Leitor; Ilustrador; Crianças.

**Abstract:** This article aims to reflect on the role of the author-reader-illustrator in children's literary works for non-literate children. It presupposes narrator-readers, as co-authors of children's literary works, as well as illustrators, who arouse and instigate the curiosity of readers. The teacher's mediation is suggested for the training of critical readers, through the selection of children's literary works which awake the imagination, but at the same time, reproduce reality in the context in which children are inserted.

**Keywords:** Author; Reader; Illustrator; Children.

*Recebido em: 24/04/19*

*Aceito em: 07/09/19*

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras pela Uniritter. Graduação em Letras - Habilitação Inglês pela Unisinos (2008). Habilitação em Letras - Português pelo Centro Universitário Claretiano. Especialização em Supervisão Escolar (2015) pela Faculdade Uniasselvi - IERGS. Atualmente é professora do curso de Letras da Universidade Laureate Internacional - UniRitter, ministrante de provas de proficiências para mestrandos e doutorandos e revisora de provas do ENADE.

<sup>2</sup> Possui Graduação em letras pelo UniBH (2001). cursando uma 2a Licenciatura em Pedagogia. Especialista em Psicopedagogia, Mestrado em Linguística e Língua Portuguesa (PUC Minas 2009), Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa (PUC Minas 2014), com período PDSE na Universidade Nova de Lisboa - FCSH. Pós-doutorado em Linguística Aplicada pela Unicamp (2016). Coordenadora institucional do PIBID e da Residência Pedagógica e corretora da prova escrita CELPEBRAS.

## **Introdução**

O período que a criança passa na escola é relevante para a construção de sua inteligência, socialização e afetividade, portanto, é necessário que a escola promova um ambiente saudável e motivador que atenda às necessidades das crianças nessa etapa da vida.

É indispensável que a criança na pré-escola desenvolva e conviva em um ambiente que lhe proporcione o exercício da leitura, permitindo-a perceber o mundo que a cerca por meio da leitura mediada pela voz do professor, estimulando, assim, a capacidade de escuta dos sujeitos por meio de imagens, recurso importante utilizado para a construção do imaginário da criança.

Quanto mais histórias orais inseridas com antecedência na educação infantil, maiores serão as chances de as crianças desenvolverem o gosto pela leitura. Contudo, como será que as crianças conhecem quem realmente escreveu aquela obra literária que está sendo lida pelo professor ou por pelos adultos? Primeiramente, a criança escuta a história narrada pelo professor e, posteriormente, conhece o livro como um objeto tátil que ela pode tocar, ver e tentar compreender as imagens por meio da percepção. Ao escutar a história narrada pelo professor, a criança reconhece o leitor da história como coautor ou até mesmo como autor da obra literária.

Este artigo tem como objetivo fazer uma reflexão sobre a função do autor nas obras literárias para as crianças não alfabetizadas. Pressupõe-se que para as crianças, os narradores-leitores e os ilustradores são os coautores de obras literárias infantis.

## **A História da Literatura Infantil**

Foi a partir do século XVIII, na Europa, que foram publicadas as primeiras obras para crianças. Antes, no século XVII, alguns textos sobre os contos de fada foram adaptados e são considerados como os pioneiros da literatura infantil. Um dos principais autores da época foi Charles Perrault,

A Literatura Infantil tem seu início através de Charles Perraut, clássico dos contos de fadas, no século XVII. Naturalmente, o consagrado escritor francês não poderia prever em sua época que tais histórias, por sua natureza e estrutura, viessem constituir um novo estilo

dentro da Literatura, e elegê-lo o criador da Literatura da Criança. (CARVALHO, 1982, p. 77).

De acordo com a autora, Perrault buscou retratar a sociedade da sua época em suas histórias. Assim, além de ser influenciado pelo folclore, foi responsável por um novo recorte literário, o conto de fadas, aperfeiçoando esse tipo de literatura. Muitos de nós conhecemos suas obras famosas, mas provavelmente, muitas crianças, não conhecem o autor propriamente, mas o narrador-leitor e os ilustradores como coautores dessas obras literárias. As obras que merecem mais destaque são: a Bela Adormecida, Chapeuzinho Vermelho, o Gato de Botas, Cinderela, Barba Azul e o Pequeno Polegar.

No mesmo século em que Perrault começou a escrever os contos de fadas, Fenélon começou a escrever obras para a juventude, porém com o intuito de transmitir valores educacionais, a fim de alcançar pequenos leitores.

No século XIX, Jacob Ludwig Karl e Wilhelm Carl Grimm, conhecidos como os Irmãos Grimm, trouxeram um novo estilo para a literatura com a delicadeza de personagens populares para seus contos. Os Irmãos Grimm foram responsáveis pela criação de fábulas infantis que encantaram e ainda encantam o público infantil por meio de folclore e lendas. Seus personagens eram populares por serem alfaiates, camponeses, ou seja, trabalhadores comuns. De suas obras mais famosas, destacam-se: “A Gata Borralheira”, “Branca de Neve”, “Os músicos de Bremen”, “João e Maria”, entre outros.

Ainda no século XIX, na Dinamarca, Hans Cristian Andersen buscou encantar a Literatura Infantil e Juvenil da época com diversas obras. Segundo Carvalho (1982), Andersen foi o maior poeta íntegro de movimento, pois utilizava uma linguagem encantadora e possuía um talento de dar vida a tudo – até mesmo simples objetos.

Tendo este cenário em mente, o que, afinal, é literatura infantil? É um objeto cultural. São histórias ou poemas que são produzidos ao longo dos séculos que têm a característica de cativar e seduzir as crianças. Os textos literários envolvem, simultaneamente, a emoção e a razão em atividade. Sua organização provoca surpresa por fugir ao padrão característico da maioria dos textos em circulação social.

A literatura infantil é uma arte de expressão representante do Mundo, do Homem e da Vida. É uma das produções e recepções humanas mais importantes para a formação do indivíduo, pois expressa a experiência do autor e, ao mesmo tempo, provoca uma experiência no leitor. Ela também enriquece a imaginação e a fantasia da criança, cultiva

a liberdade de espírito e desenvolve seu poder de dialogismo. A literatura contemporânea, por sua vez, tem o papel de conscientizar e transformar o poder crítico do leitor e do interlocutor. A criança, através dela, contextualiza e harmoniza a fantasia e a realidade, a fim de satisfazer suas exigências internas.

Nota-se que a literatura é diacrônica, pois a cada época ela representa um momento da humanidade e/ou uma etapa de sua constante evolução. Ao conhecer a literatura que cada época destinou as suas crianças é uma forma de entender os valores e ideias em que cada sociedade se fundamentou. De acordo com Vygotsky (1998), de início, a literatura era destinada apenas ao público adulto, após, aos poucos, foi direcionada às crianças. É necessário, portanto, compreender sua concepção anterior para construir pedagogicamente seu devido lugar no mundo de hoje.

A compreensão do que é literatura, tomada do ponto de vista histórico e da investigação dos conceitos e das vivências dos alunos e seus pares, suscita o interesse pela investigação das produções literárias locais e regionais entendidas como forma de expressão, manifestação artística e interação com o mundo. E pode-se, a partir daí, identificar nos textos especificidades tais que permitam reconhecê-los como literários. Esse entendimento pode ensejar discussões a respeito da função da literatura no corpo social, uma vez que, se a manifestação tem sido cultivada através das civilizações, é interessante investigar-se que razões levaram o homem a cultivá-la e a fazer uso dela através dos tempos. (PROPOSTA CURRICULAR DE SANTA CATARINA, 1998).

A fim de que a literatura cumpra seu papel no imaginário do leitor, é fundamental a mediação do professor na seleção dos textos literários e na elaboração de atividades que possam despertar a imaginação, ao mesmo tempo que possibilitem a construção da realidade, sempre buscando inserir tais atividades em um contexto pedagógico.

### **Literatura Infantil no Brasil**

Como mencionado anteriormente, cada época compreendeu uma constante evolução na literatura. Tratando-se do gênero infantil, ao longo do tempo, ele vem sofrendo transformações provenientes do aparecimento de novos autores e de uma variedade de livros destinados a crianças. Essa variedade não garante boa qualidade das obras literárias, por este motivo, há preocupações por parte dos pais e educadores, atentos à realidade do mundo de hoje. Acredita-se que esse aumento pela oferta e busca por livros

literários tem como vantagem a formação de novos leitores, como também, a preocupação e a conscientização de materiais de boa qualidade.

A literatura infantil brasileira tem suas próprias características, que carregam consigo contribuições europeias (portuguesa), africanas e indígenas. Antigamente, os primeiros colonizadores narravam histórias contadas por suas avós, trazendo nomes de personagens como Trancoso e outros do folclore português. A essa literatura oral, somavam-se histórias de escravas negras, que andavam de engenho em engenho repassando essas mesmas histórias contadas. Além disso, a cultura indígena nos trouxe elementos que vieram enriquecer o imaginário, como personagens como a Iara, o Matitaperê, entre outros.

No século XIX, surgiram os jornais infantis, como em Salvador, além de obras como *O Recompilador* ou *Livraria dos Meninos* (1837) e *O Mentor da Infância* (1846); já em São Paulo temos *O Caleidoscópio*, de 1860.

Outros poetas contemporâneos também se dedicaram à produção de textos infantis como Menotti Del Picchia, José Lins do Rego, Viriato Corrêa, Érico Veríssimo, entre outros, porém não seguiram a mesma linha que Monteiro Lobato. Já as escritoras Cecília Meireles e Clarice Lispector foram influenciadas por Monteiro Lobato, inspiradas por um novo olhar para a literatura infantil. Assim, as obras destas dedicam-se a um discurso voltado para o diálogo com a criança.

Pode-se dizer que foi a partir da obra revolucionária de José Bento Monteiro Lobato (1882 – 1948) que a literatura infantil brasileira estabeleceu-se e ganhou uma real definição. A escrita de Lobato relacionava-se com o contexto social do período, com personagens contemporâneos, talvez por esse motivo o sucesso. Porém, a literatura dessa época era confundida e tratada como literatura escolar, ligada ao pedagógico. Foi com o livro de Monteiro Lobato de 1921, *Narizinho Arrebitado*, que os conceitos maniqueístas foram deixados de lado. A característica didática e/ou pedagógica cedeu a uma produção mais autêntica, no qual passou-se a dar mais ênfase ao uso de onomatopeias e neologismos.

Na década de 1970, observaram-se modificações na produção literária com o surgimento de novos autores que incorporavam as raízes lobateanas e suas obras produziram um novo modelo de literatura infantil, com histórias mais bem-humoradas e imaginárias sob uma linguagem inovadora e poética, possibilitando, desta forma, crianças

mais críticas e reflexivas. De acordo com Bordini (1998), foi na década de 1970 que grandes autores começaram a incorporar em suas obras valores propostos por Monteiro Lobato para o melhoramento da Literatura Infantil. Já a década de 80 foi considerada como um período de evolução na literatura infantil, pois temas que antes não eram tratados em narrativas infantis passaram a ser abordados. Dentre estes, destacam-se temas como: separação dos pais, mudanças sexuais, preocupação ecológica, entre outros. Desde então, o livro infantil passou a ser cada vez mais valorizado e sua produção exige cuidados em todos os detalhes, pois isso facilita o manuseio e a compreensão dos leitores que, neste caso, podem ser as crianças ou os narradores-leitores. Assim, podemos dizer que as mudanças que ocorreram ao longo do tempo tornam a literatura infantil um veículo de várias linguagens que possibilitam o encontro de novas descobertas.

### **A Narrativa de Histórias**

De acordo com Walter Benjamin (1994), narrar é como tecer um manto, alimentando-o diariamente com pontos de linha da memória, assim como Penélope tecia e o desfazia, manipulando o tempo e a experiência. O contador de histórias é o que transmite a memória e a experiência, além de ser considerado aquele que reproduz a cultura. Ele é o elemento fundamental para que as narrativas se constituam como herança de um patrimônio cultural rico nascido da oralidade. As histórias narradas são muitas vezes anônimas, mas, de certo modo, intrinsecamente ligadas ao domínio coletivo.

Há uma variedade de gêneros textuais como: contos de fadas, contos folclóricos, aventuras, etc., todos eles alimentam a imaginação e o desejo da revelação, da descoberta e da exploração. No universo imaginário da criança, inicia-se um processo de reflexão acerca do comportamento dos personagens, dos medos, das alegrias, e tudo isso as obras literárias e os narradores podem proporcionar.

Consideramos que o escritor de textos literários para crianças ocupa, atualmente, o lugar de histórias dos primórdios da humanidade e da Idade Média, pois era um período marcado pela oralidade, pelo encantamento das palavras e pela fruição dos sons.

Cecília Meireles (1984, p. 49) tem razão quando diz que “o gosto de contar é idêntico ao de escrever”, “os primeiros narradores são os antepassados anônimos de todos os escritores” e “o gosto de ouvir é como o gosto de ler”. Por este motivo, incentivar as



crianças ainda não alfabetizadas a ouvir as histórias narradas, folhar os livros, observar as ilustrações, formar opiniões próprias já é uma forma de leitura. Assim, as crianças já estão desenvolvendo seu gosto pela leitura e pelas obras literárias.

O contador de histórias resgata tradições e transmite mensagens auditivas. Contar histórias é uma arte, pois é necessário captar a essência da obra; desempenhar os papéis de personagens; criar um ambiente adequado; dar atenção ao tom da voz e suas possibilidades, como sussurrar; imitar os ruídos, as vozes dos animais, as inflexões que indicam suspense e clímax. “Toda voz emana de um corpo [...] que permanece visível e palpável enquanto ela é audível”, afirma Zumthor (1993, p. 241) a respeito da performance oral nos contextos anteriores à reprodutibilidade técnica.

Ainda segundo Zumthor:

A palavra pronunciada não existe (como o faz a palavra escrita) num contexto puramente verbal: ela participa necessariamente de um processo mais amplo[...] cuja totalidade engaja os corpos dos participantes. A palavra falada sempre carrega uma carga corporal, ela é “ligação de sema e soma, de signo e corpo”. (ZUMTHOR, p. 1993).

Assim, o narrador conduz a narrativa e sua arte de narrar atua como uma senha mágica para que o ouvinte entre no mundo imaginário da obra literária.

### **O Leitor das Histórias Infantis**

A oralidade, o texto escrito e o leitor complementam-se. No caso de crianças que não sabem ler ainda, o narrador-leitor cumpre um papel fundamental para que esses sujeitos sejam estimulados a lerem no futuro. Por este motivo, há diversos estudos preocupados com o leitor, mais exatamente, no sentido que o leitor dá ao texto escrito. O leitor, no contexto escolar o professor, faz sua interpretação e recria o texto. Quando o leitor recria o texto, identifica sua melodia profunda, reproduzindo com uma voz pessoal, com uma visão de mundo única, conferindo, assim, ao texto a chance de viver. Segundo o autor Pareyson (1997), “a execução é o único modo de viver da obra”. O leitor de um texto resgata os valores da obra e desperta a vida do texto. Esses valores e esse despertar serão transferidos para os ouvintes na oralidade através da voz e da performance, como já mencionado anteriormente.

De acordo com Wayne Booth (1980), concede-se ao narrador/escritor uma autoridade artificial de saber o que vai na mente e no coração do personagem. A narrativa primitiva sempre teve um contar autoritário em que o autor manipulava os juízos do leitor, por apresentar de modo favorável ou não as personagens, a fim de despertar sentimentos de simpatia ou desprezo. O narrador não intervém de modo direto na história e nos personagens, não faz uma avaliação externa, não analisa condutas, pois toda a realidade externa transposta não pode ser traduzida por ele. Assim, como consequência, a função do autor é de ceder o seu lugar ao leitor. Como diz Umberto Eco (1994, p. 9), “todo texto é uma máquina preguiçosa pedido ao leitor que faça uma parte do seu trabalho”.

Se considerarmos que o leitor, ou, no contexto escolar, o professor, não é um intérprete, nem um simples decodificador do gênero textual, mas um coautor de obras literárias infantis, cabe a ele transmitir posições ou ideais sutis ou implícitos inseridos nos textos. Contudo, como a criança ainda está em fase de desenvolvimento lógico e crítico, ela é influenciada pelas ideologias transmitidas por esse mediador, o leitor. Logo, a função de coautor do leitor, tanto dos professores como de qualquer outro adulto que lê para uma criança, deve ser consciente.

### **As Ilustrações**

Conforme vimos, o narrador-leitor possui um papel importante como coautor e mediador no processo de formação de leitores iniciantes. Porém, ele também deve considerar as ilustrações como um elemento enriquecedor e motivador de leitura para as crianças. Nos livros literários infantis, as ilustrações funcionam como um elemento chave da obra, pois o aspecto visual atrai as crianças pela sua beleza. Além disso, as ilustrações são formas de leitura. A leitura não está presa apenas às palavras, mas é um processo abrangente destas e das imagens. Ressalta-se a importância de educadores que, desde cedo, desenvolvam a leitura de imagens.

Há, nesta perspectiva, uma necessidade urgente de investimento na “alfabetização visual”, pois a interpretação das imagens envolve aprendizagem, desenvolvimento do pensamento crítico, raciocínio e capacidade do observador (COSTA, 2009). Cabe, pois, à instituição escolar e aos educadores investirem e selecionar como uma das prioridades para a formação de leitores proficientes.

Nessa perspectiva, Amarilha (2002, p. 41) diz que “a ilustração contribui para o desenvolvimento de alguns aspectos do leitor”. De acordo com a autora, as imagens favorecem “a capacidade de observação e análise”, além de promover “uma rica experiência de cor, forma, perspectivas e significados”. Compreende-se, dessa forma, a relevância da “alfabetização visual” no processo de construção do significado e também nas experiências significativas para a faixa etária.

Lima (2008, p. 76) também traz estudos complementares a respeito das contribuições das ilustrações para a formação de leitores, afirmando que as imagens possibilitam “reconstruir o passado, refletir o presente, imaginar o futuro ou criar situações impossíveis no mundo real”. Logo, percebe-se que a leitura de imagens proporciona situações de desenvolvimento do sujeito.

### **A Função do Ilustrador**

Segundo a ilustradora Márcia Széliga (2008) a função do ilustrador é como a de um coautor silencioso despertando e instigando a curiosidade no leitor. A autora afirma:

Ilustrar é despertar um questionamento, é instigar a curiosidade para desvendar os mistérios incrustados nas entrelinhas das palavras, na ambientação das formas e cores que acionam os sentidos do leitor, para que ele possa se sentir, em seu íntimo, um coautor silencioso. (p. 181)

É perceptível hoje a quantidade de livros de imagem disponíveis no mercado, e é importante destacar, em um crescimento geral da indústria de livros infanto-juvenis e o status que eles vêm conquistando. O ilustrador, agora, não é apenas um profissional contratado para prover as “figuras” de uma história alheia como era vista, ele tem o mesmo peso do escritor, cria com ele ou é o único autor do livro.

De acordo com Thiago Lopes (2012), ilustrador de livros infantis, o livro infantil é um diálogo entre linguagens: a palavra, a imagem e o suporte; apesar de pequena a quantidade de texto escrito, quando comparado a livros para adultos, por exemplo, não é uma tarefa fácil. O ilustrador tem a função de contar a história através das imagens, assim, é por meio dessas imagens que se dá a linguagem do ilustrador. Como em certos textos, há lacunas deixadas pelos autores, isso permite ao ilustrador criar novas interpretações ou ampliar novas perspectivas, deixando desta forma, o livro mais interessante.

Portanto, o ilustrador não pode ser considerado apenas um criador de figuras. Pode ser considerado um coautor, pois ele conta a história a partir das imagens, manipula parte dela e cria significados.

### **Considerações Finais**

A partir de todas as reflexões feitas sobre a função do autor-leitor-ilustrador nas obras literárias infantis para as crianças não alfabetizadas, constatou-se a importância de detalhes que fazem grandes diferenças para a aproximação e envolvimento dos leitores pré-escolares da literatura infantil. Nesses detalhes, incluem-se as funções do ilustrador, do leitor, do ambiente, que necessita ser adequado para estimular à leitura, o tom de voz e da performance do narrador-leitor, as imagens cada vez mais chamativas, etc.

A literatura infantil está presente em nossas vidas desde bebês, através das histórias que ouvimos de um narrador-leitor, nesse caso os pais. Os bebês acabam aprendendo a linguagem de maneira mais rápida, tendo o adulto ou o narrador-leitor como um modelo. Além disso, as obras infantis estão cada vez mais preocupadas com a formação de leitores críticos e lógicos.

Toda criança necessita de um narrador de histórias, seja em casa, na escola, em qualquer espaço que ela esteja inserida. Cabe aos professores e pais, como mediadores, despertar não só o interesse pela literatura, mas também estimular as crianças a ouvir essas histórias contadas, e acima de tudo, aprender a interpretá-las e reproduzi-las posteriormente. Em relação a isso, quando pensamos no âmbito escolar, há um déficit entre os alunos que chegam ao ensino médio, talvez por eles não estarem sendo conduzidos a esse tipo de aprendizagem interpretativa e reprodutiva.

### **Referências bibliográficas**

AMARILHA, Marly. Imagens sim, palavras não. In: AMARILHA, Marly. *Estão mortas as fadas? Literatura infantil e prática pedagógica*. Petrópolis-RJ: Vozes, 1997, p. 39-44.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Tradução de Maria Teresa Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BORDINI, Maria da Glória. A literatura infantil nos anos 80. In: SERRA, Elizabeth D'Ângelo (Org.). *30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras*. Rio de Janeiro, RJ: Edições Makunaima, 2012, v. 1. 335p.

CARVALHO, Barbara Vasconcelos. *Literatura Infantil: Visão histórica e crítica*. São Paulo: Ática, 1982.

COSTA, Maria Cristina Castilho. A leitura das imagens. In: ZIBERMAN, Regina; RÖSING, Tania M. K. (Org.). *Escola e leitura: velha crise, novas alternativas*. São Paulo: Global, 2009, p. 81-98 (Coleção leitura e formação).

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

LIMA, Graça. Lendo Imagens. In: Instituto C&A; Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. *Nos caminhos da literatura*. São Paulo: Petrópolis, 2008, p. 36-43.

PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PERISSÉ, Gabriel. *Palavras e origens*. 2ª ed. São Paulo: Saraiva, 2010.

SANTA CATARINA, *Proposta Curricular de Santa Catarina: educação infantil, ensino fundamental e médio: temas multidisciplinares*. Florianópolis: COGEN, 1998.

SZÉLIGA, Márcia. *Alquimia da Arte*. Disponível em: <<http://blogitrab.com.br/marcia-szeliga-a-alquimista-da-arte>>. Acesso em: 15 mar. 2019.

VYGOTSKY, L. S. *Pensamento e Linguagem*. Trad. Jeferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

## *Liberdade* – a poesia digital e o sujeito leitor

---

**Miguel Rettenmaier da Silva**<sup>1</sup>

UPF-RS

miguel@upf.br

**Margarete Maria Soares Bin**<sup>2</sup>

UPF-RS

margaretesbin@yahoo.com.br

**Resumo:** Este artigo tem como tema as poéticas digitais, discutindo-se a formação estética do leitor em experiências de leitura que associam literatura e tecnologia. Para tanto, apresenta-se como corpus a criação digital *Liberdade* (2013), de Alckmar Luiz dos Santos et al. Ao proceder o exame da obra, verificou-se que por meio do uso dos aparatos digitais há potenciais possibilidades de uma formação aprofundada dos sujeitos, quando a tecnologia, incorporada ao fazer e ao ler poético, amplia a noção de usuário digital à condição de uma recepção esteticamente sensível e artisticamente atuante.

**Palavras-Chave:** Literatura Eletrônica; Poesia digital; Formação do leitor; *Liberdade*; Alckmar Luiz dos Santos.

**Abstract:** This article focuses on digital poetics, discussing the aesthetic formation of the reader in reading experiences that associate literature and technology. For that, the digital creation *Liberdade* (2013), by Alckmar Luiz dos Santos et al. When examining the work, it was verified that through the use of digital devices there are potential possibilities for an in-depth training of the subjects, when technology, incorporated into poetic reading and doing, widens the notion of digital user to the condition of a receiving aesthetically sensitive and artistically active.

**Keywords:** Electronic literature; Digital poetry; Formation of the reader; *Liberdade*; Alckmar Luiz dos Santos.

*Recebido em: 28/01/19*

*Aceito em: 10/03/19*

---

<sup>1</sup> Doutor em Teoria da Literatura pela PUCRS, com Pós-Doutorado pela Universidade de Santiago de Compostela, pesquisador da obra de Josué Guimarães, professor da Universidade de Passo Fundo-UPF, atuando na Graduação, Mestrado e Doutorado.

<sup>2</sup> Doutoranda em Letras, área de Pesquisa: Leitura e Formação do Leitor pela UPF de Passo Fundo-RS.

## **Introdução**

Este artigo pretende apresentar uma discussão com relação à formação dos leitores, mostrando como alternativa o uso da tecnologia por meio das poéticas digitais, principalmente as que constam na Organização *Eletronic Literature Collection*. As produções da referida Organização são concebidas a partir de recursos em que é possível unir enunciados verbais, visuais e sonoros em ambiente digital no exercício de uma recepção que se alinha em uma conduta ativa de fruição estética. Nesse sentido, integrados às práticas escolares, tais registros podem proporcionar à formação do leitor experiências aprofundadas de contato com o digital e, sobretudo, de interação com o texto poético.

No desenvolvimento das seções deste estudo, primeiramente, se discorre sobre as relações entre tecnologia e leitura. Apontam-se conceitos fundamentais, dentre eles o que é Literatura Eletrônica. Na segunda parte, abordam-se mais especificamente poemas digitais, tema principal do artigo. Convém destacar que os referidos poemas são feitos para serem lidos em suporte digital. Descreve-se, posteriormente, a metodologia na pesquisa utilizada e, por último, analisa-se a construção digital *Liberdade*, presente na Organização *Eletronic Literature Collection*. Dessa maneira, a intenção é a de colaborar com os estudos sobre leitura a fim de que tanto a comunidade acadêmica, quanto a sociedade e os docentes possam ter subsídios para proporcionar ao estudante o engajamento com a multiplicidade de formas de produção de sentido.

Cabe registrar, ainda, que as TICs (Tecnologias da Informação e Comunicação) são parte do meio social do estudante, assim, deveriam estar presentes também na escola e com isso a instituição não se afastaria da vida social, o que, de certo modo, se aplica à leitura da poesia, como gênero que não deve ser afastado da vida dos sujeitos.

## **O uso da tecnologia como mediadora da leitura**

Os meios tecnológicos têm provocado mudanças significativas na sociedade e, diante desse cenário de transformações, a instituição educacional merece um olhar especial. Considerando que a prática da leitura é um meio indispensável para a construção do saber, torna-se imperativo que a escola adquira uma nova postura perante o uso das

tecnologias em sala de aula, fazendo um uso pedagógico do contato que os jovens já possuem com as mídias digitais. Assim, faz-se imprescindível incorporar esses meios, mediante essa prática dinâmica e interativa.

De outra parte, os recursos tecnológicos, na complexidade de experiências que lhes podem ser associadas, podem ser “janelas” a um tipo de interação e de interpretação que escapam a redoma das TICs, no momento em que seus recursos se prestam a algo além da utilidade da ferramenta: a contemplação estética, a experiência literária.

Dessa forma, é fundamental discutir pontos fundamentais com relação à Literatura Eletrônica. A Literatura Eletrônica ou *e-lit* é definida por Katherine Hayles (2009, p. 21) como “obra com um aspecto literário importante que aproveita as capacidades e contextos fornecidos por um computador independente ou em rede”. Segundo a autora, “ela é nascida no meio digital, um objeto digital de primeira geração criado pelo uso de um computador e (geralmente) lida em uma tela de computador” (HAYLES, 2009, p. 20). Ou seja, a Literatura Eletrônica é uma obra literária feita para mídias digitais, utilizando-se dos recursos disponíveis nesses meios. Isso significa que, no lugar de o leitor folhear o livro impresso, acessa o ambiente virtual. Disso decorre a observação de que muitas pessoas confundem esses textos com aqueles meramente digitalizados, os quais não dependem dos meios eletrônicos para sua aplicação e fruição.

Com relação a esse novo mecanismo de aprendizagem, são essenciais as contribuições de Chartier (1998, p. 93); o referido autor destaca que “a literatura encontra novos e variados suportes digitais com características distintas e capazes, inclusive, de modificar o texto em si, numa revolução com poucos precedentes tão violentos na longa história da cultura escrita”. No dizer de Katherine Hayles, à luz desses avanços, parece razoável supor que os cidadãos em sociedades desenvolvidas tecnologicamente, e os jovens em especial, estejam literalmente sendo reformulados por suas interações com dispositivos computacionais (HAYLES, 2009, p. 65).

Tal pensamento vai ao encontro de Santaella (2013), a autora salienta que a revolução digital não está apenas transformando os formatos de comunicação, mas também causando modificações mentais e corporais. Assim, o rápido desenvolvimento das tecnologias digitais está alterando os modos de expressão, comunicação e interação nas relações homem/homem e homem/mundo. Vale complementar, no que concerne à Literatura Eletrônica, que “as variedades de literatura eletrônica são ricamente diversas, abarcando todos os tipos associados com a literatura impressa e acrescentando alguns



gêneros únicos ao meio eletrônico em rede e programável” (HAYLES, 2009, p. 43). Notoriamente, faz-se essencial que o mediador que está em sala de aula tenha os conhecimentos necessários para acompanhar os estudantes. Para Katherine Hayles (2009), é preciso novas formas de ensino, interpretação e execução, além do que ela denomina de “pensar digital”. Diante desse fato, Santaella (2011) chama a atenção para a função da escola, que é a de conseguir complementar as suas finalidades com esse potencial que as novas mídias apresentam. A posição da autora quanto a essa conjugação das novas tecnologias com os processos educacionais é a de que isso não se faz do dia para a noite: é preciso pensar em projetos que tenham continuidade e na formação dos professores. Outrossim, é significativo apontar que o uso das mídias digitais não diminui a importância do livro impresso. Sob essa perspectiva, Hayles (2009) assevera que os livros não vão desaparecer, mas também não vão escapar dos efeitos das tecnologias digitais que os interpenetram. A digitalidade tornou-se a condição textual da literatura do século XXI. Logo, não se trata de excluir uma ao aparecer a outra, ou seja, comunicação digital substituindo comunicação impressa, mas de ambas terem funções diferentes.

Corroborando essa ideia, Santos (2013, p. 47) afirma que “o digital não se opõe ao escrito ou ao impresso, mas é o que permite pôr estes em contato com as ferramentas e as estratégias de informática”. Tomando por base as poesias digitais, Bergamini comenta:

Podemos notar que esse tipo de poesia ainda é pouco praticado; temos um poeta português conhecido no Brasil, Pedro Barbosa e o brasileiro Alckmar Luiz dos Santos, que apostaram nessa nova tendência. Porém, ainda percebemos a resistência tanto ao fazer, quanto ao ler esse tipo de obra em meio eletrônico. (BERGAMINI, 2010, p. 87)

Tendo em vista que a tecnologia proporciona novas formas de produzir, acessar e interpretar informações, Xavier (2007) observa que a leitura que nela se realiza exige do leitor comportamentos mentais e atitudinais diferentes, pois o suporte de acesso interfere no modo de absorção, acomodação e organização das informações. Dessa maneira, o corpo responde ao que se lê, principalmente quando se trata de poesia eletrônica. Sobre esse assunto Santos (2013) esclarece:

[...] de maneira até demasiado teórica, se postulava que, nas leituras diante do computador, não se lê apenas com os olhos (como parece acontecer com as leituras diante do papel), mas com o corpo todo inteiro. Chegou-se a afirmar, em alguns ensaios, que, quando se lê uma criação digital no computador, está-se diante do teclado e da tela como um pianista se

põe diante da partitura e do teclado do piano: é todo o corpo que toca o instrumento; *é todo o corpo que interage com a obra digital e a lê.* (SANTOS, 2013, p. 47, grifo nosso)

Em consonância ao exposto acima, Lévy (2010) evidencia que a tela, como novo espaço de escrita, traz significativas mudanças nas formas de interação entre escritor e leitor, entre escritor e texto, entre leitor e texto, e até mesmo, mais amplamente, entre o ser humano e o conhecimento. A ação, agora, envolve mais do que manusear o livro impresso e ler: requer outras habilidades para conseguir interagir. Nesse âmbito, o domínio da leitura passa a estar vinculado na educação à necessidade de orientar os utilizadores das ferramentas informático-mediáticas, quer dizer, a almejar um letramento digital articulado à complexidade das manifestações literárias nos sutis da contemporaneidade técnica.

Todavia, para que isso aconteça, é preciso incluir de forma efetiva a tecnologia nas escolas, expandindo gradualmente os limites da comunicação ao âmbito das artes, já que, como Lucia Santaella adverte, “quando novos meios surgem, seus potenciais e usos, ainda desconhecidos, têm de ser explorados” (SANTAELLA, 2008, p. 35). Entretanto, há que se atentar para o fato de que o computador não melhorará o ensino pelo simples fato de estar presente na escola. A informatização da educação só dará retorno se conduzida por docentes que saibam direcionar o trabalho, atribuindo sentido às atividades que envolvam o ato de ler.

Insiste-se, por isso, na ideia da necessidade do conhecimento das mídias digitais pelo viés educacional, pela sensibilização dos sujeitos quanto à multiplicidade de produções artísticas, entre as quais se inclui e a Literatura Eletrônica. A escola tem o dever de engajar os estudantes na prática leitora, oferecendo todas as possibilidades de incentivo. Jenkins enfatiza:

A cultura contemporânea está cada vez mais participativa, especialmente se comparada com as ecologias de mídias anteriores, principalmente as dependentes da mídia tradicional de massa. No entanto, nem todo mundo tem permissão para participar, nem todo mundo é capaz de participar, nem todo mundo quer participar e nem todo mundo que participa o faz em igualdade de condições. (JENKINS, 2014, p. 358)

Dentro dessa ótica, o referido autor argumenta que, pensando em construir uma sociedade informada, torna-se imperioso o envolvimento de várias instituições engajadas em apoiar e não restringir esse ambiente, tornando-o cada vez mais inclusivo (JENKINS,

2014). Ao abordar essa questão da participação, Jenkins (2009) menciona que as mídias são vistas, muitas vezes, como ameaças, em vez de recursos. Focalizam-se mais nos perigos da manipulação do que nas possibilidades de atuação, restringindo-se, por vezes, o acesso. A partir daí, cumpre repensar os objetivos da educação midiática a fim de que os jovens possam efetivamente tornarem-se participativos dessa cultura, construindo uma relação significativa para seu aprendizado.

A esse respeito, Santaella (2005) observa que essa volatilidade é desprezada nos currículos escolares e universitários, colocando-se as linguagens em campos estanques: a literatura e as narrativas em um setor, a arte em outro, a fotografia e o cinema separados, a televisão e o vídeo em uma área, já a música em outra, e por aí prossegue. Essa separação das linguagens ocorre somente nos currículos escolares, pois na vida a mistura entre as linguagens é fato.

A propósito dessas afirmações, cabe notar que, nas poesias digitais, profissionais de diferentes áreas trabalham juntos, na união de poetas e técnicos na construção desta literatura que propõe uma ressignificação ao texto e da leitura. Portanto, o leitor contemporâneo transita por várias linguagens (visual, verbal e sonora), conta com a tecnologia para isso e usufrui do caráter estético da obra.

### **Criações poéticas digitais**

É fato que as linguagens, os códigos e os suportes encontram-se em uma circunstância de pluralidade jamais vivenciada anteriormente. As pessoas se encontram imersas entre códigos, gêneros e meios: imagens, sons, jornais, livros, música, televisão, internet, de forma a conseguir se comunicar com qualquer outra, em qualquer canto do mundo, com rapidez.

Em conformidade com o exposto, é digno destacar que a utilização da poesia eletrônica aqui estudada permite misturar as linguagens verbal, visual e sonora, e por meio delas extrair sentidos. Assim, “a imagem, o movimento, a interatividade, a linguagem de programação passam a ser a regra para balizar o que é poema digital e o que não é poema digital” (LAIN, 2013, p. 96).

Essa interação, proporcionada pelo uso dos poemas digitais, oportuniza a troca de experiências de acordo com as habilidades e interesses de cada um, por isso são espaços de afinidade voltados para a aprendizagem.

A poesia eletrônica, em suas diferentes fases, é composta por uma linguagem tecno-artística-poética e é sob esse viés que ela pode ser lida e apreciada. É um tipo de poesia contemporânea, formada de palavras, formas gráficas, imagens, grafismos, sons, elementos esses animados ou não, na maior parte das vezes interativos, hipertextuais e/ou hipermidiáticos, formatados pela linguagem de programação do (s) computador (es) e que constituem um texto eletrônico, um hipertexto e/ou uma hipermídia. Ela existe no espaço simbólico do computador (internet e rede), tendo como forma de comunicação poética os meios eletrônico-digitais que se vinculam a esses componentes. De um modo geral, ela só existe nesse meio e só se expressa, em sua plenitude, por meio dele. (ANTÔNIO, 2008, p. 5)

Dentro dessa estrutura, destaca-se a Organização de Literatura Eletrônica (*Electronic Literature Collection* – ELC), uma coletânea de poemas produzidos para o meio digital e publicados na *web*. Tais poemas são oriundos de várias partes do mundo, sendo seus autores pertencentes a áreas de estudo diversas, dentre elas: arte, literatura, comunicação, informática, estudos de mídia.

Hayles (2009) repara na variedade de literatura digital e, entre suas múltiplas formas, aponta para a poesia em mídia digital, a qual apresenta variações experimentais que não param de se expandir, porque as práticas composicionais evoluem no mesmo ritmo frenético em que a tecnologia computacional.

Tendo já explicitado sobre o conceito de Literatura Eletrônica anteriormente, convém acentuar que a poesia digital presente na Organização analisada neste trabalho usa a capacidade do computador para exibir animações, utiliza-se de multimídia (imagem, áudio, texto), é interativa e hipertextual, pelo uso de nós, na estrutura no poema, a serem explorados pelo leitor.

Comparando-se com a literatura impressa, a Literatura Eletrônica, mais precisamente a *Organização de Literatura Eletrônica*, é uma forma ainda recente de trabalho com literatura, que disponibiliza os poemas para acesso com um jeito diferente de leitura por meio dos volumes apresentados pela *Organização*. No que se apresenta nesse acervo de produções eletrônicas, fica evidente nesse espaço virtual que os limites entre o jogo e as tarefas realizadas são tênues. Basta atentar-se para as palavras de Hayles: “A demarcação entre literatura eletrônica e jogos de computador não é clara; muitos jogos têm componentes de narrativa, ao passo que muitas obras de Literatura Eletrônica têm elementos de jogo” (HAYLES, 2009, p. 25).

O poeta, bem como todos aqueles que se envolvem no processo de construção do poema, fazem com que a leitura se aproxime do *game*, oferecendo escolhas ao leitor. Apresenta-se um espaço de liberdade para o leitor escolher seu caminho de leitura.

Existem basicamente duas dificuldades em escrever um texto sequencial: decidir sobre sequência- há tantas conexões possíveis! - e decidir o que fica dentro e o que fica fora. Estes dois problemas desaparecem com o hipertexto. Você não tem mais que decidir sobre sequência, mas sobre estrutura de ligação, que fornece uma flexibilidade muito maior. Você não tem mais que decidir o que fica dentro ou fora, mas simplesmente onde colocar as coisas no labirinto que pode ser procurado.<sup>3</sup> (NELSON, 1993, p. 1. Tradução nossa)

Como se percebe, em todas as demandas de um texto no qual se navega e se atua como um *singleplayer*, a poesia em ambiente digital avança no que jamais houve de fechado na leitura de um poema; os leitores participam do processo de construção e interatividade, quando a relevância da leitura se encontra justamente no percurso da navegação que pode promover diversos tipos de leitura em campos diversificados. Nesta atmosfera de poesia-game, é mais desafiador o participar do que o ganhar, visto que não há vencedores ou perdedores. Agrega-se a isso o que foi postulado por Santaella (2013): para ela, os *games* apresentam relevância social e estão se tornando ubíquos, mesmo quando não aparecem explicitamente como jogos. Para melhor compreensão, destaca-se que ubiquidade é uma expressão utilizada pela autora para designar um atributo ou estado de algo ou alguém que se define pelo poder de estar em mais de um lugar ao mesmo tempo, ou seja, o sujeito pode se comunicar eletronicamente e com rapidez com uma pessoa ou várias, conectar-se em mais de uma tarefa, sem perder a noção de sua presença física no espaço em que se encontra, dissolvendo-se, por conseguinte, as fronteiras do físico e virtual.

A Literatura Eletrônica propõe uma textualidade participativa, movente e tridimensional. Sobrepõem-se imagens, há trilha sonora, áudios de vozes dos autores, bem como toda uma estética de ruídos e silêncios reproduzidos em um texto envolvente, no qual os olhos fixam-se desafiados, e pelo qual se permite a intervenção do usuário-

---

<sup>3</sup> There are basically two difficulties in writing sequential text: deciding on sequence – there are so many possible connections! – and deciding what’s in and out. Both of these problems go away with hypertext. You no longer have to decide on sequence, but on interconnective structure, which provides much greater flexibility. You no longer have to decide what’s in or out, but simply where to put things in the searchable maze.

leitor. Em suma, para Rui Torres (2017) “uma espécie de poesia-amor-leitura à procura do novo nos convoca”. Ainda, o autor afirma:

Passagens entre mundos, do conhecido ao desconhecido, da luz à treva. A rede aparece ao poeta digital com as suas portas fechadas. A poesia responde: «Abre-te, Sésamo!». procurando um novo alfabeto, um novo corpo-linguagem. Atravessar não é apagar, nem negar, a presença do meio, ou do acto de mediação: a poesia digital implica, pelo contrário, um acentuar da materialidade do suporte, articulando de um modo expressivo as várias linguagens que a constituem, afirmando o caminho. Essa é a expressividade última das linguagens em que se cruzam as imagens e as artes: o fascínio pela construção. (TORRES, 2017, p. 3-4)<sup>4</sup>

Rui Torres (2017) relata que a poesia digital é um fenómeno global. Ao observar o terceiro volume da *Electronic Literature Collection*, verifica-se que 12 línguas estão representadas e inclusive deste mesmo volume, procede-se a análise do poema deste artigo. “Nesse sentido, a poesia digital está também a tornar-se um espaço e um fórum no qual a rede global se unifica e encontra (isto é, na qual se cruza)” (TORRES, 2017, p. 3-4).

Uma mescla, o hibridismo da poesia é o que se apresenta, graças à atuação do próprio leitor e com as opções proporcionadas pelos criadores. “[...] A máquina é apenas uma extensão da vontade do poeta” (IRBY, 2018, p. 12. Tradução nossa)<sup>5</sup>.

A palavra mantém a sua força para transmitir as emoções, as ideias, mas agrega-se a ela o ambiente em que transita, os meios utilizados como, por exemplo, o uso do teclado e do *mouse* para conduzir as ações, a interatividade com o aparelho eletrônico. Eis a relevância desse contato direto do leitor com a máquina, que tem o poder de arrematá-lo a esse universo paralelo, proporcionando a sensação de imersão.

Além do mais, é uma maneira de aproximar os jovens da poesia. Há que se salientar que o poema expressa poesia. No entanto, esta não está contida apenas naquele, pois se manifesta em distintos campos. Por exemplo, pode haver poesia em um pôr de sol, em um quadro, numa escultura, em uma cena do cotidiano, em um filme, enfim, a poesia está onde é colocada ou procurada pela sensibilidade de cada um (LAIN, 2013, p. 97-98). Por sua vez, para Eco,

---

<sup>4</sup> Texto preparado para a oralidade durante a Conferência (via Skype) “Poesia digital: um cruzamento de linguagens” do Seminário Internacional de Leitura, Literatura e Linguagens, 16ª Jornada Nacional de Literatura, Org. Universidade de Passo Fundo (UPF) – RS em 6 de outubro de 2017.

<sup>5</sup> “[...] the machine is only an extension of the poet’s will”.

Das estruturas que se movem àquelas em que nós nos movemos, as poéticas contemporâneas nos propõem uma gama de formas que apelam a mobilidades das perspectivas, à múltipla variedade das interpretações. Nenhuma obra de arte é realmente fechada, pois cada uma delas congloba em sua definitude exterior, uma infinidade de leituras possíveis. (ECO, 1998, p. 67)

À vista de tudo isso encontra-se um processo de recodificação das linguagens transformando a poesia feita da fusão de signos verbais e não verbais, seguindo raciocínio de Menezes e Azevedo (1997, 1998, apud ANTONIO, 2008). A poesia tem como essência a palavra, e esta, por sua vez, irá dialogar com outros tipos de signos; isso será a base para esta criação e para as leituras que o indivíduo fará com o uso da máquina. Será a ferramenta para que ele (indivíduo) possa manipular/interferir na criação do poema digital ou, como escreveu Antônio,

Assim, a palavra, essência da poesia, negocia: com imagens e grafismos da letra e da palavra manuscrita ou manipulada graficamente e interfere neles, para a produção da poesia visual; com o som para produzir efeitos sonoros (poesia sonora); com animação para produzir a poesia animada, para que essa transformação, leitura/releitura, aconteça. (ANTONIO, 2008, p. 24)

Interessa observar que as poesias eletrônicas se constituem em recursos para a leitura. Nesse viés, é importante que o docente perceba a necessidade dos estudantes em terem contato com esse tipo de atividade envolvente, bem como os benefícios que agregam na formação dos leitores. Essa reflexão evoca a falta de letramento digital por parte de alguns docentes, os quais deixam de promover essa mediação da leitura com o jovem. A partir do momento que o professor tiver contato com esse material e manuseá-lo, conseguirá motivar e direcionar seus estudantes para o uso. A ênfase no novo pode ser percebida pelas colocações de Lain:

O salto que a poesia digital dá é libertar as investigações estéticas das ferramentas da tradição literária, alavancando-as para um ambiente no qual a espacialização e a temporalidade são fluidas e as opções de criação se estendem até as capacidades de linguagem de cada programa, constantemente atualizados. (LAIN, 2013, p. 96)

Em virtude das colocações apresentadas, pode-se sintetizar que as poesias eletrônicas, principalmente as que estão presentes na Organização de Literatura Eletrônica, envolvem todos os sentidos no ato da leitura – alguns com mais relevância,

outros menos –, fazendo com que o usuário se sinta imerso diante da tela. Nesse ambiente, as imagens, as palavras e o som formam o texto, podendo haver o predomínio de um deles; mas o significado será determinado pelo conjunto desses elementos.

Com essa reflexão pautada na poesia digital, enfatiza-se a importância da Literatura Eletrônica e amplia-se a necessidade de novos procedimentos metodológicos de trabalho de formação leitora, observando-se a necessidade de formação estética aos sujeitos em formação.

### **A apresentação do espaço digital**

A partir desta etapa de escrita do artigo proceder-se-á à análise da criação digital *Liberdade*, de autoria de Alckmar Luiz dos Santos et al (2013), um ambiente em três dimensões (profundidade, altura e largura), bem como os resultados alcançados.

Ao acessar o Volume 3 da Organização *Electronic Literature Collection* e selecionar o referido corpus, o que primeiro aparecem são informações sobre o poema. Significativamente, registra-se que *Liberdade* é uma criação de autoria coletiva, unindo poesia, arte midiática e ferramentas computacionais. Os créditos envolvem vários profissionais, de diferentes áreas: direção, design gráfico, criação literária, programação adicional, criação musical, vozes e participação especial.

É pertinente destacar que antes de iniciar a obra tem-se a informação de que se trata de uma criação digital inspirada no bairro Liberdade, de São Paulo, onde convivem várias etnias e culturas. Nesse espaço digital se encontram ruas, pessoas, lugares, um cenário condizente com a população que lá habita. O poema tem influência especialmente japonesa, conforme é informado no vídeo de abertura. Eis a razão pela qual a cultura do papel aparece com estruturas de origamis, principalmente dos pássaros, além de ser usada como metáfora (de placas, cartazes, pichações).

Pela obra, o leitor é provocado a conhecer uma ilha imaginária, cercada de água, onde a poesia emerge em forma de grafismos e de textos na interface visual e áudios com declamação. Complementa-se que se o leitor em determinado momento cair na água, deverá reiniciar o percurso – é como se caísse no mar do esquecimento, quando apaga-se tudo que passou até aquele momento e isso impossibilita o retorno ao ponto de partida, ao mundo deixado na despedida. A imagem, então, fica ofuscada.



O leitor vai vagando pelo texto, envolvendo-se com várias linguagens, em uma nova relação com a literatura. Para percorrer os caminhos utiliza-se de letras do teclado, e o *mouse* é usado para controlar o campo de visão. Deste modo, mais do que simplesmente mover os olhos em direção ao objeto de leitura, o leitor deverá dispor de sua função cognitiva, pois, como afirma Hayles (2009), esta função foi afetada diretamente com as mudanças nos procedimentos de comunicação digital. O leitor-navegador agora precisa escolher caminhos, pensar sobre os sentidos desse texto, já que encontrará, na maioria das vezes, pistas, e não um texto acabado.

Além disso, utilizando-se o botão esquerdo do *mouse* é possível obter as memórias do que se conseguiu capturar/salvar no ambiente do poema. Tais memórias são quadrinhos que aparecem na tela; para acessá-las, basta clicar em cima daquela memória que se deseja, e para sair desse ambiente basta clicar na letra X. Essas memórias estarão disponíveis a qualquer momento; basta clicar com o *mouse* no canto superior direito da tela e se abrirá um painel de opções.

A memória, elemento central da leitura desse poema, implica não só a memória do personagem e a memória do leitor envolvido com o ambiente, mas a relação da memória com o digital.

Assim, tendo como tema essas memórias, o leitor é convidado a ler e interpretar o poema, a juntar as peças que compõem histórias de vida, a memória do imigrante, sua língua, seu passado, suas tradições, tudo impresso nas ruas e no voo de um origami que acompanha todo o percurso. Isso mostra que o poema, embora interativo, não deixa de ter seu caráter literário.

### **A exploração do poema**

Antes de adentrar os caminhos da obra, torna-se primordial que se revelem algumas informações do bairro Liberdade. Verifica-se com Sakurai (1998) que a imigração japonesa para o Brasil se iniciou por volta de 1908. Há que se complementar que os imigrantes japoneses trabalhavam em situações precárias e tinham seu salário reduzido, levando grande parte dos grupos japoneses a desistir da estadia brasileira e voltar a sua terra natal. A imigração japonesa que ficou no Brasil em definitivo e se estabeleceu no bairro Liberdade foi abrindo comércios, construindo escolas, igrejas, clubes e moradias.

Desse espaço, onde o trânsito e a permanência mutuamente orbitam, onde a identidade se liga ao passado de partida com o presente de um destino sempre em aberto, surge um novo “bairro” de sentidos, projetado como um sítio virtual ligado ao que existe de real. Na representação do que se conjuga como *Liberdade*, o voo de um origami faz da obra algo mais aberto.

Um desses pássaros de origami está em cima de uma plataforma, e nela está escrito “aqui o papel vai ao vento”. Quando o leitor se aproxima deles, esses pássaros tornam-se coloridos. De imediato percebe-se a intenção de se representar, dentro do ambiente digital, o pássaro que é constituído pelo papel. A expressão “ir ao vento” faz referência ao espaço em que a poesia se insere. Nesse ambiente digital, o pássaro ganha movimento, nesse voar livre, em que a poesia circula sem regras, pois os versos deslizam na tela, palavras são lançadas nesse espaço e o leitor tem a função de percorrê-lo com liberdade, ou melhor, a possibilidade de escolha dentro do que é factível usufruir, tal qual o título polissêmico do poema sugere.

Registra-se que o caminho da atividade começa justamente passando pela palavra *liberdade*, pichada no chão em várias línguas. Outrossim, há uma seta entre as palavras *livres e servil*, uma antítese, diante de trabalhadores que se instalaram no Brasil na esperança de uma vida digna, mas que foram explorados, assujeitados à situação de refugiados.

Grande parte desse mundo criado é feito em páginas com linhas de caderno em branco, o berço das palavras. Tais linhas revelam pedaços de uma construção que se encontram no chão: algumas imóveis, outras em movimento. De igual forma aparecem nas paredes assimétricas, sugerindo que o leitor preencha essas lacunas por meio de sua leitura, ou seja, reescrevendo a história pela sua interpretação.

É relevante assinalar que há várias palavras soltas e versos espalhados por essas linhas e nas paredes. Sem obedecer a construção das palavras em cima das linhas, vão seguindo aleatórias e, em alguns momentos, ouvem-se trechos recitados por vozes femininas e masculinas, remetendo às lembranças dos moradores, mostrando a transitoriedade do tempo. Registra-se que aparecem trechos sem pontuação; é como se as palavras, por vezes, dançassem na tela de um lado para outro, simbolizando a liberdade de escolha na página. É uma desordem permitida; um convite para proceder à leitura. São

substantivos, vocábulos prontos para serem apreciados; são poemas andantes, versos que se movem, se misturam, proporcionando ao leitor montar sua própria poesia.

Isso atesta que a leitura pode se apresentar de forma diferente do que o tradicional da esquerda para direita, de cima para baixo, uma página após a outra. A leitura linear, sequencial, dá lugar à leitura multilinear, multissequencial, conforme escreveu Lévy (1993); há uma multiplicidade de possibilidades, sem que haja uma ordem predefinida.

Entre traços, vazios, sombreamentos e espaços irregulares essa criação digital explora também o uso de vários gêneros textuais. É uma capacidade que esse mundo eletrônico oferece. O poema permite a proximidade entre os gêneros, bem como suas relações. Assim, percebe-se que os autores apresentam neste poema um labirinto, que pode ser visto de cima, o qual é feito de classificados de jornais, aparecendo nomes, telefones. Novamente aqui aparece a dualidade: papel x impresso. Ou melhor, a representação do papel dentro do digital. Nesse local estão espalhadas algumas luzes de cores diversas; quando se as ultrapassa, trechos são recitados. A audição fica gravada na memória do jogo.

As palavras cruzadas também marcam sua presença dentre os gêneros textuais disponíveis (elas exercem a função de ponte no poema). Ao se aproximar do local, uma voz feminina vai tecendo oralmente outro gênero dentro daquele: as cartas de amor, que compõem essa teia de palavras cruzadas.

Para integrar esse universo da poesia digital, há o jogo sonoro das rimas, as quais tornam-se visíveis neste verso: “O inverso em ver só inverso”. Aqui, o texto brinca com a rima da palavra *verso*, numa melodia e no ritmo que se repete pela audição presente no poema, e vai formando a música aos ouvidos: “inverso em verso”. O uso do prefixo *in-* na palavra *inverso* mostra a possibilidade de contrariedade da apresentação do verso de um ao lado do outro, pois o movimento do verso acontece de cima para baixo, mas com cada palavra posicionada uma abaixo da outra.

Essa atividade, desafiante, une a diversão com a aprendizagem e mesmo com a característica de jogo, na forma de navegar no ambiente poético, esse passeio pelo bairro Liberdade apresenta como desafio a leitura, o sabor em transitar por percursos literários e não pela competição, por pontos. Salienta-se que o primordial é o trajeto, já que não há um destino certo. Enfatiza-se que nessa rota literária, o leitor constrói significados de acordo com o seu conhecimento de mundo e com sua sensibilidade como leitor de

literatura. A mera operação nos comandos não permite interpretações; a manipulação no *mouse* não é suficiente para que se navegue na profundidade dos sentidos.

Com isso, tem-se um percurso de leitura que pode surpreender tanto na forma como se apresenta essa variabilidade dos recursos (com movimento, palavra, imagens e sons) quanto no sentido gerado pelo leitor amparado pela possibilidade de interação.

### **Percurso interativo**

Transitando pelo espaço digital, observa-se que determinados movimentos realizados geram registros nas memórias. É o caso, por exemplo, das memórias relacionadas com nomes dos personagens, conforme já apontado anteriormente. Esses nomes referem-se às respectivas fotos com as quais o leitor se deparou no trajeto. Em vista disso, os personagens dispostos na tela, embora reais, podem ou não compor a história que está sendo formada pelo leitor; tudo dependerá das escolhas de leituras feitas, do desejo de colher maiores informações de um personagem em detrimento de outro. Por exemplo, na memória com o título *Júlio*, aparecem as fotos do passado que contam a história vivida por ele, protagonista da foto. É preciso fazer a interpretação dessas imagens, já que não há fala. Quando se visualiza e se aproxima dessa foto durante o percurso do poema, é como se ela estivesse em um *outdoor*, em que as imagens (fotografias) vão se alternando. O rosto não é mostrado, escurecido por uma sombra que projeta formas na parede. Júlio está com a cabeça baixa, como se estivesse fixo nas lembranças, evocando o sentimento de ausência.

Contata-se que a maioria das imagens são de fotografias antigas. A fotografia é um objeto de arte que já é, em si, algo estático, mas jamais deixa de referir os movimentos ao que passou. Há a representação de um passado distante, dada a própria aparência de foto envelhecida pelo decorrer dos anos.

Basta verificar, por exemplo, em uma das fotos, a profissão de sapateiro, praticamente em extinção, a brincadeira das crianças de soltar pipas, as roupas utilizadas pelos personagens que compõem as fotos, a presença do bonde, a arquitetura da cidade e o *layout* da sala de aula. Sintetiza-se, então, que é marcante o papel da memória do coletivo neste poema, mas também há a presença da memória individual, como se ambas fossem complementares.

Além da memória do personagem Júlio, encontra-se a do Hiroschi. É visível a intenção de apresentar o personagem pelo retrato, ou melhor, o destaque do rosto. Ele não olha para frente, seu olhar está distante, preso ao passado, remetendo ao silêncio; as próprias fotografias complementam esse olhar solitário visto pela iluminação de cor azul colocada na tela do protagonista. Da foto principal de Hiroschi surgem outras fotografias.

Hiroschi traz tipicamente a cultura japonesa, recordações que permeiam a vida dele e de tantos que habitam o bairro. Repara-se que essa fotografia do personagem principal, dentre outras fotografias que estão em evidência no poema *Liberdade*, são de pessoas em idade avançada, momento em que as recordações são marcantes, pois há saudades do passado. Esse estado nostálgico presente na poesia remete a muitas situações vividas pelas pessoas que tiveram que abandonar seu local de origem. Assim, o sentido do poema não depende apenas das palavras: as imagens falam muito da comunidade.

Nesse caminho entre o verbal e não verbal, aos poucos vão-se conhecendo o bairro, as pessoas, suas memórias e seus conflitos.

Pode-se conceber, então, que o poema é um mundo aberto, como num jogo, em que é possível ao leitor/interator participar. É mais do que simples contato visual: há ação e intervenção do leitor simulando o percurso pelo bairro e utilizando-se para isso dos elementos periféricos, como teclado e *mouse*. Porém, mesmo com o auxílio desses instrumentos, o poder de interferência é limitado, de acordo com as possibilidades ofertadas pelos autores.

É o que acontece nesta outra etapa, por exemplo, onde ocorre uma chuva de haicais (poema curto de origem japonesa), como se fosse algo que se arrebentou, uma rocha, e dela sobrassem as partes que compõem o todo, mas que agora estão soltas, voando ao vento, sem rumo – apenas pedaços. O leitor não pode interferir na ação da queda dos poemas, mas, enquanto os poemas estão caindo, poderá direcionar o *mouse* para conseguir ler rapidamente todo o verso (é como se o interator estivesse olhando para cima e lendo) ou, ainda, tem a opção de se aproximar dos que já caíram e proceder à leitura com maior facilidade. Ora caem para a direita, ora para a esquerda. As cores utilizadas em cada cartão são diversificadas com a função de realçar os versos para que não passem despercebidos pelo leitor. Observa-se que no impresso seria impossível essa movimentação das cores no ato da leitura. Santos declara que “o movimento cromático, por mais simples que seja, vem perturbar o costumeiro e o automático da leitura dos versos” (SANTOS, 2003, p.

83); é um ruído que, inicialmente, apenas se insinua e incomoda, justamente por não haver nenhuma simbolização direta ou indireta das cores.

Com a agilidade de um cometa e nas mais diferentes formas, a palavra orbita sem lugar específico na tela e faz morada na memória do leitor. Ao mesmo tempo em que se mostram independentes, os versos que constam na construção digital *Liberdade*, bem como as palavras que aparecem separadas, têm relação com o propósito dos temas do poema, como a solidão, os encontros e desencontros, e com isso o avatar-jogador vai preenchendo o seu ser.

A intenção é de que o leitor estabeleça uma relação entre as partes promovendo a intervenção por meio da imersão no objeto – a ideia de transformação que se assemelha ao jogo; mostra, inclusive, o descompromisso que a poesia digital tem com a padronização; ela pode surgir de onde quiser, pois sua presença tem autonomia de aparecer no espaço. Também não é fixa, não há necessidade de sua permanência; ela pode aparecer e sumir – característica de sua singularidade. O mais extraordinário é que se simula a situação do uso do papel, mas num ambiente digital, numa relação ao mesmo tempo de oposição e transição do impresso para o digital, o que retoma a representação de um origami digital como representação de outra representação: a de um pássaro em papel.

É preciso reconhecer que nesse ambiente em que os autores criaram os modos de interação, a forma e o conteúdo, o leitor se desenvolve e cria. Assim, o poema digital, torna-se um ponto entre a literatura impressa e o mundo eletrônico; une o melhor dos dois mundos. A forma utilizada surpreende ao retratar de modo diferente a leitura e talvez como ela é no inconsciente das pessoas.

Nesse processo, encontram-se presentes as vozes no poema, que muitas vezes aparecem num jogo de aproximações e distanciamentos. Conforme o leitor se aproxima de onde ressoam as vozes, vindas próximas de uma imagem ou uma luz, elas são claras de se escutar, mas se o jogador se distanciar do lugar que está declamando a poesia, a voz para de recitar. Assinala-se que os versos do percurso são contemplados rapidamente; se o leitor desejar realmente analisá-los, deverá buscá-los nas memórias registradas.

A mesma situação acontece com a nitidez das imagens. Quanto se está distante delas, ficam turvas, mas conforme o jogador se aproxima, vão ficando nítidas. Agregam-se a isso imagens em que as cores se destacam; elas não são construções com apenas

matizes apagados, mas têm cores realçadas, na medida que o leitor se aproxima; para determinados ambientes tornam-se exuberantes, como no local em que as linhas vão passando e há um tom de amarelo ouro, como se estivesse presente ali um sol forte, brilhante.

Na visão de Farina, Perez e Bastos, “[...] a cor exerce uma ação tríplice, a de impressionar, a de expressar e a de construir. A cor é vista, impressiona a retina. É sentida, provoca emoção. E é construtiva, pois, tem um significado próprio” (FARINA; PEREZ; BASTOS, 1990, p. 27). Além disso, as cores colaboram para criar uma atmosfera de amplitude, neste universo em que a palavra habita e o sentido acontece das mais diferentes formas. Elas vão compondo a arquitetura tão bem planejada, que promovem o envolvimento.

Nesse deslocar-se pelas imagens, chega-se num local onde a cor escura presente no ambiente provoca apreensão, pois é uma espécie de caixa grande – dir-se-ia uma prisão, contrária à liberdade. A saída acontece quando se encontra a chave feita de palavras de jornal impresso, trazendo a díade papel e digital a todo momento no percurso. Ao passar sobre a chave, o leitor será guiado para fora do local escuro, no ponto onde se estava quando se avistou a caixa. Tal dinâmica não seria exequível na leitura impressa.

Portanto, é plausível afirmar que há muito o que se extrair desse poema. Pelo que se constatou, a atividade leitora, instrutiva, proposta nesse artigo é um singular exemplo de que é viável unir tecnologia, leitura, aprendizado e fruição.

Esse panorama, proposto neste subtítulo final, permitiu que se visualizasse a relação do poeta com o ambiente tecnológico, o destaque para a multimodalidade nesse processo de mediação da poesia (considerando que tudo que participa da construção do poema compõe as partes que irão tecer os fios desse grande tecido que é a leitura), bem como a forma interativa de se ler nesse novo espaço de significações. A cada acesso, o leitor amplia as possibilidades de entendimento da obra, podendo sair do status de estranhamento, bem como tendo várias direções a escolher, decidir de forma diferente o rumo de sua leitura.

Por fim, salienta-se que essas observações não se esgotam. Coube neste artigo uma breve demonstração do funcionamento da poesia digital e da possibilidade de se trabalhar com ela em sala de aula. Ao se inserir neste contexto, o participante se envolve e quer ir

além, descobrir outras passagens, novas palavras, outros áudios, abrindo possibilidades de incentivo à leitura.

### **Considerações finais**

O que se constata por meio da teoria apresentada e da análise efetuada do poema presente na Organização de Literatura Eletrônica é que a poesia eletrônica rompe com o tradicional, por meio da multimodalidade, da possibilidade de participar da poesia em movimento, desses nós, como chamou Rui Torres (2017), de uma poesia tão presente que carece da presença de alguém para lhe dar vida, direção, profundidade. A construção poética aqui analisada tem o que há de melhor para conquistar esses leitores que também sofrem a ação do movimento.

Diante disso, ressalta-se a importância de a leitura ser instigadora, como aqui neste contexto, semelhante ao *game*, disponibilizando recursos que permitam aos estudantes desvendá-la. Assim, apesar de o poema estar amparado pela tecnologia, não se perde a qualidade; pelo contrário, multiplicam-se as opções de contato diferenciado entre leitor e a obra. Pois *Liberdade* não é uma simples poesia eletrônica: foi lapidada a fim de promover o contato com a poesia por meio das lembranças, que são o que move as pessoas; tudo que acontece hoje fará parte das memórias que ficarão guardadas, tal qual acontece no poema. Com efeito, na medida que o leitor-navegador passa pelas imagens durante o percurso do poema, elas ficam gravadas nessa memória. As imagens têm esse poder de perdurar, se não para sempre, por muito tempo, no sujeito.

Mas não são só as imagens, a luz, brilhante, pela qual se passa no percurso, deixa sua contribuição ao registrar belos versos que poderão ser apreciados nesse passeio pelo espaço digital: o mesmo iluminar de algo novo promove o encontro entre o eu e a poesia e permite ouvir várias vezes o mesmo poema e dele extrair versos que provocam o mais profundo do ser.

Essa poesia intensa que foi analisada apresenta o requinte na mobilidade e na suavidade das palavras proferidas; mesmo quando elas possam não ser tão agradáveis são ditas poeticamente. *Liberdade* pode ser considerada uma poesia eletrônica completa que explora de forma significativa a tecnologia, em que o autor opera as transformações midiáticas possíveis, a fim de tornar a obra interessante. Nada é definitivo e acabado.



## Referências bibliográficas

ANTÔNIO, Jorge Luiz. *Poesia Eletrônica: negociações com os processos digitais*. Belo Horizonte: Veredas e Cenários, 2008.

BERGAMINI, Denise Lopes. Da poesia inspirada à poesia eletrônica: um breve histórico sobre os caminhos da poesia. *R. Est. Pesq. Educ.*, Juiz de Fora, v. 12, n. 1, p. 1. jan./jun. 2010.

CHARTIER, Róger. A aventura do livro do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun. Tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. *Rev. Traj. Mult.* XVI Fórum Internacional de Educação, São Paulo, Ed. Esp., ano 3, n. 7. 159 p., 1998.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1998.

FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinhos. *A psicodinâmica das cores em comunicação*. 6 ed. São Paulo: Edgard Blucher Ltda, 1990.

HAYLES, N. Katherine. *Literatura Eletrônica: novos horizontes para o literário*. Traduzido por Luciana Lhullier e Ricardo Moura Buchweitz. 1. ed. São Paulo: Global; Fundação Universidade de Passo Fundo, 2009.

IRBY, Cameron Lee. *Ensinando Literatura Eletrônica: Métodos e Integração*. 2018. Tese (Doutorado em Artes, Educação e Ciências) - Universidade de Louisiana, Monroe, 2018.

JENKINS, Henry. *Cultura da Convergência*. 2 ed. São Paulo: Aleph, 2009.

\_\_\_\_\_. *Cultura da conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável*. Tradução Patrícia Arnaud. São Paulo: Aleph, 2014.

LAIN, Suzana Maria. *Poesia na rede: a palavra no meio do caminho de um território mutante*, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Maria de Andrade. *Metodologia do Trabalho Científico*. 7 ed. São Paulo: Atlas, 2007.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

\_\_\_\_\_. *O que é virtual?* São Paulo: Editora 34, 2010.

MENEZES, Philadelpho; AZEVEDO, Wilton. *Interpoesia*: poesia hipermídia interativa. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie; Estúdio de Poesia Experimental da PUC-SP/FAPESP, 1997/1998. CD-ROM.

NELSON, Theodor Holm. *Literary Machines*. Sausalito, Califórnia: Mindful Press, 1992.

SAKURAI, Célia. *Imigração japonesa para o Brasil*. Um exemplo de imigração tutelada-1908-1941. In: XXII ENCONTRO NACIONAL DA ANPOCS, 1998, Caxambu-MG, out. 1998.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da Linguagem e pensamento*: sonora visual verbal. 3 ed. São Paulo: Iluminuras; FAPESP, 2005.

\_\_\_\_\_. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* 3 ed. Coleção Questões Fundamentais da Comunicação, v. 5. São Paulo: Paulus, 2008.

\_\_\_\_\_. *Comunicação ubíqua*. Repercussões na cultura e na educação. São Paulo: Paulus, 2013.

\_\_\_\_\_. Educação tradicional e Educação ubíqua. Entrevista com Lúcia Santaella. *Fundação Telefônica*. Nov. 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gvhAmHXtESE>>. Acesso em: abr. 2018.

SANTOS, Alckmar Luiz dos. *Leituras de nós*: ciberespaço e literatura. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

\_\_\_\_\_. Volta ao fim, de cabo a rabo. In: RETTENMAIER, Miguel; ROSING, Tânia (Org). *Questões de ficção contemporânea*. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2013, p. 19-48.

\_\_\_\_\_ et al. *Liberdade*. Eletronic Literature Collection, 2013. Disponível em: <<http://collection.eliterature.org>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

TORRES, Rui. Poesia digital: cruzamento de linguagens. Entrevista via Skype. MESA 3 – Leitura, literatura e linguagens: novas topografias textuais. Com Alckmar Luiz dos Santos, Ana Elisa Ferreira Ribeiro e Renata Loureiro Frade. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE LEITURA, LITERATURA E LINGUAGENS. *16ª Jornada Nacional de Literatura*, org. Universidade de Passo Fundo (UPF) e Prefeitura de Passo Fundo, RS, Brasil, 2017.

XAVIER, Antônio Carlos. Hiperleitura e interatividade na Web 2.0. In: RETTENMAIER, Miguel; ROSING, Tânia. *Questões de leitura no hipertexto*. Passo Fundo: UPF, 2007.

# A poesia narrativa de Drummond

---

**André Barbosa de Macedo<sup>1</sup>**

Universidade Federal do Pará – UFPA

andredilim@gmail.com

**Resumo:** A aproximação entre “Morte do leiteiro” e outros poemas caracterizados pelo recurso a procedimentos próprios da prosa ficcional permite formular a hipótese de que a narrativa, que se torna uma pequena antiepopéia, no caso do poema sobre o leiteiro, é uma marca relevante da poesia de Drummond. Nesse sentido, pela hipótese que procuramos aqui examinar, a relação entre narrativa e lírica vincula-se à relação entre pensamento e sentimento dialeticamente concebida.

**Palavras-chave:** Drummond; poesia; narrativa; lírica

**Abstract:** The approximation between “Death of the milkman” and other poems characterized by the procedures peculiar to fictional prose allows us to formulate the hypothesis that the narrative, which becomes a small anti-epopee in the case of the poem about the milkman, is a relevant mark of the poetry of Drummond. In this sense, by that hypothesis, that we try here to examine, the relationship between narrative and lyric is linked to the dialectically conceived relationship between thought and feeling.

**Keywords:** Drummond; poetry; narrative; lyric

*Recebido em: 03/06/19*

*Aceito em: 07/09/19*

---

<sup>1</sup> Possui graduação em Letras (bacharelado e licenciatura) e em Filosofia (bacharelado e licenciatura), mestrado em Educação (2010) e Doutorado em Letras/Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (2015). Realizou período sanduíche na Universidade Livre de Berlim (FU-Berlin) para pesquisas no âmbito da Teoria Literária e da Literatura Comparada. É professor da Universidade Federal do Pará (Letras/Português). Principais áreas de interesse e de atuação: Literatura Brasileira, Teoria Literária, Literatura Comparada, Ensino-aprendizagem de Literatura e de Português, Literatura do Século XX.

## MORTE DO LEITEIRO

*A Cyro Novaes*

Há pouco leite no país, [1]  
é preciso entregá-lo cedo.  
Há muita sede no país,  
é preciso entregá-lo cedo.  
Há no país uma legenda,  
que ladrão se mata com tiro.

Então o moço que é leiteiro  
de madrugada com sua lata  
sai correndo e distribuindo  
leite bom para gente ruim. [10]  
Sua lata, suas garrafas,  
e seus sapatos de borracha  
vão dizendo aos homens no sono  
que alguém acordou cedinho  
e veio do último subúrbio  
trazer o leite mais frio  
e mais alvo da melhor vaca  
para todos criarem força  
na luta brava da cidade.

Na mão a garrafa branca [20]  
não tem tempo de dizer  
as coisas que lhe atribuo  
nem o moço leiteiro ignaro,  
morador na Rua Namur,  
empregado no entreposto,  
com 21 anos de idade,  
sabe lá o que seja impulso  
de humana compreensão.  
E já que tem pressa, o corpo  
vai deixando à beira das casas [30]  
uma apenas mercadoria.

E como a porta dos fundos  
também escondesse gente  
que aspira ao pouco de leite  
disponível em nosso tempo,  
avancemos por esse beco,  
peguemos o corredor,  
depositemos o litro...  
Sem fazer barulho, é claro,  
que barulho nada resolve. [40]

Meu leiteiro tão sutil,  
de passo maneiro e leve,  
antes desliza que marcha.  
É certo que algum rumor  
sempre se faz: passo errado,  
vaso de flor no caminho,  
cão latindo por princípio,  
ou um gato quizilento.  
E há sempre um senhor que acorda,  
resmungando e torna a dormir. [50]

Mas este acordou em pânico  
(ladrões infestam o bairro),  
não quis saber de mais nada.  
O revólver da gaveta  
saltou para sua mão.  
Ladrão? se pega com tiro.  
Os tiros na madrugada  
liquidaram meu leiteiro.  
Se era noivo, se era virgem,  
se era alegre, se era bom, [60]  
não sei,  
é tarde para saber.

Mas o homem perdeu o sono  
de todo, e foge pra rua.  
Meu Deus, matei um inocente.  
Bala que mata gatuno  
também serve pra furtar  
a vida de nosso irmão.  
Quem quiser que chame médico,  
polícia não bota a mão [70]  
neste filho de meu pai.  
Está salva a propriedade.  
A noite geral prossegue,  
a manhã custa a chegar,  
mas o leiteiro  
estatelado, ao relento,  
perdeu a pressa que tinha.

Da garrafa estilhaçada,  
no ladrilho já sereno  
escorre uma coisa espessa [80]  
que é leite, sangue... não sei.  
Por entre objetos confusos,  
mal redimidos da noite,  
duas cores se procuram,  
suavemente se tocam,  
amorosamente se enlaçam,  
formando um terceiro tom  
a que chamamos aurora.

## Ler a poesia narrativa de Drummond no século XXI

Ler Drummond, a partir de “Morte do leiteiro”, nessa segunda década do século XXI? A obra do poeta já sofre os efeitos do tempo. Se são poucas as existências (“carteiro, ditador, soldado”)<sup>2</sup>, uma cada vez mais rara é a de leiteiro. O leite agora é conduzido primeiramente às indústrias de laticínios. Pasteurizado e encaixotado, tem longa vida nas prateleiras dos supermercados de qualquer cidadezinha. Tem ainda vida média, depois de aberto, no descanso frio das geladeiras. Tem – ainda – se for desidratado, vida longuíssima em latas de leite em pó. No entanto, contraditoriamente, não se pode dizer que “no país” a sede foi saciada. E, persistentemente, em um sinal de que nem tudo sofreu os efeitos do tempo, a lenda vigora ao menos parcialmente: “que ladrão se mata com tiro” (v. 6).

Entre o título do poema seguido dos seus seis versos introdutórios e a articulação com as restantes sete estrofes, apesar da possível inspiração em um fato de fatalidade cotidiana, o que chama a atenção é a alusão, poetizada, à escrita de notícias de jornal. Isso, num primeiro momento, para além de continuidades histórico-sociais, explica esse caráter datado e, ao mesmo tempo, persistente do poema, pois, diferentemente do primeiro parágrafo de uma notícia, que deve ser preciso (o quê? onde? quando? como? por quê?), na primeira estrofe há indeterminação, oposições, repetições e suspensão. Os versos iniciais assemelham-se à proposição de uma (anti)epopeia<sup>3</sup>.

Adiante, constataremos que esse “leiteiro” é uma existência entre poucas e, ao mesmo tempo, é uma vasta gama de existências: é um *trabalhador* (“empregado no entreposto”) “sutil”, que “veio do último subúrbio”, “ignaro”, sem tempo para dizer coisas de poeta. De modo similar àqueles que, *hoje*, batem o ponto ao entrar e ao sair do trabalho numa indústria alimentícia. Para Drummond, trata-se de “meu leiteiro”. E o eu poético, solidária e enternecidamente, cola-se a esse trabalhador imaginário para tecer uma pequena narrativa trágica. Vislumbra-se, assim, uma das muitas faces do poeta mineiro: o narrador. Apenas mencionada em algumas leituras críticas<sup>4</sup>, a dimensão narrativa

<sup>2</sup> A proveniência de trechos citados de poemas será indicada em nota apenas quando o próprio texto não a especificar. No caso, trata-se de “O medo”. Para evitar repetições excessivas, indicamos apenas em *Poemas citados* (nas Referências bibliográficas) os livros aos quais pertencem os poemas.

<sup>3</sup> Nesse sentido, um conjunto de referências constituído por obras e textos de Sartre (1993), Wisnik (2005), Magris (2009) e Adorno (2003a, 2003b, 1982) merecem ser retomados ao longo desse texto.

<sup>4</sup> Cf. textos da fortuna crítica aos quais recorremos: Milliet (1978), Lins (1947), Oliveira (1978), Martins (1978), Candido (2004), Bosi (1988), Lima (1989), Mário de Andrade (1978), Carpeaux (1978), Sérgio

predomina em diversos poemas, desde aqueles do livro inaugural até aos de *Lição de Coisas* (última obra que abarcaremos), e foi aprofundada somente no segundo capítulo do estudo de Davi Arrigucci Jr. (2002).

É certo que no capítulo – o maior do livro – dedicado ao poema “Áporo”, em *Coração partido*: uma análise da poesia reflexiva de Drummond, Arrigucci Jr. aborda de maneira percuciente a construção poética de uma espécie de mito moderno, articulando-o com os outros dois poemas – “Poema de sete faces” (interpretado no primeiro capítulo), “Mineração do outro” (interpretado no terceiro capítulo) – e com a totalidade da poesia drummondiana.

De acordo com o crítico, a historieta da mutação de um inseto (um ciclo de transformação natural) leva – pela via da metamorfose – à esfera do mito. No entanto, não se trata apenas de mito, pois a fábula se vincula a um problema histórico concreto do presente de Drummond – o trabalho do poeta enquanto poeta e em suas relações com a contemporaneidade brasileira e global. Todavia, por estar com o foco voltado à metamorfose, que resulta no poema-flor, as especificidades e as recorrências da dimensão narrativa acabaram sendo pouco exploradas por Davi Arrigucci Jr.

O fato é que desde a primeira estrofe lírico-narrativa e instauradora do poliédrico “Poema de sete faces”, dos poemas-piadas e do irônico “Papai Noel às avessas”, até chegar aos pletóricos versos de “O padre, a moça”, a dimensão narrativa faz-se presente em poemas de qualidade estética variável. Tal dimensão perpassa poemas enigmáticos e excepcionais como “Áporo” e “A máquina do mundo”, mas também poemas em prosa como “O operário no mar” e “O enigma”. Um meio termo entre esses polos, em “Morte do leiteiro” é possível ler o equilíbrio tenso e discreto da face poética narrativa em um livro que se pretende, em alguns momentos, mais singelo, porque participante, porque de “poeta público”.

Pertencentes a uma poesia destacadamente reflexiva e perplexa em seu conjunto, trata-se aqui de fundamentar a hipótese de que, nesses e em outros poemas, Drummond vale-se da narrativa como poderoso recurso para uma configuração poética pensante, objetivante e distanciadora que procura compreender tanto os outros (espalhados por esse mundo apressadamente cambiante, contingente e inesgotável), quanto o lugar do próprio

---

Buarque de Holanda (1978), Haroldo de Campos (1978), Arrigucci Jr. (2002), Villaça (2002), Wisnik (2005), Camilo (2001), Pilati (2009), Bischof (2005).

eu e de seu fazer poético-intelectual em meio a esses outros do mundo. Mundo que, sem dúvida, é o mundo *moderno* do “breve século XX”<sup>5</sup>, mas, nele, há um Brasil de múltiplas temporalidades que transita entre roça, “Cidadezinha qualquer” devagar, “Corumbá Jaraguá Pelotas”<sup>6</sup> e capitais (Belo Horizonte, Rio, São Paulo).

Para complicar, há a sucessão no tempo de um eu poético que é, a cada livro, também de múltiplas temporalidades e remete, sem a ele se reduzir, claro, a um eu empírico a respeito de quem o conhecimento é sempre parcial. Nesse sentido, não podemos esquecer, há mais: esse eu poético traz consigo um imaginário-repertório que o coloca – literária, cultural e ideologicamente – em relação com múltiplas temporalidades (com um futuro, utópico ou não, inclusive). Tudo isso sem deixar de ser, *de fato*, do seu próprio tempo. Em suma: as narrativas, também *modernas*, que plasmam poeticamente mundo, eu e outros, devem ser abordadas nesse feixe complexo<sup>7</sup>.

### As “coisas que lhe atribuo”

Fugindo em alguma medida à sequência lógica da narrativa do poema “Morte do leiteiro”, mas justamente visando melhor compreender sua formalização estética, convém iniciar a análise pelo comentário que são os versos 21 e 22, na terceira estrofe: “não tem tempo de dizer / as coisas que lhe atribuo”. O eu poético, ao mesmo tempo em que ressalta o próprio dizer que é esse poema, faz, de modo mais geral, uma consideração concernente à especificidade do fazer poético-intelectual. De maneira mais circunscrita, no âmbito de uma literatura engajada, a formulação sartriana ganha aí uma expressão cristalina: o ato de *atribuir* drummondiano pode ser interpretado pela via do *nomear* sartriano, pois, para o filósofo existencialista, cabe à literatura “*nomear* o mundo” (SARTRE, 1993, p. 13);

<sup>5</sup> A expressão é de Hobsbawm (1995), designa o período entre 1914 (início da Primeira Guerra Mundial) e 1991 (colapso da URSS).

<sup>6</sup> Palavras de “O padre, a moça”.

<sup>7</sup> Drummond, como se sabe, era funcionário público e residia na cidade do Rio de Janeiro, mas provinha da interiorana Itabira (Minas Gerais) e de uma família de fazendeiros – um de seus livros, inclusive, recebeu o título de *Fazendeiro do ar*. Apesar de ter saído da terra natal para a realização de estudos no antigo secundário em Belo Horizonte – e nunca mais ter retornado –, a origem do poeta possui grande importância para a compreensão e a interpretação de sua produção poética, com seu imaginário-repertório e suas múltiplas temporalidades no movimento entre a realidade do interior e as realidades das capitais (Belo Horizonte, Rio de Janeiro). Nesse sentido, entre os poemas inaugurais de *Alguma poesia* (1930) e aqueles finais de *Farewell* (1996), como assinalamos ao longo desse texto através dos muitos exemplos retirados dos versos drummondianos, o poeta transita entre o modernismo destacado das capitais e do “Poema de sete faces” (Villaça, 2002) e o memorialismo da província e de “A ilusão do migrante” – “Quando vim da minha terra, / se é que vim da minha terra / (não estou morto por lá?)” (“A ilusão do migrante”, *Farewell*).



sendo, nesse ato de nomear, a palavra como aquela que possui o estatuto de ação ao operar um desvendamento e tem como fim a mudança – “não se pode desvendar senão tencionando mudar” (SARTRE, 1993, p. 20). A palavra – e esse é o pressuposto fundamental do filósofo e romancista francês – não pode ser tomada exclusivamente como coisa<sup>8</sup>. Nesse sentido, o Drummond de *A rosa do povo* leva adiante o fôlego desvendante iniciado em *Sentimento do mundo*, tal qual evidencia no poema em prosa, perplexo e singelo, “O operário no mar”.

Isso, entretanto, se dá sem que o poeta desça ao nível de facilidade de um Jorge Amado e sem abandonar procedimentos caros à sua poesia, como é o caso do recurso às narrativas permeadas por comentários, indagações e ironias. E, ainda, sem que o próprio poeta coloque em xeque a própria noção de engajamento literário. É o que podemos inferir a partir de versos como os de “Poema do jornal”: “O fato ainda não acabou de acontecer / e já a mão nervosa do repórter / o transforma em notícia” – tal como o poeta transforma o fato em poema. Ou os de “Também já fui brasileiro”, poema em que prevalece a confusão e a perplexidade: “e aprendi na mesa dos bares / que o nacionalismo é uma virtude. / Mas há uma hora em que os bares se fecham / e todas as virtudes se negam.” Nas estrofes seguintes, o eu volta-se contra certo tipo de poesia: “Bastava olhar para mulher, / pensava logo nas estrelas / e outros substantivos celestes. / Mas eram tantas, o céu tamanho, / minha poesia perturbou-se”. Ambos os poemas são do inaugural *Alguma poesia*.

Já em poemas narrativos de *Novos Poemas*, obra posterior ao livro *A rosa do povo* e não rotulada como “participante”, “Desaparecimento de Luísa Porto” narra as “dores individuais” de uma mãe entrevada e dependente cuja filha sumiu. O eu poético conclama a perder um pouco de tempo com a demanda, esquecer a “luta política” e as “preocupações comerciais”. Mesmo em *Claro Enigma*, um poema como “Um boi vê os homens” tematiza e dá o nome de contradições humanas: “crueldade”, “fragilidade”, “vazio interior”. E em “O padre, a moça”, por sua vez, pertencente a *Lição de coisas*, a

---

<sup>8</sup> O exemplo de palavra tomada exclusivamente como coisa é: “Florença [Florence] é cidade e flor e mulher, é cidade-flor e cidade-mulher e donzela-flor ao mesmo tempo. E o estranho objeto que assim aparece possui a liquidez do *fluir* do rio, o doce e fulvo ardor do *ouro* e, por fim, se abandona com decência e prolonga indefinidamente, pelo enfraquecimento contínuo do *a* final átono, seu desabrochar pleno de recato.” (SARTRE, 1993, p. 15). O tradutor coloca uma importante nota nessa passagem: “Sartre joga com às palavras *fleur/fleuve*, flor/rio; descobre *or*, ouro, no interior de Florence; e chega a *décence*, decência, pela rima.”

narrativa estende-se freneticamente por quase 300 versos em que a mistura de padre e amante problematiza dicotomias católicas e cristãs (sagrado e profano, certo e errado): “todo amor é o amor e ninguém sabe / onde Deus acaba e recomeça” (vv. 16-17).

Há ainda poemas nos quais os intérpretes defendem que as narrativas enigmaticamente poetizam o fazer poético: “O enigma”, “Áporo” e “A máquina do mundo” – principalmente os dois últimos, os quais são qualitativamente os mais artísticos dentre todos mencionados nesse texto. Em “Áporo”, temos a historietta de um inseto que miticamente se metamorfoseia em “antieclidiana” orquídea. “A máquina do mundo” narra uma situação em que o eu poético impotentemente declina ante a oferta do segredo da máquina do mundo: “como se um dom tardio já não fora / apetecível, antes despiciendo” (vv. 86-87). São enigmas insolúveis porque passíveis de soluções diversas, mas “em país bloqueado” ou em “uma estrada de Minas, pedregosa”, o importante é que Drummond exerceu, a despeito de todas as adversidades, o seu fino poder de *atribuir*. Por ora, apenas adiantemos que todos os poemas aqui mencionados buscam, através da objetividade e distanciamento proporcionados pela técnica da narrativa, realizar um giro complexo que é *afastar* para *aproximar* após distinguir, para entender de perto o fazer e o eu poéticos, o mundo e os outros. Giro que já se prenunciava na primeira estrofe, e em outras, de “Poema de sete faces”: “Quando nasci, um anjo torto...” (v. 1).

Tanto no que tange ao engajamento, quanto a elaboração poética, decerto há uma arquitetura deliberadamente transparente em “Morte do leiteiro”. Entre a primeira e a oitava (última) estrofe, o eu poético traça oposições mais ou menos explícitas que remetem a contradições socioeconômicas e que conduzem à esperança de transformação condensada na última imagem e palavra: “pouco leite” vs. “muita gente”; “leite bom” vs. “gente ruim”; trabalhador acordado vs. “homens no sono”; morador do “último subúrbio” vs. morador não-suburbano; silêncio de aceitação (dominação) vs. “barulho” que “nada resolve” e “algum rumor” que “sempre se faz”; confronto trabalhador suposto “ladrão” vs. senhor proprietário; e, por fim, a sugestão de que a morte não foi em vão, pois a mistura das cores de leite e sangue anuncia o rosicler do porvir, a “aurora”.

O narrador, no encadeamento – comentado e, às vezes, irônico – do enredo, caracteriza mais de perto esse outro que é o leiteiro protagonista, sobretudo na terceira e quinta estrofe, até exercitar e propor o exercício da imaginação, a qual não se contenta com o esboço jornalístico do perfil (vv. 24-26): “Se era noivo, se era virgem, / se era

alegre, se era bom, / não sei, / é tarde para saber”. A atitude poética distancia-se daquela de “O operário no mar”: “Ele sabe que não é, nunca foi meu irmão, que não nos entenderemos nunca”. É o que lemos nas ironias da sétima estrofe (“Bala que mata gatuno...”) e na esperança imagética da oitava. Na relação com o trabalhador e também com o eu poético, o antagonista é mesmo um outro mais distante, o senhor “em pânico”, cegado pela defesa violenta da propriedade.

Entretanto, na narrativa desse poema, que pode, mais especificamente, ser compreendido como uma pequena antiepopéia – no mesmo sentido em que o romance é uma antiepopéia –, a pedra no meio do caminho desses dois personagens é um terceiro que leva à peripécia dos destinos em meio a uma aparente estabilidade. O início da quarta estrofe o desoculta: “E como a porta dos fundos / também escondesse gente / que aspira ao pouco de leite...” (vv. 32-34). Trata-se de um mendigo gatuno? Não sabemos. O certo é que, nesse ponto, leiteiro e eu poético se irmanam na tentativa de pular a “pedra”: “avancemos”, “peguemos”, “depositemos”, “Sem fazer barulho, é claro” (v. 39). O trabalhador é cuidadoso e, num verso possivelmente irônico, que remete ao também irônico verso 39, “antes desliza que marcha”, evita “rumor”.

As ironias provêm de possíveis significados de palavras cujas conotações em português brasileiro novecentista é necessário considerar: *barulho*<sup>9</sup>, *marcha*<sup>10</sup> e *rumor*<sup>11</sup>. *Barulho*, por exemplo, é a palavra usada por Graciliano Ramos em *Memórias do Cárcere* – “sujeitos mais ou menos comprometidos no barulho de 1935” (RAMOS, 1970, p. 201). O eu poético de “Morte do leiteiro” sugere que para ele, assim como para o trabalhador que apressadamente empreende a execução de sua lida diária, “barulho nada resolve”. No entanto, o procedimento difere do que é recorrente em *Alguma Poesia*, cujos poemas deixam o leitor suspenso na ironia, e de *Brejo das almas*, cujo poema “Aurora” sugere um aplacamento apenas momentâneo dos problemas do existir (“Dançai meus irmãos! A morte virá depois / como um sacramento.”) (vv. 27-29)<sup>12</sup>. O desenlace dessa pequena

---

<sup>9</sup> Drummond sempre ressaltou a necessidade poética de penetrar no “reino das palavras” e lá buscar os poemas em seu “estado de dicionário” (confira o poema “Procura da poesia”, *A rosa do povo*). Convém, portanto, examinar previamente as palavras em tal estado. Nesse sentido, confira no *Dicionário Houaiss*: “tumulto por motivo político ou social; revolta, motim”.

<sup>10</sup> Cf. *idem*: “manifestação não violenta destinada a atrair a atenção das autoridades para determinados problemas de interesse geral, ou para alguma reivindicação particular”. Pilati (2009) notou, apenas em relação a essa palavra, esse possível significado.

<sup>11</sup> Cf. *idem*: “manifestação de insatisfação ou revolta; alvoroço, agitação”.

<sup>12</sup> Versos de “Aurora”.

antiepopéia do leiteiro tematiza exatamente a inevitabilidade do conflito num período em que *a noite dissolvia os homens*: “e o sangue que escorre é doce, de tão necessário / para colorir suas pálidas faces, aurora.” (vv. 41-42). E a noite é nomeada nos versos anteriores do mesmo poema (“A noite dissolve os homens”): o “triste mundo fascista” (v. 31).

Em “Morte do leiteiro”, contudo, fala-se em “noite geral” e, pela correlação com o todo, é possível afirmar que ela metaforiza um país e um mundo sob a vigência da propriedade privada, mundo no qual a lógica da propriedade e do lucro prevalece sobre as imperativas necessidades humanas básicas – uma dessas necessidades é a de alimentos, como o leite; várias passagens universalizam o alcance humano, contemporâneo-capitalista e global-capitalista dos versos: “humana compreensão” (v. 28), “uma apenas mercadoria” (v. 31), “em nosso tempo” (v. 35). Coisificante, como verseja “Passagem da noite”, um poema anterior na sequência de *A rosa do povo*, a noite está em tudo, mas “É noite, não é morte, é noite”; novamente, prevalece a esperança: “Existir: seja como for”. Por fim, é justamente o sentimento de esperança na transformação do estado das coisas que predomina na reta final de *A rosa do povo*, a partir de “Cidade prevista”: “Este país não é o meu / nem vosso ainda, poetas. / Mas ele será um dia / o país de todo homem.” (vv. 42-45).

### **O recurso à narrativa**

Historicamente, como se sabe, as epopeias *Iliada* e *Odisseia* precedem as líricas de Arquíloco (reflexiva) e Safo (sentimental). Ainda na Grécia Antiga, propiciada pela liberdade possível no ambiente da *polis*, a lírica surgia como um gênero que possibilitava a poetização dos “direitos da vida individual” (JAEGER, 2001, p. 165). Contudo, numa rápida lembrança, verificamos que até em *Dom Quixote*, obra-marco da literatura moderna, predomina na literatura ocidental (cada vez mais cristianizada) a objetividade da poesia narrativa: *Eneida*, *O Conto do Graal*, *A Canção de Rolando*, *A Divina Comédia*, *Os Lusíadas* etc. Com a modernidade, a questão da subjetividade ganha novos contornos. Em cidades socialmente cindidas de um Estado-nação, além da tensão entre sujeito e mundo, emblemática na estória do cavaleiro da triste figura, a inversão filosófica formulada por Descartes coloca o sujeito na posição de inevitável ponto de partida de uma metafísica da modernidade – a equiparação entre sujeito e mundo (espírito: *Geist*)

teria que aguardar a filosofia de Hegel. Nesse contexto, herdeiro das antigas epopeias, o romance moderno pode ser definido como “a antiepopéia do desencantamento, da vida fragmentária e desagregada” (MAGRIS, 2009, p. 1019).

É possível reconhecer naquilo que consideramos ser uma pequena antiepopéia, um viés nítido das narrativas da poesia drummondiana, o hábil e particular aproveitamento artístico de toda essa tradição literária (antiga e moderna). De fato, em um poema como “Morte do leiteiro”, há uma estrutura na qual podemos identificar, ao menos e claramente, *proposição* (primeira estrofe), *narração* (da segunda à sétima estrofe) e *epílogo* (oitava estrofe). Dando um passo além, embora nem todas as narrativas do poeta obedeçam a essa sequência, elas podem, por extensão, receber a mesma classificação de pequenas antiepopéias, pois, assim como romances e contos, narram o mundo da modernidade – apesar da condensação e concisão, proporcionadas por uma versificação moderna e modernista, são prosaicas e desencantadas.

Dessa forma, o recurso à narrativa, sem abdicar da eficácia estético-rítmica inerente à poesia, permitiu ao poeta mineiro valer-se microscopicamente da configuração espacial e temporal, do encadeamento de ações, da caracterização de personagens, seres, coisas ou Coisa e da alternância de foco em relação a eles. Assim procedendo, o eu poético narrador transita complexamente entre múltiplas temporalidades (do eu, do Brasil, do mundo): narra repetidamente memórias da infância, narra seres e coisas da roça, narra o fora do lugar de um Papai Noel gatuno, narra a vida em lugares que merecem um “Eta vida besta, meu Deus”<sup>13</sup>, narra a dúvida em relação aos muitos outros (como, por exemplo, o operário: “Sim, quem sabe se um dia o compreenderei?”)<sup>14</sup>, narra o desaparecimento desesperante de uma filha (Luísa Porto), narra as cidades do auge brasileiro da mineração, narra a multiplicidade da “luta brava” das capitais, narra o fim trágico do padre-amante que desafiou o celibato e perambulou pelo Brasil, narra a metamorfose de um inseto que escapa do labirinto, narra enigmas, narra – ainda – em tintas alegóricas, o encontro com a máquina do mundo.

Desde o “Poema de sete faces”, a opção preferencial do eu poético é pela lírica: “mais vasto é meu coração”. Entretanto, é sintomático o fato de a primeira estrofe ser narrativa. Em todos esses “narra” acima, e em outros mais que poderiam ser elencados na

---

<sup>13</sup> Verso de “Cidadezinha qualquer”.

<sup>14</sup> Trecho de “O operário no mar”.

inquieta e vasta bibliografia marcadamente lírica de Drummond, a objetividade e o distanciamento proporcionados pelas narrativas operam um giro complexo. Isso porque o sair de si, sua mutação em narrador sem abandonar os fundamentos mais caros à poesia (em geral e, também, à sua própria poesia), possibilita formalizar poeticamente perspectivas diversas do “estar-no-mundo” (expressão heideggeriana utilizada pelo poeta em sua antologia) para melhor compreensão da posição que cabe ao próprio eu: o eu poético cola-se, sem se confundir com eles, a um leiteiro, a um senhor proprietário, a um repórter indiferente ao destino dos noticiados, a um Papai Noel brasileiro e ladrão, a um operário que se dirige ao mar, a um inseto-metáfora que cava, a uma mãe dependente e impotente sem o auxílio da filha desaparecida em meio à indiferença geral, a pedras enigmáticas na estrada em que há uma “Coisa interceptante”<sup>15</sup>, a um boi que espreita a movimentação dos homens (“sempre esquecidos de alguma coisa”)<sup>16</sup>, a uma máquina do mundo reveladora da “total explicação da vida”<sup>17</sup>, a um padre-amante que desafia a ordem católica estabelecida e a lógica da notícia (“E que vale uma entrevista / se o que não alcança a vista / nem a razão apreende / é a verdadeira notícia?”) (vv. 141-144)<sup>18</sup>, a uma dupla de padres em que um encarna o vício e outro encarna a virtude (da flor que nasce sobre o túmulo dos dois, enterrados juntos, não se sabe “se é de paixão divina / ou divina indiferença”)<sup>19</sup>. Certamente, há nisso uma relação vital entre duas posições, a do eu empírico e a do eu poético. Contudo, fazer a partir desta as pontes com aquela é, como se sabe, erguer vigas em um terreno minado. O relevante é atentar para a seleção de perspectivas operada na constituição do mundo poético, pois, na vastidão do mundo, não é possível dizer todas as coisas.

Retornando aos termos do poema “Morte do leiteiro”, é preciso *atribuir certas coisas*. É necessário não sucumbir ao labirinto em busca do dizer e da bela forma do poema, orquídea “antieuclidiana”<sup>20</sup>. Nesses dois sentidos, as metamorfoses na poesia drummondiana, captadas através da discussão que aqui realizamos sobre as narrativas,

---

<sup>15</sup> Palavras de “O enigma”.

<sup>16</sup> Palavras de “Um boi vê os homens”.

<sup>17</sup> Palavras de “A máquina do mundo”.

<sup>18</sup> Versos de “O padre, a moça”. Uma nota: as muitas referências na poesia de Drummond ao caráter dos acontecimentos sob a dinâmica da notícia talvez sejam uma chave para a compreensão da epígrafe de *Claro enigma* (*Les événements m'ennuient*. P. Valéry).

<sup>19</sup> Versos finais de “Os dois vigários”.

<sup>20</sup> Palavra de “Áporo”. A interpretação de a orquídea ser o próprio poema é de Pignatari – cf. Arrigucci Jr. (2002).

permitem constatar um engajamento literário se tanto *engajamento*, quanto *literário*, não forem reduzidos a uma significação simplista. As posições do eu poético em poemas diversos dão lastro a essa afirmação – conferir, a título de exemplo, poemas que balizaram esse texto: “Também já fui brasileiro”, “Poema de jornal”, “Papai Noel às avessas”, “O operário no mar”, “Áporo”, “Morte do leiteiro”, “O enigma”, “Desaparecimento de Luísa Porto”, “Um boi vê os homens”, “A máquina do mundo”, “O Padre, a moça”, “Os dois vigários”.

### **Eu sou o eu de um outro**

Nesse ponto da leitura, para avançar na compreensão do giro complexo operado pelo eu poético, convém retomar uma esclarecedora formulação dialética elaborada por José Miguel Wisnik (a partir de reflexões de Fernando Pessoa, mas de cunho hegeliano-lacaniano) ao interpretar a poesia de Drummond:

se no pensamento *eu sou o outro de mim*, no sentimento *o outro é eu*. E se ‘o que em mim sente ’stá pensando’, então *eu sou o eu de um outro, um não-eu* e ao mesmo tempo *sou o outro de mim que é eu*, sendo que as duas frases se equivalem e diferem, conforme investidas pela (a)personalidade, onde o eu se põe e desloca” (WISNIK, 2005, p. 33-34).

Para a hipótese que desenvolvemos<sup>21</sup>, pensamento está (mais) para narrativa, assim como sentimento está (mais) para lírica. Desse modo, *o narrador é um outro de si, mesmo sem deixar de ser um eu (que é o outro) lírico*. O restante da formulação (“E se...”), para nossos fins, pode ser repetido tal e qual.

Entretanto, aqui, pelo que viemos argumentando a respeito de poemas tidos como uma pequena antiepopéia, consideramos ter realizado compreensão mais detida quanto a uma das maneiras como Drummond plasma seu “sentimento do mundo”, ao equilibrar poeticamente o desequilibrante conviver moderno entre eu, mundo e outros. Isso porque, de modo muitas vezes mais nítido que em poemas de predominância lírica, todas as perspectivas existentes nas narrativas passaram pelo cauteloso cadinho do eu poético.

---

<sup>21</sup> Desde as formulações iniciais desse texto, o objetivo foi fundamentar a hipótese de que em um amplo conjunto de poemas de Drummond recorre a procedimentos próprios da prosa ficcional, ou seja, vale-se da narrativa como poderoso recurso para uma configuração poética pensante, objetivante e distanciadora que, como também procuramos fundamentar, é mais uma face da poesia cuja lírica reflexiva e perplexa é a marca maior.

Nisso, é possível identificar graus de aproximação e afastamento em relação às perspectivas poetizadas, pois o eu visa justamente operar distinções no interior do mundo vasto.

Assim, depois de atentar para a seleção de perspectivas, convém atentar para adesões, recusas ou ambiguidades na posição que cabe ao eu poético: adesão à perspectiva do leiteiro, recusa à perspectiva do senhor proprietário, recusa à perspectiva de um repórter indiferente, ambiguidade em relação à perspectiva de um Papai Noel gatuno, adesão (um tanto quanto perplexa) à perspectiva do operário no mar, adesão à perspectiva de um inseto-metáfora, adesão à perspectiva de uma mãe dependente da filha desaparecida, recusa à perspectiva dicotômica cristã e católica que recai sobre o padre-amante e sobre dois padres antagônicos, e, ainda, a colocação do eu poético em perspectivas ambíguas (posto que enigmáticas) em relação, por exemplo, às pedras na estrada, a um boi e à máquina do mundo.

Em uma significação mais geral, sem desconsiderar tanto a seleção, quanto o posicionamento do eu poético em relação a essas muitas perspectivas, a simples existência de todas as obras de Drummond já fornece sinais para uma interpretação: é a materialização de um agir contra as muitas metafóricas noites e trevas, é um *não* a: “O mundo não tem remédio... / Os suicidas tinham razão”<sup>22</sup>. Vimos como isso ocorre em “Morte do leiteiro” recorrendo também, de forma mais pontual, a outros poemas. E esse fazer de equilibrar poeticamente o moderno desequilibrante parece ser, em remissão à expressão heideggeriana utilizada pelo próprio poeta, a razão de ser do *ser do ente* poético. Podemos compreender, nesse sentido, a declinação ante a coisa ofertada na também pequena antiepopéia que é “A máquina do mundo” – em já identificada intertextualidade com episódio de *Os Lusíadas*. Aqui, o eu inicia o poema em meio a sua atividade de poetar (palmilhar vagamente) e, ao fim do desencontrado encontro, prossegue nela (“seguia vagaroso”). Deter na mente “essa total explicação da vida” equivaleria a suspender todas as atividades de busca com suas metamorfoses modernas de sentido do existir.

Mesmo diante de todas as modernas adversidades labirínticas, o eu nunca cogitou cessar a atividade de fazer poesia, quer dizer, de cavar em busca da “antieuclediana” orquídea. Tanto o sentido do existir, quanto a atividade do fazer poético foram, ora mais,

---

<sup>22</sup> Versos de “A noite dissolve os homens”.



ora menos, esperançosos; mas o fato de o adeus à poesia vir apenas com *Farewell* evidencia que a surda penetração no “reino das palavras”<sup>23</sup> não era “a luta mais vã”<sup>24</sup>. *Nem para o poeta, nem para seus leitores*. E a paixão (medida ou não) era (e é) “inumerável delícia”<sup>25</sup>. Era para o poeta; era para os seus leitores (críticos ou não) contemporâneos; é para os leitores dessa segunda década do século XXI e daqueles ainda por vir nesse porvir em que a História renasceu após ter tido a morte decretada no fecho da “era dos extremos”.

### Considerações finais

A aproximação entre “Morte do leiteiro” e outros poemas caracterizados pelo recurso a procedimentos próprios da prosa ficcional permitiu examinar a hipótese de que a narrativa, que se torna o que consideramos ser uma pequena antiepopéia, como no caso do poema sobre o leiteiro, é uma marca relevante da poesia de Carlos Drummond de Andrade – cuja marca maior é ainda a lírica reflexiva e perplexa (ARRIGUCCI JR., 2002; VILLAÇA, 2002).

Desde a primeira estrofe – que é narrativa – do lírico “Poema de sete faces”, passando pela importante seleção de poemas à qual aqui recorreremos – com maior ou menor valor estético –, o poeta mineiro configura uma face poética narrativa associada ao verbo *atribuir*. E interpretamos tal face a partir da proposta sartriana do *nomear* (uma maneira de agir) para desvendar e tencionar a mudança (SARTRE, 1993).

Como sustentamos, o recurso – de maneira condensada – a procedimentos próprios da narrativa ficcional – configuração espacial e temporal, encadeamento de ações, caracterização de personagens, seres, coisas ou Coisa e alternância de foco – permite ao eu poético narrador transitar de modo complexo entre múltiplas temporalidades (do eu, do Brasil, do mundo). Nisso, há um movimento de distanciamento e objetividade, fazendo com que o eu poético opere um giro, saia de si e do lirismo para, ao final, voltar a si e ao lirismo. Assim, se a reflexividade e perplexidade do eu poético é, realmente, a marca maior da poesia drummondiana – oscilando tensa e liricamente entre a reafirmação da subjetividade (“mais vasto é meu coração”) e a sua negação (“Não, meu coração não é

---

<sup>23</sup> Palavras de “Procura da poesia”.

<sup>24</sup> Palavras de “O lutador”.

<sup>25</sup> Palavras de “A paixão medida”.

maior que o mundo”), o conjunto da poesia narrativa contribui para acentuar a marca maior.

Por fim, recorrendo à formulação dialética hegeliano- pessoano-laciana<sup>26</sup> proposta por José Miguel Wisnik (2005) – “se no pensamento *eu sou o outro de mim*, no sentimento *o outro é eu*” –, aprofundamos teórica, filosófica e interpretativamente os desdobramentos do recurso técnico da narrativa nos poemas drummondianos. Em outras palavras, pela hipótese que procuramos aqui considerar, a relação entre narrativa e lírica vincula-se à relação entre pensamento e sentimento dialeticamente concebida. Nesse sentido, *o narrador é um outro de si mesmo* sem deixar de ser *um eu (que é o outro) lírico*.

O fato de um texto de Claudio Magris (2009) – “O romance é concebível sem o mundo moderno?” – servir como referência para as considerações constantes nesse artigo significa que reflexões de uma obra intitulada *A cultura do romance* – organizada por Franco Moretti – podem elucidar uma dimensão da poesia de Carlos Drummond de Andrade, que ainda é muito pouco explorada pela vasta fortuna crítica<sup>27</sup> dedicada àquele que é considerado o maior poeta brasileiro de seu século.

Sendo assim, tanto as reflexões adornianas sobre a arte moderna e o romance do século XX, quanto aquelas sobre a relação entre lírica e sociedade (ADORNO, 2003a, 2003b, 1982), possibilitam mais um passo no processo de aprofundar teórica, filosófica e interpretativamente a abordagem do conjunto de poemas aqui examinados. A partir de *Sentimento do mundo* (1940), a lírica drummondiana aprofunda seu ato de *atribuir* – com a contribuição da face narrativa – ao reconhecer que o “coração não é maior que o mundo”, pois “o mundo é grande”:

Tu sabes como é grande o mundo.  
Conheces os navios que levam petróleo e livros, carne e algodão.  
Viste as diferentes cores dos homens,  
as diferentes dores dos homens,  
sabes como é difícil sofrer tudo isso, amontoar tudo isso  
num só peito de homem... sem que ele estale.

---

<sup>26</sup> Confira, nesse sentido, Hegel (2003), Hyppolite (2003), Lacan (2005, 1966) e Pessoa (1997).

<sup>27</sup> Confira, nessa direção, para ficar em poucos exemplos: Milliet (1978), Lins (1947), Oliveira (1978), Martins (1978), Candido (2004), Bosi (1988), Lima (1989), Mário de Andrade (1978), Carpeaux (1978), Sérgio Buarque de Holanda (1978), Haroldo de Campos (1978), Arrigucci Jr. (2002), Villaça (2002), Wisnik (2005), Camilo (2001), Pilati (2009), Bischof (2005).

Nesse sentido, é possível – como procuramos assinalar nos diversos exemplos – compreender a *especificidade brasileira* do poema drummondiano<sup>28</sup> em sua concretização do princípio fundamental – a articulação, *Artikulation* – de toda a arte moderna: “A articulação é a salvação da multiplicidade no uno” (ADORNO, 1982, p. 216)<sup>29</sup>. A poesia narrativa acentua a complexidade da obra, que reside exatamente na articulação original de contradições (ARRIGUCCI JR., 2002). E, por outro lado, a articulação das contradições, através da face poética narrativa, também permite compreender o poema como “relógio solar histórico-filosófico” em sua *especificidade brasileira* e, além disso, em sua semelhança com “epopeias negativas” diante de uma realidade demasiado poderosa (ADORNO, 2003a).

---

<sup>28</sup> A *especificidade brasileira* do poema através do *poema drummondiano* – com seu imaginário-repertório e com suas múltiplas temporalidades –, pois, sem dúvida, há a *especificidade brasileira* do poema bandeiriano, do cabralino etc.

<sup>29</sup> “Artikulation ist die Rettung des Vielen im Einen” (ADORNO, 2003b, p. 284).

Referências bibliográficas

- ADORNO, T. W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003a.
- \_\_\_\_\_. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003b.
- \_\_\_\_\_. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- ANDRADE, M. A medida psicológica. In: BRAYNER, S. (Org.). *Fortuna crítica Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 67-72.
- ARRIGUCCI Jr., D. *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- BISCHOF, B. *Razão da recusa: um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Nankin, 2005.
- BOSI, A. “A máquina do mundo” entre símbolo e alegoria. In: \_\_\_\_\_. *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988, p. 45-65.
- CAMILO, V. Ouro sobre azul: revelação final. In: \_\_\_\_\_. *Drummond: da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 299-312.
- CAMPOS, H. Drummond, mestre de coisas. In: BRAYNER, S. (Org.). *Fortuna crítica Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- CANDIDO, A. Inquietudes na poesia de Drummond. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. São Paulo; Rio de Janeiro: Duas Cidades; Ouro sobre Azul, 2004, p. 80-99.
- CARPEAUX, O. M. Fragmento sobre Carlos Drummond de Andrade. In: BRAYNER, S. (Org.). *Fortuna crítica Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do Espírito*. Trad. Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 2003.
- HYPOLITE, J. *Gênese e estrutura da Fenomenologia do espírito de Hegel*. São Paulo: Discurso Editorial, 2003.
- HOBBSAWM, E. J. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, S. B. Rebelião e convenção. In: BRAYNER, S. (Org.). *Fortuna crítica Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 184-191.

LACAN, J. O simbólico, o imaginário e o real. In: \_\_\_\_\_. *Nomes-do-pai*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 9-54.

\_\_\_\_\_. L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud. In: \_\_\_\_\_. *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil, 1966, p. 493-530.

LIMA, L. C. Drummond: as metamorfoses da corrosão. In: \_\_\_\_\_. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 285-320.

LINS, A. Um poeta revolucionário. In: \_\_\_\_\_. *Jornal de crítica: 5ª série*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1947, p. 30-40.

MAGRIS, C. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, F. (Org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 1013-1028.

MARTINS, W. Temas drummondianos. In: BRAYNER, S. (Org.). *Fortuna crítica Carlos Drummond de Andrade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 266-272.

MILLIET, S. Uma lei objetiva e subjetiva. In: BRAYNER, S. (Org.). *Fortuna crítica Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 177-183.

OLIVEIRA, F. Drummond. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e civilização*. Rio de Janeiro: Difel; Brasília: INL, 1978, p. 33-46.

PESSOA, F. *O guardador de rebanhos e outros poemas*. São Paulo: Cultrix, 1997.

PILATI, A. Drummond participante: trabalho literário, reificação e nação. In: \_\_\_\_\_. *A nação drummondiana: quatro estudos sobre a presença do Brasil na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 97-131.

RAMOS, G. *Memórias do cárcere*. São Paulo: Martins, 1970.

SARTRE, J.-P. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1993.

VILLAÇA, A. Drummond: primeira poesia. *Teresa*, (3), 2002, p. 16-50.

WERNER, J. A autoformação do indivíduo na poesia jônico-eólica. In: WERNER, J. *Paideia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 148, 172.

WISNIK, J. M. Drummond e o mundo. In: NOVAES, A. (Org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 19-64.

### Poemas de Drummond citados

ANDRADE, C. D. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009.

“A máquina do mundo”	<i>Claro enigma</i>
“A noite dissolve os homens”	<i>Sentimento do mundo</i>
“A paixão medida”	<i>A paixão medida</i>
“Áporo”	<i>A rosa do povo</i>
“Aurora”	<i>Brejo das almas</i>
“Cidade prevista”	<i>A rosa do povo</i>
“Desaparecimento de Luísa Porto”	<i>Novos poemas</i>
“Cidadezinha qualquer”	<i>Alguma Poesia</i>
“Morte do leiteiro”	<i>A rosa do povo</i>
“O enigma”	<i>Novos poemas</i>
“O lutador”	<i>José</i>
“O medo”	<i>A rosa do povo</i>
“O operário no mar”	<i>Sentimento do mundo</i>
“O padre, a moça”	<i>Lição de coisas</i>
“Os dois vigários”	<i>Lição de coisas</i>
“Papai Noel às avessas”	<i>Alguma Poesia</i>
“Passagem da noite”	<i>A rosa do povo</i>
“Poema de jornal”	<i>Alguma Poesia</i>
“Poema de sete faces”	<i>Alguma Poesia</i>
“Procura da poesia”	<i>A rosa do povo</i>
“Também já fui brasileiro”	<i>Alguma Poesia</i>
“Um boi vê os homens”	<i>Claro enigma</i>

## Sobre os autores

---

### **Alana Destri**

Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná - UTFPR na linha de pesquisa Linguagem, Educação e Trabalho.

### **André Barbosa de Macedo**

Possui graduação em Letras (bacharelado e licenciatura) e em Filosofia (bacharelado e licenciatura), mestrado em Educação (2010) e Doutorado em Letras/Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (2015). Realizou período sanduíche na Universidade Livre de Berlim (FU-Berlin) para pesquisas no âmbito da Teoria Literária e da Literatura Comparada. É professor da Universidade Federal do Pará (Letras/Português). Principais áreas de interesse e de atuação: Literatura Brasileira, Teoria Literária, Literatura Comparada, Ensino-aprendizagem de Literatura e de Português, Literatura do Século XX.

### **Cacio José Ferreira**

Professor da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e doutorando em Estudos Literários Comparados (UnB). Possui Graduação em Língua e Literatura Portuguesa e Japonesa pela Universidade de Brasília, Especialização em Linguística Aplicada e Mestrado em Literatura (UnB). Participou do Programa *Japanese – Language for Specialists*, da Fundação Japão, em Osaka – Japão (2014 -2015) e presidiu a Associação Brasileira de Estudos Japoneses - ABEJ (2014 - 2016). Foi do Coordenador de Letras - Língua e Literatura Japonesa – UFAM (2015-2016). Coordena o projeto: Estudos de haikai: lirismo, haicaístas e campo literário. Organizou com a professora Rita Barbosa de Oliveira o livro *Casulos de Imagens: a poesia japonesa no Amazonas*. Atua principalmente nas seguintes linhas: literatura comparada, língua e literatura japonesa, literatura portuguesa, linguística, linguística aplicada, tradução, representação literária, fábulas, questões sobre leitura e escrita.

**Edmon Neto de Oliveira**

Doutor em Letras (Estudos literários) pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e Professor do Mestrado em Literatura Brasileira no Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF).

**Edson Silva de Lima**

Atualmente sou doutorando do programa de pós-graduação em história - UNIRIO (2018) na linha de pesquisa Poder, Cultura e Representações e mestre pelo mesmo Programa de Pós-graduação em História (2017) na linha de pesquisa Ensino, Patrimônio e Historiografia. Possuo graduação em história nas habilitações Licenciatura e Bacharelado pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2015). Tenho experiência na área de História, com ênfase em Teoria e filosofia da História. Atuando em temas relativos a relação história e ficção, linguagem e experiência estética, literatura e sociedade, ensino de história e história intelectual e das ideias.

**Flávia Maria Schlee Eyler**

Possui graduação em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1977), mestrado e especialização em História, pela Universidade Federal Fluminense (1985) e doutorado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2000). Atualmente é professora assistente - graduação e pós-graduação - da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de História, Antiga, Medieval e também com Teoria da Literatura. Temas de pesquisa: A construção de saberes a partir de textos da “literatura” greco-romana e medieval com ênfase na produção da verdade na historiografia antiga e na produção da verdade da representação nas tragédias e comédias antigas.

**Margarete Maria Soares Bin**

Doutoranda em Letras, área de Pesquisa: Leitura e Formação do Leitor pela UPF de Passo Fundo-RS.

**Maria Alzira Leite**

Possui Graduação em letras pelo Centro Universitário de Belo Horizonte (2001). Atualmente, cursa uma 2ª Licenciatura em Pedagogia. Especialista em Psicopedagogia - ênfase em ensino especial e inclusão e Mestrado em Letras: Linguística e Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2009), Doutorado em Letras: Linguística e Língua Portuguesa pela Pontifícia



Universidade Católica de Minas Gerais (2014), com período PDSE na Universidade Nova de Lisboa - FCSH. Pós-doutorado em Linguística Aplicada pela Unicamp (2016). Possui experiência nos ensinos fundamental 1 e 2; Médio; EJA; Graduação, Mestrado e Doutorado. As suas pesquisas abrem diálogo com formação docente, ensino, representação social, argumentação, texto e discurso. Atualmente, é coordenadora institucional do PIBID e da Residência Pedagógica. Além disso, atua como corretora da prova escrita CELPEBRAS.

### **Miguel Rettenmaier da Silva**

Doutor em Teoria da Literatura pela PUCRS, com Pós-Doutorado pela Universidade de Santiago de Compostela, pesquisador da obra de Josué Guimarães, professor da Universidade de Passo Fundo-UPF, atuando na Graduação, Mestrado e Doutorado.

### **Norival Bottos Jr.**

Doutor em Literatura e Estudos Comparados pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, UFG. Mestre em Literatura e Crítica Literária pelo Programa de Mestrado em Letras da PUC GOIÁS. Possui graduação em Letras Português e Inglês pela Universidade Federal de Goiás - CAJ - Jataí. Atuou como professor substituto nas áreas de Literatura brasileira e portuguesa pela Universidade Federal de Goiás, UFG - CAJ- Jataí. Atuou como professor assistente e adjunto nas áreas de literatura brasileira e portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás - PUC - GOIÁS. Atualmente desenvolve pesquisas sobre literatura contemporânea, especialmente a obra de Milton Hatoum, António Lobo Antunes e Dante Alighieri, preocupando-se, sobretudo, com a possibilidade de desconstrução, subjetivação e desterritorialização na produção de narrativas rizomáticas, se interessa também pelos conceitos de aporia, rizomas, platôs, ritornelo, subjetivação, devires múltiplos, homo sacer e a “vida nua”. Também analisa o cruzamento entre os campos das teorias contemporâneas na análise de obras literárias e da relação entre o jogo da memória, a crítica do olhar, noções ampliadas de gênero, identificação, performance e uma crítica aos formatos representacionais e de construção de narrativas. Também se interessa pela relação entre estudos Culturais e Literatura, sobretudo o tema do “orientalismo” proposto por Edward W. Said. Seu aporte teórico se baseia nos conceitos chave da teoria de Gilles Deleuze, Félix Guattari, Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman, Jacques Derrida e Maurice Blanchot.

**Simone Lancini**

Mestre em Letras pela Universidade Ritter dos Reis - Uniritter. Graduação em Letras - Habilitação Inglês pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (2008). Habilitação em Letras - Português pelo Centro Universitário Claretiano. Especialização em Supervisão Escolar (2015) pela Faculdade Uniasselvi - IERGS. Com dezesseis anos de experiência na área da educação, atua em diversos níveis da Educação: Superior, Ensinos Fundamental e Médio, Cursos de idiomas para todos os níveis e idades, e Escolas de Educação Infantil. Atuou como supervisora e coordenadora pedagógica em cursos de idiomas, além de projetos de melhorias e expansão de cursos. Primeiro lugar no processo seletivo para professora substituta de inglês no Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, tem treinado professores e capacitando-os para aulas à distância e presenciais. Simone Lancini também tem certificação internacional (FCE - com distinção) pela Cambridge. Atualmente é professora do curso de Letras da Universidade Laureate Internacional - UniRitter, ministrante de provas de proficiências para mestrandos e doutorandos e revisora de provas do ENADE.

**Wellington Ricardo Fiorucci**

Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP-Assis) na área de Literatura Comparada.

## Nesta edição

---

**Alana Destri**

**André Barbosa de Macedo**

**Cacio José Ferreira**

**Edmon Neto de Oliveira**

**Edson Silva de Lima**

**Flávia Maria Schlee Eyler**

**Margarete Maria Soares Bin**

**Maria Alzira Leite**

**Miguel Rettenmaier da Silva**

**Norival Bottos Jr.**

**Simone Lancini**

**Wellington Ricardo Fiorucci**