

OLHOS QUE RECUSAM, OU, É POSSÍVEL FALAR DE RELIGIÃO NA POESIA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE?

[EYES THAT REFUSE, OR, IS IT POSSIBLE TO SPEAK OF RELIGION IN THE POETRY OF
CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE]

CLEIDE MARIA DE OLIVEIRAⁱ

ORCID 0000-0002-3586-332X

Centro Federal de Educação Tecnológica – Curvelo, MG, Brasil

Resumo: O presente ensaio propõe a leitura do poema “A máquina do mundo” (*Claro Enigma*), de Drummond, no qual o tema da pedra/objeto interceptante é retomado em perspectiva desencantada, e a “máquina do mundo” é recebida por olhos entediados, que declinam da sedução do misterioso objeto, já cantado por Dante e Camões. O que se deseja nessa leitura é pôr em manifesto certa inquietude própria do eu-lírico drummondiano, duvidoso de si, dos limites a si impostos e do mundo de signos no qual se insere, o que tem como consequência a incapacidade de manter a adesão a sistemas de sentido metafísico, tudo isso traduzido em “olhos incuriosos”, que negam a abertura do mistério quando ele se oferta generosamente. Como arcabouço teórico a nossa interpretação tomaremos as considerações do teólogo Paul Tillich, especialmente em seu livro *A teologia da cultura*, para quem o conceito de religião se confunde com o de cultura, na medida em que em ambos o que está em jogo é a expressão de uma preocupação última, ou um Incondicionado, que pode sim ser chamado de IAVHE, Tupã, Shiva, Buda, etc, mas não se confunde com essas circunscrições do mistério último. A conclusão a que chega o artigo é a de que há em Drummond uma recusa radical a esquemas explicativos ou metanarrativas, e, na perspectiva de Tillich, tal recusa ainda assim levanta questões religiosas, na medida em que essas são reflexos de um profundo mal-estar existencial.

Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade; Paul Tillich; A máquina do mundo

Abstract: This essay proposes a reading of the poem “The World Machine” (*Claro Enigma*), by Drummond, in which the theme of the stone / intercepting object is resumed in a disenchanted perspective and the “machine of the world” is received by bored eyes, who decline the seduction of the mysterious object, already sung by Dante and Camões. What is desired in this reading is to manifest a certain restlessness characteristic of the drummondian self, doubtful of itself, of the limits imposed on itself and of the world of signs in which it is inserted, which results in the inability to maintain adherence to metaphysical sense systems. As a theoretical framework for our interpretation, we will take the considerations of the theologian Paul Tillich, especially in his book *The theology of culture*, for whom the concept of religion is confused with that of culture, as in both what is at stake is the expression of an ultimate concern. The conclusion reached by the article is that there is in Drummond a radical refusal to explanatory or 339metanarrative schemes and, from Tillich's perspective, such a refusal still raises religious questions, insofar as these are reflections of a deep existential malaise.

Key-words: Carlos Drummond de Andrade; Paul Tillich; The world Machine

Lá onde não chegou minha ironia,
Entre ídolos de rosto carregado,
Ficastes, explicação de minha vida,
Como os objetos perdidos na rua.
(Versos à boca da noite, *A Rosa do povo*)

Preâmbulos, um pouco longos, talvez

No poema “Nudez” (*As impurezas do branco*), Drummond registra sua recusa ao canto fácil (ao amor, ao riso, à dor) justificando-se com a afirmação solene de que “Minha matéria é o nada” (DRUMMOND, 2009, p.9). A declaração, que poderia ser aproximada de outros poemas metalinguísticos do poeta que reforçariam certo descolamento da sensibilidade e dos temas poéticos comuns, nos interessa na medida em que explicita um aspecto da sua poesia que poderíamos definir como um certo mal-estar de fundo, algo que, não obstante o risco das simplificações reducionistas, chamamos de uma postura niilista diante dos metadiscursos explicativos, sendo a religião um deles, mas não o único, recusado pelo poeta¹. Não obstante, seria possível falar de “uma questão religiosa” em Carlos Drummond de Andrade, haja vista a postura decisiva do poeta, que gostava de alardear que a ideia de Deus o “chateava”, como afirmou em entrevista à filha Julieta (DRUMMOND, 2007, s/d , ano, s/d), pouco anos antes de morrer?

Deus me chateia. Sabe, eu não creio nele, creio realmente numa organização natural que toma o nome de Deus. Este argumento de que não era possível existir nada sem um poder gerador, não resolve, porque tem de perguntar: quem criou Deus? Quem gerou o mundo? E quem é que gerou Deus?

Talvez sim, se seguirmos os passos do teólogo Paul Tillich, para quem o conceito de religião se confunde com o de cultura, na medida em que em ambos o que está em jogo é a expressão de uma preocupação última, ou um Incondicionado, que pode sim ser chamado de IAVHE, Tupã, Shiva, Buda, etc, mas não se confunde com essas circunscrições do mistério último, lembrando aqui o cuidado que a tradição da teologia

¹ Há que se lembrar que essa recusa não é definitiva, nem abrange toda a obra de Drummond. É bastante conhecido o engajamento do poeta nas questões sociais, principalmente em livros como *José* (1942) e *A rosa do povo* (1945), período em que alimentou simpatia pelo socialismo, tornando-se em coeditor da *Tribuna Popular*, diário do Partido Comunista Brasileiro, então Partido Comunista do Brasil (PCB). Mas essa participação não dura muito, pois Drummond discorda da orientação do jornal e se afasta meses depois.

negativa, ou apofática, sempre teve em afirmar que os nomes de Deus dizem muito pouco sobre Esse que está além dos nomes, sendo prudente lembrar a orientação do místico Meister Eckhart, que nos ensina que devemos pedir a Deus que nos livre de Deus². Considerando que a religião é orientação para o Incondicional, surpreendentemente Tillich vai afirmar que todo ato cultural manifesta um quê religioso e todo ato religioso é em alguma medida cultural; ou seja, subsiste na cultura, ainda que a mais prosaica e profana, questões abertas que apelam ao substrato mais íntimo e irredutível do humano, e que se relacionam com o que nos tocam profundamente, de forma incondicional. A religião é reconhecida por ele como elemento fundamental (substância) de toda cultura, e a cultura, por sua vez, seria o elemento formal da dimensão religiosa: “A religião, considerada preocupação suprema, é a substância que dá sentido à cultura, e a cultura, por sua vez, é a totalidade das formas que expressam as preocupações básicas da religião. Em resumo: religião é a substância da cultura e a cultura é a forma da religião” (2009, p. 83).

Tillich, ao usar a categoria do Incondicional como fulcro de toda experiência religiosa, parece localizar seu discurso dentro da cosmologia cristã, em especial no dogma da Revelação. Dessa forma, a revelação do Incondicional nas mais prosaicas formas da cultura humana seria apenas o cumprimento da totalidade da revelação que se iniciou com a encarnação do deus-homem, o Cristo. A solidão, a dor, a experiência de finitude, o vazio existencial, a miséria física ou espiritual, a pobreza dos afetos ou o desespero das paixões, e outros — todos esses sentimentos demasiado humanos — quando eternizados em expressões estéticas — Tillich dá destacado relevo para as artes plásticas, mas penso que a poesia também se encontra nesse campo, como o provam estudos sobre a canção brasileira, como os de Calvani (1988) — culturalmente inscritas em um tempo e em uma geografia, são aberturas para que o dom da revelação se ofereça, à revelia da crença pessoal de seu autor. São formas finitas e condicionadas que apontam para o Incondicionado, e cabe ao hermeneuta interpretar as questões que tais formas estéticas propõem sobre o seu próprio tempo.

² A citação é do Sermão 52, Bem aventurados os pobres de espírito. Outro místico que vai nessa direção é Angelus Silesius, que em um de seus aforismas pergunta: “Onde é minha morada? Nem eu, nem tu lá estamos. / Qual é o fim encontrado? Onde nada encontramos. / Como prosseguir e o que fazer por certo? / Ultrapassando Deus*, entrar pelo Deserto. (I, 7). /*Ou seja, para além de tudo que se conhece de Deus e que dele se pode pensar, conforme a contemplação negativa, sobre a qual vejam-se os místicos.

Um problema desse conceito de religião é a amplitude do mesmo, já que pessoas não religiosas ou até declaradamente ateias – como Drummond – podem ser incluídas na categoria de quem teve uma experiência religiosa. Por outro lado, a intuição de Tillich, de que haveria na experiência estética um quê de revelação do real que a aproxima da experiência religiosa é partilhada por diversos pensadores, como por exemplo o poeta e ensaísta mexicano Octávio Paz, que afirma

O princípio metafórico é a base da linguagem e as primeiras crenças da humanidade são indistinguíveis da poesia. Fórmulas mágicas, ladainhas, pregações ou mitos, estamos diante de objetos verbais análogos aos que mais tarde se chamariam poemas. Sem a imaginação poética não haveriam nem mitos nem sagradas escrituras; simultaneamente, desde os primeiros tempos, a religião confisca para seus fins produtos da imaginação poética. A sedução que os mitos exercem sobre nós não reside no caráter religioso desses textos — essas crenças não são as nossas crenças —, mas no fato de que em todos eles a fabulação poética transfigura o mundo e a realidade. *Uma das funções cardiais da poesia é nos mostrar o outro lado das coisas, o maravilhoso cotidiano: não a irrealidade, mas a prodigiosa realidade do mundo.* (1984, p.75, grifo meu)

A mesma compreensão da arte como revelação do real aparece na poeta mineira Adélia Prado, que já repetiu variadas vezes em entrevistas que “a poesia é sempre religiosa” à revelia do poeta ateu:

A arte tem esse papel, que é como “correr uma cortina” ... Você vê! É o caráter “epifânico” da poesia. Se ela não faz isto, não acontece nada; mas se ela é verdadeira, acontece. Esse momento de beleza é o momento profundo, de profunda religiosidade. Você cai em adoração. Porque você está vendo algo inominável. Vocês já repararam num abacaxi? Todo mundo conhece um abacaxi. Que coisa difícil de conhecer um abacaxi. Aquela coisa cascuda diante de você. Ele é impenetrável! O abacaxi ou qualquer outro fenômeno, como uma árvore... Mas se um artista pinta este abacaxi, faz pintura real ou faz um poema, você fala: “Gente mas que coisa!”. Então você vai lá na sua cozinha conferir o abacaxi que está lá. É verdade, porque há um acontecimento revelador. A poesia me faz perceber a pulsação das coisas. Isso que é poesia, e a isso chamo também de experiência religiosa. (PRADO, 1997, p. 5)

Em sentido próximo, Georges Bataille vai defender que a poesia se assemelha às três formas de erotismo analisadas por ele: dos corpos, dos corações, e sagrado (ou místico), sendo assim experiência “onde o ser se põe em questão” (BATAILLE, 1987, p.15). Logo, a poesia é também religiosa dado que é conduta soberana, que se opõe ao que Bataille chama de “mundo do trabalho”, o mundo positivo e produtivo onde a civilização acontece. O que Octávio Paz, Bataille, Adélia Prado e Paul Tillich tem em comum é conferir ao estético um poder revelatório que não tem necessariamente relação com uma transcendência positiva, mas sim com um desvelamento do real, liberto dessa

capa de utilidade e bom senso que lhe recobre cotidianamente nossas práticas civilizatórias.

O presente artigo propõe a leitura do poema “A máquina do mundo” (*Claro Enigma*), de Drummond, no qual o tema da pedra/objeto interceptante é retomado em perspectiva desencantada, e a “máquina do mundo” é recebida por olhos entediados, que declinam da sedução do misterioso objeto, já cantado por Dante e Camões. O que se deseja nessa leitura é pôr em manifesto certa inquietude³ própria do eu-lírico drummondiano, duvidoso de si, dos limites a si impostos e do mundo de signos no qual se insere, o que tem como consequência a incapacidade de manter a adesão a sistemas de sentido metafísico, tudo isso traduzido em “olhos incuriosos”, que negam a abertura do mistério quando ele se oferta generosamente. Intenta-se uma leitura interpretativa em que seja posta em relevo essa inquietação existencial que se traduz em uma recusa: um olhar que diz não aos sistemas totalizantes e às mitologias confortadoras. Entretanto, tal recusa, naquilo que tem de drama existencial autêntico, expõe, em negativo, um arcabouço religioso, com seus mitos e narrativas explicativas da aventura humana sob a face da terra⁴. Tenciono demonstrar que essa postura reticente de Drummond em relação a não apenas à religião, mas às metanarrativas em geral, evidencia uma certa teimosia do poeta, um “ponto de honra”, no sentido de ser um posicionamento existencial, uma forma de estar-no-mundo que traduz mais do que uma convicção episódica, ou pontual, mas sim a adesão, dura e difícil, a um projeto de homem bem caracterizado pelo personagem José, do poema e livro homônimos :

Sozinho no escuro
qual bicho-do-mato,
sem teogonia,
sem parede nua
para se encostar,
sem cavalo preto
que fuja a galope,
você marcha, José!

³ Antônio Candido, em ensaio sobre Drummond, irá notar: “A consciência crispada, revelando constrangimento da personalidade, leva o poeta a investigar a máquina retorcida da alma; mas também a considerar a sua relação com o outro, no amor, na família, na sociedade. E as relações humanas lhe parecem dispor-se num mundo igualmente torto” (CANDIDO, 1970, p. 75).

⁴ Nesse sentido, a postura de recusa de abertura da misteriosa “máquina do mundo” é sintoma de uma negatividade maior presente na poesia de Drummond, cujo alcance e importância ainda estão a ser precisados, em um projeto de pesquisa ainda em desenvolvimento. O desafio é grande: entender o papel que essa enfática negação dos arcabouços metafísicos e/ou religiosos possui na obra poética de Carlos Drummond de Andrade.

José, para onde?
(DRUMMOND, 2013, p.18)

Esses são os versos finais do poema e enfatizam a solidão existencial de José: sem apoios metafísicos (teogonia), sem um estar-no-mundo confortável (parede nua), sem rotas de fuga (cavalo preto) José apenas marcha, sem que ele, ou o leitor, saiba para onde. No trecho lido é bem evidente a presença de questões próprias do existencialismo sartreano, como a liberdade “sufocante” que culmina em uma profunda consciência da responsabilidade pela ideiação de si mesmo e a angústia advinda dessa responsabilidade, como argumenta Sartre:

O existencialista declara frequentemente que o homem é angústia. Tal afirmação significa o seguinte: o homem que se engaja e que se dá conta de que ele não é apenas aquele que escolheu ser, mas também um legislador que escolhe simultaneamente a si mesmo e a humanidade inteira, não consegue escapar ao sentimento de sua total e profunda responsabilidade. (SARTRE, 1987, p. 13)

No sentido a que Paul Tillich dá à religião, o posicionamento existencialista manifesto por Drummond poderia ser considerado religioso na medida em que expressa o total desconforto do homem em relação a seu estar-no-mundo, e a consciência profunda do abandono existencial que se traduz no fato de não contar com “modelos” éticos pré-existentes ou amparos metafísicos que norteiem seus padrões de conduta e suas escolhas empíricas, em linguagem heideggeriana, de estar lançado, jogado em um mundo de coisas e homens do qual se sente alienado. Tillich, sobre o existencialismo, irá dizer que o mesmo é um “protesto contra a posição do ser humano no sistema de produção e consumo” (TILLICH, 2009, p. 87), uma filosofia que nos ajuda a sermos “suficientemente fortes para assumir a angústia e a falta de sentido e viver criativamente, expressando a situação humana por meio de produção cultural” (p.88) que expresse as tendências destrutivas, demoníacas, da sociedade, sem naufragar em desespero. Por outro lado, há outras facetas em Drummond que trazem à tona a questão religiosa compreendida *latu sensu* como inquietude metafísica, ou, em palavras de Tillich, “preocupação última”, por exemplo, esse olhar reticente sobre o mundo das coisas e dos homens, olhos que, mesmo “fatigados” (“Poema das sete faces”, *Alguma Poesia*) se aplicam sobre as evidências do real e duvidam, elevando a dúvida filosófica a problema existencial, como no poema “A suposta existência”, de *A paixão medida* (1980):

Como é o lugar
Quando ninguém passa por ele?
Existem as coisas
Sem ser vistas?
(...)

Que fazem, que são
As coisas não testadas como coisas,
Minerais não descobertos – e algum dia
O serão?

(...)
Existe, existe o mundo
Apenas pelo olhar
Que o cria e lhe confere
Espacialidade?
(DRUMMOND, 2009, p. 240)

À essa possibilidade idealista, opõe-se outra, de um realismo encantador:

Ou tudo vige
planturosamente, à revelia
de nossa judicial inquirição
e esta apenas existe consentida
pelos elementos inquiridos?
(DRUMMOND, 2009, p.240)

A opção escolhida parece ser a de uma espécie de construtivismo, no qual sujeito e mundo se implicam mutuamente, mas a balança pende de forma desigual para um protagonismo “do sumo real” em detrimento das “peripécias” humanas:

Será tudo talvez hipermercado
de possíveis e impossíveis possibilíssimos
que geram minha fantasia de consciência
enquanto
exercito a mentira de passear
mas passeado sou pelo passeio,
que é o sumo real, a divertir-se
com esta bruma-sonho de sentir-me
e fruir peripécias de passagem?
(DRUMMOND, 2009, p.240)

Não me parece gratuito a repetição de palavras que se encontram no campo semântico da ilusão ou imaginação, veja-se: “fantasia de consciência”, “mentira de passear”, “bruma-sonho”. Enfatiza-se o aspecto ficcional dessa construção que é o homem, aturdido ante tantos possíveis, condenado que é a decidir-se por ações concretas,

em situações concretas e com consequências também concretas. Mas, nesse poema, para que o homem se assuma agente de si mesmo é preciso rebelar-se contra o “mundo inventor”:

Eis se delineia
espantosa batalha
entre o ser inventado
e o mundo inventor.
(DRUMMOND, 2009, p.240)

Assim, tendo-se escolhido a opção de um realismo enfraquecido, fala-se de um conflito existencial que, pelo menos nesse poema, é resolvido com a adesão a alguns determinismos, em evidente oposição ao imperativo sartreano de que “somos condenados à liberdade”.

Sou ficção rebelada
contra a mente universal
e tento construir-me
de novo a cada instante, a cada cólica,
na faina de traçar
meu início só meu
e distender um arco de vontade
para cobrir todo o depósito
de circunstâncias soberanas
(DRUMMOND, 2009, p.240)

Se o homem é uma ficção, é também um rebelde que contra a “mente universal” busca “distender um arco de vontade” que se sobreponha a “circunstâncias soberanas”. Atenua-se a noção de liberdade na medida em que o enquadramento circunstancial no qual se encontra o sujeito é “soberano”, não obstante haja um projeto existencial singular que alimente esse mesmo sujeito (“meu início só meu”).

A guerra sem mercê, indefinida,
prosegue,
feita de negação, armas de dúvida,
táticas a se voltarem contra mim,
teima interrogante de saber
se existe o inimigo, se existimos
ou somos todos uma hipótese
de luta
ao sol do dia curto em que lutamos.
(DRUMMOND, 2009, p.240)

A inicial suspeita em relação à realidade circunstante atinge à própria definição do humano, reduzindo as possibilidades de existência a uma “hipótese de luta”.

Uma outra possibilidade de pensar a questão religiosa em Drummond, ainda dentro da perspectiva teológica de Paul Tillich, é a negação da transcendência — o que não deixa de ser um paradoxo — na medida em que esse motivo seja bastante recorrente em sua poesia, o que leva a pensar que essa recusa indique mais do que simplesmente o que pareceria óbvio. Sobre esse ponto, antecipo a leitura do poema “A máquina do mundo”, objeto desse ensaio, e a acurada análise que dele faz João Adolfo Hansen (2018):

Enquanto Dante e Camões sobem e fazem o leitor subir na experiência metafísica superior, Drummond faz seu personagem permanecer no espaço apenas natural, noturno e inóspito, recusando a experiência da revelação porque, sendo revelação metafísica e superior, é radicalmente impossível no mundo determinado pela mercadoria como mercadoria. No mundo da mercadoria, Drummond sabe, a máquina do mundo é mais uma entre todas as outras. Sua recusa é negativa, ateia e material, e implica afirmar a contingência do mundo e da vida, que são um mundo caduco e uma vida caduca, sem nenhum fundamento último para a experiência da destruição sem sentido que é a história. Negando a transcendência, Drummond afirma a mera historicidade da vida só mortal, sem sentido superior e sem sentido, a não ser o sentido contingente. Como diz em outro poema, somos apenas uns homens, e a natureza traiu-nos. Não há Deus, a história é destruição e vamos morrer. O que fazer? (HANSEN, 2018, p.310)

Falemos um pouco mais sobre essa recusa no próximo tópico.

Sobre pedras e objetos interceptantes

“A máquina do mundo” não é o primeiro poema de Drummond em que o eu-lírico é convocado por um objeto que, de alguma forma, lhe intercepta o caminho. O mais famoso deles é “No meio do caminho” (1930), e os outros são “Carrego comigo” (1945) e “O Enigma” (1948), sobre esses poemas, resume Silviano Santiago:

(...) se sobressai a evolução de um símbolo: um objeto (pedra, embrulho e Coisa, respectivamente) que de repente brota, não se sabe bem de onde, nem para quê, e que, intrigante, intercepta o caminho e os passos do poeta. Oferece-se a ele, desafiando a sua curiosidade e a sua argúcia, como se trouxesse uma mensagem esotérica e importante. Mas o objeto é mudo. Pouco depois, desaparece como veio, sem deixar marcas ou pistas. (SANTAGO, ano, p. 20)

Com o intuito de entender melhor esse símbolo, antes da leitura e análise de “A máquina do mundo”, comentarei brevemente cada um dos três poemas precursores disso

que estou considerando a solução de continuidade para esse símbolo de um obstáculo que é tanto enigma quanto empecilho aos passos do sujeito lírico. O primeiro poema, “No meio do caminho⁵”, localizado temporalmente no primeiro livro de Drummond, havia sido publicado inicialmente em 1928, na *Revista de Antropofagia* dirigida por Oswald de Andrade; e assim diz:

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.
(ANDRADE, 2013, p. 22)

A realidade bruta da pedra, que intercepta o caminho, é reiterada por 7 vezes – “tinha uma pedra” – sem maiores informações exceto as de que aquele acontecimento não seja trivial, pois as retinas do sujeito lírico, não obstante fadigadas, não o esquecerão. Talvez uma brincadeira, apenas para chocar os ouvidos ainda amantes da retórica parnasiana nos idos dos anos 20, bem a gosto da iconoclastia modernista? Em 1962, Drummond publica uma antologia poética organizada por “tendências” temáticas, e o poema da pedra ficou na seção “Tentativas de exploração e interpretação do estar-no-mundo”, o que indica que o próprio poeta o vê como algo mais do que um exercício lúdico, aparentemente interpretando-o, à modo de Mário de Andrade, Álvaro Lins e Antônio Candido, como “símbolo do obstáculo e cansaço existencial” (ACHCAR, 2000, p. 17). De acordo com Francisco Achcar (2000), o poema torna-se um dos símbolos mais potentes da sua poesia, “de tal forma é insistente em Drummond a *expressão do impasse, da dificuldade, do obstáculo, da frustração, da não-transcendência*. Todos esses sentidos estão presentes na indiferença da pedra” (2000, p.19, grifo meu).

O segundo poema, “Carrego comigo” (1945)⁶, é do importante e engajado *A rosa do povo*, escrito nos mais finais da segunda guerra mundial e fortemente marcado pelo

⁵ O título do poema parece fazer referência tanto ao início da *Divina Comédia*, de Dante, quanto a um poema de Olavo Bilac muito admirado à época, “Nel mezzo del cammin”.

⁶ Dada a extensão do poema ele não será transcrito, mas aparece em anexo ao texto do ensaio.

clima de horror e desencantamento próprio daquele tempo inglório. Mais loquaz do que o poema anterior, “Carrego comigo” possui 23 quartetos de 5 sílabas, em versos brancos, e fala de um objeto obscuro, o qual se carrega (ou é por ele carregado: “Ai fardo sutil/que antes me carregas/ do que és carregado, /para onde me levas?”) sem lembrança de como ou onde ele veio parar às mãos. O objeto incógnito – o qual não se ousa entreabrir (v. 17) – é frio, é quente, arde nas mãos, é doce ao toque, é irremediavelmente mudo, pesa tanto que tolhe o caminhar, é fechado em seu próprio mistério, e não foi uma escolha carregá-lo. Entretanto, apesar de fascinar e entristecer (vs. 27-28), perdê-lo seria perder-se a si próprio (vs. 81-82), por isso, em franca oposição à pedra do poema anterior, tal objeto é antídoto para a solidão e o vazio (vs. 89-92).

O terceiro poema, “O enigma” (1948)⁷, é escrito em prosa, sendo um dos mais intrigantes textos de Drummond. Com ares de mito, ou de fábula, o poema se ambienta *in illo tempore*, quando as pedras ainda não se quedavam imóveis, estando o animal humano ausente, pelo menos não sendo mencionado – exceto se se interpreta as pedras deambulantes (inteligentes, sensíveis e capazes de compaixão, elas autoproclamam) como metáfora do humano. Caminhando por uma estrada anônima, as pedras têm seus passos interceptados por algo que é denominado inicialmente de “forma obscura”, e depois “coisa sombria”, “enorme Coisa”, “Coisa interceptante”. As pedras, “no esforço de compreender, chegam a imobilizar-se de todo”, de modo que é em reação ao enigma proposto pela Coisa interceptante que as pedras se contêm, recebendo em retorno zombaria e silêncio. O prognóstico é terrível, diz o narrador: “O enigma tende a paralisar o mundo”, sem se compadecer daqueles que reduziu à “congelada expectativa”.

Nos três poemas mencionados vai-se num crescendo de emoções tumultuadas, da cena árida e seca, porém tranquila, de “No meio do caminho”, onde apenas a fadiga das retinas denuncia esse olhar gauche do eu lírico, passando pelo clima de inquietude provocado pelo objeto que se tem em mãos em “Carrego comigo” — “Ele arde nas mãos, /é doce ao tato. /Pronto me fascina/ e me deixar triste” — até a fábula sombria que é “O enigma”, em que é o enigma mesmo que barra o caminho das pedras deambulantes, índice, talvez, as pedras, de tantas perguntas sem respostas nesse humano existir.

Passemos, pois, a nosso poema principal, “A máquina do mundo”, Hansen faz algumas observações explicativas sobre o tema da “máquina do mundo” na cosmovisão

⁷ O poema encontra-se em anexo.

da antiguidade que podem nos ajudar a precisar a força desse enigma revelado – e recusado – na poesia de Drummond:

Segundo a metafísica antiga, a forma do Universo se ordena e revela como mekhané, máquina ou artifício do engenho divino, que a gera com razão, doutrina e ordem. Ou seja, a máquina do mundo é o Universo artificialmente fabricado pelo engenho do Deus, autor máximo. Na máquina se vê tudo o que é; e a inspiração divina que a anima também faz ver o que será. Ela é, por isso, *síntese da realidade como total explicação da vida*, nexos primeiro e singular, ciência sublime e formidável, mas hermética, como diz Drummond. (2018, p. 01, grifo meu)

Inicialmente cabe lembrar o diálogo intertextual que entrelaça as “máquinas” de Dante, Camões e Drummond. Essa é uma alegoria retirada tanto do poema *A Divina Comédia*, de Dante, quanto do poema épico *Os Lusíadas*, de Camões. Sobre a primeira aparição, em Dante, Leites Júnior esclarece:

Assim, a Máquina do Mundo – que na tradição italiana renascentista estaria diretamente ligada ao signo da Fortuna umana, como representação do funcionamento do todo universal e, portanto, espécie de entidade ou força que rege a ordenação das coisas (e, por consequência, dos acontecimentos que envolvem a vida humana), estando ligada ainda a ideia de destino –, em Dante, manifesta na ideia de controle da ordem universal, diria respeito, ou melhor, resumir-se-ia, à própria figura de Deus, à representação, teológica e monoteísta de um ser superior que é responsável por tudo que o existe, visto ser tido mesmo como seu Criador. (2011, p. 05)

Já sobre a presença em *Os Lusíadas*, Silviano Santiago (1966) lembra que

Colocada numa posição privilegiada dentro da estrutura dos Lusíadas, a máquina do mundo é a soma dos conhecimentos divinos e sobrenaturais entregues a seres de carne-e-osso, durante a sua própria existência ("de c' os olhos corporais/Veres o que não pode a vã ciência". X, 76), como recompensa pelos grandes feitos alcançados. Serve, pois, por um lado, como complemento e contrapeso para as recompensas terrenas e materiais, camais, propiciadas a Vasco da Gama e seus companheiros, na esplêndida e rabelaisiana "Ilha dos Amores" (Canto IX), e, por outro lado, juntamente como esta, tem a função de elevar os navegadores portugueses, meros seres humanos, à altura de deuses. (p. 20)

O poema drummondiano se divide em três sequências narrativas, quais sejam: 1ª) uma localização espaciotemporal que determina o acontecimento no entardecer de uma “pedregosa” estrada mineira (versos 2 e 3), quando o badalar de um sino rouco (vs. 3 e 4) se “mistura” aos sons dos sapatos de um eu-lírico que se auto intitula “desenganado (v. 9); 2ª) *in media res*, o surgimento da máquina, majestosa e circunspecta (v. 13), que se oferece sem pejo à quem “de a romper já se esquivava/ e só de o ter pensado se carpia (v. 11-12); 3ª) recusado o convite de se aplicar “sobre o pasto inédito/ da natureza mítica das

coisas” (vs. 29-30), dado que tanto a fé “se abrandara” quanto a esperança de “ver desvanecida a treva espessa/que entre os raios do sol inda se filtra” (vs. 32-35) se extinguiu, a máquina soberba “se foi miudamente recompondo”, e o sujeito poético retoma o caminho, “avaliando o que perdera” (vs. 95-96). Alcides Villaça, comentando o poema, sinaliza algumas razões para a recusa à abertura do enigma máquina do mundo:

a) a oferta miraculosa da máquina já é mais fraca que o desencanto do sujeito; b) este não abre mão de sua história pessoal, ainda que fracassada, para acolher uma história que não é a sua; c) é impossível para esse indivíduo rigoroso abdicar de sua condição de sujeito negativo; d) a máquina lhe acena com uma verdade totalizante, da qual ele já recuou em sua particular subjetividade. Vendo de outro modo: à dissolução dos enigmas e consequente iluminação do mundo, que lhe propõe a máquina, *o poeta responde com o enigma em que ele próprio já se converteu.* (s/d, p. 113, grifo nosso)

Já o também poeta e crítico Antônio Cícero insere a recusa drummondiana na cosmovisão de um mundo moderno — provavelmente pós-moderno — “aberto”, ou seja, onde o conhecimento não se pretende totalizador ou definitivo, mas um construto permeado pela contingência e pela radicalidade da dúvida cartesiana, que nos ensina a relatividade de teorias e metanarrativas explicativas.

O universo que habitamos é, do ponto de vista epistemológico, isto é, do ponto de vista do conhecimento, infinito. Não é possível que haja um princípio positivo último e inquestionável que constitua a chave do nosso universo, porque o princípio metódico de toda a filosofia e ciência é exatamente a dúvida radical, que, em última análise, mostra que tudo o que é concebível poderia não ser, ou poderia ser de outro modo: que tudo é contingente. (CÍCERO, 2010, s/d.)

Quero retomar a uma afirmação feita anteriormente, por João Adolfo Hansen, a de que a máquina do mundo, no imaginário da antiguidade e medieval, é fabricada pelo engenho de Deus⁸ e “síntese da realidade como total explicação da vida”. Outra observação pertinente que faz Hansen (2018, p.309) é sobre situação temporal dos primeiros versos do poema de Drummond:

E como eu palmilhasse vagamente
uma estrada de Minas, pedregosa,
e no fecho da tarde um sino rouco

⁸ Na estrofe 80, de *Os Lusíadas*, a deusa Tétis, falando sobre a máquina do mundo, assim diz a Vasco da Gama: “Vês aqui a grande máquina do mundo, /Etérea e elemental, que fabricada/ Assim do Saber alto e profundo, /Que é sem princípio e meta limitada, /Que cerca em derredor este rotundo/ Globo e sua superfície tão limada, /É Deus; mas o que é Deus, ninguém o entende, /Que a tanto o engenho humano não se estende/” (grifo meu). Note-se a identificação da máquina com Deus, ou seja, ela não é apenas fabricada, mais uma hierofania do divino.

se misturasse ao som de meus sapatos
que era pausado e seco; e aves pairassem
no céu de chumbo, e suas formas pretas
lentamente se fossem diluindo
na escuridão maior, vinda dos montes
e de meu próprio ser desenganado,
(ANDRADE, 2013, p.379)

Um sujeito poético que se confessa “desenganado”, em uma estrada “pedregosa”, com um “sino rouco” de fundo e aves soturnas que mimetizam a escuridão maior, que vêm do próprio ser desse eu solitário. Cai a noite, e dela nos diz Hansen: “não é só noite física, mas também noite existencial, noite moral, noite política, noite histórica, noite metafísica e noite do conhecimento” (2018, p. 309). Nesse cenário, onde “a treva mais estrita da falta total de qualquer transcendência” (2018, p. 309) vigora, a máquina do mundo se abre

para quem de a romper já se esquivava
e só de o ter pensado se carpia.
(ANDRADE, 2013, p 379)

Os olhos que contemplam a máquina são esquivos, arrependidos de um dia ter pensado em “romper” o mistério do mundo. Ao espetáculo ante seus olhos, reage com exaustão, tanto física quanto mental, provavelmente causada pelo contínuo fitar abismos:

Abriu-se majestosa e circunspecta,
sem emitir um som que fosse impuro
nem um clarão maior que o tolerável
pelas pupilas gastas na inspeção
contínua e dolorosa do deserto,
e pela mente exausta de mentar
toda uma realidade que transcende
a própria imagem sua debuxada
no rosto do mistério, nos abismos.
olha, repara, ausculta: essa riqueza
sobrante a toda pérola, essa ciência
sublime e formidável, mas hermética,
essa total explicação da vida,
esse nexo primeiro e singular,
que nem concebes mais, pois tão esquivo
se revelou ante a pesquisa ardente
em que te consumiste... vê, contempla,
abre teu peito para agasalhá-lo.”
(ANDRADE, 2013, p. 380)

A Máquina faz o convite venturoso, e para isso apela aos sentidos do eu lírico: “olha, repara, ausculta”, e depois insiste “abre teu peito para agasalha-lo”, reforçando uma convocação urgente, que, no entanto, encontra olhos incuriosos, lassos, que abdicam do dom ofertado, julgado tardio, e por isso despiciendo. Tudo posto em jogo, a máquina recua ante a ausência de resposta, recolhe-se a si mesma, mistério recusado, mistério outra vez fechado em segredos, “miudamente se recompondo”, o que parece indicar que algo de certo modo humilhante tenha se passado, enquanto o sujeito da recusa mergulha na “treva mais estrita”, e continua vagaroso seu caminho, “avaliando o que perdera”. Chamo atenção para a imagem da noite que se aprofunda, e das pedras que se espalham pela estrada do caminhante. O símbolo da noite, que sugere abandono, solidão e angústia, e o símbolo das pedras que, conforme salientado por Achcar (2000, p.19), é metáfora da não transcendência. Ambas imagens à serviço de figurar uma recusa.

Apontamentos para uma conclusão futura

À pergunta feita, no título, a resposta é: depende. Há religião em Drummond — no sentido de representação/tematização da religião institucionalizada, com seus dogmas, símbolos e rituais —, em nível episódico? Sim, de forma parcimoniosa, sem grande importância para a compreensão de sua obra como um todo. Mas, e no sentido que lhe confere Tillich — como “sintoma” do Incondicionado, manifestação de uma presença ou ausência dolorosa, ou mesmo como crise de sentido ante uma existência que implora por portulanos mais confiáveis que os disponíveis? A afirmativa agora vem acompanhada de algumas reservas, cabendo explicações. Em alguns poetas a questão última irá aparecer de forma claramente religiosa, embora negativa, à moda da teologia apofática, como por exemplo em Hilda Hilst, em quem um erotismo místico, candente, é permeado pela dura lógica gnóstica de um Deus totalmente transcendente e ausente, veja-se o poema abaixo (“X”, de *Poemas malditos, gozosos e devotos*).

Atada a múltiplas cordas
Vou caminhando tuas costas.
Palmas feridas, vou contornando
Pontas de gelo, luzes de espinho
E degedo, tuas omoplatas.

Busco tua boca de veios

Adentro-me nas emboscadas
Vazia te busco os meios.
Te fechas, teia de sombras
Meu Deus, te guardas.
A quem te procura, calas.
A mim que pergunto, escondes
Tua casa e tuas estradas.
Depois trituras. Corpo de amantes
E amadas.

E buscas
A quem nunca te procura.
(HILST, 2005, p.37)

Já em Drummond não há — com raras exceções - a questão “Deus”, não há de forma explícita um enfrentamento com um sagrado, seja ele cristão ou de outra tradição religiosa. Não obstante, à revelia do poeta, a “ideia de deus” — ou, algumas vezes, a ideia de um arcabouço metafísico ao qual se nega, como no poema lido, “A máquina do mundo” — aparece em sua poesia, e ainda que não ocupe lugar central na mesma, é recorrente o suficiente para que se possa perguntar pelo significado dessa negativa, em relação à totalidade de sua obra poética. Ainda dentro da concepção de Tillich, a religião também apareceria em Drummond, em especial em livros como *Sentimento do mundo*, *José* e *A rosa do povo*, como denúncia irônica da lógica capitalista, constatação abismada de sermos ser-para-a-morte, ou diagnóstico preciso de seu tempo e seus próximos, como no poema “Nosso tempo”, que assim começa:

Este é um tempo de partido,
tempo de homens partidos.
(ANDRADE, 2013, p.152)

Aparece também, já de forma explícita, na amálgama entre o *topos* do *gauche* que se auto analisa, de forma quase egocêntrica, ao mesmo tempo em que anuncia o abandono de um deus, com claros traços gnósticos, como no famoso “Poema das sete faces”:

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.

As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus,
pergunta meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada.

O homem atrás do bigode
é sério, simples e forte.
Quase não conversa.
Tem poucos, raros amigos
o homem atrás dos óculos e do bigode.

Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus,
se sabias que eu era fraco.

Mundo mundo vasto mundo
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.

Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo.
(ANDRADE, 2013, p. 09)

O poema é bem conhecido, emblemático desse ser *gauche* drummondiano, mas quero chamar atenção para a 5ª estrofe, onde a interpolação à um interlocutor divino, e ausente, dá um tom desesperançado ao poema. O tema do abandono divino aparece aqui e em outros momentos da obra do poeta, juntamente com a ideia de um deus indiferente ou incompetente, em consonância com o imaginário gnóstico⁹.

⁹Palavra originária do grego, gnosticismo significa 'conhecimento' e gnóstico (*gnostikos*) aquele que tem o conhecimento. Este foi um movimento religioso e filosófico que pode ser definido como um conjunto de seitas sincréticas que tiveram seu apogeu nos séculos I e II influenciadas pelo cristianismo nascente e pelo neoplatonismo. Dentre suas principais crenças e características estão: uma concepção pessimista ao extremo tanto de Deus quanto do mundo, pois esse é considerado totalmente transcendente em relação ao mundo criado, um Deus estrangeiro e totalmente apartado do humano; o cosmos é considerado uma vastíssima prisão criada por um ser divino – em muitos dos textos gnósticos um demiurgo – porém não bondoso e amoroso, mas um deus imperfeito que cria um mundo do qual o Deus verdadeiro é exilado: “Desta forma, la vastedad y la multiplicidade del sistema cósmico expresa el grado de separación entre Dios el hombre” (JONAS, 2003); além dessa, a convicção de que o homem tem dentro de si uma centelha divina que é o que torna possível seu despertar para o verdadeiro conhecimento (gnose); um sistema de pensamento ético-moral dualista que prega que o mal possui existência em si mesmo, e está sempre em posição de conflito com o bem; a gnose é um processo estritamente individual, e portanto independente de mediação eclesial, por outro lado, o conhecimento ganha mais relevância do que a fé, não estando “fora”

Entretanto, como dito anteriormente, no mais das vezes a religião aparecerá por via negativa, quer seja em um olhar “incurioso” que recusa, fleumaticamente, o dom maior a ele ofertado de todo conhecimento metafísico do universo (como em “A máquina do mundo”) ou como nos versos que serviram de epígrafe a esse texto (poema “Versos à boa da noite, *A rosa do povo*):

Lá onde não chegou minha ironia,
Entre ídolos de rosto carregado,
Ficastes, explicação de minha vida,
Como os objetos perdidos na rua.
(ANDRADE, 2013, p. 233)

versos que falam de uma situação na qual a explicação que daria sentido e direção à vida se dilui pelo caminho, como aqueles objetos que se perdem de nós e quedam esquecidos pela rua.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Carlos Drummond. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. Vol. I. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. Vol. II. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. Vol. III. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Maria Julieta entrevista Carlos*. CD. Rio de Janeiro: Luz da Cidade, 2002.
- ACHCAR, Francisco. *Carlos Drummond de Andrade*. Folha Explica. São Paulo: PubliFolha, 2000.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987.
- CALVANI, Carlos Eduardo Brandão. Momentos de beleza: teologia e MPB a partir de Tillich. *Revista Eletrônica Correlatio*, n. 8, outubro de 2005.

do sujeito como instância objetiva, mas dentro dele: “a verdadeira revelação é olhar para si mesmo” (JONAS, 2003, p. 137).

- CANDIDO, Antônio. Inquietudes na poesia de Drummond. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1970.
- CÍCERO, Antônio. A máquina do mundo. *Folha de São Paulo*, 07 de agosto de 2010. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0708201022.htm>>. Acesso em 30 ago. 2021.
- HANSEN, João Adolfo. Máquina do mundo. *Teresa - Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 19, 2018.
- JONAS, H. *La religión gnóstica: El mensaje del Dios Extraño y los comienzos del cristianismo*. Traducción de Menchu Gutiérrez. Madrid: Ediciones Siruela, 2000.
- LEITES JÚNIOR, Pedro. A(s) máquina(s) do(s) mundo(s): releitura e intertexto entre Dante, Camões, Drummond e Haroldo de Campos. *Revista Ave palavra*, ed. 12, 2011.
- MATHEUS, Maurílio. *A religião e o conceito de religião em Paul Tillich*. Dissertação. Juiz de Fora: UFJF, 2014.
- OLIVEIRA, Maria Lúcia M. de. *Figurações alegóricas da máquina do mundo*. Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/viiicnlf/anais/caderno11-09.html>>. Acesso em 27 ago. 2021.
- PAZ, Octávio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PIEPER, Frederico. *Análise religiosa da cultura e arte em Paul Tillich: considerações introdutórias*. Anotações para aula da disciplina Hermenêutica e religião de 10.11.2011. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora/PPCIR, 2011.
- SANTIAGO, Silviano. Camões e Drummond: a máquina do mundo. *Rutgers: Hispania*, v. 49, n. 3, 1996.
- TILLICH, Paul. *Teologia da Cultura*. São Paulo: Fonte Editorial, 2009.
- VILLAÇA, Alcides. Poesia de Drummond: na trilha dos enigmas. In: *Caderno de leituras Carlos Drummond de Andrade: orientação para o trabalho em sala de aula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. Disponível: <<https://repositorio.usp.br/item/002439108>>. Acesso em 30 ago. 2021.

POEMAS ANEXOS

Carrego comigo

Carrego comigo
há dezenas de anos
há centenas de anos
o pequeno embrulho.
Serão duas cartas?
será uma flor?
será um retrato?
um lenço talvez?
Já não me recordo
onde o encontrei.
Se foi um presente
ou se foi furtado.
Se os anjos desceram
trazendo-o nas mãos,
se boiava no rio,
se pairava no ar.
Não ousou entreabri-lo.
Que coisa contém,
ou se algo contém,
nunca saberei.
Como poderia
tentar esse gesto?
O embrulho é tão frio
e também tão quente.
Ele arde nas mãos,
é doce ao meu tato.
Pronto me fascina
e me deixa triste.
Guardar um segredo
em si e consigo,
não querer sabê-lo
ou querer demais.
Guardar um segredo
de seus próprios olhos,
por baixo do sono,
atrás da lembrança.
A boca experiente
saúda os amigos.
Mão apertada mão,
peito se dilata.
Vem do mar o apelo,
vêm das coisas gritos.
O mundo te chama:
Carlos! Não respondes?
Quero responder.
A rua infinita

vai além do mar.
Quero caminhar.
Mas o embrulho pesa.
Vem a tentação
de jogá-lo ao fundo
da primeira vala.
Ou talvez queimá-lo:
cinzas se dispersam
e não fica sombra
sequer, nem remorso.
Ai, fardo sutil
que antes me carregas
do que és carregado,
para onde me levas?
Por que não me dizes
a palavra dura
oculta em teu seio,
carga intolerável?
Seguir-te submisso
por tanto caminho
sem saber de ti
senão que te sigo.
Se agora te abrisses
e te revelasses
mesmo em forma de erro,
que alívio seria!
Mas ficas fechado.
Carrego-te à noite
se vou para o baile.
De manhã te levo
para a escura fábrica
de negro subúrbio.
És, de fato, amigo
secreto e evidente.
Perder-te seria
perder-me a mim próprio.
Sou um homem livre
nas levo uma coisa.
Não sei o que seja.
Eu não a escolhi.
Jamais a fitei.
Mas levo uma coisa.
Não estou vazio,
não estou sozinho,
pois anda comigo
algo indescritível

O enigma

As pedras caminhavam pela estrada. Eis que uma forma obscura lhes barra o caminho. Elas se interrogam, e à sua experiência mais particular. Conheciam outras formas deambulantes, e o perigo de cada objeto em circulação na terra. Aquele, todavia, em nada se assemelhava às imagens trituradas pela experiência, prisioneiras do hábito ou domadas pelo instinto imemorial das pedras. As pedras detêm-se. No esforço de compreender, chegam a imobilizar-se de todo. E na contenção daquele instante, fixam-se as pedras – para sempre – no chão, compondo montanhas colossais, ou simples e estupefatos e pobres seixos desgarrados.

Mas a coisa sombria – desmesurada, por sua vez – aí está, à maneira dos enigmas que zombam da tentativa de interpretação. Carecem de argúcia alheia, que os liberte de sua confusão amaldiçoada. E repelem-na ao mesmo tempo, tal é a condição dos enigmas. Esse travou o avanço das pedras, rebanho desprevenido, e amanhã fixará por igual as árvores, enquanto não chega o dia dos ventos, e o dos pássaros, e o do ar pululante de insetos e vibrações, e o de toda vida, e o da mesma capacidade universal de se corresponder e se completar, que sobrevive à consciência. O enigma tende a paralisar o mundo.

Talvez que a enorme Coisa sofra na intimidade de suas fibras, mas não se compadece nem de si nem daqueles que reduz à congelada expectativa.

Ai! de que serve a inteligência – lastimam-se as pedras. Nós éramos inteligentes; contudo, pensar a ameaça não é removê-la; é criá-la.

Ai! de que serve a sensibilidade – choram as pedras. Nós éramos sensíveis, e o dom de misericórdia se volta contra nós, quando contávamos aplicá-lo a espécies menos favorecidas.

Anoitece, e o luar, modulado de dolentes canções que preexistem aos instrumentos de música, espalha no côncavo, já pleno de serras abruptas e ignoradas jazidas, melancólica moleza.

Mas a Coisa interceptante não se resolve. Barra o caminho e medita, obscura.

A máquina do mundo

E como eu palmilhasse vagamente
uma estrada de Minas, pedregosa,
e no fecho da tarde um sino rouco
se misturasse ao som de meus sapatos
que era pausado e seco; e aves pairassem
no céu de chumbo, e suas formas pretas

lentamente se fossem diluindo
na escuridão maior, vinda dos montes
e de meu próprio ser desenganado,
a máquina do mundo se entreabriu
para quem de a romper já se esquivava
e só de o ter pensado se carpia.

Abriu-se majestosa e circumspecta,
sem emitir um som que fosse impuro
nem um clarão maior que o tolerável
pelas pupilas gastas na inspeção
contínua e dolorosa do deserto,
e pela mente exausta de mentar
toda uma realidade que transcende
a própria imagem sua debuxada
no rosto do mistério, nos abismos.
Abriu-se em calma pura, e convidando
quantos sentidos e intuições restavam
a quem de os ter usado os já perdera
e nem desejaria recobrá-los,
se em vão e para sempre repetimos
os mesmos sem roteiro tristes périplos,
convidando-os a todos, em coorte,
a se aplicarem sobre o pasto inédito
da natureza mítica das coisas,
assim me disse, embora voz alguma
ou sopro ou eco ou simples percussão
atestasse que alguém, sobre a montanha,
a outro alguém, noturno e miserável,
em colóquio se estava dirigindo:
“O que procuraste em ti ou fora de
teu ser restrito e nunca se mostrou,
mesmo afetando dar-se ou se rendendo,
e a cada instante mais se retraindo,
olha, repara, ausculta: essa riqueza
sobrante a toda pérola, essa ciência
sublime e formidável, mas hermética,
essa total explicação da vida,
esse nexo primeiro e singular,
que nem concebes mais, pois tão esquivo
se revelou ante a pesquisa ardente
em que te consumiste... vê, contempla,
abre teu peito para agasalhá-lo.”
As mais soberbas pontes e edifícios,
o que nas oficinas se elabora,
o que pensado foi e logo atinge
distância superior ao pensamento,
os recursos da terra dominados
e as paixões e os impulsos e os tormentos

e tudo o que define o ser terrestre
ou se prolonga até nos animais
e chega às plantas para se embeber
no sono rancoroso dos minérios,
dá volta ao mundo e torna a se engolfar
na estranha ordem geométrica de tudo,
e o absurdo original e seus enigmas,
suas verdades altas mais que tantos
monumentos erguidos à verdade;
é a memória dos deuses, e o solene
sentimento da morte, que floresce
no caule da existência mais gloriosa,
tudo se apresentou nesse relance
e me chamou para seu reino augusto,
afinal submetido à vista humana.
Mas, como eu relutasse em responder
a tal apelo assim maravilhoso,
pois a fé se abrandara, e mesmo o anseio,
a esperança mais mínima — esse anelo
de ver desvanecida a treva espessa
que entre os raios do sol inda se filtra;
como defuntas crenças convocadas
presto e fremente não se produzissem
a de novo tingir a neutra face
que vou pelos caminhos demonstrando,
e como se outro ser, não mais aquele
habitante de mim há tantos anos,
passasse a comandar minha vontade
que, já de si volúvel, se cerrava
semelhante a essas flores reticentes
em si mesmas abertas e fechadas;
como se um dom tardio já não fora
apetecível, antes despiciendo,
baixei os olhos, incurioso, lasso,
desdenhando colher a coisa oferta
que se abria gratuita a meu engenho.
A treva mais estrita já pousara
sobre a estrada de Minas, pedregosa,
e a máquina do mundo, repelida,
se foi miudamente recompondo,
enquanto eu, avaliando o que perdera,
seguia vagaroso, de mãos pensas.

*Recebido em 10/09/2021
Aceito em 09/01/2021*

ⁱ **Cleide Maria de Oliveira** é Doutora em estudos de literatura pela PUC-Rio, professora de Língua e Cultura Brasileira no CEFET-MG. **E-mail:** cleideoliva@cefetmg.br

ASSASSINATOS EXTRAORDINÁRIOS: EDGAR ALLAN POE E A MODERNIDADE DA FICÇÃO POLICIAL

[EXTRAORDINARY MURDERS:
EDGAR ALLAN POE AND THE MODERNITY OF DETECTIVE FICTION]

LUIS OTÁVIO HOTT¹

ORCID 0000-0003-3848-6256

Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: O objetivo deste estudo é a construção de uma poética do gênero detetivesco, resgatando-o do *status* de subgênero literário e reconhecendo-o como forma literária relevante na cultura da civilização ocidental há quase duas centenas de anos. Edgar Allan Poe, não apenas representou as ansiedades que emergiram juntamente às transformações sociais da modernidade, como também se inseriu no mercado editorial capitalista introduzindo esta condição no nível da forma, através da criação do gênero policial.

Palavra-chave: Ficção de detective; Literatura norte-americana; Modernidade

Abstract: The aim of this study is the construction of a poetics of the detective genre, rescuing it from the status of literary sub-genre and recognizing it as a relevant literary form in the culture of Western civilization for almost two hundred years. Edgar Allan Poe, not only represented the anxieties that emerged along with the social transformations of modernity, but also inserted himself into the capitalist publishing market by introducing this condition at the level of form, through the creation of the detective genre.

Keywords: Detective fiction; American literature; Modernity

A origem da ficção policial, ou ficção de detetive, é devidamente creditada a Edgar Allan Poe. Entre 1841 e 1843, o autor publicou “Os assassinatos da Rua Morgue”, em seguida “A carta roubada”, e no ano seguinte, “O mistério de Marie Roget”. À primeira vista, essas histórias, que ele chamou de “contos de raciocínio”, apresentavam uma trama aparentemente ingênua sobre a investigação de um mistério, e logo proporcionaram uma popularidade inédita para o autor. Porém, esses contos são em si a formulação de um novo gênero literário: a ficção de detetive¹. Poe percebeu um novo fenômeno social, decorrente da modernização, com raízes no recente processo de urbanização e aumento demográfico das cidades: o aumento da criminalidade, roubos e assassinatos que não eram solucionados pela polícia. Para ele, um crime não passava de uma espécie de código a ser decifrado: desde que se conhecesse o objeto do delito, o *corpus delicti*, encontrar o culpado se tornava uma questão de simples pensamento lógico, de racionalidade analítica, de investigação detetivesca.

A obra de Edgar Allan Poe é, com frequência, associada ao início da modernidade literária, e, com efeito, o autor abordou as questões mais importantes de seu tempo – a primeira metade do século XIX –, um momento de profundas transformações sociais, provocadas pela emergência da economia industrial-capitalista na América do Norte e Europa. O autor vivenciou um período de intensa migração para as grandes cidades, constituída de pessoas que serviram de mão de obra para as indústrias emergentes, o aumento demográfico das cidades e o enriquecimento da burguesia. Poe incorporou o paradigma da modernidade em seus contos, sendo um destes a figura do próprio detetive, o homem racional, moldado segundo preceitos cientificistas. Este, apesar de se posicionar fora das práticas sociais predominantes de sua época, corporifica um paradigma epistemológico estruturalmente semelhante ao que impele as transformações

¹ O termo “ficção de detetive”, que neste estudo será usado com mais recorrência, designa uma ficção cuja característica marcante é a presença do detetive e sua importância como elemento de sustentação da narrativa, segundo a tradição norte-americana da *detective fiction*, que se diferencia da literatura criminal. Apesar de ambas se ocuparem do crime como objeto literário, a literatura criminal não apresenta necessariamente a figura do detetive. Outro termo comum que utilizaremos é “ficção (ou literatura) policial”, que aparece sobretudo na América Latina em países de língua espanhola ou portuguesa, designando um espectro mais amplo. Embora os termos sejam intercambiáveis, existem pequenas diferenças no uso de cada um deles. Como estaremos analisando neste estudo especificamente textos caracterizados pela presença do detetive, com o detetive como objeto de análise especial, utilizaremos majoritariamente o termo “ficção de detetive”.

sociais no início do século XIX. O constructo do arcabouço tradicional da ficção de detetive revela uma visão de mundo essencialmente moderna, fiel ao projeto iluminista que buscava a revelação da verdade através da razão.

Em “A carta roubada”, o detetive de Poe, Chevalier Auguste Dupin, possui um “intelecto puro” e um “sentido moral” (POE, 2012, p. 16); dotado da mais refinada inteligência, é um “apreciador de enigmas, charadas, hieróglifos” (POE, 2012, p. 301). Jaques Lacan em seu “Seminário sobre ‘A carta roubada’” descreve Dupin como uma “máquina de pensamento” (1998, p. 14), um logicista brilhante que atua na criminalística. A imagem do detetive como epítome da aplicabilidade da racionalidade e do método científico que nasce com Dupin é, certamente, um fator fundamental do talento do detetive para conquistar a imaginação do mundo. Seu objetivo não é ético, mas lógico. Seguir pistas, decifrar enigmas, esclarecer mistérios: fazer com que o caos dos indícios se torne um mundo de signos. Ele é como um oráculo das sociedades antigas revelando a verdade, exibe na solução de cada enigma “um grau de *acumen* que para a percepção comum assume ares sobrenaturais”. Seus resultados, “obtidos pelo próprio espírito e essência do mérito, têm, na verdade, todo um aspecto de intuição” (POE, 2014, p. 301). De acordo com Bertold Brecht, “todo o sistema de concepção do escritor de romances policiais está influenciado pela ciência”, por isso esse tipo de romance “satisfaz as necessidades dos homens de uma época científica” (BRECHT apud LINK, 2003, p. 25-26).

Em “Os assassinatos da Rue Morgue”, um animal selvagem, um orangotango solto na selva urbana de Paris, é o assassino. O evento é racionalmente explicado, afinal, somente um monstro poderia ser o responsável pela barbárie e selvageria dos assassinatos praticados. O que diferencia a ficção de detetive da literatura de terror, mesmo que ela possua um caráter científico, como o *Frankenstein* de Mary Shelley, é que no final o detetive é capaz de conter o monstro com sua capacidade analítica “sobrenatural”. Ele incorpora o “monstro da razão”, é o porta voz da perversidade da civilização. O detetive não quer assustar os leitores, mas convencê-los e, por isso, apela à razão. O autor quer fazer com que os leitores reflitam sobre os problemas que os afligem e que concordem que estes problemas podem ser solucionados por eles mesmos. A ficção de detetive assusta o leitor com o relato da cena grotesca do crime para, em seguida, acalmá-lo, assegurando que o responsável será levado à justiça. De

acordo com Moretti, a ficção de detetive é o “executor do liberalismo, em todos os seus sentidos fundamentais” (1983, p. 155). A visão liberal da sociedade advogava a ideia de que o Estado deveria agir apenas como um “vigilante”, uma entidade invisível que se limita a assegurar o respeito às leis – em particular, às leis da economia.

A origem da ficção de detetive está diretamente associada à consolidação da sociedade burguesa no século XIX. Seu surgimento está relacionado a fatores sociais e políticos específicos deste momento histórico: o processo de urbanização, o crescimento demográfico das cidades, a expansão da indústria e do mercado. Desta forma, o gênero incorpora em sua estrutura os elementos essenciais de seu momento histórico, revelando-se assim como representação literária das contradições da sociedade capitalista emergente. A principal função ideológica da ficção de detetive é a reafirmação da razão “natural” da ordem social. O detetive se transforma no herói porque ele encarna os valores da sociedade e luta por eles, assume uma figura heroica pois é responsável por uma catarse na narrativa. A solução do mistério, simbolicamente, impede a desestruturação da ordem social. O detetive é o herói moderno, que reestabelece a ordem social, dá segurança a uma sociedade assombrada pelo medo, “pelo terror da desorientação e da desintegração, o terror da vida que se desfaz em pedaços” (BERMAN, 2013, p. 21). De acordo com Kracauer, o “sucesso desses romances está ligado à satisfação de instintos de longa duração e de expectativas profundas” (2009, p. 106). Em sua tentativa de fazer entender o funcionamento do mundo, a ficção de detetive ajuda a apaziguar intranquilidades sociais profundas.

Na leitura atenta dos três contos de detetive de Poe, “Os assassinatos da Rue Morgue”, “O mistério de Marie Roget” e “A carta roubada”, publicados entre 1841 e 1844, podemos observar que eles desempenham um papel central na figuração da experiência histórica do problemático processo de modernização dos Estados Unidos. A emergência da indústria e do mercado nas cidades norte-americanas do século XIX levou também um grande desenvolvimento do mercado editorial, que incluía a literatura popular e o jornalismo sensacionalista. Poe vivenciou de perto a industrialização norte-americana; como escritor comercial, se inseriu no mercado editorial da época, e sua obra registra suas insatisfações com o público leitor e com as relações de produção. Por um lado, lutou pela melhoria das relações de trabalho entre escritores, editores e donos de periódicos; por outro, ajustou-se às demandas do mercado, mas também o ajustou às

suas necessidades enquanto escritor. Poe utilizou a seu favor as condições que o oprimiam; embora, até o fim da vida, tenha tido pouco sucesso, sobretudo econômico, nem por isso se rendeu completamente às condições de produção do mercado, estabelecendo para si uma posição de resistência individual, cujo custo foi sua própria danação. Poe foi chamado de maldito, excêntrico, sinistro, sendo até mesmo temporariamente expurgado do cânone literário norte-americano, no qual foi reinserido num passado recente.

O escritor desenvolve um posicionamento cada vez mais crítico de seu contexto. Seu confronto primário é com a economia capitalista e com o papel que esta reservava ao escritor com a comodificação da literatura. Para se sustentar, contando exclusivamente com sua produção literária, Poe teve de desenvolver técnicas para conquistar o público consumidor. Construiu sua carreira nas revistas, trabalhando como editor e escrevendo críticas, participou de um mercado extremamente competitivo e a isso se relaciona a criação do novo gênero. Desta forma, é possível vermos a formação da ficção de detetive – uma forma literária surgida no e para o mercado capitalista de literatura – como uma resposta simbólica às circunstâncias que o escritor enfrentou, tanto individual quanto socialmente. Poe tomou uma posição em sua prática literária, embora ela não corresponda a sua posição política em âmbito geral, principalmente seus posicionamentos conservadores em relação à escravidão e à cultura sulista. Sua obra é marcada pela contradição constituinte da colonização norte-americana que, de acordo com Max Weber, “é dominada pela rígida oposição entre os *adventurers*, que queriam organizar plantações com mão de obra servil, e nelas viver senhorialmente, e a mentalidade tipicamente burguesa dos puritanos” (2004, p. 125).

Existe em Poe uma vertente conservadora, antimoderna e, principalmente, antiburguesa. O detetive Dupin não apenas representa valores antagônicos à democracia, seu racionalismo é continuamente valorizado em detrimento dos valores do estreito empirismo da polícia, os quais, Dupin deixa claro, estão ligados às massas democráticas inferiores: “a engenhosidade deles representa fielmente a engenhosidade da massa” (POE, 2014, p. 59). Através do racionalismo de Dupin, Poe critica indiretamente os valores da democracia, além de expor ao ridículo a estreiteza da visão empírica que dominava essa sociedade fascinada pelas maravilhas da industrialização. Sempre implicitamente contrastando esses valores com o nobre estilo de vida da

aristocracia, seus modos refinados e sua visão elevada, Dupin valoriza acima de tudo o “intelecto puro, gosto e sentido moral” (POE, 2014, p. 16). Poe tinha uma consciência aguda da época em que vivia, dos problemas sociais acarretados pela complexa mudança da ordem socioeconômica para aquela que atendesse às demandas da burguesia. O retrato construído pelo autor do mundo que se erguia era aterrador.

Na primeira metade do século XIX, os Estados Unidos da América, até então uma nação agrária, tradicionalista, se vê invadida pela industrialização. O capitalismo surge como “uma ordem econômica que nem vitoriosos nem vítimas entendiam” (MORETTI, 2020, p. 225). Um mundo caótico é instaurado, onde as ordens antigas são suspensas, do qual não há escapatória. Poe parece dizer que esse universo que está sendo tecido nas entranhas do cotidiano é uma armadilha, um mundo de apuros, emboscadas, perigos antes inimagináveis. Todas estas metáforas revelam que o escritor encara o presente como pesadelo e o passado como sonho perdido. Sua orientação é conservadora, sua idealização se volta ao passado como um mundo onde as coisas pudessem ser diferentes. O escritor acompanha a consolidação da ordem burguesa, a ascensão social e política da classe burguesa que sobrepuja a antiga ordem tradicional, colonial, aristocrática, ruralista e escravocrata, que governava principalmente no Sul do país. Crescendo no Sul, Poe foi influenciado pelo código aristocrático que se fortaleceu em sua época, como uma forma de reação às pretensões do Norte para todo o país. O tom arrogante de desdém de Dupin para com a polícia, representante do Estado burguês, em última instância, deriva do investimento de Poe na valorização do código aristocrático sulista.

Ante o conflito entre o Norte e o Sul, Poe manipulou a realidade para construir um culto ao ideal do cavalheiro sulista. Para ele, a aristocracia significava um reino idealizado, deslocado de qualquer contexto social específico, utilizado para engrandecer a alta-cultura acima da história. Poe demonstra um anseio por um elevado *status* metropolitano em suas narrativas barrocas, quase elisabetanas; inflama e deforma as ficções que ajudaram a idealizar a nobreza virginiana: uma ideologia de racionalidade, honra e vergonha. Em certa medida ele fez uso dessa ideologia de maneira oportunista. Poe não conseguiu sobreviver à “condição de homem de letras”, como o próprio autor afirma, “sem se expor à difamação, à calúnia dos impotentes, à inveja dos ricos – inveja é o castigo deles! – às vinganças da mediocridade burguesa” (POE, 2014, p. 14-15). Poe

conseguia com sucesso capitalizar seu *status* como marginal, sua aparência de deslocamento, tornou-se capital literário com o qual ele barganhava, fazendo da sua literatura a fonte de sua aristocracia. Para Poe, a aristocracia significava um reino idealizado deslocado de qualquer contexto social específico, ela funcionava simplesmente como uma abstração antitética em sua obra, usada para elevá-la à alta cultura, demonstrando seu anseio pelo elevado *status* metropolitano.

A geração de escritores da qual Poe faz parte encontrava-se em uma situação até então inusitada: para essa geração, o escritor passa a ser produtor; o público, o seu cliente. A literatura nesse período passa a fazer parte dessa cultura de massa, sendo incentivada pela exploração comercial da crescente necessidade de leitura por parte dos empresários editoriais ou jornalísticos. A publicação de ficção nos Estados Unidos era, se é que podemos assim chamar, um negócio precário, extremamente difícil, e aqueles que eram bem-sucedidos escreviam gêneros populares como ficção moralista ou sentimental. Dessa forma, as revistas e folhetins permaneciam como canais para que escritores cujas ideias não pertenciam ao gosto popular atingissem um público leitor. Poe não apenas publicou seus contos em diversos folhetins como também trabalhou em jornais e magazines, entre eles o *Southern Literary Messenger*, de 1835 a 1837, o *Burton's Gentleman Magazine*, em 1839, o *Penn Magazine*, em 1840, o *Graham's Magazine*, até 1842, onde publica suas primeiras histórias de detetive. Atento à mudança dos tempos, ao contrário de outros escritores, adere ao novo gênero, antevê o papel que o jornalismo terá na literatura:

O progresso realizado em alguns anos pelas revistas e magazines não deve ser interpretado como quereriam certos críticos. Não é uma decadência do gosto ou das letras americanas. É, antes, um sinal dos tempos; é o primeiro indício de uma Era em que se irá caminhar para o que é breve, condensado, bem digerido, e se irá abandonar a bagagem volumosa; é o advento do jornalismo e a decadência da dissertação [...]. Somos inclinados a enfeixar o máximo possível de ideias no mínimo de volume, a espelhá-las o mais rapidamente que pudermos. Daí nosso jornalismo atual; daí também, a nossa profusão de magazines. (POE apud ARAÚJO, 2002, p. 70)

Na América do *Antebellum*, a literatura tornava-se uma commodity urbana crescente; ao contrário das cidades europeias, que reconheciam o poder da igreja e do estado, o modelo norte-americano das cidades reflete o domínio do comércio e da manufatura. Poe era um observador entusiasmado da metrópole informacional, tendo trabalhado como escritor comercial em quase todos os centros editoriais do país. A

indústria editorial na época era o empreendimento que mais oferecia empregos no país. Como essa indústria se encontrava centralizada em alguns núcleos urbanos, ele teve que se mudar esporadicamente de cidade para trabalhar nas revistas que publicavam seus escritos – Richmond, Virgínia, Nova York, Baltimore, Boston e Filadélfia, são alguns dos lugares em que morou –, passou a vida mudando-se e trabalhando em diversas revistas como editor, crítico e escritor. Essas ocupações lhe ensinam não apenas o rigor do trabalho literário, mas também o papel crucial da indústria editorial no desenvolvimento econômico nacional.

Segundo Walter Benjamin, Edgar Allan Poe cria a ficção de detetive através dos recursos da imprensa da época, abre o paradigma do aproveitamento de informações jornalísticas no desvendamento de crimes. Em “Os assassinatos da Rua Morgue”, Dupin não trabalha através do “testemunho ocular próprio, mas à base de relatos da imprensa diária” (BENJAMIN, 1991, p. 72). O detetive descobre a identidade do assassino com a ajuda de notícias de jornais populares. O conto serve de modelo para a análise deste método investigativo, pois o detetive, relacionando duas notícias de jornal aparentemente sem nenhuma relação, encontra o culpado do misterioso assassinato. A inserção do jornal na narrativa detetivesca instaura uma aparência de realidade à matéria retratada, a narração aparece contextualizada em meio aos fatos da realidade noticiados pelos jornais. Cria-se assim uma forma literária que se insere no cotidiano das pessoas, das metrópoles, abordando temas contemporâneos que estavam no âmbito das preocupações banais, como o perigo inerente à vida na cidade grande, o aumento da criminalidade decorrente das condições de vida do capitalismo industrial emergente no início do século XIX.

É nesse contexto que o detetive Dupin, em “Os assassinatos da Rua Morgue”, lê no jornal, edição vespertina de *Gazette des Tribunaux*, o seguinte ocorrido:

ASSASSINATOS EXTRAORDINÁRIOS. – Nessa madrugada, por volta das três da manhã, os moradores do Quartier St. Roch foram tirados de seu sono por uma secessão de gritos aterrorizantes, provenientes aparentemente, do quarto andar de uma casa na Rua Morgue, sabidamente ocupada por Madame L’Espanaye e sua filha, Mademoiselle Camille L’Espanaye. Após alguma demora, ocasionada por uma tentativa infrutífera de conseguir passar da maneira usual, a porta do saguão foi arrombada com um pé de cabra e oito ou dez vizinhos entraram, acompanhados de dois *gendarmes*. A essa altura, os gritos haviam cessado; mas, quando o grupo subiu correndo o primeiro lance de escadas, duas ou mais vozes ríspidas, em inflamada alteração, se fizeram ouvir, e pareciam proceder da parte superior da casa. Quando o segundo patamar foi alcançado, também esses sons haviam cessado, e tudo permanecia na mais perfeita quietude. O grupo se dispersou, e

correram de quarto em quarto. Ao chegarem em um grande aposento de fundos no quarto andar (cuja porta, achando-se trancada com a chave do lado de dentro, teve de ser aberta à força), presenciaram um espetáculo que encheu cada um dos ali presentes não apenas de horror como também de assombro. (POE, 2014, p. 309)

A descrição da cena do crime Dupin obtém através do jornal *Gazette des Tribunaux*, que retrata o estado de horror em que se encontra o quarto em que ocorreram os brutais assassinatos de Madame L’Espanaye e sua filha Mademoiselle Camille:

O apartamento encontrava-se na mais furiosa desordem – a mobília destruída e jogada em todas as direções. Restara uma única armação de cama; e o colchão fora removido e atirado no meio do assoalho. Em uma poltrona havia uma navalha manchada de sangue. No chão da lareira jaziam duas ou três mechas de cabelos humanos grisalhos, também salpicadas de sangue, e ao que parecia arrancadas pela raiz [...]. Mas uma incomum quantidade de fuligem tendo sido observada na lareira levou a que se desse uma busca na chaminé, e (coisa horrível de relatar!) dali se retirou o cadáver da filha, de cabeça para baixo; havia sido forçado pela estreita abertura até profundidade considerável. O corpo estava razoavelmente quente. Quando examinado, muitas escoriações foram notadas, sem dúvida ocasionadas pela violência empregada ao ser enfiado e depois retirado. No rosto viam-se inúmeros arranhões e, pela garganta, negros hematomas, além de marcas profundas de unhas, como se a vítima houvesse sido morta por estrangulamento [...]. Após uma cuidadosa investigação em cada canto da casa, sem que mais nada se descobrisse, o grupo se dirigiu a um pequeno pátio nos fundos do edifício, onde estava o corpo da velha senhora, com a garganta tão completamente dilacerada que, ao se tentar erguê-la, a cabeça caiu. O corpo, assim como a cabeça, fora terrivelmente mutilado – o primeiro a tal ponto que mal conservava qualquer semelhança com algo humano. (POE, 2014, p. 310)

As descrições de ambos os terríveis assassinatos fornecem ao conto não apenas um aspecto macabro, sombrio e grotesco, incluindo-o assim em uma tradição da narrativa gótica, como também, através da exaustão das descrições dos aposentos onde os assassinatos teriam ocorrido, do estado dos cadáveres e dos pormenores da investigação – Poe cria uma nova forma de realismo dentro da narrativa gótica. Ao mesclar o gênero com relatos do jornalismo de sua época, a ficção de detetive cria uma nova forma de narrar fatos da ficção com caráter de realidade – em grande parte, essa forma de literatura seria possível somente na época de Poe, com o advento da imprensa burguesa. A ficção de detetive retoma o enredo da narrativa gótica tradicional da transgressão moral, transferindo-o para o moderno espaço da metrópole e adaptando-o à nova forma de narrar: o jornal, a notícia.

Desse modo, a importância do jornal é destacada como parte da narrativa detetivesca. Dupin utiliza notícias de diferentes jornais em todas as etapas da investigação, e a revelação final do mistério, que confirma suas suspeitas, surge também

através de uma notícia de jornal. Em outro caso, “O mistério de Marie Roget”, Dupin soluciona o mistério sem nem mesmo sair de casa, sem ver a cena do crime, apenas através da leitura de notícias de jornais. A história, baseada diretamente no caso de Mary Cecilia Rogers, que foi assassinada por volta de julho de 1841, é muito importante para o desenvolvimento do gênero. Poe capitalizou o interesse gerado sobre o caso, utilizando relatórios dos jornais de Nova York sobre o crime para construir, como escreve em carta, “uma série de coincidências quase exatas que ocorrem em Paris”. Embora o seu objetivo fosse fornecer “uma análise dos verdadeiros princípios que deveriam orientar a investigação em casos semelhantes” (POE apud WHALEN, 1999, p. 228), ele esperava, naturalmente, que a sua investigação do celebrado mistério “despertasse atenção” e, presumivelmente, vendesse revistas.

O método de investigação também mudou entre “Os assassinatos da Rua Morgue” e “O mistério de Marie Roget”. No primeiro, Dupin tropeça na reportagem do jornal sobre os assassinatos e depois espontaneamente decide visitar o local do crime. No segundo, o trabalho de investigação é mais sistemático e mais dependente de informação acumulada. Dupin conta com o narrador para recolher as suas informações materiais: “Pela manhã obtive, na chefatura, um relatório completo com todos os testemunhos colhidos e, nas redações dos diversos jornais, um exemplar de cada jornal em que, desde o início até o fim, fora publicada qualquer informação conclusiva sobre o triste episódio”. Para resolver o crime, Dupin deve abordar o passado através da mediação de uma grande “massa de informação” (POE, 2014, p. 334), criada pelo trabalho organizado da polícia e dos jornalistas. Assim, o detective opera em um nicho privilegiado e talvez utópico entre capital e trabalho, entre a massa acumulada de informação e as massas trabalhadoras acumuladas nas grandes cidades. Porém, na época de Poe, a metrópole ainda não havia sido tomada completamente pela mercadoria, seu consumo e venda. A metrópole de Poe é uma cidade onde a informação circula livremente, em uma multidão de signos. É a metrópole da multidão de significações. O trabalho do detetive é a leitura de pistas, a leitura de indícios, procurando uma forma de interpretá-los.

Porém, desde o início, o detetive surge como comerciante, como vendedor de uma mercadoria: suas capacidades. O crime é selecionado como objeto de estudo da investigação devido à sua dificuldade, sua característica enigmática, o mistério por trás

da identidade do assassino. Outros crimes, comuns, não são sequer mencionados. Por isso Dupin, desde *Os assassinatos da Rue Morgue* não é um policial, mas um intelectual decadente. Porém, é necessário fazermos aqui uma redefinição do termo “decadentismo”, para separá-lo da noção vaga de decadência – “decadente” neste sentido relaciona-se ao desenvolvimento do capitalismo: “a cultura decadente descreve a si mesmo como um processo de trabalho alienado” (MORETTI, 2003, p. 143). Em *A carta roubada*, Poe revela os valores burgueses que se apresentam em sua obra. Neste conto, o detetive oferece seus serviços não pela obrigação moral, mas por um pagamento em dinheiro. O Comissário de polícia o contrata para encontrar uma carta comprometedora. Antes de apresentar a carta, que já estava em sua posse, Dupin pede ao comissário de polícia uma determinada quantia: “Eu daria”, diz o comissário, “realmente, cinquenta mil francos a quem quer que pudesse me ajudar nesse assunto”. De pronto Dupin responde: “Nesse caso – retrucou Dupin – abrindo uma gaveta e retirando dela um talão de cheques –, você pode preencher, em meu nome, um cheque dessa mesma quantia. Quando o tiver assinado, eu lhe entregarei a carta” (POE, 2010, p. 56-57). Segundo Terence Whalen, “é evidente que não poderia haver histórias de detetives até que houvesse detetives” (1999, p. 240) – ou até que houvesse o detetive como profissional burguês, como alguém que usa o seu intelecto como capital e que trabalha por dinheiro.

Com a criação da ficção de detetive, Poe subverteu o paradigma da produção de mercadorias culturais, impregnando essa forma literária com a reflexão sobre as condições desfavoráveis de sua escrita, pressionado por empresários editoriais, como escritor comercial, Poe viveu na pele o modo como as relações de produção e a divisão do trabalho exploravam e oprimiam aqueles que dependiam do mercado para a sobrevivência. Assim, a história de detetive representa assim a resposta mais profunda de Poe à transformação da indústria editorial e ao nascimento de um público de massa. Nessas histórias, Poe realiza uma revisão crítica de toda forma de ideologia dominante de sua época, do senso comum da massa ao empirismo irrefletido do cientificismo burguês, da burocracia estatal da polícia ao racionalismo reacionário, do individualismo à coletividade imposta e, por fim, a maior crítica de todas se dirige à força que domina todas as outras, ao próprio capitalismo.

Poe inevitavelmente teve de atuar como um empreendedor no mercado literário na América do *Antebellum*, sua inabilidade em escapar, como ele mesmo afirma, das “horríveis leis da economia política” (POE apud WHALEN, 1999, p. 4), finalmente o levou a criar uma linguagem que poderia transportá-lo para um lugar além das limitações da regulamentação capitalista. De acordo com Terrence Whalen, “Poe tendia a registrar os antagonismos sociais primeiramente no nível da forma” (1999, p. 234). A ficção de detetive nasce, então, como uma “literatura capitalista”, isto é, uma forma literária cuja formação é uma consequência direta da tensão entre o escritor de literatura e o capitalismo. Essa forma oferece uma oportunidade para avaliarmos a relação entre um ambiente editorial específico e uma inovação específica na forma literária.

A principal política de Poe era contra a exploração comercial dos escritores pela indústria editorial: contra todas aquelas forças que obrigam as pessoas a “sucumbir à mais grosseira materialidade” (POE apud WHALEN, 1999, p. 235). Ele sentia intensamente as pressões da necessidade econômica, mas ignorava as implicações da luta de classes, preocupado, sobretudo, em melhorar sua própria condição material. Em inúmeras ocasiões, Poe identificou o capital como um inimigo da literatura e dos produtores literários, por isso atacava as relações de produção, numa crítica que ia para além da política de sua época. Como editor, foi contra o controle exercido pelo capital – personificado como proprietários “gordos” – sobre todos os aspectos da indústria editorial. Como escritor comercial, estendeu seu criticismo dos donos do capital ao capital em si mesmo. As implicações literárias disso são muitas e complexas, mas a lição ideológica é simples: um inimigo das massas não é necessariamente um amigo do capital. Apesar de seu desprezo pela massa, pela democracia e pelos valores burgueses, Poe faz críticas ferozes ao capital, sobretudo aquele que afetava diretamente a sua vida dentro da indústria editorial.

O Pânico de 1837² deu origem a um período de desenvolvimento desigual na indústria editorial, que compeliu Poe e outros escritores comerciais a enfrentar uma severa depressão econômica. Em outras palavras: a escrita de Poe era regulamentada

² O Pânico de 1837 foi uma crise financeira nos Estados Unidos que causou uma grande recessão econômica, se estendendo até 1844. Relacionada à economia algodoeira, a crise foi decorrente das práticas de empréstimos especulativos, pela especulação da terra, e por um grande fluxo de dinheiro internacional. Durante o período, a taxa de desemprego alcançou 25% em algumas localidades. (WHALEN, 1999).

não apenas pelo mercado, mas principalmente pela instabilidade da indústria editorial e pela dinâmica de investimentos. Extremamente perceptivo em relação às novas condições de produção literária, atento ao novo modo de produção, ele percebeu a decadência das antigas formas, percebeu que as narrativas precisavam ser curtas para se adequarem ao estilo de vida agitado que o capitalismo impunha, que as “horíveis leis da economia política” causavam transformações na indústria editorial e que os escritores teriam que atender a uma demanda particular do público, por isso se empenhou na criação de novos gêneros literários. Em seus artigos críticos, frequentemente utilizava expressões com conotações comerciais como: “commodities literárias”, “empreendimentos literários”, “mercado geral de bens literários” e “vendabilidade da literatura” (POE apud WHALEN, 1999, p. 9).

O Pânico de 1837, no entanto, representou um período de grande desenvolvimento no ambiente editorial. Para Poe, nada estava além do cálculo; em 1835 ele já havia começado a medir o valor de um conto por seu sucesso de circulação. “Em artigos dessa natureza pode ser encontrado”, observa ironicamente, “uma massa coletiva de erudição geral, mas mais geralmente de erudição clássica, que, se habilmente espalhada por uma superfície adequada da narrativa, seria suficiente para fazer a sorte de um ou duzentos romancistas ordinários” (POE apud WHALEN, 1999, p. 26). Além disso, Poe demonstra uma atitude desmistificadora e materialista da produção literária, que culminaria no ensaio *A filosofia da composição*, de 1846, uma mistura de ensaio pragmático sobre a produção literária, desconstruindo mitos românticos, e oportunismo para lucrar com o sucesso do poema “O corvo”, 1845.

Além disso, Poe tentou transformar sua fama em capital literário, uma abordagem “tornada necessária por não ter outro capital para começar do que qualquer reputação que possa ter adquirido como homem literário” (POE apud WHALEN, 1999, p. 15)³. Quando isto não funcionou, esperava contornar a indústria editorial fundando a sua própria revista, mas para isso precisaria de “um parceiro com amplo capital e, ao mesmo tempo, tão pouca autoestima, a ponto de me permitir-lhe controle total da conduta editorial” (POE apud WHALEN, 1999, p. 18)⁴. Poe era, muitas vezes, desonesto em suas tentativas, muitas delas frustradas: não só falsificou as estatísticas de circulação da

³ Carta de E. A. Poe para Washington Poe, 15 de agosto 1840.

⁴ Carta de Poe para Frederick W. Thomas, 25 de fevereiro 1843.

Southern Literary Messenger, como também se empenhou numa empreitada sistemática de se reformular como um pária romântico, na qual foi bem-sucedido.

O plágio também é uma peça-chave na formação da identidade autoral de Poe, através da qual ele tenta resolver os problemas de originalidade e autenticidade. Inscrito em seus contos, de uma maneira defletida ou tácita, mas não inconsciente, o plágio forma parte de uma teoria de autoria literária na qual a verdadeira originalidade é determinada não pela prioridade temporal, mas pelo uso crítico para o qual o elemento plagiado é posto em um novo texto. Além disso, a mania de Poe com o estilo plagiado consistentemente cria o paradoxo dos artistas que, para sobreviver, têm que massificar seu estilo, tornando-o disponível no mercado – precisamente aquilo que os torna únicos se torna a sua commodity. Poe era obcecado pelo plágio, em artigos revelando outros escritores que o praticavam e o praticando, como parte de sua estratégia de resposta ao *status* problemático dos escritores de sua época. Ele argumenta que o plágio pode ser visto não como um roubo maligno, mas como o produto de uma sensibilidade ampliada para a beleza que é a marca de um verdadeiro poeta:

O que o poeta admira intensamente, se torna... uma porção de seu próprio intelecto. Isso tem uma origem secundária em sua própria alma – uma parte original, apesar de fazer parte da primeira de onde se origina. O poeta é então possuído pelo pensamento de outro, e não tem consciência desta possessão. Porém, de qualquer forma, ele o sente completamente como seu – e esse sentimento é neutralizado apenas pela presença sensível de sua verdadeira origem palpável no volume do qual ele o derivou – uma origem que, no longo lapso de anos, é quase impossível não esquecer – pois enquanto isso ele pensa nesta origem como algo esquecido em si mesmo. (POE apud ROSENHEIM, 1995, p. 297)

Na época de sua morte, em 1849, Edgar Allan Poe deixou para trás um manuscrito não terminado de um artigo marcado para ser enviado à *Graham's Magazine*, intitulado “A Reviewer Reviewed”. Sob o pseudônimo Walter G. Bowen, ele insiste que devido à sua carreira crítica, nada seria mais justo do que voltar esse olhar crítico para si mesmo e, para devolver “na mesma moeda”, Bowen escreveria a crítica imitando o “modo aparentemente franco de revisão” do próprio Poe. Assim, Bowen/Poe procede em seu modo “aparentemente franco” para elogiar e desprestigiar a si mesmo, revelando referências de sua obra e acusando a si mesmo do “grande objeto do qual Mr. Poe se tornou notório por fazer ... o do plágio” (POE apud ROSENHEIM, 1995, p. 49). Poe revela assim sua obsessão pelo plágio, que se manifesta também em uma crítica bem

conhecida, escrita em 1842, na *Graham's Magazine*, onde expõe pela primeira vez o conceito de efeito no conto, acusando injustamente Nathaniel Hawthorne de plagiar seu conto “William Wilson”. Podemos interpretar essa acusação como a vontade de Poe de fazer das virtudes de Hawthorne suas próprias. Muitos pesquisadores têm consistentemente falhado em determinar com exatidão as fontes de Poe, suspeita-se que “O homem da multidão” seja um plágio do conto “Sketches by Boz”, 1836, de Charles Dickens, ou de um conto de Hoffmann; suspeita-se que as histórias de detetive sejam derivadas das aventuras de Vidocq, e também de “Zadig” de Voltaire. Poe soube encobrir seus rastros. Podemos, no entanto, reconhecer o plágio como parte de seu *modus scribendi*: não apenas seu modo de construção textual, mas sua visão moderna sobre a autoria.

A prática literária e crítica de Poe foi, a todo momento, moldada pelas exigências do mercado editorial de massa, desta forma, os efeitos da economia de mercado na cultura norte-americana tornam-se evidentes. Podemos considerar toda a carreira de Poe como sintomática do efeito da necessidade de agradar a um público de massa na vida e nas obras de um “escritor comercial”. Poe pode ser visto como um sujeito exemplar do capitalismo de mercado, criando formas literárias que atendessem à sua necessidade de sobrevivência. É daí que surge a ficção de detetive. Ler Poe historicamente significa entender sua autoconsciência literária como a de um autor que se preocupa com o problema da cultura em uma democracia, evitando-se o chavão de que Poe foi deixado de fora da corrente principal do pensamento norte-americano.

Poe subverteu o estado das coisas imposto pela realidade da cultura e do capitalismo norte-americano de seu tempo, o qual era marcado por relações de produção no mercado editorial que exploravam o escritor, favorecendo apenas os donos de revistas literárias. Ele o fez propondo uma forma de fazer literatura que não se ocupava apenas em imitar o que estava pronto, mas em criar uma forma literária que participava da realidade em seu estado, ao invés de projetar uma nova, distante dos leitores da época. No seu debate constante com as dificuldades impostas pelo mercado, Poe apontou as falhas da civilização em seu caminho do progresso, e seu racionalismo se voltava contra a racionalidade pragmática da burguesia que ele julgava limitada e sem imaginação. Nas palavras de Dupin, ao falar sobre essa burguesia representada por uma de suas instituições, a polícia: “a engenhosidade deles representa fielmente a

engenhosidade da *massa*” (POE, 2014, p. 59). Crítico assíduo da “filosofia do progresso”, o escritor tinha um “abundante desprezo e desgosto pela democracia, pelo progresso e pela própria civilização” (POE, 2012, p. 9). Assim, seu legado é exatamente uma forma literária cuja missão imanente é a crítica dos avanços da civilização, que são sempre acompanhados pelos avanços da barbárie.

Referências bibliográficas

- ALEWYN, Richard. *The origin of the detective novel*. In: MOST, Glenn W.; STOWE, William W. (Eds.). *The poetics of murder: detective fiction and literary theory*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1983. p. 62-78.
- ARAÚJO, Ricardo. *Edgar Allan Poe: um homem em sua sombra*. São Paulo: Ateliê Editorial: 2002.
- BAUDELAIRE, Charles. Correspondence. In: *Oeuvres Complètes de Charles Baudelaire*. Paris: Ed. Jacques Crépet, 2010. 19 vols.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas. *O romance policial*. São Paulo: Ática, 1991.
- BORGES, Jorge Luis. O conto policial. In: *Obras completas de Jorge Luis Borges*. São Paulo: Globo, 1999. p. 222-230.
- DONADIO, Stephen, “America, America”, *Partisan Review* 33, 1966: 449. In: O’DONNELL, Patrick. *New essays on the Crying of lot 49*. Cambridge University Press, 1991. p. 8.
- ECO, Umberto; SEBEOK, Thomas A. (Eds.). *O signo dos três: Dupin, Holmes, Peirce*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ELIOT, Thomas Stern. From Poe to Valéry. In: CARLSON, E. W., ed. *The Recognition of Edgar Allan Poe*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1970.
- HANOWITZ, Nancy. O arcabouço do modelo de detetive: Charles S. Pierce e E. Allan Poe. In: ECO, Umberto; SEBEOK, Thomas A. (orgs). *O signo dos três: Dupin, Holmes, Pierce*. Trad. Silvana Garcia. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 199-218.
- HARTMANN, Jonathan H. The Marketing of Edgar Allan Poe. In: *Studies in American Popular History and Culture*. New York: Routledge, 2008.
- KNIGHT, Stephen. *Form and Ideology in Crime Fiction*. London: The Macmillian Press, 1980.

- KRACAUER, Sigfried. *La novela policial*. Un tratado filosófico. Trad. Silvia Villegas. 1ª ed. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- LACAN, J. O seminário sobre “A carta roubada”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 13-66.
- LINK, Daniel. *El juego de los cautos*: literatura policial de Edgar A. Poe a P. D. James. Buenos Aires: La marca, 2003.
- MANDEL, Ernest. *Delícias do crime*: história social do romance policial. São Paulo: Editora Busca Vida, 1988.
- MÉRAL, Jean. *Paris in the American Literature*. The university of North Carolina Press, 1989.
- MURCH, A. E. *The Development of the Detective Novel*. London: Lowe & Brydone, 1968.
- MORETTI, Franco. *O burguês*: entre a história e a literatura. São Paulo: Três Estrelas, 2014.
- MORETTI, Franco. *Signs Taken for Wonder*: Essays in the Sociology of Literary Form. London and New York, NY: Verso, 1983.
- PEPPER, Andrew. *Unwilling Executioner*: Crime Fiction and the State. New York: Oxford University Press, 2016.
- POE, Edgar Allan. *Contos de imaginação e mistério*. São Paulo: Tordesilhas, 2012.
- POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias de Edgar Allan Poe*. São Paulo: Ediouro, 2002.
- POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- POE, Edgar Allan. *Poetry and Tales*. New York: The Library of America, 1984.
- POE, Edgar Allan. *The complete stories and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: Doubleday, 1984.
- POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. São Paulo: O Globo, 2009.
- POE, Edgar Allan. *Filosofia da Composição*. Trad. Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2008.
- QUINN, Patrick F. *The French Face of Edgar Poe*. Carbondale: The Southern Illinois University Press, 1971.
- ROSENHEIM, Shawn. *The American face of Edgar Allan Poe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.
- THOMPSON, Jon. *Fiction, crime, and empire*: clues to modernity and postmodernism. Urbana: University of Illinois Press, 1993.
- TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: *Poética da prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 63-77.

WEBER, M. Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Antônio Flávio Pierucci (Ed.). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WHALEN, Terence. *Edgar Allan Poe and the Masses*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1999.

Recebido em 17/09/2021

Aceito em 08/12/2021

ⁱ **Luis Otávio Hott** é Doutor em Estudos Literários (Ciência da Literatura), pelo Programa de Pós-graduação em Ciências da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na área de Teoria Literária, com ênfase em Literatura, Cultura e Sociedade. Possui mestrado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (2016), como pesquisador bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior, na área de Teoria da Literatura e Literatura Comparada, com ênfase em Poéticas da Modernidade e graduação em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2014). **E-mail:** lohott2510@gmail.com

A PONDERAÇÃO RESILIENTE NO DISCURSO DA PERSONAGEM “HAMLET”, DE WILLIAM SHAKESPEARE, COMO ELEMENTO DISRUPTOR DA AÇÃO DRAMÁTICA

[THE RESILIENT PONDERING IN THE SPEECH OF THE CHARACTER “HAMLET”, BY WILLIAM SHAKESPEARE, AS A DISRUPTIVE ELEMENT OF DRAMATIC ACTION]

JAIR PEREIRA DE OLIVEIRAⁱ

ORCID 0000-0002-2883-3157

Centro Latino-Americano de Estudos em Cultura – Foz do Iguaçu, PR, Brasil

Resumo: O trabalho objetiva discutir de que forma a ação dramática da personagem “Hamlet”, de William Shakespeare, realiza-se no momento em que ela pondera sobre as possibilidades de agir-no-mundo. Essa ponderação se torna o elemento que transforma suas ações diante do mundo. Sendo assim, teremos como base de discussão a crítica feita por Harold Bloom sobre a tragédia. Além disso, discutiremos os princípios de resiliência, como força de intervenção reflexiva diante dos traumas existentes no sujeito “Hamlet”.

Palavras-chave: Personagem; resiliência; reflexão

Abstract: The work aims to discuss how the dramatic action of the character "Hamlet", William Shakespeare's play, establishes herself in the moment in which it considers about the possibilities of acting-in-the-world. This reflexive attitude becomes the element that transforms its actions before the world. Thus, we will have as a basis for our discussion the criticism made by Harold Bloom about the tragedy. In addition, we will discuss the principles of resilience as a reflexive intervention force in face of the traumas in "Hamlet" subject.

Keywords: Character; resilience; reflection

Introdução

Em um estudo sobre a personagem do teatro, Décio de Almeida Prado (1998, p. 85) alerta para uma importante teorização do problema de se desvendar o entendimento sobre o esquema da dinâmica que move o circuito de atuação da personagem, dividida em uma tripla delimitação: “o que a personagem revela sobre si mesma, o que faz, e o que os outros dizem a seu respeito” (PRADO, 1998, p. 85).

Em nosso trabalho discutiremos algumas questões referentes aos princípios que norteiam o conceito de resiliência. No intuito de descortinar de que maneira a linguagem, percebida no discurso da personagem Hamlet, da tragédia de William Shakespeare, pode ser entendida como a força que transforma suas ações através de um processo criativo, tendo o acontecimento como o eixo no qual surge tal mudança.

Portanto, seguiremos as duas primeiras vias observadas por Prado (1998), pois o que a personagem reflete sobre si mesma e suas ações subsequentes determinam o movimento da ação reflexiva.

A discussão orbitará em torno da mudança sensível que talvez não se limite dentro apenas do conceito de resiliência, em seu sentido positivo. Ou seja, de acordo com essas mudanças percebidas, a partir da análise das formulações reflexivas da personagem dramática, podemos ressignificar a definição do conceito de resiliência, no momento em que ele estiver sendo tratado no presente artigo. Isso para que possamos identificar uma prevalência da positividade e/ou negatividade da força resiliente em Hamlet.

De acordo com Cremasco (2018, p. 351 apud MIJOLLA-MELLOR, 2006, p. 168 e BERTRAND, 2006, p. 206), o termo resiliência possui diversas acepções, a depender da área de conhecimento no qual esteja sendo usado. Na Física o termo indica que existe a capacidade de um corpo em resistir a um choque e retornar ao seu estado anterior ou prosseguir seu desenvolvimento após um impacto.

No entanto, o conceito de resiliência discutido na crítica literária e teatral ainda é incipiente. Assim, desenvolveremos o estudo percorrendo o seguinte traçado dado pelo texto dramático: analisaremos a ação da personagem “Hamlet” como *locus* de observação sobre o funcionamento da resiliência. O foco estará direcionado para os momentos em

que a personagem pondera sobre as possibilidades de agir-no-mundo. Essa ponderação, veremos, torna-se o elemento que transforma suas ações diante do mundo.

Para Brandão (2009, p. 104 apud ASSIS, PESCE E AVANCI, 2006; CASTRO, 2005; LUTHAR, 1991; MARTINEAU, 2001; MASTEN, 2001; YUNES, 2006; entre outros), os traços de resiliência estão mais relacionados com situações desfavoráveis e não simplesmente como característica de personalidade. Ou seja, podemos considerar que, para a análise da tragédia *Hamlet*, nosso estudo seguirá esse princípio norteador: o acontecimento e seus desdobramentos são o que nos irá permitir esquadrihar a dinâmica do processo resiliente em Hamlet.

Enfatizamos que nossa análise é exploratória. Tomamos por empréstimo um conceito trabalhado pela psicologia positiva, mas que ainda é bastante recente na psicanálise. Nessa disciplina, a resiliência é discutida após o sujeito passar por um acontecimento traumático. (CABRAL; LEVANDOWSKI, 2013) Aqui, contribuimos para o debate do conceito, ao analisar, no decorrer deste estudo, o funcionamento das circunstâncias do trauma como um todo: o antes, o durante e o depois do evento traumático.

Assim, poderemos empreender um estudo do funcionamento das ações ponderadas pela personagem através de seu discurso. Isso constitui uma nova leitura para o segmento da crítica literária de viés psicanalítico. E, a partir dessa nova perspectiva, iremos construir um diálogo entre áreas do conhecimento distintas, mas que na análise literária (para elementos da literatura como personagem, por exemplo) o conceito em questão ainda não apresenta incidência significativa.

Inicialmente, ressaltamos que alguns aspectos do estudo são necessários serem abordados. Em primeiro lugar, veremos se a resiliência em Hamlet é ambivalente (positiva e/ou negativa). Isso para que possamos perceber o que torna suas reflexões um meio propulsor das suas ações. Ademais, não discutiremos as posturas de vida de Hamlet em seu sentido moral, se foi apropriado ou não a personagem ter tomado uma determinada atitude.

A leitura moral poderia não assegurar uma análise adequada acerca da complexidade dos acontecimentos e suas consequências para a personagem. Colocaremos em primeiro plano os mecanismos e os procedimentos usados na tragédia. Em seguida, a constituição da personagem com sua carga dramática. Tais caminhos trilhamos para não

incorrermos no erro de prender a interpretação em uma camisa de força de conteúdo moralista.

O segundo ponto que devemos destacar é que, ao buscarmos os fundamentos das ações práticas de Hamlet, possamos diferenciar as mudanças ocorridas durante o processo de evolução que se dá nas ações (“o que faz” a personagem) e nos discursos proferidos nos monólogos¹ (uma das facetas da personagem é “o que [ela] revela de si mesma”, conforme indica Prado (1998, p 85)).

Em terceiro lugar, avaliar como o acontecimento irá impulsionar Hamlet a uma mudança criativa. E, por conseguinte, quais acontecimentos fundam o problema de realização dos desejos subjetivos expressos no discurso-ação do protagonista. Os acontecimentos serão aqui dispostos por ordem de sequência. Essa seria uma maneira mais objetiva de demonstrar as mudanças na organização do pensamento e nas ações empreendidas por Hamlet.

Logo em seguida, buscaremos equacionar em quais circunstâncias a percepção subjetiva da personagem se articula com as possibilidades de significação de sua resiliência. Ou ainda, que seja uma forma primitiva de atribuir significados para acontecimentos dos quais a personagem faz parte. Assim, verificaremos se há uma intensificação ou apaziguamento de um dilema (vingança ou resignação) que se dispõe como cisma para Hamlet, que sempre está em litígio com seu entorno.

Portanto, nossa iniciativa se apresenta como fonte de ligação entre a crítica (analítica-prática) e a teoria (do conceito de resiliência na psicanálise, observadora e criativa) com o objetivo de aproximar ambas diante do desvendamento das possíveis resoluções da personagem dramática Hamlet.

O Conceito de Resiliência e Uma Discussão Preliminar Sobre Hamlet

Como dito acima, o conceito de resiliência provém da Física e, por conseguinte, passou a ser utilizado na psicanálise recentemente, ainda no século XX. Poderíamos tentar definir, em psicanálise, o conceito de resiliência como a capacidade de superação, comum

¹ Décio de Almeida Prado (1998, p. 85-86) conclui que existem exercícios de “prospecção interior” que se avizinham do “fluxo de consciência” do romance moderno, entre eles está o monólogo, um dos estamentos a ser analisados em nosso estudo, por entendermos que é no monólogo que Hamlet apresenta seus primeiros “sintomas” de mudança pós acontecimento.

a todo sujeito. Os desafios que surgem ao longo de nossa existência fabricam nossa capacidade resiliente. Ela se subordina à memória de um acontecimento significativo, que reverbera, inclusive, em nossa compreensão da própria vida e sobre o seu derradeiro fim (UNGARETTI, 2013, p. 65).

No caso do texto dramático aqui analisado, a resiliência funciona por uma provocação das circunstâncias em que se encontra Hamlet para que, em seguida, ele pondere sobre o que fazer. E através de seus monólogos, apaziguando ou provocando uma nova ação. Assim, portanto, a dinâmica resiliente se constitui.

Por isso, a objetividade da resiliência se desenvolve na capacidade de compreensão dos eventos, como processo de entendimento que Hamlet tem do acontecimento traumático. Essa capacidade invoca um deslocamento para uma mudança de vida. E, na mudança, criar um estado proativo no cerne da existência:

Em todo acontecimento, há de fato o momento presente da efetuação, aquele em que o acontecimento se encarna em um estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa, aquele que é designado quando se diz: pronto, chegou a hora; e o futuro e o passado do acontecimento só são julgados em função desse presente definitivo, do ponto de vista daquele que o encarna. Mas há, por outro lado, o futuro e o passado do acontecimento tomado em si mesmo, que esquiva todo presente porque está livre das limitações de um estado de coisas, sendo impessoal e pré-individual, neutro, nem geral nem particular, *eventum tantum...*; ou antes que não tem outro presente senão o do instante móvel que o representa, sempre desdobrado em passado-futuro, formando o que convém chamar de contra-efetuação. (DELEUZE, 2007, p. 154)

O acontecimento possui suas veredas no tempo. Ele possui correspondências com o tempo da existência (o presente), o tempo da memória (o passado) e o tempo das conjecturas (o futuro). Prender-se a um só desses tornaria o acontecimento um bloco monolítico. Assim, o acontecimento passaria a ser uma contingência.

Desse modo, não poderíamos entender as vinculações do acontecimento sem o “antes” (a origem do trauma) e o “depois” (as possíveis consequências de um trauma), o que criaria um vazio existencial no sujeito. Tanto as origens quanto as consequências dos eventos traumáticos e seu entorno temporal (passado-presente-futuro) são contributos para um avanço no conceito de resiliência, ao compreendermos que o trauma é um evento que retira o sujeito de um curso linear de vida.

No acontecimento com suas veredas no tempo é que surge uma compreensão da própria existência, correspondente às condições da própria vida em sua amplitude. Por isso, os deslocamentos em cada situação incômoda, em cada laço familiar que se esgarça,

é uma sucessão de condições para o fenômeno da mudança. Pois, a mudança é o dispositivo fundante do processo criativo de uma nova possibilidade de encarar a vida. É a existência cavalgando no dorso do tempo.

Portanto, o postulado reflexivo da resiliência pode ser a compreensão dos caminhos que a existência apresenta. É assim que se entrecruzam o discurso da personagem (entendido como o processo que se estende entre a expansividade do pensamento e a intervenção prática do indivíduo no mundo que o circunda) e as inquietações humanas em sua universalidade, conforme apresentaremos mais adiante no sentir-agir da personagem Hamlet.

Nesse estudo, iremos recorrer, também, ao espaço dos monólogos, aclarando o seu caráter sensível e diminuto, para efeito da significação do que é resiliência. Ao lado da análise dos monólogos de Hamlet, incursionaremos em direção ao acontecimento traumático, chave de abertura para desvendar as condições de sua formação subjetiva.

E, ainda, evidenciar como reverberou na personagem uma noção criativa de sua existência. Pois na existência poderemos perceber a potência de sua ponderação ou sua prudência momentânea. Ou seja, a mudança nas ações da personagem ao longo da ação dramática, veremos que está interligada com a ponderação de seu próprio discurso.

É a partir dessa visão que faremos um estudo da tragédia e suas correspondências com as intensidades que constituem a subjetividade do protagonista. É nesse âmbito, pertencente a expressão das suas afetações e percepções, que a noção de uma hermenêutica do acontecimento, conferido pela significação da resiliência, constitui-se como todo o processo criativo do sujeito em estabelecer para si parâmetros de novas resoluções para uma posterior intervenção criativa no mundo.

Sobre o conceito de resiliência, para se perceber os questionamentos e hipóteses que serão expostos em nosso trabalho, é necessário indicar que ele não se limita a uma simples definição. Simplificar a definição de resiliência é como comparar as nuances da vida sem as mutações pelas quais ela passa, de modo a tratá-la através de esquemas resumidos.

Os desdobramentos desse conceito podem ter efeitos no mapeamento das características discursivas da personagem, por meio das afetações e percepções, vistos aqui como definições do “sentir”, no qual cada sujeito está ligado às vicissitudes da vida.

Devemos observar que o conceito de resiliência, para o estudo analítico dessa personagem de ficção, é o suporte para verificar a organização de como se instrumentaliza as conjecturas ao qual o indivíduo (a personagem Hamlet), em vias de desagregação (um tornar-se “divíduo”), enreda-se em seus próprios pensamentos:

Eu também sou razoavelmente virtuoso. Ainda assim, posso acusar a mim mesmo de tais coisas que talvez fosse melhor minha mãe não me ter dado à luz. Sou arrogante, vingativo, ambicioso; com mais crimes na consciência do que pensamentos para concebê-los, imaginação para desenvolvê-los, tempo para executá-los. Que fazem indivíduos como eu rastejando entre o céu e a terra? (SHAKESPEARE, 2021, p. 69)

Por isso, nossa perspectiva em problematizar o conceito de resiliência é para considerar em que esse conceito se desdobra; quando o colocamos diante da ação-prática de Hamlet. Isso porque “a resiliência não é um processo estanque nem linear, visto que um indivíduo pode se apresentar como resiliente em determinada situação, mas posteriormente não o ser frente à outra.” (UNGARETTI, 2013, p. 64).

Consideramos a resiliência, desdobrada em uma hermenêutica, como o ponto fundamental e a chave de abertura para uma parcial compreensão das ações trágicas da personagem Hamlet. Dessa forma, nos acontecimentos está caracterizada uma subordinação do sujeito em uma série de práticas que, por vezes, não demandam uma reflexão mais apurada. E isso claramente não está representada na figura do herói trágico da peça.

É notável que as desordens emocionais que perturbam “o sujeito” Hamlet se devem mais a sua possível inaptidão para a própria ação prática violenta de intervenção no mundo. Antes mesmo de ser ou em detrimento de um trauma revestido de espectro de memória familiar. Essa leitura psicanalítica freudiana é amplamente difundida onde se estuda a psicologia dessa personagem.

Assim, nossa leitura consistirá em uma possibilidade de verificar o caráter provisório da desordem causadoras, para além e aquém do trauma, das perturbações em Hamlet. Ou seja, mostrar que a descoberta do assassinato do rei Hamlet pelo próprio irmão (em uma leitura religiosa proferida pela personagem, esse acontecimento tem como elemento fundamental a percepção de um aspecto voltado para a narrativa bíblica do primeiro grande assassinato, o de Abel por Caim), poderia reduzir a relação entre esses dois acontecimentos (um na esfera da mitologia hebraico-cristã; e, outra no âmbito da literatura já independente de visões e leituras do sagrado) (BLOOM, 2012).

Essa perspectiva desenvolvida por meio de comparação é interna à obra e encobre as sucessivas indagações levantadas pela personagem. Os diversos estratos que compõem a tessitura da personagem refletem a fragmentação do desespero e da possível loucura histriônica do protagonista da tragédia, conforme diz Auerbach (1971, p. 275).

Assim, não consta em nosso estudo a definição das ações de Hamlet como desviantes do consenso social, apresentados pelo discurso das personagens que o rodeiam, o terceiro elemento característico inscrito por Prado (1998). Assim, não faremos jogos hipotéticos sobre as rupturas ocorridas na existência atribulada de Hamlet, sem que se tenha uma definitiva motivação para as verdadeiras causas de sua angústia.

Por isso, entender cabalmente com um “antes” e um “depois” à descoberta do assassinato do seu pai como sendo o marco das desavenças entre o espírito e o pensamento de Hamlet poderia ser improdutivo. A distinção entre o pensamento e o espírito é destacada nos monólogos da personagem protagonista. Veremos essa disjunção mais adiante no que concerne nossa análise do texto de Shakespeare propriamente dito.

A Originalidade da Representação Dramática e a Ponderação do Próprio Discurso em Hamlet

Aqui, iremos apresentar de maneira sucinta um dos caminhos que pode ser trilhado para contextualizar o exame da expressão dramática, com sua importância para o pensamento responsável pela *anima* da linguagem empreendida na peça de Shakespeare.

O levantamento das questões que se referem à originalidade da representação de mudanças ocorridas no cerne do sujeito, a partir de ponderações sobre o próprio discurso, foi uma das observações apresentadas pelo crítico norte-americano Harold Bloom (2012) em sua obra “Abaixo as verdades sagradas: poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias”, no capítulo em que ele analisa esse fato literário na linguagem do texto dramático.

Segundo Bloom (2012), a construção dos monólogos efetuada pelo autor da obra teria três grandes influências. Tais influências seriam princípios regentes de uma continuidade de pensamento, baseada nas significações e interpretações do fantasma que intermedia os polos do Mesmo e do Outro em Hamlet.

A linguagem funcionaria como protorealização (a ação e sua anterior vinculação com o desejo) e interação diferenciadas por singularizações (essa confluência advinda da

ancestralidade que se transmite pela cultura para formar um *ethos* familiar comum). Tema que o estudo sobre a resiliência abarca (UNGARETTI, 2013, p. 64), porém com diversas variações, provenientes desse lance dialógico entre o “Mesmo” e o “Outro”.

A primeira, mas não a mais influente figura para a literatura de Shakespeare, foi Marlowe, seu concorrente e contemporâneo. O segundo teria sido Chaucer, de quem Shakespeare haveria retirado a fonte de sua originalidade, qual seja: a representação da mudança no cerne do sujeito por meio da linguagem expressiva. E, por último, a Bíblia inglesa. Ela seria uma espécie de norte para uma leitura que o bardo percebeu como sendo predominantemente de viés moralizante:

EXISTEM APENAS TRÊS INFLUÊNCIAS literárias significativas em Shakespeare: Marlowe, Chaucer e a Bíblia inglesa. Marlowe foi engolido por Shakespeare, como um peixinho por uma baleia, embora Marlowe tivesse um ressaibo forte o bastante para induzir Shakespeare a algumas alusões deturpadas. Podemos inferir que Marlowe tornou-se uma advertência para Shakespeare: o caminho a não seguir. Chaucer sugeriu a Shakespeare aquilo que se tornaria o principal recurso deste e, por fim, sua maior originalidade na representação de pessoas. A Bíblia inglesa exerceu um efeito ambíguo sobre o escritor que foi seu único rival na formação da retórica e da visão de todos os que lhe sucederam no idioma. O uso que Shakespeare faz da Bíblia de Genebra e da Bíblia dos Bispos, e das passagens bíblicas do Livro de Orações Comuns, não é um recurso à crença, mas à poesia. (BLOOM, 2012, p. 61)

Shakespeare tem em mente a leitura feita para um público comum, o povo. Esse último recebe a mensagem bíblica filtrada pela visão sacerdotal, concebendo essa leitura como uma crença. Para Bloom (2012) isso poderia ser sintoma de uma desleitura fraca da poesia, pois indicaria sempre um fechamento do texto em si. Não mais se supondo uma leitura dialética do ponto de vista das contradições discursivas que perpassam todo texto literário shakespereano.

Além disso, há uma questão de polissemia concernente ao ilimitado jogo de construção das forças que se empregam na expressividade da linguagem e sua recepção. A polissemia oferece sempre uma nova leitura em cada sujeito. O leitor tem suas diferentes suposições do que seria estar-no-mundo.

Há uma busca por um destaque mais enfático diante da variedade interpretativa durante a leitura. E isso está em conformidade com a constituição de uma identidade (a capacidade de saber e estar pertencente a um espaço simbólico e real, ao mesmo tempo) e as mudanças posteriores dessa constituição pelos indivíduos.

Bloom (2012) afirma que entre as personagens shakespearianas Hamlet seria o que apresenta essa força poética: a de conceber desleituras fortes, uma desconstrução do signo do texto a partir da implosão que é causada toda vez que o protagonista contempla a si mesmo, no espelho que lhe é oferecido pelo seu próprio discurso.

Em termos paradoxais, que outrora foram usados tanto por Schopenhauer quanto pela teoria crítica no século XX, Bloom (2012) percebe uma sensibilidade na finalidade da arte, enquanto força motriz de mudança no mundo. Ela é intermediada pelo sujeito e suas intervenções no espaço-tempo: a capacidade que a arte tem de, concomitantemente, manifestar os instintos no homem e apaziguá-los.

De modo análogo, isso vale para fazer uma leitura que congregue as diversas manifestações instintuais de Hamlet, perceptíveis em seu discurso. A chave de entendimento de seu trauma passaria pelo processo que confluirá no adestramento de seus desejos:

Oh, gigantescas legiões do céu! Oh, terra! Que
mais ainda?
Devo apelar ao inferno? Infâmia! Calma, calma, coração;
E vocês, meus nervos, não envelheçam de repente;
Me mantenham tranquilo. (*Levanta-se.*) Lembrar de ti!
Ah, pobre fantasma, enquanto a memória tiver um lugar
neste globo alterado. (*Toca a cabeça.*) Lembrar de ti!
Ouve, vou apagar da lousa da minha memória
Todas as anotações frívolas ou pretensiosas,
Todas as ideias dos livros, todas as imagens,
Todas as impressões passadas,
Copiadas pela minha juventude e observação.
No livro e no capítulo do meu cérebro
Viverá apenas o teu mandamento,
Sem mistura com qualquer matéria vil. Sim, pelo céu! (SHAKESPEARE, 2021, p. 38)

Talvez esse desejo se apresente na superfície do ser, na sua expressão, como uma pulsão pela morte. A percepção apresentada por Bloom (2012, p. 64) em seu estudo da tragédia em questão é a seguinte:

É lugar-comum da crítica afirmar que o Hamlet do ato V é um homem mudado: maduro em vez de juvenil, com certeza mais quieto, se não quietista; de algum modo, em maior harmonia com a divindade. Talvez a verdade seja que ele é, por fim, ele mesmo, não mais afligido pela lamentação e pela melancolia, pelo ciúme assassino e pelo ódio incessante. Certamente não é mais assombrado pelo espectro do pai. É possível que o desejo de vingança nele esteja diminuindo. Em todo o ato V, ele não menciona diretamente nem uma única vez o pai morto. (BLOOM, 2012, p. 64)

Tal é a ideia que centraliza a noção do forte componente de representação do homem em Hamlet que Bloom (2012) afirma que o discurso da personagem, animada por Shakespeare, influencia nossa capacidade em modelar “nossa psicologia dos motivos”. Ao que transparece, assim, a característica múltipla de perceber os acontecimentos em ações passadas e suas possíveis consequências. No momento quando se tenta resolver, na prática, um problema que se formou na memória.

É, pois, nessa assertiva que se percebe o grau de desvendamento parcial do humano. É não tentar procurar, com precisão insistente, em qual ponto da vida o seu agir teria o fundamento para a intervenção (uma criação) no mundo, porque a memória e a percepção dela são incompletas.

Nessa reconstrução do acontecimento da vida, através da memória, está fundado o possível motivo necessário para que o próprio indivíduo recupere, moderadamente, as causas que o levam a determinadas ações. E essa criação no discurso para esquadriñar o acontecimento, elencando as séries temporais do “antes” e o do “depois”, é uma notável intervenção criativa para as motivações no agir. Preencher o que falta na construção da memória é um ato criativo.

Ao passo que a insistência persiste, no caso de Hamlet, quando suas certezas estão a todo momento postas à prova, é necessário retomar a ideia de que uma intervenção prática ativa no liame da invenção requer um grau de prudência. Isso para não sucumbir ao desejo que o impulsiona à morte. Ou seja, a palavra central para construir a subjetivação (prática em que o sujeito ressignifica simbolicamente e experiencia o mundo ao seu redor) é a prudência:

Agora chega a hora maligna da noite,
Quando as campas se abrem, e o próprio inferno
Expira seu hálito mefítico no mundo.
Agora eu poderia beber sangue quente,
E perpetrar horrores de abalar o dia,
Se ele visse. Calma! Vamos à minha mãe.
Ó, coração, não esquece tua natureza; não deixa
Que a alma de Nero entre neste peito humano.
Que eu seja cruel, mas não desnaturado.
Minhas palavras serão punhais lançados sobre ela;
Mas meu punhal não sairá do coldre.
Que, neste momento, minha alma e minha língua sejam hipócritas;
Por mais que as minhas palavras transbordem em desacatos
Não permita, meu coração, que eu as transforme em atos. (SHAKESPEARE, 2021, p. 83)

Contudo, devemos sublinhar que na categoria do discurso expresso e representado na linguagem dramática podemos delimitar todo o processo pelo qual o sujeito Hamlet se transforma. Por isso, buscamos analisar a dinâmica dos motivos que fazem com que o ser tenha resistência. Portanto, as ponderações resilientes no discurso transformam a ação prática da personagem. Isso para ele não sucumbir ao trauma existente. Esse, portanto, é um modo de perceber a constituição do ser Hamlet resiliente.

Tendo observado de maneira esquemática essa abertura de interpretação das mudanças significativas concernentes ao sujeito Hamlet ocorrem a partir da percepção de si. Juntamente a isso, há também sua mudança proativa no momento em que ele pondera, tendo o discurso como o fio condutor.

Nesse ponto poderemos avançar no estudo e estabelecer em qual grau de mudança se apresenta a própria ação criativa. Em primeira instância, na personagem em reflexo no seu discurso. E em um segundo momento, analisar o circuito do pensamento da personagem quando subordinado ao acontecimento. Análise em que no pensamento apenas não se limita, mas só na linguagem se realiza.

Em Busca de uma Hermenêutica Sobre as Mudanças Resilientes em Hamlet

Iniciaremos essa parte do trabalho retomando o estudo realizado por Bloom (2012), em consonância com os aspectos referentes à imanência do texto dramático, por entendermos que seria mais adequado a utilização dessa base crítica para a nossa análise. Essa postura, de nossa parte, cabe ressaltar, conjuga-se com os preceitos experimentais levados a uma radicalidade do texto.

Pois, ao nosso ver, ler um texto é sempre uma tarefa de imersão. É estabelecer uma cartografia momentânea que, de certa maneira, é uma atividade necessária de ampliação da leitura. Ler é refazer percurso, é criar um novo espaço de reflexão de uma obra. E nessa virtualidade da leitura, a experimentação das sensibilidades suscitadas, uma espécie de catarse, é o que faz da linguagem do texto dramático o seu sentido de existir.

Quando lembramos da afirmação de Bloom (2012) sobre as influências de Shakespeare recebidas por uma “desleitura forte” de Marlowe, Chaucer e da Bíblia, é com a finalidade de observar como se formaram as etapas de construção do texto dramático. A realidade discursiva shakespeareana precede a essa realização da tragédia Hamlet.

Essa peça é uma criação especulativa de um mundo através da linguagem. Seu teor é resultado do modo como Shakespeare entendia sobre o papel dos sujeitos de poder. E, por isso, evidencia um limite para esse mundo. Assim, na força do discurso do Hamlet, o mundo criado na tragédia enfrenta seu limite.

Todas essas leituras concorrem para a construção da visão de que o discurso da personagem Hamlet empreende uma suposição do mundo e do homem baseada na autocrítica e no conhecimento de si. A partir desse processo se constituem momentos fundamentais ao longo da existência do protagonista da tragédia. Sendo assim, podemos, antes de tudo, verificar alguns desses princípios resilientes na própria peça e em seus elementos constituintes.

É amplamente conhecido o enredo da tragédia Hamlet. De forma sucinta, tentaremos sobre a peça em seus momentos mais sensíveis. Isso para que possamos analisar a forma como o discurso, sendo ponderado pela personagem, transforma-se em uma forma resiliente de equacionar afetos e percepções existenciais. As ações práticas resilientes de Hamlet fazem com que ele não se destrua e nem interfira no mundo de forma impensada.

De início, um fantasma começa a assombrar o reino da Dinamarca. O que para uma das personagens da peça indica um sinal de maus presságios, poderia soar como a memória projetando esses mesmos fantasmas. Ou seja, há uma diferença entre o que é visto e o que pode ser apenas projeção.

Esse fantasma, em seguida, surge para Hamlet e afirma que foi assassinado pelo irmão, que agora é casado com a rainha Gertrudes, mãe de Hamlet. Desde então, o jovem príncipe começa a planejar uma vingança contra o assassino de seu pai. Contudo, aí também se iniciam as dúvidas, especulações sobre os seus pensamentos, as consequências dos seus atos, as angústias sobre a sua existência e devaneios sobre a morte.

A partir desse acontecimento desagregador, o protagonista da tragédia utiliza sua engenhosidade, ao especular sua vingança pela morte de seu pai, distraindo aqueles que fazem parte de seu meio de convívio, fingindo uma loucura (AUERBACH, 1971, p. 275). Esse seria um modo a tornar seus planos imperceptíveis de serem domados.

Hamlet, pois, em monólogos, tenta capturar um sentido para suas ações e existência, até decidir sobre levar a cabo seu intuito primeiro, dar vazão à sua fúria e vingar a morte do pai. Basicamente, gira em torno disso o enredo da peça.

No ato I temos um Hamlet introspectivo. Ele ainda não se detém nas questões mais urgentes para seu espírito e pensamento. Sua vitalidade na linguagem direciona toda a aspereza em direção aos “desvirtuosismos” da carne (o desejo) e para a questão familiar. Pois, há rondando Hamlet o espectro (o fantasma) do pai, quando o príncipe ressalta os desejos de sua mãe com uma repulsa cortante. A esse trecho podemos caracterizá-lo como O monólogo dos desejos:

Oh, que esta carne tão, tão maculada, derretesse,
Explodisse e se evaporasse em neblina!
Oh, se o Todo-Poderoso não tivesse gravado
Um mandamento contra os que se suicidam.
Ó Deus, ó Deus! Como são enfadonhas, azedas ou rançosas,
Todas as práticas do mundo!
O tédio, ó nojo! Isto é um jardim abandonado, [...] (SHAKESPEARE, 2021, p. 23)

Conforme é possível perceber nos signos apresentados nesse monólogo, surgem indícios da já falada pulsão pela morte, ocasionada pela repulsa em relação à postura da mãe. Essa, fazia pouco tempo, havia enterrado o marido que tanto a amava. Ela, Gertrudes, agora deitava no leito de um homem, Claudio (tio do protagonista), que, segundo Hamlet, seria infinitamente inferior ao seu pai, nas virtudes e no caráter.

Percebemos que há ainda um intenso componente religioso e moral nesse monólogo. De tal sorte que se pode notar várias facetas dos sentimentos que são explorados pela personagem em vias de desagregação. Tais sentimentos foram condicionados pela cultura e sua correspondente religiosidade que deu origem à trama trágica.

Essa posição diante dos desejos “mundanos” e sua repulsa mostram uma perturbação em sua consciência. Hamlet percebe que há uma moral humana alijada dos princípios aos quais ele cultivava. E junto com essa repulsa há um intenso aspecto de ira no seu discurso. E isso irá gerar toda a percepção de uma realidade mais cruenta, por ver o mundo como um lugar alheio à sua concepção moralizante, baseada nessa visão fantasmática. Podemos dizer que essa visão seja uma “herança” deixada por seu pai.

É a partir da imagem construída culturalmente que Hamlet é esse “vassalo do seu nascimento” (SHAKESPEARE, 2021, p 28). Subordinado, evidentemente, a uma educação paternalista em dois sentidos: com a impressão deixada pelo rei em sua vida; e, por conseguinte, o espectro que o acompanha, pois vê seu pai em algumas situações.

Essa dupla figura do pai representa um aspecto de normatividade. Uma das primeiras tentativas de sair desse labirinto criado pelo próprio Hamlet é cogitar o suicídio. Pois, assim, daria fim a sua agonia por ter percebido o mundo como um “jardim” (do Éden?) “abandonado”.

A personagem Hamlet, pois, segue a linha daquilo que Bloom (2012) ressalta nas personagens shakespearianas sobre uma desleitura da Bíblia. A personagem, posteriormente, irá percebendo que não mais teria para si a totalidade das escolhas no mar revolto que o circunda. O processo que o faz desenvolver essa percepção é a ponderação pelo seu próprio discurso, sua resiliência. E, na mudança resiliente, ele descobre que pode não ter o controle do mundo, mas pode agir nele.

Os sentimentos de pulsão (pela morte) e repulsa (pelas práticas mundanas) se verificam em um mesmo espaço discursivo. Isso pode ser o indício de vários outros afetos e percepções coabitando os mesmos lugares no pensamento de Hamlet. Assim, pois, “Se amplia dentro dele o espaço reservado/ Pra alma e pra inteligência” (SHAKESPEARE, 2021, p. 28).

Nessa visão, devemos pontuar essa confluência de um maquinário do “sentir” altamente díspar, encaminhando o pensamento a uma violência, que resultará em uma inventividade que se percebe no signo da escolha ponderada. Portanto, nada em Hamlet é ação sem antes uma reflexão.

Na nossa perspectiva, a personagem Hamlet muda diametralmente o eixo de sua intervenção no mundo, em paralelo com o devir de suas escolhas. Em um envolvimento que se distingue na duplicidade de pensá-las. Uma invenção do agir no mundo, conforme percebemos no que vamos chamar de Monólogo da Existência. Esse lugar do discurso impele Hamlet a refletir sobre se deixar perecer ou não pelo mal da indiferença.

O protagonista sofre sequentes abalos. Esses são assimilados e calculados pela sua inteligência e ponderação resiliente. Esses solavancos da vida são percebidos no que Horácio define como imaginação, ao afirmar que nela qualquer um pode ser arrastado a cometer infinitudes de ousadias:

Aqui, como antes, nunca, com a ajuda de Deus,
Por mais estranha e singular que seja minha conduta –
Talvez, de agora em diante, eu tenha que
Adotar atitudes absurdas –. (SHAKESPEARE, 2021, p. 41)

Começamos a perceber o início de uma modificação nos pensamentos do protagonista. Logo tomará substância por meio de ações da personagem. Aqui está o embrião de sua metamorfose. Ele dispensa a memória afetiva de infância, representada em *anamnese* para, assim, destruí-la. É a busca por um esquecimento prudente, mas que não é extensivo ao acontecimento traumático.

A personagem torna o tempo de infância contingente para cerrá-lo. Mas não dispensa a memória na fase de seu sofrimento. Esse é um outro caminho para realizar o que estabeleceu como mandamento de vida, e não de vingança.

Há, portanto, uma simbiose entre o mandamento divino/sagrado (como princípio externo ao ser, uma imposição) e o desejo de vingança (um princípio que surge no âmago do ser internamente, mas provocado por uma ação externa), que Hamlet promete respeitar.

Mas, um mandamento (externo) não corresponde ao desejo (subjetivo), fazendo com que a personagem se situe em uma espécie de limbo de atuação, uma suspensão pelo agir insano. Eis que o divino desce à terra, quando o espectro de seu pai pede vingança. Ou seja, o princípio da queda do herói trágico estaria em uma mudança que não seria redentora para si, mas para o espectro de seu pai:

Ah, pobre fantasma, enquanto a memória tiver um lugar
Neste globo alterado. Lembrar de ti!
Ouve, vou apagar da lousa da minha memória
Todas as anotações frívolas ou pretensiosas,
Todas as ideias dos livros, todas as imagens,
Todas as impressões passadas,
Copiadas pela minha juventude e observação.
No livro e no capítulo do meu cérebro
Viverá apenas o teu mandamento. (SHAKESPEARE, 2021, p. 38)

Mais uma vez, notamos essas forças que se equivalem. Mas não surgem da mesma esfera de uma compreensão de si pela ponderação resiliente de seu discurso. Elas se situam no âmbito dos embates dialéticos em seu pensamento. Ou seja, a força resiliente é um processo pelo qual estão em discordância princípios positivos e negativos da consciência humana. E não apenas uma construção cultural dos princípios morais e religiosos na psicologia do sujeito Hamlet.

Passemos para análise das mudanças resilientes que se situam no discurso de Hamlet. No que chamaremos de monólogo da existência perceberemos que estão contidas as dúvidas que o afligem e que são referentes ao desconhecido.

A imaginação e a espiritualidade concorrem em um mesmo momento, fazendo criar uma linguagem representativa da hesitação na ação que ele busca, incessantemente, resolver. Matar ou matar-se?:

Ser ou não ser – eis a questão.
Será mais nobre sofrer na alma
Pedradas e flechadas do destino feroz
Ou pegar em armas contra o mar de angústias –
E, combatendo-o, dar-lhe fim?”. (SHAKESPEARE, 2021, p. 67)

Aparecem, então, as premissas que tanto atormentam o herói trágico: aceitar as dores da alma; ou, a ação violenta. São duas alternativas viáveis, mas ele, ainda, não consegue chegar a uma resolução. E isso lhe causa um breve sentimento de terror diante da morte, por questionar algo que para ele é desconhecido:

[...] Quem aguentaria fardos,
Gemendo e suando em uma vida servil,
Senão porque o terror de alguma coisa após a morte –
O país não descoberto, de cujos confins
Jamais voltou nenhum viajante – nos confunde a vontade,
Nos faz preferir e suportar os males que já temos,
A fugirmos pra outros que desconhecemos?
E assim a reflexão faz de todos nós covardes. (SHAKESPEARE, 2021, p. 67)

Percebemos, nesse trecho do monólogo, as possíveis razões pelas quais as perturbações no pensamento de Hamlet passam. Primeiro, o temor da morte, por ser esse um terreno desconhecido. Depois, o aparecimento da imagem do pai poderia lhe indicar algo grave próximo de acontecer.

Essa consciência de si, da sua existência, e a possível elucidação do assassinato de seu pai podem ser compreendidas como eventos que concorrem para uma condição de ponderação resiliente. Os eventos em si, com quebras na ordem natural das coisas, ganham contornos de situações adversas. Ou seja, essas são as condições pelas quais a resiliência apresenta seu funcionamento.

Por fim, a posterior interação da personagem com o mundo ao seu redor é o advento de uma consciência alcançada através da prudência resiliente em não realizar o intuito da

fantasmagoria paterna: a vingança. Contudo, a prudência, via ponderação discursiva, torna-se o aspecto resiliente para que ele não cometa o suicídio, nem a vingança em nome do pai. A morte de Cláudio só se sucede após este engendrar a morte de Hamlet, ao colocar veneno na espada do desafiante do príncipe.

Considerações Finais

Concluimos nossa análise das mudanças resilientes ocorridas durante o discurso implementado pela personagem Hamlet. Estamos cientes das variadas motivações ou dos acontecimentos que o levaram a criar uma nova postura em relação com o mundo. Sua postura vai se modificando e essa mudança acarreta em formas de sentir seus desejos.

Dessa forma, a ponderação sobre seu próprio discurso, tomando por eixo a prudência, fizeram com que ele não realizasse uma vingança ou cometesse suicídio. Mas antes, criticasse a sua existência, a sua presença no mundo. Mesmo sendo sua existência repleta de dores, sua intervenção no mundo foi constituída pela sua experiência em estar nele.

As reais mudanças, objetivamente, foram questionadas por Hamlet durante o decurso e o desenvolvimento de sua existência. Os indícios apresentados em nosso trabalho podem ser considerados como uma leitura analítica acerca da compreensão significativa em que o sujeito Hamlet entendeu a sua própria existência, ao ponderar seu discurso. Sua consciência em praticar ou não seus intuitos são delimitados pela sua condição resiliente.

As mudanças, tratadas e discutidas em nossa análise, mostram que é a partir das ponderações, pensadas com um grau limitado de prudência, sobre a expressão da linguagem, consegue-se protelar ou precipitar uma ação. Ou seja, tratando a própria existência como algo a ser pensado, para que toda intervenção seja o resultado de um questionamento prudente sobre e na vida.

Talvez, exemplarmente, a gradação expressiva da personagem Hamlet tenha a qualidade de mostrar que o trauma não é a ruptura do ordenamento nas faculdades do juízo em desavença com o mundo, ocorrido após um acontecimento específico contundente. Mas, é possível que seja a mola que aciona vários dispositivos (o pensar-agir) que foram constituídos a partir de acontecimentos de vida.

As atitudes da personagem Hamlet compreendem o seu ser-no-mundo. Sua característica como sujeito, em sua singularidade, é o encerramento de um ato como sendo a parte de uma existência. Essa existência que contornou as pulsões de morte e de vingança, que nunca foram realizadas, é uma demonstração da resiliência possível a partir de acontecimentos traumáticos sofridos por ele.

Por fim, nossa análise apresentou uma possibilidade de leitura do texto dramático shakespeariano, tomando por base o conceito de resiliência. Esse é ainda pouco explorado pela crítica literária de extração psicanalítica. Também avançamos na compreensão do conceito, ao sugerir que o funcionamento dele não deve apenas se limitar a tomar o trauma como o marco da condição resiliente do sujeito. Antes, as questões de temporalidade que rodeiam o evento traumático: o antes (passado), o instante (presente) e o depois (futuro) podem ser eficientes ao investigar a condição resiliente em uma subjetividade.

Referências bibliográficas

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BRANDÃO, Juliana Mendanha. *Resiliência: de que se trata? O conceito e suas imprecisões*. 136 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – UFMG, 2009.

BLOOM, Harold. *Abaixo as verdades sagradas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CABRAL, Stela Araújo; LEVANDOWSKI, Daniela Centenaro. Resiliência e Psicanálise: aspectos teóricos e possibilidades de investigação. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*. São Paulo, 16(1), p. 42-55, mar. 2013. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1415-47142013000100004>>. Acesso em: 14/02/2022.

CREMASCO, Maria Virginia Filomena. Quando a resiliência pode ser uma aposta para a psicanálise: ampliações clínicas do trauma e do luto. *Tempo Psicanalítico*, Rio de Janeiro, v. 50.2, jul./dez. 2018. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-48382018000200018&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 14/01/2022.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*, vol. 3. São Paulo: Editora 34, 2012.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2021.

UNGARETTI, Mariana Steiger. Revisão literária sobre a relação de resiliência com conceitos psicanalíticos. *Diaphora Revista da sociedade de psicologia do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre. v. 13. n. 1 p. 63-69, jan/jul 2013. Disponível em: <<http://www.sprgs.org.br/diaphora/ojs/index.php/diaphora/article/view/86>>. Acesso em: 10/08/2021.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: _____; CÂNDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 81-102.

Recebido em 17/09/2021

Aceito em 13/12/2021

¹ **Jair Pereira de Oliveira** é Doutor em Literatura pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Pesquisador Associado ao Centro Latino-Americano de Estudos em Cultura (CLAEC). Professor da rede pública de ensino na Paraíba. **E-mail:** jairdeoliveira2010@gmail.com

Sobre as autoras e autores do Dossiê

Ana Paula Veiga Kiffer

Professora do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio e em Estudos Contemporâneos das Artes – UFF, Cientista do Estado – FAPERJ, 2019. Bolsista de Produtividade do CNPq. **E-mail:** anakiffer@gmail.com ; <https://anakiffer.com/>

Barbara Alves Matias

Bolsista CNPq de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (PPGCL/UFRJ), licenciada em Letras: Português-Literaturas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), educadora e feminista, tem interesse em investigar práticas coletivas anticapitalistas, observando as fendas entre arte, política e vida cotidiana. **E-mail:** barbaramatias@letras.ufrj.br

Caio Riscado

Professor colaborador e pós-doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAC/UFRJ), artista pesquisador, diretor teatral e performer. É membro fundador de MIÚDA, núcleo de pesquisa continuada em artes, curador da ESFORÇOS, mostra de performances, e autor dos livros: *UMA BICHA* (Pipoca Press, 2018), *Com as costas cheias de futuro* (Urutau, 2020) e *Sozinha cheia de poodles* (Urutau, 2022).

E-mail: caioriscado@gmail.com

Carolina Antonaci Gama

Doutora em Literatura Comparada pela Université de Montréal (Montréal, Québec, Canada). **E-mail:** antonaci@gmail.com

Flávia Andréa Rodrigues Benfatti

Doutora em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo-USP (2013), mestre em Teoria Literária pela Universidade Estadual Paulista - UNESP (2005) e graduada em Letras (Português/Inglês) pela Universidade Estadual Paulista. Professora adjunto IV da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPLET). É líder do grupo de estudos e de pesquisa (GERS - UFU) registrado no diretório de pesquisa do CNPq, desenvolvendo projeto intitulado “As Opressões Patriarcais e a Decolonização de Gênero, Raça e Sexualidades na Literatura da América Latina” e vice líder do grupo de pesquisa Marginália Decolonial. Além disso, possui Pós-Doutorado pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) em parceria com a Duke University (Estados Unidos - 2021).

E-mail: flaviarbenfatti@gmail.com

Luciana di Leone

Professora do PPG em Ciência da Literatura, UFRJ. Doutora em Literatura Comparada, bolsista Jovem Cientista FAPERJ. Co-coordenadora do Laboratório de Teorias e Práticas Feministas - PACC/UFRJ. **E-mail:** luciana.dileone@letras.ufrj.br

Luiz Henrique Moreira Soares

Doutorando e mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPG-Letras), da Universidade Estadual Paulista - UNESP - Campus de São José do Rio Preto. Possui graduação em Letras (Português/Inglês) pela Universidade Estadual do Norte do Paraná UENP - Campus de Jacarezinho. É membro do grupo de pesquisa Gênero e Raça, cadastrado no CNPq. **E-mail:** luizhsoares83@gmail.com

Mabel Boechat

Graduanda em Letras Português-Literatura na UFRJ, pesquisa poesia contemporânea latino-americana escrita por mulheres e frequenta oficinas de poesia regularmente desde setembro de 2020. **E-mail:** mabeatles@gmail.com

Marcela Filizola

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (UFRJ) com bolsa Faperj Doutorado Nota 10 e mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Desenvolve pesquisa nas áreas de teorias feministas, artes visuais e literatura comparada. E-mail: filizola.marcela@gmail.com

Mariana Americano

Estudante do curso de Letras - português/literaturas, UFRJ. **E-mail:** mamericano@letras.ufrj.br

Mariana Patrício

Professora do PPG em Ciência da Literatura, UFRJ. Doutora em Literatura Brasileira (PUC-Rio). Co-coordenadora do Laboratório de Teorias e Práticas Feministas - PACC/UFRJ. E-mail: maripatricao22@gmail.com

Nayla Vacarezza

Pesquisadora do CONICET, Argentina e docente do curso de sociologia na Universidade de Buenos Aires. É graduada em Sociologia e doutora em Ciências Sociais pela Universidad de Buenos Aires. Sua pesquisa se concentra na política visual e na dimensão afetiva dos movimentos pelo direito ao aborto na América Latina. Entre outras produções, é coautora (com July Chaneton) do livro *La intemperie y lo intempestivo. Experiências do aborto voluntário en el relato de mujeres y varones* (Marea, 2011). Co-editou (com Cecilia Macón e Mariela Solana) *Afeto, Gênero e Sexualidade na América Latina* (Palgrave Macmillan, 2021). **E-mail:** nayla.vacarezza@conicet.gov.ar

Sobre as Integrantes do Laboratório de Teorias e Práticas Feministas - PACC/UFRJ

Luciana di Leone

Professora do PPG em Ciência da Literatura, UFRJ. Doutora em Literatura Comparada, bolsista Jovem Cientista FAPERJ. Co-coordenadora do Laboratório de Teorias e Práticas Feministas - PACC/UFRJ. **E-mail:** luciana.dileone@letras.ufrj.br

Marcela Filizola

Tradutora, designer e doutoranda do PPGCL/UFRJ, com bolsa Faperj Nota 10. Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela Puc-Rio. Participa do Laboratório de Teorias e Práticas Feministas desde sua fundação, em 2019. **E-mail:** filizola.marcela@gmail.com

Estela Rosa Garcia

Escritora e tradutora. Mestranda do PPG em Ciência da Literatura, UFRJ, bolsista CAPES. Curadora da iniciativa Mulheres que escrevem e membro do Laboratório de Teorias e Práticas Feministas - PACC/UFRJ. **E-mail:** estela.r.garcia@letras.ufrj.br

Manuella Lopes Villas

Graduanda em Letras na UFRJ, membro da equipe do Laboratório de Teorias e Práticas Feministas - PACC/UFRJ. **E-mail:** lopesmanuella.v@gmail.com

Jucilene Braga Alves Mauricio Nogueira

Professora EBTT de Língua Portuguesa e Literatura do CEFET/RJ, doutoranda do PPG em Ciência da Literatura da UFRJ. Membro do Laboratório de Teorias e Práticas Feministas PACC/UFRJ. **E-mail:** lenemauricio@yahoo.com.br

Margarita Olivera

Professora de Economia e Feminismos e Desenvolvimento Econômico do IE/UFRJ. Coordenadora do Núcleo de Estudos e Pesquisas de Economia e Feminismos - NuEFem/IE/UFRJ. Doutora em Economia Política (Sapienza Università di Roma). **E-mail:** margarita.olivera@ie.ufrj.br

Mariana Patrício Fernandes

Professora do PPG em Ciência da Literatura, UFRJ. Doutora em Literatura Brasileira (PUC-Rio). Co-coordenadora do Laboratório de Teorias e Práticas Feministas - PACC/UFRJ. **E-mail:** maripatricio22@gmail.com

Carolina Peters

Graduada em Letras (UFRJ) e mestranda em Filosofia (UFMG). Membro do Laboratório de Teorias e Práticas Feministas - PACC/UFRJ **E-mail:** carolinapeters50@gmail.com

Glaucia Moreira Secco

graduada em Letras (UFRJ). Professora EBTT do Departamento de Português e Literaturas de Língua Portuguesa (Colégio Pedro II/RJ). Doutoranda em Literatura Comparada do PPGCL/UFRJ. Mestra em Letras Neolatinas do PPGLN/UFRJ. Membro do Laboratório de Teorias e Práticas Feministas, PACC/UFRJ. **E-mail:** glauciasecco@letras.ufrj.br

Sobre as autoras e autores de Tema livre

Cleide Maria Oliveira

Doutora em estudos de literatura pela PUC-Rio, professora de Língua e Cultura Brasileira no CEFET-MG. **E-mail:** cleideoliva@cefetmg.br

Luís Otávio Hott

Doutor em Estudos Literários (Ciência da Literatura), pelo Programa de Pós-graduação em Ciências da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na área de Teoria Literária, com ênfase em Literatura, Cultura e Sociedade. Possui mestrado em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (2016), como pesquisador bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior, na área de Teoria da Literatura e Literatura Comparada, com ênfase em Poéticas da Modernidade e graduação em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (2014). **E-mail:** lohott2510@gmail.com

Jair Pereira Oliveira

Doutor em Literatura pela Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Pesquisador Associado ao Centro Latino-Americano de Estudos em Cultura (CLAEC). Professor da rede pública de ensino na Paraíba. **E-mail:** jairdeoliveira2010@gmail.com

Nesta edição

Ana Paula Veiga Kiffer
Barbara Alves Matias
Caio Riscado
Carolina Antonaci Gama
Carolina Peters
Cleide Maria Oliveira
Estela Rosa Garcia
Flávia Andréa Rodrigues Benfatti
Glaucia Moreira Secco
Jair Pereira Oliveira
Jucilene Braga Alves Mauricio Nogueira
Luciana di Leone
Luciana di Leone
Luís Otávio Hott
Luiz Henrique Moreira Soares
Mabel Boechat
Manuella Lopes Villas
Marcela Filizola
Marcela Filizola
Margarita Olivera
Mariana Americano
Mariana Patrício
Mariana Patrício Fernandes
Nayla Vacarezza

REVISTA 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