

ISSN: 2358-727X

# TERCEIRA MARGEM

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

ANO XXI. Nº 36. JULHO - DEZEMBRO/ 2017

Revista  
Terceira  
Margem  
36

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

**Ano XXI, n. 36, julho-dezembro/ 2017.**

# Créditos da Edição

---

## **TERCEIRA MARGEM**

2017 Copyright dos autores

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

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

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

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

## **Todos os direitos reservados**

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

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

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

Tel: (21) 2598-9702 / Fax: (21) 2598-9795

**Homepage:** [www.ciencialit.letras.ufrj.br](http://www.ciencialit.letras.ufrj.br)

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

**Projeto gráfico:** Labedição — Laboratório de Edição de Ciência da Literatura. <http://labedicao.com>

**Diagramação:** Labedição — Laboratório de Edição de Ciência da Literatura. <http://labedicao.com>

**Revisão:** Ana Luíza Duarte de Brito Drummond e Luciana Silva Camara da

Silva

TERCEIRA MARGEM: Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-graduação, Ano XXI, n. 36, julho-dezembro/2017.

Xxx p.

I. Letras – Periódicos I. Título II. UFRJ/FL — Pós-graduação  
CDD: 405 CDU: 8 (05) ISSN: 1413-0378

# Sobre a revista

---

## **TERCEIRA MARGEM**

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

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

**Coordenadora:** Flavia Trocoli

**Vice-coordenador:** Alberto Pucheu

Revista Terceira Margem

**Editores Executivos:** Eduardo Coelho, Eduardo Guerreiro Losso, Ricardo Pinto de Souza

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

**Conselho Editorial:** Cleonice Berardinelli (UFRJ), Emmanuel Carneiro Leão (UFRJ), Ettore Finazzi-Agrò (Universidade de Roma La Sapienza – Itália), Helena Parente Cunha (UFRJ), Jacques Leenhardt (École des Hautes Études en Sciences Sociales – França), Leandro Konder (PUC-RJ), Luiz Costa Lima (UERJ/PUC-RJ), Manuel Antônio de Castro (UFRJ), Maria Alzira Seixo (Universidade de Lisboa – Portugal), Pierre Rivas (Universidade Paris X-Nanterre – França), Roberto Fernández Retamar (Universidade de Havana – Cuba), Ronaldo Lima Lins (UFRJ), Silviano Santiago (UFF)

Universidade Federal do Rio de Janeiro

**Reitor:** Roberto Leher

**Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa:** Leila Rodrigues da Silva

Centro de Letras e Artes

**Decana:** Flora de Paoli

Faculdade de Letras

**Diretora:** Eleonora Ziller Camenietzki

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

# Sumário

---

## **Aprender o corpo**

Marcio Cappelli 8

## **Mística e Literatura no percurso contemplativo de Thomas Merton**

Sibélius Cefas Pereira 48

## **Literatura e moda**

Javer Wilson Volpini & Nícea Helena de Almeida Nogueira 83

## **A paródia da notícia em “Desaparecimento de Luísa Porto”**

Cesar Garcia Lima 116

## **Alguns dentre os conceitos centrais das artes clássicas indianas**

José Abílio Perez Junior 137

## **Triste Bahia**

Rafael Julião 165

## **Ficção e crítica**

Vera Lins 199

**Sobre os autores** 211

# Aprender o corpo

---

## A redenção do eros na “teologia ficcional” de José Saramago

**Marcio Cappelli**

Faculdade Batista do Rio de Janeiro

[alocappelli@gmail.com](mailto:alocappelli@gmail.com)

**Resumo:** O artigo procura mostrar como o escritor português José Saramago elabora em seu universo romanesco, especialmente, n’*O evangelho segundo Jesus Cristo*, através da reescritura de textos bíblicos, uma teologia ficcional que tem como tema fundamental a crítica da moral religiosa repressora do *eros*. Ao re-imaginar a vida de Jesus, o literato o faz vivenciar plenamente a sexualidade na relação com Maria Magdalena, não de maneira vulgar, mas como um elemento iluminador e catalisador da própria vocação. Nesse sentido, aponta um caminho para reconsiderarmos o lugar do *eros* na experiência cristã de Deus e a reconciliar a reflexão teológica com a sexualidade. Para chegar a essa finalidade, de ver a literatura saramaguiana como espaço de recuperação da cidadania da sexualidade, é preciso evidenciar o potencial



teológico que o gênero romanesco enquanto ficção possui frente a teologia conceitual. Além disso, é importante desvendar a metodologia de José Saramago como escritor que, no re-uso da linguagem, das imagens e dos personagens da Bíblia, desloca-os do seu contexto original para crítico-criativamente conferir-lhes sentidos que possibilitam novas compreensões. Dessa maneira, a “boa-notícia” saramaguiana se revelará incontornavelmente como a possibilidade do desejo realizado na concretude dos corpos tornar-se promessa de uma abertura sempre maior ao outro.

**Palavras-chave:** José Saramago; teologia ficcional; eros; sexualidade.

**Abstract:** The article tries to show how the portuguese writer José Saramago elaborates in his romanesque universe, especially in *The gospel according to Jesus Christ*, through the rewriting of biblical texts, a fictional theology that has as its fundamental theme the critique of religious morality repressor of *eros*. In re-imagining the life of Jesus, the writer makes him fully experience sexuality in his relationship with Mary Magdalene, not in a vulgar way, but as an illuminating and catalyzing element of his own vocation. In this sense, he points out a way to consider the place of eros in the christian experience of God and to reconcile theological reflection with sexuality. To reach this end, to see the Saramagian literature as a space for the recovery of the citizenship of sexuality, it is necessary to emphasize the theological potential that the romanesque genre as a fiction possesses in contrast to the conceptual theology. In addition, it is important to clarify the methodology of José Saramago as a writer who in the re-use of the language, images and characters of the Bible moves them from their original context, to critically-creatively impart to them senses that enable new understandings. In this way the Saramagian “good news” will inevitably reveal itself as the possibility of the desire realized in

the concreteness of the bodies to become a promise of an ever greater openness to the other.

**Keywords:** José Saramago; fictional theology; eros; sexuality.

“No princípio era a palavra!”, afirma o prólogo poético do evangelho de João (Jo 1,1). Se vista como uma espécie de metalinguagem, que fala da palavra de Deus na palavra literária, a frase aponta para a relação ancestral que marca a construção da teologia e da literatura.<sup>1</sup> É possível ver uma extensa afinidade entre esses dois saberes, começando pela antiguidade com a noção acerca da doutrina do “entusiasmo” — *em-théos*, que denota, literalmente, ter a Deus ou deuses dentro de si — e a ideia de “inspiração” — *in-spirar*, que significa ter dentro o Espírito —, associadas ao fazer poético, mas também utilizadas para descrever a atividade que fez nascer, por exemplo, os escritos bíblicos. Podemos nos referir à aproximação da poesia à profecia e, até mesmo, alargar tal ideia para aplicá-la à figura de Jesus de Nazaré, não para vê-lo somente como um “mestre que ensinava poeticamente”, mas como um grande ficcionista que através das parábolas apontava para a utopia do Reino de Deus.<sup>3</sup> Além disso, basta recordarmos o elevado caráter literário da Bíblia, essa grande biblioteca de temas, expressões e personagens que foi chamada pelo poeta William Blake de “o grande código” sem o qual seria impossível decifrar a literatura ocidental.<sup>4</sup> Seguindo o percurso da relação de proximidade entre

---

1 Cf. TENÓRIO, W. “*Meu Deus e meu conflito*”: Teologia e Literatura. IHU-Online, 17 mar. 2008. Disponível em <<http://www.unisinos.br/ihuonline/uploads/edicoes/1205796599.74pdf.pdf>>. Acesso em 28 mar. 2015.

2 Pagola fala de Jesus como “poeta da compaixão” e Espinel afirma que ele era “um mestre que ensinava poeticamente.” Cf. PAGOLA, J. A. *Jesus: Aproximação histórica*. Petrópolis: Vozes, 2012. p. 145-186; ESPINEL, J. L. *La poesía de Jesús*. Salamanca: San Esteban, 1986. p. 16.

3 Cf. CAPPELLI, M. *Por uma teologia ficcional: a (des)construção teológica na reescritura bíblica de José Saramago*. Tese de Doutorado, Puc-Rio, 2017. p. 18-20.

4 Cf. SALMANN, E. Letteratura e teologia. Incroce fra vita, poesia e fede. *CredereOggi*. n. 83, 1994. p. 5; Cf. MENDONÇA, J. T. Poética da Escrit(ur)a. *THEOLOGICA*, 2. série, n. 44, v. 2, 2009. p. 296; Cf. ALTER, R.; KERMODE, F. (Orgs.). *Guia literário da Bíblia*. São Paulo: Unesp, 1997. p. 12; Cf. GABEL, J. B.; WHEELER, C. B. *A Bíblia como litera-*

teologia e literatura, voltando o nosso olhar para a história, perceberemos que a reflexão teológica dos Padres da Igreja possui belezas literárias de valor imenso, a partir do encontro inesperado entre a tradição clássica e o hebraico da herança bíblica.<sup>5</sup> Isso já seria suficiente para resgatar a conexão que existiu desde cedo entre esses saberes e que, de certa forma, foi desgastada e esgarçada na Idade Média pela exacerbação da preocupação conceitualista escolástica.<sup>6</sup> No entanto, a modernidade que aprofundou a separação entre a expressão literária e a teológica como consequência dos efeitos do processo emancipação que levou ao desgaste a identificação da cultura com a teologia cristã, paradoxalmente, principalmente a partir do período oitocentista, significou para a teologia uma oportunidade de rever-se e abrir-se para o diálogo com outros saberes, o que construiu o caminho para uma reaproximação que rendeu frutos significativos, sobretudo vistos desde a segunda metade do século XX, com os trabalhos de Romano Guardini, Henri de Lubac, Karl Rahner, Hans Urs von Balthasar, Paul Tillich, Pie Duployé, Dorothee Sölle, Hans Küng, Jean-Pierre Jossua, Karl-Josef Kuschel, Antônio Manzatto e José Car-

---

*tura*. São Paulo: Loyola, 2003. p. 17; Cf. STEINER, G. *A Bíblia Hebraica e a divisão entre judeus e cristãos*. Lisboa: Relógio d'Água, 2006. p. 9. Antônio Magalhães cita o inglês Johann David Michaelis e o alemão Gottfried Herder como os descobridores da Bíblia como literatura, no século XVIII. Cf. MAGALHÃES, A. C. *Deus no espelho das palavras*. São Paulo: Paulinas, 2002, p. 138. Contudo, mesmo antes dessa expressão aparecer, outros pensadores destacaram o caráter literário da Bíblia. Ainda que esse destaque possa ser visto na história, ao contrário da literatura grega e latina, a Bíblia na tradição judaico-cristã passou a ser considerada somente como livro de fé. Cf. ALTER, R. *A Arte da Narrativa Bíblica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Recentemente estudiosos da literatura e exegetas, num colóquio sobre a Bíblia na literatura em 1994, realizado em Metz, reconheceram que “até há poucos anos, quando se falava das Sagradas Escrituras, o adjetivo tinha tendência de absorver o substantivo: a Escritura era de tal modo santa que deixava de ser Escritura. Os biblistas redescobrem agora que ela é também Escritura sem perder a santidade.” BEAUDE, P.-M. (Ed.). *La Bible en littérature*. Paris: Cerf, 1997. p. 345.

5 Cf. HADOT, P. Patristique In: *Encyclopaedia Universalis*. Disponível em <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/patristique/>> Acesso em: 13 fev. 2017.

6 Cf. CAPPELLI, M. *Por uma teologia ficcional*, p. 40-47.

los Barcellos. Esses e outros estudos têm ajudado a teologia a repensar a forma e o conteúdo de seus discursos, especificamente num panorama epocal em que o diálogo com crentes de diferentes tradições religiosas e com não-crentes se impõe como tarefa primordial. De fato, desde essa abertura — é claro, mais em alguns autores do que em outros —, uma espécie de percepção “evangélica” da cultura em suas manifestações não religiosas tem sido buscada. Nesse sentido, a reflexão teológica é desafiada a perceber, mesmo em linguagens que, num primeiro momento, podem lhe parecer estranhas e até mesmo antagônicas, uma interpelação legítima e, por que não dizer, uma autêntica fonte.

Seguindo essa direção, os romances modernos e contemporâneos eivados de toda a problemática de um ser humano que como um filho pródigo sai de casa, mas, diferentemente da parábola, já não consegue regressar e quedar-se diante do grande pai da mesma maneira, revelam-se como um *locus theologicus*, não no sentido de se verificar neles algo que já está pronto na teologia, muito menos como uma roupagem nova para velhos conteúdos — até porque, como diz a palavra evangélica, vinho novo necessita de odres novos —, mas como um laboratório em que a reflexão teológica está experimentalmente sendo refeita, re-imaginada. É no mundo romanesco que o sujeito irreconciliado com o sentido seguro dado pelas grandes tradições — que lhe conferiam um *arquê* e um *telos* bem definidos — como que juntando os cacos de um vitral quebrado pelo estremeamento da catedral religiosa, procura montar outra paisagem para habitar e reinventa-se a si mesmo e o mundo a seu redor. É nesse sentido que, segundo Salmann, se o cristianismo soubesse redescobrir os temas teológicos no universo dos romances modernos, poderia encontrar-se não reduzido ao dogma ou à moral<sup>7</sup>. Isso é o que tentaremos fazer aqui aproximando-nos d’*O evangelho segundo Jesus Cristo*<sup>8</sup>, de José Saramago, primeiramente abor-

---

7 Cf. SALMANN, E. *La teologia è un romanzo*. Um approccio dialettico a questioni cruciali. Milano: Paoline, 2000. p. 37.

8 Doravante, *ESJC*.

dando a sua metodologia na escrita do romance e, posteriormente, adentrando especificamente a questão da sexualidade a partir da relação entre os personagens Jesus e Maria Magdalena. Mas, antes de tudo, é preciso dar uma palavra sobre o que chamamos de teologia ficcional.

## I. Teologia ficcional

Quando nos referimos à “teologia ficcional” queremos enfatizar a substância teológica que há na ficção a partir da força imaginativa que compõe o gênero romanesco frente à teologia de caráter conceitual. Desse modo, é necessário dizer que a tarefa de falar sobre Deus e sobre a fé não é exclusividade da teologia conceitual. Nossa proposta não é tentar estabelecer se a palavra dos ficcionistas é superior ou inferior à dos teólogos e teólogas profissionais. Destacamos apenas que a literatura, especificamente o romance, pode, na sua legitimidade e liberdade, revelar-se como um discurso que expressa certa teologia, mesmo como no caso de Saramago, que se revela uma espécie de teologia às avessas, isto é, sem que tenha necessariamente que confirmar o conteúdo já produzido e aceito através da história.

A caracterização do romance enquanto gênero literário não é tarefa fácil, já que a compreensão acerca dele mudou ao longo dos séculos e que esse gênero está em constante transformação, impossibilitando uma definição e uma tipologia fixa. Oreste Aime sublinha que, mesmo reconhecendo a precariedade de qualquer tentativa de definição do gênero romanesco, é possível distingui-lo da poesia e do conto, por exemplo. Por isso ele descreve o romance como: “uma narração suficientemente grande, principalmente em prosa, de eventos realísticos ou fantásticos, com um ou mais personagens envolvidos em uma situação conflitiva ou problemática da qual se segue o desenvolvimento final da conclusão positiva ou negativa”<sup>9</sup>.

---

9 AIME, O. *Il curato di Don Chisciotte. Teologia e romanzo*. Assisi: Cittadella, 2012. p. 19. (Tradução livre)

Embora *Dom Quixote*, de Cervantes, do período seiscentista, seja reconhecido como inaugurador do que podemos chamar de romance moderno, a origem do gênero está ligada a textos da antiguidade, como *Os amores de Dáfnis e Cloé*, de Longo Sofista, o *Satiricon*, de Petronio, e o *Asno de Ouro*, de Apuleio. No medievo, o romance renasceu primeiro em verso e depois em prosa, sobretudo com a renovação cultural do século XII e a afirmação de um outro idioma<sup>10</sup>. A própria origem da palavra “romance”, por exemplo, alude primeiramente à linguagem do povo em contraste com a dos eruditos. Provavelmente, vem de *romanice*, que designava o “românico”, língua falada nas regiões ocupadas pelos romanos e que já se diferenciava do latim pela fusão desse com as línguas de povos conquistados pelos romanos, sobretudo o grego.

Mais adiante, ganharam força os romances pastorais, os romances de cavalaria, como *Amadis de Gaula* e os picarescos, entre os quais podemos citar *Lazarillo de Tormes*, além dos precursores diretos do romance moderno e que determinaram significativamente seu desenvolvimento, a saber: o *Decameron*, de Bocaccio, e *Gargantua e Pantagruel*, ambos de François Rabelais.

Apesar de Lukács ter apontado os problemas do romance e alguns autores terem anunciado o fim do gênero, outros têm destacado uma espécie função autorregenerativa e autotransformativa da ficção romanesca e reiterado o seu potencial. Robbe-Grillet, representante do “novo romance”, afirmava que a característica da palavra romanesca é a “invenção do mundo e do homem,

---

<sup>10</sup> A origem da palavra “romance”, provavelmente, vem de *romanice* que designava, já no século XII, o “românico”, língua falada nas regiões ocupadas pelos romanos, e que já se diferenciava do latim. Essa diferenciação foi resultado da fusão do latim com as línguas de povos conquistados pelos romanos, sobretudo o grego. Dessa possível origem vem o termo *romance*, que passou a qualificar obras de cunho popular e folclórico. Cf. Cf. MOISÉS, M. *A criação literária: a prosa*, I. São Paulo: Cultrix, 2006, p.157.-158.; Cf. “Novel” In: *ENCICLOPEDIA BRITANNICA*. Disponível em: <[www.britannica.com/art/novel](http://www.britannica.com/art/novel)> Acesso em: 10. jan. 2017.; SILVA, V. M. A. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1992, p. 671-672.



invenção constante e eterno pôr-se em questão”<sup>11</sup>. Georg Steiner, mesmo salientando a crise que vive o gênero romanesco na sociedade de consumo, oscilando entre entretenimento e seriedade, destaca a complexidade e o potencial do romance para dizer algo de importante. Assim, afirma que a “ficção é uma modalidade máxima de seriedade”<sup>12</sup>. Yves Reuter ressaltou a influência de uma reflexão sobre a cidade nos romances do XIX e XX.<sup>13</sup> Ainda, Milan Kundera, em *Arte do romance*, afirma que esse gênero constituiu-se em um espaço paralelo às ciências, à filosofia e à história. Chega a afirmar que os temas da filosofia heideggeriana puderam ser vistos em quatro séculos de romance desde Cervantes<sup>14</sup>.

Voltando ao ponto principal deste tópico, cremos que o estatuto teológico da ficção romanesca pode ser defendido se entendermos que as narrativas são já uma forma de fazer teologia<sup>15</sup>, mas também se recordarmos que a imaginação

---

11 ROBBE-GRILLET, A. *Por um novo romance*. São Paulo: Documentos, 1969. p. 107.

12 STEINER, G. *Linguagem e Silêncio*: ensaios sobre a crise da palavra. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 101.

13 REUTER, Y. *Introdução à análise do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 18.

14 Cf. KUNDERA, M. *A arte do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 12-13.

15 A teologia narrativa contribuiu para a valorização da narração frente à linguagem conceitual e se desenvolveu com o aporte da narratologia, que teve – sobretudo a partir da década de 60 do século XX, com Barthes, Genette, Greimas, Bremond, Todorov e Eco – uma sistematização. Aliás, Ricoeur aponta que “os principais recursos da teologia narrativa são as prodigiosas aquisições que podemos constatar no campo da narratologia” e que podem ser arrumadas sob quatro marcas: 1. na arte de tecer a intriga; 2. no estatuto epistemológico da inteligibilidade; 3. no papel da tradição; 4. na significação de uma narração. Cf. RICOEUR, P. Rumo a uma teologia narrativa: suas necessidades, seus recursos, suas dificuldades. In: *A hermenêutica bíblica*. São Paulo: Loyola, 2006, p. 291. Nesse sentido, evoca-se a necessidade de se perceber o poder teológico da narrativa. Em 1973, a revista *Concilium* publicou uma edição sobre a crise da linguagem religiosa, expondo a insuficiência da “gramática dogmática” em que Harald Weinrich, ao destacar que Jesus era um contador de histórias e seus discípulos compunham uma comunidade de narradores, reivindica a recuperação através de uma teologia narrativa e do espaço metafórico

é fator fundamental na elaboração da compreensão, atualização e problematização da fé. O romance, portanto, como gênero literário narrativo, imaginativo-utópico, aberto, antidogmático, que inclui criticamente os temas da fé, pode ser considerado como portador de uma *ratio theologica* explícita, ou seja, mesmo a partir da chave da problematização, pode ser tido como “teologia ficcional”. Em outras palavras, mesmo obras literárias de autores ateus podem conter autêntica teologia, na medida em que, por meio da criação ficcional, põem-se no âmbito da cultura cristã, problematizando suas afirmações fundamentais.

Elmar Salmann, a partir do *Decameron*, de Boccaccio, escrito entre 1348 e 1353, desenvolve a ideia do romance como modelo teológico. Na perspectiva desse teólogo, a novela ambientada no século XIV, ao narrar as histórias contadas pelo grupo fugitivo da peste, em Florença, prefigura a inauguração de um mundo novo.<sup>16</sup> Para ele: “Neste horizonte não é mais um Deus que garante a ordem, mas é o homem que recria um mínimo de credibilidade”<sup>17</sup>. A novela se desenvolve como uma criação, que não pretende negar a incompreensibilidade e o mistério do mundo, mas revelar a possibilidade de desenredar-se mesmo sem escapar dela. Segundo essa compreensão, o romance, além de ilustrar a complexidade da realidade, apresenta maneiras outras de vivê-la.

---

da verdade. Cf. WEINRICH, H. Teologia narrativa. In: *Concilium*. n. 85, 1973, p. 210-221. Na mesma direção, estranhando a ausência da palavra narração nos dicionários teológicos, Metz lembra que há estruturas narrativas que são basilares na fé cristã. METZ, J.-B. Pequena apologia da narração. In: *Concilium*. n. 85, 1973, p. 580-592.

16 A obra de Boccaccio influenciou diretamente a formação e o desenvolvimento da prosa romanesca, por isso está intimamente ligada ao desenvolvimento do gênero. No entanto, outros autores destacam que o gênero literário do romance nasce com *Gargântua e Pantagruel* de Rabelais, com *Dom Quixote de la Mancha*, de Cervantes, ou até mesmo com *Robinson Crusoe*, de Defoe. Cf. KUNDERA, M. *A arte do romance*. p. 12.; Cf. AIME, O. *Il curato di Don Chisciotte*, p. 2-23. Cf. WATT, I. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

17 SALMANN, E. *La teologia è un romanzo*, p. 18. (Tradução livre)

É um pequeno mundo complexo em si mesmo, uma “obra-mundo” que se constrói na interseção de diversos pontos de vista e, por isso, não pode ser fechado em nenhuma teoria. É dialógico. Por isso, o romance se destaca por ser essencialmente antidogmático enquanto alternativa à teoria, contudo, sempre preciso na sua descrição de mundo, mesmo sendo um sistema aberto. A partir dessa complexidade e, em razão de sua estrutura, sempre problematiza a opinião dominante e a teoria como fechamento definitivo do real. De certa forma, cada romance, pelo simples fato de ser romance, na medida em que revela o caráter precário do que está estabelecido como norma, através de sua abertura ao outro, opondo-se às teorizações terminadas, mantém uma conexão com o mistério. Isso significa que o romance é teológico, mesmo não correspondendo e até mesmo problematizando aquilo que, tradicionalmente, a teologia considerada ortodoxa tem afirmado. Ele opera muitas vezes um deslocamento teológico em que, a partir da perspectiva dialógica e polifônica, descentraliza as afirmações outrora estabelecidas e fixadas.

Outra ideia interessante é levantada por Milan Kundera. Ao se indagar sobre o que é o romance, o romancista tcheco responde apelando a um provérbio judeu: “O homem pensa, Deus ri.” E, a partir dele, ressalta o papel que Rabelais teve na formação do gênero: “gosto de imaginar que François Rabelais um dia ouviu o riso de Deus e que foi assim que nasceu a ideia do primeiro grande romance europeu. Agrada-me pensar que a arte do romance veio ao mundo como o eco do riso de Deus”<sup>18</sup>. O caso de Rabelais é significativo para pensarmos o potencial teológico do romance. Kundera lembra que Rabelais foi criador de diversos neologismos que posteriormente foram incorporados à língua francesa, mas que um deles foi esquecido: a palavra *agélaste*, que vem do grego e quer dizer “aquele que não ri”. Rabelais queixava-se que os *agélastes* eram atrozés com ele e que por causa disso quase deixara de escrever<sup>19</sup>.

18 KUNDERA, M. *A arte do romance*, p. 146.

19 Cf. *Ibid*, p. 147.

Na sua formação, o escritor francês, estudioso de direito e médico, tomou contato com toda a rigidez da educação teológica e das práticas religiosas da época. Recebeu parte de sua instrução num convento franciscano, no entanto, seu interesse pelo grego e pelo latim e sua apreciação da literatura clássica, sob a influência do humanismo, fez com que sofresse certa perseguição, o que provocou sua mudança para a Ordem dos Beneditinos com a ajuda de amigos<sup>20</sup>.

Foi buscar na cultura popular a inspiração para os seus escritos. Isso se verifica pelo fato de “Pantagruel” e “Gargantua” serem figuras inspiradas num romance popular que circulava à época de Rabelais, cujo título era *Grandes et inestimables chroniques du grand et énorme géant Gargantua*<sup>21</sup>. Os elementos das festas populares também foram utilizados na narrativa rabelasiana. No carnaval medieval, Rabelais encontrou uma forma para compor sua obra, na qual o espírito de liberdade e de humor ia ao encontro das ideias do humanismo e questionavam a ordem estabelecida.

Rabelais desconstruiu discursos teológicos e práticas religiosas que fundamentavam toda uma maneira de viver através do recurso do humor. Podemos dizer que o romance rabelasiano, em contraposição à teologia estabelecida, se constrói como lugar imaginário onde a “posse” da verdade e o “consentimento unânime” são postos em cheque. Constitui-se como uma arte que contraria certezas ideológicas. A palavra romanesca ergue-se como “eco do riso de Deus” porque é um tipo de sabedoria alternativa que, “à exemplo de Penélope, [...] desfaz durante à noite a tapeçaria que os teólogos, os filósofos,

---

20 Cf. RABELAIS, F. *The Complete Works of François Rabelais*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1991. p. XXVII-XLVII.

21 Cf. SIMÕES FERREIRA, M. Rabelais e *A Abadia de Thélème*, gênese da antiutopia na Idade Moderna. In: *Cultura*. v. 22, 2006, p. 3. Disponível em <<http://cultura.revues.org/2288>> Acesso em: 14 fev 2017.

os sábios urdiram na véspera”<sup>22</sup>.

Poderíamos mencionar também o caso marcante de Cervantes que redireciona a história romanesca. Seu *Dom Quixote* é uma expressão da vida do sujeito diante dos posicionamentos institucionais, um testemunho do indivíduo frente à heteronomia que dava solidez às estruturas que organizavam a vida. Não é um livro de teologia *stricto sensu* e tampouco Cervantes é um teólogo. No entanto, a leitura do romance deixa transparecer a centralidade do tema próprio do espírito da época, que se manifesta não apenas na incorporação das virtudes cristãs consideradas ortodoxas, mas também em práticas religiosas para além dos ditames institucionais.

Tomando as novelas de cavalaria como pano de fundo para pensar o romance cervantista, Antoñanzas considera que o cavaleiro encarna a virtude em seu mais alto idealismo e complexidade de ação, que tem como referência os preceitos cristãos<sup>23</sup>. O cavaleiro como ministro de Deus poderia realizar a obra divina no mundo. Entretanto, em *Dom Quixote*, isso ocorre de forma problematizada. Afinal, num tempo em que os fundamentos da realidade tinham sido calcados na autoridade, Cervantes destacava a liberdade. Para ele, o cavaleiro é andante, livre para abrir-se ao mistério da vida. A realidade verdadeira era tomada pela livre realidade novelada, e a novela representava a invenção de si mesmo e do mundo a seu redor. Essa loucura de combinar, de modo tão sério, ficção e realidade permite que Dom Quixote intente realizar sua obra como uma obra divina e, nesse sentido, tornar-se *figura Christi*. É curioso o paralelo que se estabelece entre o protagonista de Cervantes e a figura de Jesus de Nazaré, que também saiu por seu mundo contando parábolas, sem ter onde reclir-

---

22 KUNDERA, M. *A arte do romance*, p. 148.

23 Cf. ANTOÑANZAS, F. T. *Dom Quixote y el absoluto: algunos aspectos teológicos de la obra de Cervantes*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca/Caja Duero, 1998, p. 29-50.

nar a cabeça<sup>24</sup>. Sobre esse também recaiu a pecha de louco, e até aqueles que o acompanhavam de perto, testemunhando sua entrega em liberdade radical, pensavam estar ele “fora de si”.

Em Cervantes, o romance se constitui como autêntica teologia ficcional, na medida em que torna-se símbolo da afirmação de que a realidade é mais do que aquilo que os sentidos percebem e que a razão pensa. Essa “teologia quixotesca” traz de volta o desafio de Jesus de Nazaré, qual seja, da afirmação da liberdade como valor fundamental, da coragem de sonhar e amar mesmo sendo tido por louco à vista de todos; ou seja, faz acreditar que a loucura muitas vezes é mais razoável que a própria razão.

Em suma, embora tenhamos usado os exemplos de Rabelais e Cervantes, poderíamos falar ainda de uma teologia ficcional em outros romances, como *As aventuras de Robinson Crusoe*, de Defoe, *Os miseráveis*, de Victor Hugo, *Os irmãos Karamazov*, de Dostoiévski, *Ulisses*, de Joyce, *A montanha mágica*, de Mann, *Diário de um pároco de aldeia*, de Bernanos, *O poder e a glória*, de Greene, *O processo*, de Kafka, *Doutor Jivago*, de Pasternak, *A última tentação de Cristo*, de Kazantzákis, *O mestre e Margarida*, de Bulgakov, *Silêncio*, de Endo, *Do amor e outros demônios*, de García Marquez, e muitos outros. A lista seria interminável. O que gostaríamos de enfatizar é que, no afã de capturar Deus e controlar a vida, certos discursos teológicos esqueceram-se que ele “ri”. Esquecendo-se disso, ignoraram a “sacra irredutibilidade” que o falar sobre ele e sobre a vida requer. O romance é, ao contrário, justamente o espaço imaginário onde as “verdades” podem ser deslocadas de seu sentido original e podem ser esboçadas a partir de outro cenário. Revela-se como

---

24 As referências com a teologia não se estabelecem somente a partir do protagonista, mas com muita força se pensarmos na figura de Sancho, o fiel escudeiro de Quixote. Um autor que deu destaque a Sancho, inclusive como figura complementar e necessária a Quixote, foi Miguel de Unamuno. Cf. UNAMUNO, M. *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.

discurso paralelo às arquiteturas conceituais. Como poderoso “instrumento ótico”, recolhe o imponderável e incalculável. Reconhece e expressa o vazio entre o encadeamento causal que a linguagem conceitual ignora. Ele subverte discursos por meio de apropriações, absurdos e expressões que seriam impensáveis na construção conceitual. Aquilo que para essa seria fraqueza é a maior força do romance. Por isso ele pode se tornar um veículo teológico, por seu alinhamento com o próprio mistério, afinal, como lembra Duployé: “Deus é um artista e não um engenheiro. Uma inteligência racionalista precisa entender em primeiro lugar que o Deus da Bíblia não explica nada senão que cria e aprofunda um mistério que abarca a todos mas que não facilita uma leitura linear das coisas”<sup>25</sup>.

O romance convida o leitor a uma espécie de “fé ficcional”, porque, como escreveu James Wood, “a ficção pede-nos que acreditemos, mas a qualquer momento podemos escolher não acreditar”<sup>26</sup>. O romance se constrói justamente através de uma tensão dialética com o real. O leitor sabe que está diante de uma ficção, mas só poderá transpor o limiar da “mentira”, da “ilusão”, e percebê-la como instrumento que oferece uma visão do real, se, num exercício fiducial, entregar-se ao mundo da obra. Como a ficção movimenta-se no terreno da dúvida e, ao não se apresentar ao leitor como certeza, mas como possibilidade, pede a esse uma entrega.

Spadaro parece seguir na mesma direção quando afirma que o leitor, diante de uma obra de ficção, é chamado a responder com um ato de fé<sup>27</sup>. Toma essa ideia do poeta inglês Samuel Taylor Coleridge para referir-se a essa tomada

---

25 DUPLOYÉ, P. *Réthorique et Parole de Dieu*. Paris: Cerf, 1955, p. 28. (Tradução livre)

26 WOOD, J. *A herança perdida: ensaios sobre literatura e crença*. Lisboa: Quetzal, 2012, p. 18.

27 Cf. SPADARO, A. *La grazia della parola*. Karl Rahner e la poesia. Milano: Jaca Book, 2006, p. 88.

de posição que a ficção reclama. Para esse escritor, que viveu entre os séculos XVIII e XIX, a “fé poética” consistia num “momento de voluntária suspensão da incredulidade”<sup>28</sup>. É uma espécie de confiança de base na aproximação à página do texto, sem a qual não seria possível a experiência de identificação. Marcel Proust, embora não use a palavra “fé”, defendia que ao nos entregarmos à ficção ela “desencadeia em nós, no espaço de uma hora, todas as possíveis alegrias e desventuras que, na vida, gostaríamos anos inteiros a conhecer em parte mínima, e as mais intensas jamais as veríamos reveladas, porque a lentidão com que se produzem impede-nos a sua percepção”<sup>29</sup>. Ou seja, essa “fé ficcional”, esse “salto” na direção do mundo da obra, amplia o campo da nossa experiência porque faz-nos viver coisas que, de outro modo, jamais viveríamos. Aumenta, assim, o entendimento do ser humano sobre si mesmo e auxilia-o a discernir a própria luta entre o crente e o não-crente que coexistem dentro de cada um. Alarga-se também a capacidade de buscar e encontrar sentido para a vida em todas as coisas e acontecimentos possíveis<sup>30</sup>.

Esse caminho passa necessariamente pela revalorização da imaginação, que é a matéria prima de toda a literatura, especialmente do gênero romanesco. O teólogo italiano Oreste Aime lembra que a imaginação infelizmente não gozou de consideração científica, de tal modo que o ponto nevrálgico de toda a história da estranheza entre o saber teológico e o literário, que se construiu ao longo do tempo, pode ser situado nessa falta de importância.<sup>31</sup> José Tolentino Mendonça também salientou que a imaginação tem sido uma cruz para os fi-

---

28 COLERIDGE, S. T. *Biographia literária ovvero schizzi biografici della mia vita e opinioni letterarie*. Roma: Editori Reuniti, 1991, p. 236.

29 PROUST, M. *Alla ricerca del tempo perduto*, I. Milano: Mondadori, 1983, p. 104. Cotejamos o original com a citação feita no livro *O batismo da imaginação* e seguimos a tradução feita nele. Ver: SPADARO, A. *O batismo da imaginação: a experiência da palavra criativa*. Lisboa: Paulinas, 2016, p. 47.

30 Cf. *Ibid*, p. 48.

31 Cf. AIME, O. *Il curato di Don Chisciotte*. p. 76.



lósofos que, presos de antinomias, mostraram dificuldade em construir “uma via dialogal de sabedoria”. Mas lembra que ela é, igualmente, uma *crux theologorum*, na medida em que a teologia tem se situado mais no terreno dos esquemas racionalistas<sup>32</sup>. Ressalta que algumas mudanças podem ser sentidas a partir de certos esforços. Primeiro, pelo reconhecimento de que a imaginação não é um acessório destinado a colorir a crueza preto-e-branca da realidade, mas se constitui como acesso a ela. Segundo, pela percepção de que a imaginação é um antídoto contra a “realidade fabricada” que os grandes veículos de comunicação promovem. E, por último, pelo realce da necessidade de superação do pensamento dicotômico que aliena o ser humano de sua totalidade<sup>33</sup>.

Nesse sentido, é possível falar em uma revelação, no sentido forte da palavra, no romance, já que ele descortina novos horizontes<sup>34</sup>; mas também podemos destacar uma escatologia do romance como materialização de um florescimento imaginativo que, distendendo o real, aponta outras possibilidades de vivê-lo. O romance é forma de conhecimento que esbarra em limites, mas insiste através do trabalho imaginativo em ultrapassá-los. Nesse sentido, é utópico. Através dele o ser humano é capaz de falar do que não existe ou ao menos do que não existe no momento. Em linguagem teológica, expressa uma “reserva escatológica”. Por sua capacidade de abranger o real, revela o *status* do mundo, mas, ao mesmo tempo, por meio do seu poder imaginativo, lembra-nos do “ainda não”, ou seja, de que ainda há outro horizonte. Essa característica da ficção revela-se importante para a teologia, pois ela se junta à mensagem cristã na medida em que essa comporta uma dimensão escatológica, do Reino de Deus que já se faz presente, mas ainda não em plenitude. Como salienta Manzatto, o Reino é utópico, imaginário, fictício, mas essa ideia não

---

32 MENDONÇA, J. T. A hora da imaginação (Prefácio). In: SPADARO, A. *O batismo da imaginação*, p. 6.

33 Cf. *Ibid*, p. 6-8.

34 Cf. GESCHÉ, A. *O sentido*. São Paulo: Paulinas, 2003, p. 150-156.

é desmobilizadora: “Não se trata de cruzar os braços à espera do Reino que virá, mas [...] pôr-se ao trabalho de construí-lo”<sup>35</sup>. Nesse sentido, a ficção pode ser capaz de mobilizar as pessoas para a reforma do que está estabelecido e a construção de novas sociedades. É um espaço de elaboração da existência humana também a partir do ângulo de suas possibilidades ainda não exploradas. O romancista, através da utilização criativa dos recursos linguísticos, dos subjuntivos, dos condicionais, do “se” de nossa gramática, torna possível, como ressalta Steiner, uma contra-factualidade imprescindível<sup>36</sup>.

A teologia pode descobrir um pensamento encarnado e original na escrita romanesca porque o trabalho do romancista não é mera transcrição de conteúdos mentais, já que, como lembra Jossua, “vem à pena o que nunca teria podido vir à ideia”<sup>37</sup>. Através do romance a teologia pode se reconciliar com suas próprias raízes, porque, como salienta José Tolentino Mendonça, “acreditar em Deus é também imaginar Deus. O Cristianismo é também um patrimônio de imaginação.”<sup>38</sup> No decorrer do tempo, a teologia se pronunciou a partir de um conjunto de certezas definidas num espaço conceitual. Com isso, esqueceu-se de que não dispõe do objeto sobre o qual pretende falar, deve aprender da literatura, especialmente do romance, que a estética da linguagem está vitalmente ligada ao conteúdo. No entanto, isso só pode se realizar se a teologia deixar-se ser interpelada pela literatura e se não a cooptar como se fosse apenas um ornamento para um discurso já pré-fixado. A teologia deve se perguntar como os romances, até mesmo aqueles que partem da negação da fé cristã, podem ajudar a pensar o mistério do ser humano e de Deus.

---

35 MANZATTO, A. *Teologia e Literatura: Reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado*. São Paulo: Loyola, 1995, p. 75.

36 Cf. STEINER, G. *Errata. Récite d'une pensée*. Paris: Gallimard, 1998, p. 102.

37 JOSSUA, J.-P. *Pour une histoire religieuse de l'expérience littéraire, III*. Paris: Beauchesne, 1998, p. 11.

38 MENDONÇA, J. T. *A hora da imaginação* (Prefácio), p.8.

Portanto, escutando o romance como verdadeira teologia ficcional, surgida como “eco do riso de Deus”, como expressão do Mistério, a teologia estaria mais próxima de sua estrutura basilar narrativa, simbólica, polifônica, literária, e poderia rever suas formas discursivas; mas não só isso, recorreria à imaginação como o “léxico do Espírito”<sup>39</sup> e poderia deixar, para lembrar de Flaubert, o *Dicionário das ideias feitas*<sup>40</sup>.

---

39 Ibid, p.8.

40 Cf. FLAUBERT, G. *Dicionário das ideias feitas*. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.

## 2. A metodologia saramaguiana

Nos seus diários publicados sob o título *Cadernos de Lanzarote*, ao responder perguntas sobre o seu *Evangelho*, em 9 de outubro de 1993, Saramago afirma que a sua perspectiva é a do romancista e não a do historiador ou teólogo, mas deixa escapar como uma confissão a seguinte frase: “Ainda acabo teólogo. Ou já sou?”<sup>41</sup>. Em outra declaração, em 31 de outubro de 1994, diz: “Se é verdade que não sou teólogo [...] teólogos também não foram Marcos, Mateus, Lucas e João, autores, eles como eu de Evangelhos”<sup>42</sup>. É óbvio que não podemos entender tal afirmação sem levar em conta o artifício irônico saramaguiano. Contudo, ao lembrarmos aqui a ideia de uma teologia ficcional a partir da ficção romanesca, ressaltamos que é dos dispositivos literários utilizados na construção do universo romanesco do escritor português que emerge sua teologia. Nesse sentido, evocamos a lapidar passagem de Camus: “Não pensamos senão por imagens; se queres ser filósofo, escreve romances”<sup>43</sup>. Pensando em Saramago, o que propomos é parafrasear a passagem de Camus e tomá-la no seu avesso: “Ao escrever romances, tornou-se teólogo.” Contudo, é necessário clarificar a metodologia utilizada pelo escritor.

Aquela que chamamos de reescritura saramaguiana é composta pelo binômio intertextualidade-carnavalização. Dito de outra forma, é na utilização dos textos bíblicos que o autor constrói parodicamente a sua narrativa. Conforme

---

41 SARAMAGO, J. *Cadernos de Lanzarote. Diários I e II*. Lisboa: Círculo de leitores, 1998, p. 130.

42 Ibid, p. 365.

43 CAMUS, A. *Carnets I. 1935-1942*. Paris: Gallimard, 1962 *apud* MARTINS, M. F. *A espiritualidade clandestina de José Saramago*, p. 45.

Suely Flory destaca, Saramago “recria o mundo ficcional pela revitalização de sentidos e construção textual fundada na produtividade de intertextos, onde o velho aparece com um novo sentido”<sup>44</sup>.

Segundo Salma Ferraz, os intertextos no *ESJC* corroem o texto primeiro e proporcionam o surgimento de outro cuja finalidade é ratificar o posicionamento do autor<sup>45</sup>. Para Beatriz Berrini, o escritor não é precisamente um inovador no que diz respeito à releitura dos textos bíblicos. Na verdade, esse é um expediente muito utilizado pelos autores de língua portuguesa, em diversas épocas, uma vez que toda a cultura ocidental, sobretudo a ibérica, e, portanto, também a literatura, estabelece uma conversação com os textos bíblicos. Nesse contexto, a partir da utilização da linguagem herdada de uma sociedade portuguesa notadamente cristã, já seria possível afirmar que em Saramago predomina o diálogo com a Bíblia<sup>46</sup>. Mas, como frisa Maria dos Reis da Costa, Saramago tem o seu lugar específico nesse diálogo. De acordo com essa pesquisadora, através da releitura da Bíblia, a literatura, em Saramago, se mostra como uma interlocutora questionadora do discurso instituído pela teologia ortodoxa<sup>47</sup>. Pilar, companheira de Saramago, destaca que o escritor “era um grande leitor da Bíblia, de páginas belas e de outras terríveis. Podia dizer que era um manual de maus costumes e também que somos feitos, os cristãos culturais, dessas palavras”<sup>48</sup>.

---

44 FLORY, S. Apresentação. In: OLIVEIRA FILHO, O. *Carnaval no convento*. Intertextualidade e paródia em José Saramago. São Paulo: Unesp, 1993, p. 11-12.

45 Cf. FERRAZ, S. *As faces de Deus na obra de um ateu – José Saramago*. Juiz de Fora/ Blumenau: UFJF/Edifurb, 2003, p. 33-34.

46 Cf. BERRINI, B. *Ler Saramago: O Romance*. Lisboa: Caminho, 1998. p. 39.

47 Cf. COSTA, M. R. *Literatura, Religião: diálogo presente em Saramago*. Disponível em <<http://www.ufjf.br/sacrilegens/files/2009/08/1-4.pdf>> Acesso em: 02 out. 2016, p. 46.

48 Entrevista exclusiva concedida por Pilar em fevereiro de 2017 na sede da Fundação José Saramago em Lisboa. Cf. CAPPELLI, M. *Por uma teologia ficcional*, p. 318-321.

É, pois, a linguagem tomada da tradição judaico-cristã que serve de base para a construção do mundo fictício do *Evangelho* saramaguiano. Entretanto, o prototexto bíblico é descontextualizado, é deslocado de seu contexto próximo para agregar-se ao contexto da nova narrativa, isso é, a intertextualidade na construção do texto saramaguiano não é pacífica, mas problematizadora, fazendo vir à tona “uma tensão (dialogismo entre os dois textos, denunciando a hostilidade de um em relação ao outro) e uma intenção crítica (pelo uso da paródia e da ironia, criticar o cerne de toda a Teologia — Deus)”<sup>49</sup>. Dessa forma, a intertextualidade com a Bíblia obedece a um processo de desconstrução textual que permite ao narrador subverter o sentido original dos textos, possibilitando uma extensa multiplicidade de interpretação e aplicação.

Contudo, há ainda explícita carnavalização engendrada por um “evangelista” que relê episódios bíblicos construindo um mundo às avessas, um (des) evangelho marcado pela visão de mundo carnavalesca, segundo a concepção de Bakhtin<sup>50</sup>. Por isso esse romance teve grande repercussão no mundo da literatura e da religião. No caso do evangelho saramaguiano, o intertexto bí-

---

49 FERRAZ, S. *As faces de Deus na obra de um ateu – José Saramago*, p. 155.

50 Cf. *Ibid*, p. 15. Segundo Bakhtin, o escritor francês François Rabelais transpôs para a sua literatura os comportamentos sociais das festividades populares da Idade Média, sobretudo o carnaval. Seus textos são uma literatura carnalizada e suas principais características seriam: a valorização da atualidade viva, sendo os heróis míticos e personalidades históricas do passado atualizadas e dessacralizadas, exploração consciente da experiência e da fantasia livre, recebendo a lenda um tratamento crítico e mesmo cínico desmascarador; pluralidade de estilos e variedade de vozes caracterizadas pela politonalidade da narração, pela fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico. A carnavalização, portanto, estaria diretamente associada à aproximação de aspectos distantes e à ruptura de hierarquias. Para Bakhtin, a eliminação provisória das relações hierárquicas nas festividades associadas às comemorações sagradas produziu o aparecimento de uma linguagem carnavalesca típica. As obscenidades, injúrias, louvores, grosserias, falas ousadas permeadas de liberdade e inovações rompiam com a estratificação social, reelaborando noções de convivência. Cf. BAKHTIN, M. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002.

blico é invocado para a construção narrativa sem a sua função imperativa, ou seja, o uso de referências bíblicas não tem compromisso com a interpretação normativa, mas antes com uma espécie de dessacralização. Nessa busca de ressignificar os evangelhos, o escritor português despoja o texto sagrado de sua interpretação dogmática. O sarcasmo mistura-se à elaboração simbólica das personagens religiosas numa carnavalização constante. Ao assumir a tarefa de reescrever os dados dos evangelhos canônicos, Saramago reinterpreta personagens, inclusive concedendo destaque àqueles marginais. Assim, nos escombros do prototexto, a sua teologia ficcional é construída. No ato da nova escrita não há a abolição total da antiga, mas isso não implica a aceitação da perspectiva pregressa, porém, antes a preservação de traços do antigo no novo que toma outra direção narrativa<sup>51</sup>. Essa direção é a da negação e não a do aniquilamento, ou seja, há uma ruptura com o primeiro texto e não um apagamento. Desse modo, ao apresentar uma nova interpretação, a antiga necessita ser levada em conta e inevitavelmente suas marcas aparecerão. Evidentemente, não poderíamos deixar de dizer que o edifício romanesco de José Saramago se ergue eivado pelo seu ateísmo que chama insistentemente a religião para o debate<sup>52</sup>.

Esse é o lugar de onde problematiza temas da reflexão teológica. Ao escrever em seu diário sobre a possibilidade de se tornar teólogo, talvez não tivesse em mente o alcance que isso poderia ter, embora bem antes tivesse assinalado em *O ano da morte de Ricardo Reis* que “é urgente rasgar e dar sumiço a teologia

---

51 Cf. SANTOS JUNIOR, R. *A plausibilidade da interpretação da religião pela literatura*: Uma proposta fundamentada em Paul Ricoeur e Mikhail Bakhtin exemplificada com José Saramago. Tese de doutorado, Universidade Metodista de São Paulo, 2008, p. 138.

52 Saramago afirmou em entrevista dada a Juan Arias: “não creio em Deus, mas se Deus existe para a pessoa com quem estou falando, então Deus existe para mim nessa pessoa.” E completa: “Se se fala de Deus, então quero saber que Deus é esse, que relação mantém ou não mantém com o homem, mas sobretudo com a humanidade.” ARIAS, J. *José Saramago: El amor posible*. Barcelona: Planeta, 1998, p. 128-129.

velha e fazer uma nova teologia, toda ao contrário da outra”<sup>53</sup>. Essa teologia ficcional que surge da pena do escritor português é uma *teologia ateia*, que procura exorcizar o fantasma de um “Deus” que insiste em se perpetuar nos discursos como forma de controle da vida, apoio de uma ordem injusta e sustentáculo de uma falsa segurança consoladora que impede as pessoas de se tornarem conscientes. Para Saramago, esse “Deus”, conteudificado por meio de um dogmatismo que dá vida a um imaginário religioso carregado de subserviência, deve ser rasgado; o “fator Deus” como responsável por certa “ordem” deve ser desconstruído para colocar em cheque a arrumação do mundo apregoadada por certos “espíritos religiosos”<sup>54</sup>. Ele faz isso através de um mecanismo literário de reescritura da Bíblia.

---

53 SARAMAGO, J. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 65.

54 Id. *O fator Deus*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u29519.shtml>> Acesso em 10 set. 2016.



### 3. A “boa notícia” saramaguiana: o *eros* redimido

Desde a sua publicação em 1991, o *ESJC* gerou inúmeros debates e polêmicas. O romance que reconta a vida de Jesus foi alvo de um veto em 1992, por parte do então subsecretário de Estado da Cultura de Portugal, António de Sousa Lara, que riscou o livro da lista de concorrentes ao prêmio Literário Europeu. É fácil constatar o motivo de tanto movimento no entorno do livro. Com sua reescritura, Saramago transforma em personagem ficcional a figura adorada pelos cristãos como o filho de Deus, Jesus Cristo.

Segundo o próprio José Saramago, o *ESJC* é um romance que nasceu de uma ilusão de ótica. Ao atravessar uma rua, em Sevilha, em 1987, o escritor leu, na confusão de manchetes de uma banca de jornal, as palavras em português do título do livro: “evangelho segundo Jesus Cristo”. Espantado, Saramago voltou para conferir. No aglomerado de jornais e revistas não havia nada daquilo que ele pareceu ter visto, não havia lá nem “evangelho”, nem “Jesus” e nem “Cristo”. Aquilo não passara de uma ilusão de ótica. Todavia, foi a partir daí que Saramago, começou a pensar algumas ideias para uma ficção sobre Jesus. Em 1989, na pinacoteca de Bolonha, após uma “iluminação”, Saramago viu-se diante de pontos que foram fundamentais posteriormente para a construção do enredo do romance, a saber: Jesus num encontro com Deus que lhe revelará o seu futuro e o da religião que será fundada na morte de um mártir<sup>55</sup>.

As epígrafes representam bem o projeto saramaguiano. Com a primeira frase a partir da referência de Lucas I,1-4, nosso autor afirma que “depois de ter investigado desde a origem”, ele também resolveu escrever uma interpretação

---

55 Cf. FERREIRA ALVES, C. No meu caso, o alvo é Deus. In: *Revista Expresso*. Lisboa, 02 nov. 1991, p. 82.

dos fatos relacionados com a vida e as palavras de Jesus. A segunda epígrafe é a frase atribuída a Pilatos, *Quod scripsi, scripsi* (“O que escrevi, escrevi”). Com ela, Saramago confirma e aprova a narrativa construída.

A partir daí, com exceção do primeiro capítulo que funciona como um prólogo, em que é narrada a gravura do artista alemão Albrecht Durer (1471-1528), “A Grande Paixão”, os outros 23 seguem uma determinação cronológica, nos quais é apresentada a vida de Jesus desde o momento da sua concepção até o momento último de sua vida na cruz.

### **3.1 A humanidade do Jesus ficcional de José Saramago**

O Jesus saramaguiano é humano, somente humano, apesar de possuir filiação divina. Logo no início do romance, no segundo capítulo, para afirmar a humanidade do seu Jesus, Saramago desconstrói a ideia da concepção virginal de Maria, como a reflexão tradicional supõe. No evangelho de José Saramago, Jesus é concebido como todos os seres humanos, fruto da relação sexual entre um homem e uma mulher.

Sem pronunciar palavra, José aproximou-se e afastou devagar o lençol que a cobria. Ela desviou os olhos, soergueu um pouco a parte inferior da túnica, mas só acabou de puxá-la para cima, à altura do ventre, quando ele já vinha debruçando e procedia do mesmo modo com sua própria túnica [...] Deus, que está em toda parte, estava ali, mas, sendo aquilo que é, um puro espírito, não podia ver como a pele de um tocava a pele do outro, como a carne dele penetrou a carne dela, criadas uma e outra para isso mesmo, e, provavelmente, já nem lá se encontraria quando a semente sagrada de José se derramou no

sagrado interior de Maria [...].<sup>56</sup>

O nascimento de Jesus é despido de toda roupagem extraordinária, é um acontecimento comum. Nas palavras do escritor: “o filho de José e de Maria nasceu como todos os filhos dos homens, sujo do sangue de sua mãe, viscoso das suas mucosidades e sofrendo em silêncio”<sup>57</sup>. Ele está submetido a toda experiência que as outras criancinhas vivem. É amamentado, engatinha, chora e baba. Não havia nele nada que o diferenciasse das demais crianças, apenas ser o filho de Maria de Nazaré. Conforme retrata o narrador:

Maria olha o seu primogênito, que por ali anda engatinhando como fazem todos os crios humanos, na sua idade, olha-o e procura nele uma marca distintiva, um sinal, uma estrela na testa, um sexto dedo na mão, e não vê mais dos que uma criança igual às outras, baba-se, suja-se e chora como elas, a única diferença é ser seu filho [...] <sup>58</sup>.

O Jesus de Saramago tem uma infância natural, é um menino semelhante a todos os outros: brinca com os irmãos, é instruído na religião judaica, trabalha e aprende o ofício do pai. Apenas é descrito como um menino que tem boa memória e sabe argumentar com lógica<sup>59</sup>. Posteriormente, sofre no corpo tudo aquilo que a adolescência provoca: “ele é a barba que começa a sombrear uma pele já de si morena, ele é a voz que se torna funda e grossa como uma pedra rolando pela aba da montanha, ele é a tendência para o devaneio e o sonhar acordado [...]”<sup>60</sup>.

### **3.2. Aprender o corpo: eros e realização humana em Jesus**

56 Cf. SARAMAGO, J. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 26-27.

57 Ibid, p. 83.

58 Ibid, p. 127.

59 Cf. Ibid, p. 132-144.

60 Ibid, p. 228.

Com a finalidade de realçar a verdadeira humanidade de Jesus, Saramago destaca a sua sexualidade. Esse traço se intensifica na relação de Jesus com Maria de Magdala. O encontro entre os dois é fundamental para compreendermos o Jesus saramaguiano. Quando Magdalena cuida de um ferimento no pé de Jesus e o abraça para ajudá-lo a caminhar, Jesus fica excitado<sup>61</sup>. Maria de Magdala insere-se no histórico das personagens femininas saramaguianas que questionam o ordenamento que impõe às mulheres um lugar de inferioridade em relação aos homens. Na ficção do escritor, ela inicia Jesus sexualmente, aconselha-o, interfere na realização dos milagres e é portadora de uma sabedoria nada ortodoxa que denuncia a aversão e a opressão às mulheres.

O contato inicial de Maria com Jesus é intenso. Com toda a sua experiência, Maria guia Jesus pelos caminhos do prazer, ensinando-lhe a conhecer o próprio corpo. Enquanto conduz as mãos de Jesus por toda a sua extensão corporal, numa carícia que deixa o rapaz sem fôlego, sussurra: “Aprende, aprende o meu corpo”<sup>62</sup>. E logo em seguida troca uma palavra e fala: “Aprende, aprende o teu corpo”<sup>63</sup>. Em contraste com o próprio Deus, “puro espírito”, interessado somente em usar o corpo de Jesus, derramando seu sangue para tornar real egoisticamente a sua vontade, Magdalena instrui Jesus iniciando-o nos mistérios da sexualidade. É a mistagoga do prazer. Ela se torna aqui a protagonista. Não é Jesus que a ensina, mas ela que o educa sobre o corpo.

Maria se deitou ao lado dele, e, tomando-lhe as mãos, puxando-as para si, as fez passar, lentamente, por todo o seu corpo, os cabelos e o rosto, o pescoço, os ombros, os seios, que docemente comprimiu, o ventre, o umbigo, o púbis, onde se demorou, a enredar e a desenredar os dedos, o redondo das coxas macias, e, enquanto isto fazia, ia dizendo em voz baixa, quase num sussurro,

---

61 Cf. *Ibid*, p. 277-278.

62 *Ibid*, p. 282.

63 *Ibid*, p. 283.

Aprende, aprende o meu corpo. [...] Agora Maria de Magdala ensinara-lhe, Aprende o meu corpo, e repetia, mas doutra maneira, mudando-lhe uma palavra, Aprende o teu corpo, e ele aí o tinha, o seu corpo, tenso, duro, erecto, e sobre ele estava, nua e magnífica, Maria de Magdala, que dizia, Calma, não te preocupes, não te movas, deixa que eu trate de ti [...] <sup>64</sup>.

A narração desse acontecimento, de beleza ímpar, parece querer mostrar que Jesus é realmente um homem que assume aquilo que é próprio da sua condição humana. Saramago não vulgariza esse relacionamento entre Jesus e Maria de Magdala. A relação entre os dois não é somente genital, mas envolve-os na totalidade e com uma complexidade permeada de afetos, de carícias e de aprendizado. É interessante notar que depois da experiência que Maria de Magdala vive com Jesus ela dá outro destino a sua própria vida. Parece que para Saramago a redenção não vem de fora, mas se dá quando assumimos a nossa humanidade na sua integralidade. Aqui vale ressaltar um texto que Saramago escreve dezoito anos depois da publicação do *ESJC* e que chama de *Um capítulo para o evangelho*, em que Maria Magdalena fala da sua experiência com Jesus. Saramago dá voz a Magdalena para contar como após a morte de Jesus as pessoas a converteram em penitente arrependida. Ela, contrariada, e falando sobre si mesma diz:

Quem aquelas falsidades vier a dizer de mim nada sabe de amor. Deixei de ser prostituta no dia em que Jesus entrou na minha casa trazendo-me a ferida do seu pé para que eu a curasse, mas dessas obras humanas a que chamam pecados de luxúria não teria eu que me arrepender se foi como prostituta que o meu amado me conheceu e tendo provado o meu corpo e sabido de que vivia, não me virou às costas<sup>65</sup>.

---

64 Ibid, p. 282-283.

65 SARAMAGO, J. Um capítulo para o evangelho. In: *O caderno 2*. Lisboa: Editorial caminho, 2009, p. 179.

Seguindo seu desabafo, Magdalena afirma que na união dos seus corpos nem Jesus era tão o que dele se dizia e nem ela era o que dela se escarneciam. Com ela, Jesus não foi o Filho de Deus e, com ele, Maria de Magdala não era prostituta, mas, ambos, um homem e uma mulher estremecidos de amor<sup>66</sup>. Unidos pelo *eros*, eles estão livres dos rótulos, livres para descobrirem-se como humanos. Isso se desvela de maneira belíssima quando Magdalena diz que por meio daquela intensa união amorosa descobriu-se e começou a mostrar quem de fato era, e termina assim o seu relato: “[...] ainda me faltava muito para chegar ao fundo de mim mesma quando o mataram. Sou Maria de Magdala e amei. Não há mais nada para dizer”<sup>67</sup>. No livre encontro amoroso, Maria liberta-se das exigências estereotipadas. No amor percebe sua verdadeira vocação.

Voltando ao *ESJC*, salientamos que na narrativa saramaguiana o amor é concretizado no encontro dos corpos. Jesus aprende aquilo que o personagem Deus não poderia ensiná-lo e Maria de Magdala que, tantas vezes havia se deitado com os homens, encontra-se “perdida de amor”, com isso aprende outro sentido para sua vida. O *eros* vivido na concretude do corpo sexuado é figura e caminho para a humanização. Ao fim do encontro, quando Jesus se despede de Maria de Magdala, o narrador ironicamente diz: “O céu estava nublado por igual, como um forro de lã suja, ao Senhor não devia ser fácil perceber, do alto, o que andavam a fazer as suas ovelhas”<sup>68</sup>.

Nessa indicação, Saramago toca mais uma vez na forma como as igrejas cristãs pregaram uma espiritualidade de repressão ao corpo e ao prazer. Apesar de todos os esforços que têm sido feitos no campo da reflexão teológica e da moral cristã, ainda é possível perceber um dualismo não saudável no discurso e na prática que celebram o amor, deixando de fora o erótico, como se esse

---

66 Cf. *Ibid*, p. 181.

67 *Ibid*, p. 182.

68 *Id. O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 290.

fosse prejudicial à vivência da fé. Essa “hostilidade” ao sexo, mais especificamente, como sublinha Hans Küng<sup>69</sup>, tem sua raiz na teologia do pecado e da graça de Agostinho, elaborada no contexto de embate contra os pelagianos. Ao tentar explicar os pecados de todos, valendo-se do relato de Gênesis 3 somado à Romanos 5.12, sob a influência do acento negativo que o corpo recebe na reflexão neoplatônica, o bispo de Hipona teria historicizado, psicologizado e sexualizado aquilo que chama de “pecado original”, já que todos herdariam, por uma espécie de transmissão por meio do ato sexual, uma culpabilidade que se tornaria, assim, hereditária. Por isso, houve ao longo do tempo uma desvalorização da libido sexual. O prazer sexual seria assim pecaminoso em si e, dessa forma, deveria ser reprimido e somente permitido em função da procriação<sup>70</sup>, ou seja, a ideia implícita é a de que, para nos aproximarmos de Deus, é preciso nos afastarmos, de maneira contundente, daquilo que se relaciona com o corpo, mais especificamente com a sexualidade, afinal, segundo tal compreensão, não pode haver prazer sem pecado. A imagem é a de um Deus que repele, condena e castiga o prazer. Aqui a teologia ficcional saramaguiana provoca a uma revisitação dos textos bíblicos e da história das práticas cristãs para ressignificá-los.

A partir da própria tradição bíblica, é possível falar de uma “espiritualidade do corpo”. Em outras palavras, é possível encontrar na Bíblia chaves para que o corpo e a sexualidade recebam cidadania no campo da vivência da fé. Diferentemente da antropologia devedora do dualismo platônico ocidental, onde a alma recebe destaque, é possível falar de uma antropologia cristã de raízes judaicas em que o corpo é integrado. Para ficarmos apenas com um exemplo da Bíblia Hebraica, em Gênesis 1.27, os termos *zâkâr* e *neqébâ*, traduzidos comum e respectivamente como macho e fêmea, deflagram a sexualidade como dado antropológico. *Zâkâr*, como sublinha Tolentino Mendonça é o “mem-

69 KÜNG, H. *A Igreja tem salvação?* São Paulo: Paulus, 2012, p. 110.

70 Cf. *Ibid*, p. III-III2.

*brum virile*” e *neqébâ* é “aquela que se rasga, que se penetra”. Isso indica que a “sexualização” do ser humano não está vinculada ao pecado e é, na verdade, um elemento constitutivo de sua vida<sup>71</sup>. Esse exemplo não é um testemunho isolado em que o desejo transparece. Como se sabe, há outras expressões semelhantes, como a erótica presente no Cântico dos Cânticos, onde tudo está perpassado por uma conotação sexual, porque tudo tem, também, conotação humana, ao contrário do que pretendem as crenças fundamentalistas. Enquanto poesia erótica, o Cântico nos dá, principalmente, a possibilidade de nos reconciliarmos com a sexualidade<sup>72</sup>. Aliás, é curiosa a maneira como Saramago constrói as falas de Jesus e Maria de Magdala usando da intertextualidade com essa poesia bíblica. Em diversos momentos o escritor apela à linguagem do Cântico<sup>73</sup>.

Embora exemplos como os citados acima sejam importantes na construção de um imaginário religioso diverso do que o que está posto em muitas tradições, e que não é contrário à sexualidade, dentro da compreensão cristã, especialmente a encarnação do Verbo (Jo 1,1-14), são uma chave fundamental para que o corpo seja visto dentro de outra perspectiva, pois, como salienta Gesché, isso quer dizer que Deus se fez capaz do corpo para que o corpo se tornasse capaz de Deus<sup>74</sup>. Se lemos os evangelhos e os textos paulinos assim, é possível resgatar a sacralidade do corpo, o que não redundaria, de modo nenhum, numa desvalorização da sexualidade. Pelo contrário, face ao contexto, seríamos conduzidos a uma valorização extraordinária e a veríamos como possibilidade de humanização.

---

71 Cf. MENDONÇA, J. T. A sexualidade na Bíblia: morfologia e trajectórias. In: *THEOLOGICA*, n. 42, 2, 2007, p. 238-248.

72 Cf. RAVASI, G. *Il linguaggio dell'amore*. Bose: Qiqajon, 2005, p. 36.

73 Cf. SARAMAGO, J. *O evangelho segundo Jesus Cristo*, p. 281-282.

74 Cf. GESCHÉ, A. L'invention chrétienne du corps. In: GESCHÉ, A.; SCOLAS, P. *Le corps, chemin de Dieu*. Paris: Cerf, 2005, p. 35.



Essa perspectiva de valorização do erótico, ao contrário do que pensam alguns, esteve presente no discurso e na prática cristã, mesmo a despeito da postura negativa quanto à sexualidade derivada da interpretação agostiniana. Para ilustrar a tradição positiva da sexualidade, podemos mencionar aqui uma manifestação que perdurou na Igreja por muitos anos, conhecida como “*risus paschalis*”. Maria Caterina Jacobelli ressaltou que em contraste com a tristeza da Quaresma, o sacerdote na missa da manhã de Páscoa provocava o riso no povo, sobretudo recorrendo ao imaginário sexual, contando piadas picantes, usando expressões eróticas e encenando gestos obscenos e até mesmo dramatizando relações sexuais. Esse costume, segunda a pesquisadora, é encontrado em Reims na França, no século IX, e se ampliou pela Itália e Espanha, até 1911, na Alemanha. O celebrante assumia a cultura dos fiéis em sua forma popularesca para expressar a possibilidade da vida nova introduzida pela Ressurreição, mas não sem a sexualidade como dimensão fundamental para a realização humana<sup>75</sup>.

---

75 JACOBELLI, M. C. *Il risus paschalis e il fondamento teologico del piacere sessuale*. Brescia: Queriniana, 1991.

## Considerações finais

O percurso que fizemos procurou apontar para a possibilidade da integração da sexualidade na experiência cristã a partir da provocação da teologia ficcional saramaguiana que transpõe aquilo que Kuschel chamou de “doença teológica do conteudismo”<sup>76</sup>, que marcou e marca parte da elaboração das antigas e novas reflexões teológicas de característica conceitual. Como procuramos deixar claro, a teologia que se inscreve na literatura de Saramago distanciou-se dos conteúdos que marcaram a segurança das ortodoxias e estruturaram as narrativas teológicas que se firmam na inflexibilidade do dogma. Nesse sentido, a teologia ficcional de José Saramago une-se à toda teologia madura, que não exclui a dúvida, a crítica e a imaginação do cotidiano da consciência religiosa.

Notamos, depois de entrever o estatuto teológico do gênero romanesco e da metodologia usada pelo escritor na sua reescritura bíblica, que o romance saramaguiano, ao retratar a relação de Jesus e Maria de Magdala, pode ajudar o cristianismo a não eliminar o erótico de seu horizonte, mas integrá-lo e levá-lo mais longe, encontrando uma síntese feita não só de exaltação física e atração sexual, mas de cuidado e afeto, mesmo que de maneira provocativa.

Uma das contribuições que a ficção saramaguiana pode trazer ao imaginar um Jesus “erotizado” é esta: o *eros* não pode estar ausente da experiência cristã. Através de todo o fervor dos corpos sexuados de Jesus e Maria é possível ver a necessidade de assumir, com naturalidade, os desejos e movimentos da própria corporeidade e de rechaçar a imagem de um Deus repressor da

---

76 KUSCHEL, K.-J. *Im spiegel der dichter*. Mensch, Gott und Jesus in der Literatur des 20. Düsseldorf: Patmus Verlag, 1997, p. 16.

sexualidade que amputa a realização do humano numa de suas dimensões fundamentais.

## Referências

- AIME, O. *Il curato di Don Chisciotte*. Teologia e romance. Assisi: Cittadella, 2012.
- ALTER, R. *A Arte da Narrativa Bíblica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ALTER, R.; KERMODE, F. (Orgs.). *Guia literário da Bíblia*. São Paulo: Unesp, 1997.
- ANTOÑANZAS, F. T. *Dom Quixote y el absoluto: algunos aspectos teológicos de la obra de Cervantes*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca/ Caja Duero, 1998.
- ARIAS, J. *José Saramago: El amor posible*. Barcelona: Planeta, 1998.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002.
- BEAUDE, P.-M. (ed.). *La Bible en littérature*. Paris: Cerf, 1997, p. 345.
- BERRINI, B. *Ler Saramago: O Romance*. Lisboa: Caminho, 1998.
- CAPPELLI, M. *Por uma teologia ficcional: a (des)construção teológica na reescritura bíblica de José Saramago*. Tese de Doutorado apresentada no departamento de teologia da Puc-Rio, 2017, p. 18-20.
- COSTA, M. R. *Literatura, Religião: diálogo presente em Saramago*. Disponível em <<http://www.ufjf.br/sacrilogens/files/2009/08/1-4.pdf>> Acesso em: 02 out. 2016, p. 46.
- COLERIDGE, S. T. *Biographia literaria ovvero schizzi biografici della mia vita e opinioni letterarie*. Roma: Editori Reuniti, 1991.
- DUPLOYÉ, P. *Réthorique et Parole de Dieu*. Paris: Cerf, 1955.
- ESPINEL, J. L. *La poesía de Jesús*. Salamanca: San Esteban, 1986.
- FERRAZ, S. *As faces de Deus na obra de um ateu — José Saramago*. Juiz de Fora/Blumenau: UFJF/Edifurb, 2003.
- FERREIRA ALVES, C. No meu caso, o alvo é Deus. In: *Revista Expresso*. Lisboa, 02 nov. 1991.
- FLORY, S. Apresentação. In: OLIVEIRA FILHO, O. *Carnaval no convento*. In-

- tertextualidade e paródia em José Saramago. São Paulo: Unesp, 1993.
- GABEL, J. B.; WHEELER, C. B. *A Bíblia como literatura*. São Paulo: Loyola, 2003.
- GESCHÉ, A. *O sentido*. São Paulo: Paulinas, 2003.
- GESCHÉ, A.; SCOLAS, P. *Le corps chemin de Dieu*. Paris: Cerf, 2005.
- HADOT, P. Patristique In: Encyclopaedia Universalis. Disponível em <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/patristique/>> Acesso em: 13 fev.2017.
- JACOBELLI, M. C. *Il risus paschalis e il fondamento teologico del piacere sessuale*. Brescia: Queriniana, 1991.
- JOSSUA, J.-P. *Pour une histoire religieuse de l'expérience littéraire, III*. Paris: Beauchesne, 1998.
- FLAUBERT, G. *Dicionário das ideias feitas*. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.
- KUNDERA, M. *A arte do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- KUSCHEL, K.-J. *Im spiegel der dichter. Mensch, Gott und Jesus in der Literatur des 20*. Düsseldorf: Patmus Verlag, 1997.
- MANZATTO, A. *Teologia e Literatura: Reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado*. São Paulo: Loyola, 1995.
- MARTINS, M. F. *A espiritualidade clandestina de José Saramago*. Lisboa: Fundação José Saramago, 2014.
- MENDONÇA, J. T. *A sexualidade na Bíblia: morfologia e trajetórias*. In: THEOLOGICA. n. 42, 2, 2007, p. 238-248.
- \_\_\_\_\_. Poética da Escrit(ur)a. In: THEOLOGICA. n. 44, 2, 2009, p. 295-303.
- METZ, J.-B. Pequena apologia da narração. In: *Concilium*. n. 85, 1973, p. 580-592.
- PAGOLA, J. A. *Jesus: Aproximação histórica*. Petrópolis: Vozes, 2012.
- PROUST, M. *Alla ricerca del tempo perduto, I*. Milano: Mondadori, 1983.
- RABELAIS, F. *The Complete Works of François Rabelais*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1991, p. XXVII-XLVII.
- RAVASI, G. *Il linguaggio dell'amore*. Bosc: Qiqajon, 2005.
- REUTER, Y. *Introdução à análise do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- RICOEUR, P. *Rumo a uma teologia narrativa: suas necessidades, seus recursos, suas dificuldades*. In: Id. *A hermenêutica bíblica*. São Paulo: Loyola, 2006.

- ROBBE-GRILLET, A. *Por um novo romance*. São Paulo: Documentos, 1969.
- SALMANN, E. *La teologia è un romanzo*. Um approccio dialettico a questioni cruciale. Milano: Paoline, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Letteratura e teologia*. In: *Incroce fra vita, poesia e fede*. In: *CredeOggi*. n. 83, 1994, p. 5-15.
- SANTOS JUNIOR, R. *A plausibilidade da interpretação da religião pela literatura: Uma proposta fundamentada em Paul Ricoeur e Mikhail Bakhtin exemplificada com José Saramago*. Tese de doutorado, Universidade Metodista de São Paulo, 2008.
- SARAMAGO, J. *Cadernos de Lanzarote*. Diários I e II. Lisboa: Círculo de leitores, 1998.
- \_\_\_\_\_. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- \_\_\_\_\_. *O fator Deus*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u29519.shtml>> Acesso em 10 set. 2016.
- SARAMAGO, J. Um capítulo para o evangelho. In: *O caderno 2*. Lisboa: Editorial caminho, 2009. KÜNG, H. *A Igreja tem salvação?* São Paulo: Paulus, 2012.
- SARAMAGO, J. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SIMÕES FERREIRA, M. Rabelais e *A Abadia de Thélème*, gênese da antiutopia na Idade Moderna. In: *Cultura*. v. 22, 2006. Disponível em <<http://cultura.revues.org/2288>> Acesso em: 14 fev. 2017.
- SPADARO, A. *La grazia della parola. Karl Rahner e la poesia*. Milano: Jaca Book, 2006.
- SPADARO, A. *O batismo da imaginação: a experiência da palavra criativa*. Lisboa: Paulinas, 2016.
- STEINER, G. *A Bíblia Hebraica e a divisão entre judeus e cristãos*. Lisboa: Relógio d'Água, 2006. MAGALHÃES, A. C. *Deus no espelho das palavras*. São Paulo: Paulinas, 2002.
- STEINER, G. *Errata. Récite d'une pensée*. Paris: Gallimard, 1998.
- STEINER, G. *Linguagem e Silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TENÓRIO, W. “Meu Deus e meu conflito”: Teologia e Literatura. *IHU-Online*. 17 mar. 2008. Disponível em <<http://www.unisinos.br/ihuonline/uploads/edicoes/1205796599.74pdf.pdf>> acesso em 28 mar. 2015.

UNAMUNO, M. *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.

WATT, I. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WEINRICH, H. *Teologia narrativa*. In: *Concilium*. n. 85, 1973, p. 210-221.

WOOD, J. *A herança perdida: ensaios sobre literatura e crença*. Lisboa: Quetzal, 2012.

# Mística e Literatura no percurso contemplativo de Thomas Merton<sup>77</sup>

---

**Sibélius Cefas Pereira**

*Puc Minas*

sibelius@pucpcaldas.br

**Resumo:** O presente texto estabelece paralelos possíveis entre a mística e a literatura, a experiência religiosa e a experiência estética, a partir do percurso contemplativo do monge trapista Thomas Merton. Poeta, ensaísta, autor de uma vasta obra sobre temas religiosos, expressa de forma paradigmática as possibilidades e também as tensões entre o religioso e o estético, a religião e a arte. Na dinâmica da palavra e do silêncio, emergem temas centrais da tradição mística cristã.

**Palavras-chave:** Literatura; Mística; Thomas Merton; Poesia; Contemplação

---

<sup>77</sup> Thomas Merton (1915-1968). Monge trapista da Ordem Cisterciense da Estrita Observância (OCEO). Escritor e poeta. Escreveu poesia, crítica literária, estudos espirituais, ensaios de cunho social. Talvez a figura católica dos EUA de maior influência na sociedade norte-americana no século XX. O presente texto retoma, com novos enquadramentos, temas desenvolvidos em Tese de Doutorado publicada com o título: *Thomas Merton: contemplação no tempo e na história* (São Paulo: Paulus, 2014). Nesta obra o tema pode ser melhor situado em relação ao seu percurso contemplativo como um todo.



**Abstract:** The present text establishes possible parallels between mysticism and literature, religious experience and aesthetic experience, from the contemplative course of the Trappist monk Thomas Merton. Poet, essayist, author of a vast work on religious themes, expresses in a paradigmatic way the possibilities and also the tensions between the religious and the aesthetic, religion and art. In the dynamics of word and silence, central themes of the Christian mystical tradition emerge.

**Keywords:** Literature; Mystic; Thomas Merton; Poetry; Contemplation

## Introdução

O presente texto estabelece paralelos possíveis entre a mística e a literatura, a experiência religiosa e a experiência estética, a partir do percurso contemplativo do monge trapista Thomas Merton. Poeta, ensaísta, autor de uma vasta obra sobre temas religiosos, expressa de forma paradigmática as possibilidades e também as tensões entre o religioso e o estético, a religião e a arte. Na dinâmica da palavra e do silêncio, emergem temas centrais da tradição mística cristã.

A mística transita pela escuridão e pelo abismo. Pelo desamparo de um sem-fundo, no movimento pendular entre o ser e o não-ser. E por onde circula a literatura — pelo menos uma certa literatura, senão por aí também? Abarcando autores como Hölderlin, Dostoiévski, Kafka, Rilke, Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Adélia Prado ... tantos mais.

Mística e literatura, ambas se constituem como tentativas arriscadas de uma resposta a este imponderável que o desafio do viver convoca, e talvez imponha. E a palavra aí proposta e empenhada é um risco, porque ao invés de ultrapassar e vencer o abismo se apresenta ela mesma, a palavra, abismal. Pois a realidade da qual fala e pretende em algum nível dar o testemunho é da ordem de um inominável, o sagrado. Na intermitência de uma palavra que sempre falha, vai-se de um silêncio a outro.

Se este é o (não) lugar em que sempre se colocaram — mística e arte, no trajeto titubeante de um humano, desde a antiguidade, o que não dizer na modernidade. Aí, neste tempo da razão, uma razão, agora se sabe, não tão clara e forte como queria Descartes, sempre suspeita (Nietzsche), encobrido-

ra (Freud), ferida (Ricoeur), frágil (Vattimo), esse lugar de um “outro” vem agora a ser ocupado, mais do que nunca, pela mística e pela literatura. Uma afirmação mútua que não se dá por convergência e sim numa tensão. Como ressalta Octavio Paz: “Para a Idade Média a poesia era uma serva da religião; para a idade romântica a poesia é sua rival e, mais ainda, é a verdadeira religião, o princípio anterior a todas as escrituras sagradas”. E completa, “sem imaginação poética não haveria nem mitos nem sagradas escrituras”.<sup>1</sup>

---

1 PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 74.

## Mística e Literatura: o limiar e as tensões de uma proximidade

Assim como Benedito Nunes já apontou como categoria hermenêutica para se pensar a relação entre Filosofia e Literatura a metáfora da “transa”, que aponta para uma recusa de misturas indevidas e sobreposições injustas, pode-se também falar da Mística e da Literatura como partilhando deste mesmo tipo encontro e diálogo. Propõe Nunes:

É o movimento de ir de uma a outra, portanto separadas, cada qual na sua própria identidade, sem que cada qual esteja acima ou abaixo de sua parceira, numa posição de superioridade ou inferioridade do ponto de vista do conhecimento alcançado ou da verdade divisada, que constitui aqui o essencial. Se vamos de uma para outra, quer isso dizer que elas não são contíguas, mas que, guardando distância, podem aproximar-se entre si. A relação transacional é uma relação de proximidade na distância. A filosofia não deixa de ser filosofia tornando-se poética, nem a poesia deixa de ser poesia tornando-se filosófica. Uma polariza a outra sem assimilação transformadora.<sup>2</sup>

Em termos semelhantes pode-se pensar a relação da literatura com a mística neste mesmo tipo de movimento de um ir e vir, mesmo não sendo contíguas as duas áreas aproximam-se preservando uma distância, na expressão bem ajustada do filósofo, “uma relação de proximidade na distância”.

Também a categoria de Benjamin, retomada por Gagnebin, de um “limiar”, que não se confunde com a de “fronteira”, é bastante rica e ajuda a pensar

---

<sup>2</sup> NUNES, Benedito, Poesia e Filosofia: uma transa (1999) In: *Ensaaios Filosóficos*. São Paulo: Rio de Janeiro, 2010, p. 13.

o tipo de fluxo a que se está aludindo aqui. Lembra a autora que Benjamin emprega a expressão “fronteira” (*Grenze*) como demarcadora de um limite, a ideia de bordas bem definidas para que algo não se derrame para além desses limites, não se transpor linhas bem definidas. Já a expressão “limiar” (*Schwelle*) apontaria para espaços de fluxos, contrafluxos, viagens, desejos. Soleira e umbral que tem por função justamente a ideia de transição, de movimento, as “passagens” de Benjamin.<sup>3</sup> Adotando esta perspectiva, entendemos poder se afirmar que literatura e mística, experiência estética e experiência religiosa, o sublime e o numinoso, se espelhariam mutuamente nesta espécie de região limiar.

Além da tensão entre os campos epistemológicos distintos, há a tensão mencionada no início do texto implicada na própria palavra, tanto poética como mística. Ambas só possibilitam a emergência do sentido nesta dinâmica entre o excesso e a falta. O filósofo francês Rancière chama a atenção para esta tensão. Sobretudo a literatura mas não só ela, e sim toda a trajetória da escrita no ocidente em sua visão, viria marcada por uma divisão; por um lado ser *menos* que escrita e, por outro, ser *mais* que escrita. Ou seja, a escrita se caracterizando por ser contraditoriamente muda e falante ao mesmo tempo; enquanto muda, na medida em que não haveria nenhuma voz presente que viesse oferecer garantia de verdade, como se fosse um *logos* liberto do ato da palavra, liberto do verbo. E enquanto falante ela seguiria órfã e errante rolando de um lado para o outro em busca dessa garantia. Num processo infinito, o que viria em socorro da escrita faltosa seria uma outra escrita. Uma outra escrita “menos que escrita, mais que escrita, falando quando é preciso falar, esquivando-se quando é preciso se esquivar”, afirma o autor. Na direção do menos, o trajeto visaria o ponto impossível de um *logos* sem palavras. Na direção do mais, a meta igualmente impossível seria de uma escrita indelével, infalsifi-

---

3 GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, Aura e rememoração: Ensaio sobre Walter Benjamin*. São Paulo: 34, 2014, p. 34-36.

cável. Uma “mímese anti-mimética” ou ainda uma “dramaturgia da recusa da escrita e o mito da escrita mais que escrita”. Uma esquivança infinita, um jogo mimético. A escrita escandindo esse mútuo pertencer entre “a verdade plena e as palavras vazias”<sup>4</sup>.

Mais do que um aparente jogo de palavras, entendemos que categorias como essas contribuem para se pensar essa possível embora complexa e arriscada relação da mística com a literatura.

---

4 RANCIÈRE, Jacques, (1995), *Políticas da Escrita*, Rio de Janeiro: 34, 1995. p. 10-12.

## O encontro com William Blake

Thomas Merton, o monge poeta<sup>5</sup> tema de estudo deste texto, emerge como um paradigma da possibilidade do encontro em uma mesma pessoa da epifania da palavra poética com a palavra contemplativa — ambas titubeantes e afásicas; e um dos acontecimentos que foi determinante para que esse encontro ocorresse, foi o “acaso” do encontro com outro poeta-visionário, William Blake. Muitas reflexões podem emergir daí, sobretudo ao se considerar a complexidade da pessoa e da obra de Blake.

As referências de Merton a Blake, e sobretudo sua dissertação de mestrado sobre o autor, revelam uma aproximação mais convencional a este poeta, mas já digna de nota. Em sua autobiografia, a definição de sua abordagem na pesquisa de mestrado sobre William Blake é particularmente interessante a este respeito. Relata Merton que impactado pelas leituras de Etienne Gilson e Jacques Maritain, o livro *Arte e Escolasticismo* de Maritain será decisivo na trajetória escolhida. A partir deste instrumental, Merton pretendia estudar *a natureza e a arte* em Blake, evidenciando a reação de Blake contra todo tipo de literalismo e naturalismo. Contra um realismo estreito e clássico da arte, Merton sustentava que o ideal da arte, em Blake, era essencialmente místico e sobrenatural. Para Blake, a experiência estética e a experiência religiosa possuíam tamanha semelhança que seria possível confundi-las, ou ao menos fazê-las unir-se uma à outra como se pertencessem à mesma ordem de coisas.

---

5 Para o percurso de vida, pode-se iniciar por sua própria autobiografia: MERTON, Thomas. *A Montanha dos Sete Patamares*, Petrópolis: Vozes, 2005a. Quanto à sua obra literária recomendamos dois textos: *The Collected Poems of Thomas Merton*. New York: A New Directions Book, 1977 (que reúne toda a sua obra poética); e, *The Literary Essays of Thomas Merton*. New York: New Directions, 1981 (que reúne os seus ensaios de crítica literária, incluindo sua dissertação de mestrado sobre William Blake).

E, em meio a esta argumentação, relembra:

Afinal de contas, desde a minha infância, eu compreendia que a experiência artística, no seu auge, era de fato um análogo natural da experiência mística. Produzia uma espécie de percepção intuitiva da realidade através de uma quase identificação afetiva com o objeto contemplado — identificação esta que os tomistas chamam ‘conatural’. [E acrescenta]: Havia aprendido de meu pai que era quase blasfêmia considerar como função da arte simplesmente reproduzir certa espécie de prazer sensual ou, melhor, despertar as emoções para uma excitação passageira. Sempre entendi que a arte era contemplação e que ela envolvia a ação das faculdades mais elevadas do ser humano.<sup>6</sup>

Não é improcedente levantar-se a hipótese de que motivações e afinidades mais viscerais mobilizam essa aproximação de Merton a Blake. Há muitos elementos comuns entre os dois. Um temperamento inquieto, uma acentuada preocupação com o social, um percurso algo heterodoxo, o espírito visionário, a via mística e religiosa e, obviamente, o gênio artístico.<sup>7</sup> Em sua discussão sobre a crítica da religião empreendida pela filosofia do século XVIII, quando aborda o tema do romantismo, especificamente numa sugestão de Coleridge de que a “imaginação poética” se aproxima da ideia de “revelação religiosa”, Octavio Paz chega a reconhecer em William Blake a condensação das contradições da primeira geração romântica.<sup>8</sup> Mas a classificação no caso de Blake é complexa, pois carrega consigo paradoxos de todos os tipos e, também, mas

---

6 MERTON, Thomas. *A Montanha dos Sete Patamares*, op. cit, p. 184.

7 Boas coletâneas bilíngues de poemas de Blake trazem esclarecedores ensaios introdutórios: BLAKE, William. *Poesia e Prosa Seleccionadas*, 3ª ed., Trad. Paulo vizioli, São Paulo: J.C.Ismael, 1986; BLAKE, W.; LAWRENCE, D.H. *Tudo o que vive é sagrado*, Trad. Mário Alves Coutinho, Belo Horizonte: Crisálida, 2001; BLAKE, William. *O matrimônio do céu e do inferno; O livro de Thel*, Trad. José Antônio Arantes, São Paulo: Iluminuras, 2007.

8 PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*, op. cit, p. 77.



ao mesmo tempo, vai bem além do romantismo.

## De Blake aos escritores: o monge seduzido pela palavra poética

Outros escritores, nos anos que se seguirão, irão ocupar este lugar da interlocução com a literatura: Albert Camus, Czeslaw Milosz, Boris Pasternak, muitos mais, e em particular poetas latino-americanos.<sup>9</sup>

O que se espera de um monge contemplativo, mestre de noviços? Que seja um mestre de leituras, e que por suas aulas passe o refinamento de um pensamento teológico e espiritual construído ao longo de séculos de sabedoria e tradição. E isso acontece: pelas aulas de Merton pode-se percorrer o melhor desta tradição cristã monástica, espiritual e mística e inclusive de outras tradições.

Mas este mestre contemplativo, inquieto e surpreendente, acrescenta algo mais ao currículo, conforme ele mesmo informa:

Durante o noviciado, cursos eram dados sobre os votos, sobre Cassiano, sobre História Monástica, sobre a história dos padres cistercienses, sobre teologia ascética, Escritura e sobre os Padres Monásticos, Liturgia, canto. Tudo isto era estendido por dois anos; [e acrescenta], de minha própria parte eu também, no fim de meu período como mestre de noviços, dei algumas palestras sobre literatura, para os noviços e todos aqueles que estavam em programa de formação monástica; [...] o terceiro ano do programa depois do noviciado concentrado era dar aos jovens monges mais tempo para ler por si mesmos e mais liberdade para penetrar profundamente na vida monástica.<sup>10</sup>

---

9 MERTON, Thomas. *Coraje para la verdad: cartas a escritores*. Buenos Aires: Lumen, 2005b.

10 MERTON, Thomas. *The School of Charity: Letters on religious renewal and spiritual*

Para dimensionar essa opção de formação, convém remontar a um período precursor e decisivo, ponto alto em seus anos de formação na Universidade de Columbia,<sup>11</sup> na qual entrou em janeiro de 1935 e em 1939 concluiu o seu mestrado com a dissertação intitulada *Nature and Art in William Blake: An Essay in Interpretation*. Foram anos definitivos do ponto de vista de entrada no cânone da cultura ocidental, nos moldes da rica tradição norte-americana das *Humanidades*,<sup>12</sup> bem como da formação de um grupo bem próximo de amigos formados por Mark van Doren, Daniel Walsh, Robert Lax e Edward Rice, dentre outros. As lembranças dos tempos de Columbia são as mais elogiosas, lembra que “havia no ar uma vitalidade genuinamente intelectual”, e não deixa de mencionar a “resplandecente biblioteca nova” da Universidade.<sup>13</sup> Assim, aos vinte anos, no inverno de 1935, matriculou-se no curso de literatura do lendário Mark van Doren, cujas aulas muito lhe impactaram, que no bom e clássico estilo dos mestres de leitura, respeitava o texto literário e a ele se atinha.

Toda esta postura naturalmente que reflete o perfil do próprio Merton. Cunningham, em artigo que compõe uma coletânea de estudos produzidos na década de 1980 e que demarca alguns aspectos do seu precioso legado, acentua exa-

---

*direction*, New York: Farrar/Straus/Giroux, 1990. p. 305.

11 RICE, Edward. *The Man in the Sycamore Tree: The Good Times and Hard Life of Thomas Merton*, New York: Image Books, 1972.

12 É rico o livro de Edward Said publicado em 2004, pouco depois de sua morte em 2003, que tendo sido professor de Literatura e Humanidades na Universidade de Columbia desde 1963, reporta-se ao ambiente lendário da uma rica tradição de estudos humanistas da Universidade, com cujos remanescentes ainda conviveu, como por exemplo Mark van Doren, que foi um professor determinante na vida de Merton. A amizade entre ambos foi das mais profícuas. As cartas de Merton para van Doren se iniciam em 1939 e vão até novembro de 1968 (MERTON, Thomas. *The Road to Joy: Letters to new and old friends*. New York: Farrar/Straus/Giroux, 1989, p. 3-55). (SAID, Edward W. Said. *Humanismo e crítica democrática*, São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 22).

13 MERTON, Thomas. *A Montanha dos Sete Patamares*, op. cit, p. 126.

tamente esta relação da espiritualidade de Merton com o que ele denomina a “alta cultura”.<sup>14</sup> O autor parte de uma afirmação de Susan Sontag, segundo a qual, cada época tem que reinventar o projeto de uma espiritualidade para si mesma e, em nossa época, a arte teria ocupado este lugar, mas, curiosamente, uma arte que se realiza nas formas do silêncio, como testemunham figuras como Franz Kafka, Samuel Beckett ou John Cage. Um silêncio que fala, é bem verdade, mas que, seja como for, retrata os impasses de uma sociedade em crise e, por conseguinte, de uma crise quanto às potências da linguagem. Em última instância, esses “atos do silêncio” parecem ter como objetivo abolir quaisquer formas de mediação. Uma *via negativa* já bem presente na tradição mística e que, de certa forma, se espraia por essas outras linguagens, por esses outros campos. Interessa-nos aqui ressaltar a percepção de Cunningham de que Merton sentia-se atraído por essas expressões culturais e obras suas como *Raids On the Unspeakable* (Incursões no Indizível) faz eco a essas questões. Uma perspectiva contemplativa que se reconhecia numa certa proposta filosófico-estética contemporânea e que com ela intercambiava. É representativo, por exemplo, deste aspecto, o ensaio que Merton escreve, em setembro de 1968, sobre a obra *O grau zero da escritura* de Roland Barthes.<sup>15</sup> Seguindo a inovadora crítica de Barthes, Merton se detém na expressão “escritura” que, em Barthes, ganha todo um novo sentido: “Barthes inventa sua nova categoria mística, ‘escritura’, e a situa contra todos os ‘deveres’ do estilo”.<sup>16</sup> Mas Cunningham ressalta deste ensaio outro elemento chave que seria o destaque que Merton dá ao conceito *gestus*. É uma categoria utilizada por Barthes e acentuada por Merton que aponta para o exercício da palavra para além da es-

---

14 CUNNINGHAM, Lawrence S. High Culture and Spirituality, In: HART, Patrick (ed.). *The Legacy of Thomas Merton*. Kalamazoo, Michigan: Cistercian Publications, 1986. p. 83-90.

15 MERTON, Thomas. Roland Barthes – Writing as Temperature. In: *Literary Essays*, op. cit, p. 140-146.

16 Ibid., p. 141.

crita instrumentalizada, e mesmo para além do preciosismo de um estilo. Trata-se do artesanato da palavra, da experiência da escrita/escritura como puro *gestus*. Seria um ponto em que todas as posturas tivessem sido abandonadas e os próprios signos da arte tenham sido erradicados, é o “ponto zero” no qual o escritor se encontra e no qual a escrita está em sua nudez, demandando dele total fidelidade. Uma espécie de ponto zero da palavra que, paradoxalmente, possa também expressar seu ponto pleno. Em algumas de suas obras mais ousadas como *Cables to the Ace* e *Geography of Lograire* Merton enveredou por uma experiência deste tipo, a um só tempo com a palavra, com o sentido e com a vida.

Num estudo semelhante, outro estudioso propõe que a obra de Merton situa-se na grande tradição do romantismo crítico americano, sustentando que, embora Merton possa ser situado num universo mais amplo, sua obra, em específico a literária, constituir-se-ia sobretudo como a de um escritor americano e pode ser melhor compreendido se situado nesta corrente.<sup>17</sup> O autor está se referindo particularmente à tradição que vem de Emerson, Thoreau, Emily Dickinson, T.S. Eliot. É uma hipótese interessante e curiosa, se se levar em conta que os autores são notórios representantes do que se poderia reconhecer como uma tradição cristã protestante. Assim, teríamos um Merton formado e imbuído de toda uma cultura católica que se refletirá em suas grandes obras mais especificamente religiosas, e ao mesmo tempo obras mais especificamente literárias, desta vez impregnadas de toda uma imagética e mesmo de um *ethos* protestante. Petisco, estudiosa e tradutora de poemas de Merton para o espanhol, acentua que “a influência do Romantismo americano na poesia de Merton é notável se nos determos a analisar o importante papel que nela desempenha a Natureza como símbolo do Espírito e lugar sagrado”, sugerindo que “esta

---

17 McINERNEY, Dennis Q. Thomas Merton and the Tradition of American Critical Romanticism. In: HART, Patrick (ed.). *The Message of Thomas Merton*. Kalamazoo, Michigan: Cistercian Publications. 1981, p. 166-191.

consideração do natural como ordem moral superior parece ser o emblema que move quase toda a literatura americana”<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> PETISCO, Sonia. *Thomas Merton Oh, corazón Ardiente: poemas de amor y de disidencia*. Madrid: Trotta, 2015, p. 19.

## O compromisso com a palavra poética

Merton explora a palavra criativa em dois níveis: tanto no exercício poético como na prosa ensaística, resenhando e estudando diversos escritores, particularmente com aqueles com os quais guardava expressiva afinidade. Um ensaísmo primoroso, no melhor da sua tradição cultural.

Explicita inúmeras vezes seu compromisso, rigor e exigência de que arte, antes e acima de tudo seja isto: arte. E nesta convergência da mística com a literatura, teve predecessores invejáveis: São João da Cruz, Sórora Juna Inés de la Cruz, dentre outros. Entende que por mais bem intencionada que seja uma mensagem que se queira transmitir, esta, de per si, não sustenta a validação estética à qual o poema se pretenda. A verdade dita sem contornos na expressão direta do poeta dependerá de certa conjunção de fatores que estão ali presentes e fazem desta, e não de todas, uma obra de arte, seja um quadro, uma escultura, um poema. Do contrário, certa combinação de palavras, cuja rima fácil sugere uma suposta destreza da palavra, será apenas moralismo travestido de malabarismos verbais. É desta visão que brotam afirmações surpreendentes para um monge quando afirma: “Um mau livro acerca do amor de Cristo continua sendo um mau livro, mesmo apesar de ser sobre o amor de Cristo”<sup>19</sup>.

A sua relação com a linguagem precisa ser compreendida em uma trajetória que passou por dois momentos. Quando entrou para a vida monástica renunciando ao “mundo” (1941) e uma segunda fase quando reencontra o mundo, a partir do final da década de 1950. Sua poesia reflete este movimento. Na primeira fase, década de 1940, seu verso traz a marca do dualismo agostiniano, e uma linguagem mais rebuscada; já na segunda, tem-se a experimentação

---

19 MERTON, Thomas. *O Signo de Jonas*. São Paulo: Mérito, 1954, p. 73.

do verso curto, um estilo simples e direto, coloquial, segundo Petisco, “que recorda a livre dicção dos poemas de Whitman e que aproxima a obra mertoniana à poesia mais contemporânea”<sup>20</sup>.

Esse interesse pela literatura e por uma escrita criativa nunca recuou, embora no início da vida monástica tenha pensado, equivocada e prematuramente, que teria de abandoná-lo. A ordem, e, especificamente seu Abade, incentivaram-no não só a publicar livros religiosos como também seus poemas, relata em seu diário.<sup>21</sup> Seja como for, em alguns momentos isto se explicita de forma mais eloquente, e se confirma quando nos damos conta das ousadas obras poéticas que publica em 1968. Uma delas, com o título de *Cables to the Ace*, é uma coletânea de “antipoemas”, através dos quais focaliza o uso e abuso da linguagem na cultura moderna. Uma linguagem despersonalizada, manipuladora e coercitiva. E indica um contramovimento pela via do resgate poético. Entende que talvez só o poema possa resguardar a linguagem em sua força criativa e autêntica. No texto *A Igreja e o Mundo sem Deus* chega a falar em uma “rebelião poética” contra o “vigente culto à ciência”.<sup>22</sup> E também em 1968, publica aquela que pode ser tomada como seu testamento final como poeta que é a obra *The Geography of Lograire*, seu texto poético mais longo e mais ambicioso. O poeta norte-americano, William Carlos Williams, identificou que a *geografia* representava aí todo um país da imaginação, mas também uma pessoa, o próprio Merton. De fato é um mapa, uma coreografia interior de sua mente à procura de um lugar onde encontrar a geografia de todos os homens. Trata-se, pois, de um conjunto de experiências pessoais reimaginadas num painel de textos históricos e antropológicos. Um mosaico de mitos, lendas, motivos artísticos e padrões religiosos de diferentes culturas. Assim,

---

20 PETISCO, Sonia. *Thomas Merton Oh, corazón Ardiente: poemas de amor y de disidencia*, op.cit, p. 20.

21 MERTON, Thomas. *Águas de Siloé*, Belo Horizonte: Itatiaia, s/d. p. 46.

22 MERTON, Thomas. *A igreja e o mundo sem Deus*, Petrópolis: Vozes, 1970, p. 55.



fez poesia e escreveu sobre poesia durante toda a sua vida, inseparável de sua permanente busca contemplativa. Um insistente impulso poético para ouvir e talvez nomear essa voz outra, índice de um sagrado.

Lentfoehr, religiosa e acadêmica, que vem se dedicando mais a este aspecto, da poética propriamente dita, já avançou com refinadas análises, percorrendo o processo evolutivo desta poética de Merton em sua busca por uma linguagem apurada, e às vezes experimental, o exercício tenaz de uma possível mestria da palavra, embora nunca distanciado de seu particular olhar místico e monástico. Esta autora, em seus estudos, que poderíamos classificar como de crítica literária e textual, identifica elementos e processos da poesia de Merton. A escrita de um poeta iniciante que passa por transições e se abre para novas dimensões. Identifica também elementos da escrita zen bem como estruturas surrealistas. Reconhece ainda, em sua escrita experimental, traços do que denomina de uma “fuga semiótica”, bem como uma abertura para temas míticos e para o sonho. E também sugere que é possível identificar temas recorrentes em seus versos, com algumas metáforas bem identificáveis.<sup>23</sup>

---

23 LENTFOEHR, Sister Thérèse. *Words and Silence: On the poetry of Thomas Merton*. New York: News Directions Book, 1979.

## Uma palavra que ecoa o silêncio

Nesse duplo trajeto de Merton, do exercício contemplativo e da incursão pela arte, duas dimensões, dentre outras, ganharam destaque em nossa pesquisa: a da solidão e do silêncio. Optamos aqui por apresentar alguns elementos quanto ao silêncio. O tema do silêncio, com toda a densidade de sentido nele inscrito, tem sido abordado em diferentes campos do conhecimento. Na filosofia, Merleau-Ponty o abordou de forma esplêndida no belo ensaio — *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, inserido na obra *Signos*, publicada em 1960.<sup>24</sup> Retomando a ideia fundadora de Saussure, de “que os signos um a um nada significam, que cada um deles expressa menos um sentido do que marca um desvio de sentido entre si mesmo e os outros”, o filósofo chama a atenção para o fato de que “a língua é feita de diferenças”, e é nesta possibilidade que o silêncio terá importância tanto quanto a fala, tal como na partitura a pausa musical não é apenas uma ausência de som, mas constitui com este a estrutura de sentido da música como um todo. Direcionando sua reflexão para o trabalho criativo do escritor, percorrendo temas centrais da linguagem, em especial o campo semântico, o filósofo convida seu leitor a “detectar sob a linguagem falada uma linguagem operante ou falante”, que ultrapassa “a transparência da linguagem falada”. Assim, poder-se-ia dizer que, além da articulação som e sentido, teríamos uma outra “linguagem operante” que vem mais da articulação silêncio e sentido. A lógica pressuposta nestas reflexões é aquela que procura ultrapassar uma visão reducionista da linguagem limitada a suas possibilidades tão somente designativas. Merleau-Ponty encaminhará a discussão para evidenciar que, sobretudo a linguagem literária carrega consigo essa potência, pois é próprio da obra de arte conter não apenas uma ideia,

---

24 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 39-88.

mas “matrizes de ideias”. Mas mesmo as outras linguagens precisam lidar com o silêncio, já que “nenhuma linguagem se separa totalmente da precariedade das formas de expressão mudas, não reabsorve a própria contingência, não se consome para fazer aparecer as próprias coisas”. O texto sinaliza que a linguagem, embora muitas vezes, senão sempre, se pretenda total, o fato é que essa totalidade é apenas um ideal, ou mesmo uma ilusão, já que precisa aceitar os limites incontornáveis de suas impossibilidades. A linguagem não diz tudo, sempre falha, por intrínseca insuficiência, ainda que manifestada na forma paradoxal de um excesso.

Da mesma época, fim dos anos cinquenta, do campo dos estudos literários, vem a obra *Linguagem e Silêncio — Ensaio sobre a crise da palavra*, de George Steiner, autor que Merton não só conhecia como tomará como base em um de seus ensaios.<sup>25</sup> Como informa Steiner, trata-se de “uma coletânea de ensaios sobre linguagem e a crise da linguagem em nossa época, esclarecendo ainda que os ensaios “argumentam que determinadas pressões da política totalitária, da barbárie social, do analfabetismo e dos modismos têm minado o caráter da linguagem”. A palavra manipulada, corrompida e desumanizada, esvazia os significados e de certa forma se torna impossível. O silêncio, em sua mudez, se coloca aí como uma possibilidade, uma alternativa, e constata o autor que boa parte da melhor literatura contemporânea se caracteriza por uma forma de se expressar mais elusiva, emudecida, silenciosa. A expressão “palavras da noite”, empregada pelo autor, converge para a ideia de uma literatura negativa, tal como se fala em teologia negativa, cuja potência expressiva estaria mais no vazio de uma ausência do que na eloquência de uma presença.

A psicanálise teria muito a nos dizer sobre o tema<sup>26</sup>, mas nos contentemos

---

25 STEINER, George. *Linguagem e Silêncio: Ensaio sobre a crise da palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 11.

26 NASIO, J.-D. *O Silêncio na Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

com uma última referência no campo da linguística. Eni Orlandi em seu estudo, em análise do discurso, esmiúça os variados sentidos do silêncio a partir de sua forma, ou seja, desde o ponto de vista do trabalho da própria linguagem, da linguagem em movimento. Afirmar a autora, “Há um modo de estar em silêncio que corresponde a um modo de estar no sentido e, de certa maneira, as próprias palavras transpiram silêncio. Há silêncio nas palavras”. O silêncio - e não “silenciamento” que remeteria a uma posição de passividade - aponta para uma dimensão de “não-dito” na linguagem, de “resto”; aponta para um “caráter de incompletude da linguagem”, pois, “todo dizer é uma relação fundamental com o não-dizer”. O estudo da linguista não deixa dúvidas quanto às potencialidades semânticas do silêncio e quanto à sua inscrição constitutiva na/da linguagem.<sup>27</sup>

Pois bem, uma das expressões do percurso contemplativo de Thomas Merton é uma defesa do silêncio, não como um repúdio à palavra e ao diálogo permanente e audível com o mundo, pois há, com efeito, uma nítida presença de uma dialética entre silêncio e fala em sua vida e obra. Como ocorre com grandes místicos como João da Cruz ou Tereza de Ávila, Merton tem necessidade o tempo todo de expressar o seu silêncio. Na tradição mística, sempre esteve presente este tenso e delicado equilíbrio entre o falar e o emudecer.

No mundo contemporâneo, guardar o silêncio é uma forma de proteger a fala face ao ruído que a deforma sem cessar. O excesso de informação e comunicação, hiper-ampliados com o fenômeno dos *mass média* e mais recentemente com os recursos das redes sociais, acaba por provocar um esvaziamento dos sentidos. As palavras quando invocadas em excesso se desgastam, é preciso deixá-las em descanso, para que ressurgam no momento oportuno com suas possíveis e renovadas significações.

---

27 ORLANDI, Eni P. *As Formas do Silêncio: no movimento dos sentidos*. 4ª ed. Campinas: Unicamp, 1997.

Merton irá afirmar que o silêncio, para além de si mesmo, é revestido de um sentido, de uma ordenação: “o silêncio é o pai da palavra. Uma vida inteira de silêncio é ordenada a uma declaração final, que pode ser posta em termos, uma declaração de tudo pelo que vivemos. Vida e morte, palavras e silêncio, são-nos dados por causa de Cristo”, e completa, “falamos para celebrá-Lo, e somos silenciosos para meditar nEle e entrar mais profundamente no seu silêncio, que é ao mesmo tempo o silêncio da morte e da vida eterna, o silêncio da noite de Sexta-feira Santa e a paz da madrugada de Páscoa”.<sup>28</sup>

Essa obra, *Homem algum é uma ilha*, de 1955, numa meditação que lembra o tom do saltério e evoca algo da tradição mística sponsal, assim se expressa:

1. A chuva cessa, e o canto puro de um pássaro anuncia, de repente, a diferença entre o Céu e o Inferno. 2. Deus, nosso Criador e Salvador, deu-nos uma linguagem em que Ele pode ser anunciado, pois a fé nos vem pelo ouvido, e as nossas línguas são as chaves que abrem o céu aos outros. Mas, quando o Senhor vem como um Esposo, nada fica por dizer, exceto que Ele vem e que devemos ir ao seu encontro. [...] Saímos, então, a encontrá-Lo na solidão. Aí nos comunicamos com Ele só, sem palavras, sem pensamentos discursivos, no silêncio de todo o nosso ser.<sup>29</sup>

Esta cena do encontro nupcial parece não admitir “pensamentos discursivos”, a intimidade deste encontro intenso só pode ser expressa pelo silêncio e no silêncio. Não um silêncio a que se chega de imediato mas que enfim se alcança, depois dos esforços da linguagem humana que se mostraram insuficientes e são de fato abandonados:

[...] antes de chegarmos a esse inefável e impensável, o espírito ronda as fronteiras da linguagem, indeciso em ficar ou não nos seus próprios limites,

---

28 MERTON, Thomas. *Homem algum é uma ilha*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Agir. 1976, p. 212.

29 Ibid., p. 209.

a fim de ter alguma coisa a trazer aos homens. Essa é a prova daqueles que desejam cruzar as fronteiras. Se eles não estão prontos a deixar atrás as suas próprias ideias e palavras, não podem ir além.<sup>30</sup>

Além de toda esta perspectiva mais contemplativa do silêncio, há o aspecto já mencionado da falência da linguagem no mundo contemporâneo. Merton escreveu um ensaio central sobre a questão, *War and the Crisis of Language*, publicado inicialmente em 1969 e incluído posteriormente na coletânea de textos em torno do tema da paz publicada com o título de *The Nonviolent Alternative*.<sup>31</sup>

Merton abre o ensaio justamente com uma referência a George Steiner que demonstrara que a língua alemã, corrompida, fora uma das possíveis causas do Nazismo e da Segunda Guerra Mundial. Menciona ainda que, desde a década de 1940, estudos já indicavam essa relação promíscua entre a linguagem e o poder, um uso manipulador e corrupto da língua, transformando-a em um instrumento político de opressão, a crise de uma “palavra enferma”. A leitura deste ensaio de Merton permite perceber o quão familiarizado estava dessa discussão em torno das relações entre a palavra e o silêncio, os impasses e entraves da palavra no mundo contemporâneo dadas as inúmeras distorções a que vinha sendo submetida, provocando-lhe mesmo um esgotamento. Demonstrando uma refinada capacidade de análise linguística e discursiva, analisa várias expressões que traduzem esta manipulação da palavra e a consequente inversão de seus sentidos, na medida em que jogavam com uma proposital e de má fé ambiguidade. Menciona, por exemplo, como “um clássico exemplo da contaminação da razão e da linguagem” a declaração de um major do exército americano que, em fevereiro de 1968, justificava calmamente o

---

30 Ibid., p. 209.

31 MERTON, Thomas. *The Nonviolent Alternative*, 4ª ed., New York: Farrar/Straus/Giroux, 1984, p. 235-246.

bombardeio da cidade de Bentre no sul do Vietnã com a explicação de que “foi necessário destruir a cidade no sentido de salvá-la”. Uma linguagem tautológica, ressalta Merton, que, de forma sinistra, funcionava na mesma lógica hitleriana na proposta da “solução final”. Ainda em relação ao Vietnã, Merton destaca que palavras como “pacificação” e “libertação” estavam sendo de tal forma deturpadas, que eram associadas aos ataques como se fossem medidas inevitáveis, que “têm adquirido conotações sinistras”.<sup>32</sup>

Em suas ponderações, relembra ainda, a peculiar “esperta negligência da linguagem usada pelos mandarins (banqueiros, políticos, prelados)” conforme estudados por Sartre; uma linguagem utilizada diretamente como forma de imposição e autoritarismo. Reportando-se à *História da Loucura* de Foucault, a partir do binômio razão/desrazão desenvolvido pelo filósofo francês, Merton chega a afirmar que são os discursos aparentemente racionais, mas de fato sustentados por mentiras psicopáticas, que expressam uma loucura da linguagem. A rigor, aquilo que parece o racional é que é de fato a própria expressão de uma desrazão.

Pois bem, um dos caminhos apontados por Merton como um recurso possível de enfrentamento desta crise da palavra é a literatura, a retomada da palavra poética, como um dos poucos lugares em que ainda seria possível a emergência do sentido, em sua verdade sempre inaugural, cuja criativa e desconcertante sintaxe pode escapar das emboscadas do insaciável sistema, seja em suas variações políticas, jurídicas ou midiáticas. Se lermos as meditações de Merton sobre o silêncio, projetando sua apologia sobre o pano de fundo das considerações sobre a crise da palavra, reconheceremos, com facilidade, que o silêncio emerge como o outro caminho possível de enfrentamento a essa crise. Também o silêncio resiste às emboscadas desta sociedade histórica e invasiva. É como se o silêncio resguardasse um tempo e um espaço intocáveis, permi-

---

32 Ibid., p. 238.

tindo que, em algum nível, o exercício de uma liberdade plena e a fidelidade à própria consciência preservasse a integridade da pessoa no que esta ainda pode ser chamada de humana.

Sejam quais forem os sentidos possíveis, o que predomina e é de fato impactante, para além dos esforços de compreensão, é a perspectiva contemplativa implicada na experiência do silêncio.



## Convergências entre a contemplação e a literatura: o ponto central

A ideia central deste texto, porque central em Merton, é seu insistente reconhecimento de que há uma inequívoca convergência entre a experiência religiosa e a experiência estética. Merton reconhecia aí tal conexão, que chegava mesmo a afirmar, especificamente quanto à poesia, que “nenhuma poesia cristã digna deste nome foi jamais escrita por alguém que, em certo grau, não fosse um contemplativo. [...] o verdadeiro poeta está sempre próximo do místico por causa da intuição ‘profética’, pela qual ele ‘vê’ a realidade espiritual, o sentido interior do objeto por ele contemplado”<sup>33</sup>.

E, no mínimo, convém reconhecer que:

A contemplação muito tem a oferecer à poesia. E a poesia, por sua vez, tem algo a oferecer à contemplação. Como sucede isso? Ao compreender o relacionamento entre poesia e contemplação, a primeira coisa a ser enfatizada é a dignidade essencial da experiência estética. É, em si, um dom muito elevado, ainda que somente no plano natural [...] Uma experiência estética genuína é algo que transcende, não apenas a ordem das coisas sensíveis (na qual, entretanto, tem início), mas o próprio plano do raciocínio. É uma intuição suprarracional da perfeição latente das coisas.<sup>34</sup>

Embora atribuindo à experiência da contemplação um sentido ainda mais profundo e quase intangível, reconhece, na arte, aquilo que estaria o mais próximo desta experiência no sentido das percepções humanas. Em suas palavras: “a poesia, a música e a arte têm algo em comum com a experiência

---

33 MERTON, Thomas. *Poesia e contemplação*, Rio de Janeiro: Agir, 1972, p. 196.

34 *Ibid.*, p. 200.

contemplativa”<sup>35</sup>.

Em carta ao poeta chileno Nicanor Parra, com cuja poética guardava grande afinidade, Merton chega a assim se expressar: “concordo com suas dissonâncias e de fato as acho muito monásticas”, e prossegue o texto sustentando, inclusive, que hoje os poetas e os artistas tenderiam a desempenhar muitas das funções que uma vez foram monopólio dos monges, e lamenta que os monges a tenham abandonado, para de certa maneira de se adequarem ao convencionalismo no mundo moderno.<sup>36</sup>

De seus textos, constantemente perpassados por uma reflexão sobre a relação entre arte e contemplação, é possível identificar algumas tônicas sempre presentes.

Uma delas é o ponto já mencionado no tópico anterior, que é a forte convicção de que ocorre uma profanação da linguagem na sociedade contemporânea, sobretudo na mídia, na política e na ciência. Numa sociedade massificada a linguagem é manipuladora e alienante. Em seu viés pragmático e instrumental, quase sempre é falsa e se expressa por um falatório vazio e estafante. O mundo contemporâneo tenta se sustentar em cima de uma palavra adocida. Que a palavra, em seu emprego usual pela mídia, pela política e pela ciência carrega uma falência dos sentidos, já seria um aspecto inquietante; mas Merton vai além, percebendo e denunciado que a própria palavra religiosa vinha padecendo deste esgotamento, perdendo-se em abstracionismos e formalismos inúteis, ou acovardando-se na cumplicidade com o sistema. Contra este espírito do tempo conformista, denuncia em um tom algo melancólico: “pois o que sobrevive, em nossos dias, é a religião como uma formalidade abstrata,

---

35 MERTON, Thomas. *Novas sementes de contemplação*, Rio de Janeiro: Fissus. 2001a, p. 9.

36 MERTON, Thomas. *Courage for truth: Letters to writers*. New York: Farrar/Straus/Giroux, 1993, p. 212.

sem um molde humanista, uma religião separada do homem [...], separada do próprio Deus [...] uma religião sem nenhuma epifania na arte, no trabalho diário, nos regimes sociais”.<sup>37</sup>

Neste sentido a arte, sobretudo a literatura, artesanato da palavra, pode despontar como uma mais autêntica expressão da condição humana. A literatura como lugar da verdade, na medida em que, ao menos potencialmente, permitiria traduzir a vida em sua pujança, inclusive no que esta se apresenta como contradição, como lugar de ambiguidade, mas sempre no desejo de ser. A experiência poética tomada como possibilidade de restaurar a pureza da linguagem, o retorno a uma espécie de estado edênico da linguagem.

Na medida em que pontua suas leituras da grande literatura, pode-se perceber que se delineia um mosaico de intuições e percepções que se mesclam com o seu próprio percurso existencial. É como se os diferentes momentos por que passa Merton fossem desvelados e intensificados por suas leituras, ocupando aí um lugar de destaque suas leituras literárias, como expressa, com beleza, o seguinte registro de seu diário:

Hoje de manhã abri realmente a porta das Elegias de Duino de Rilke e entrei (antes tinha apenas espiado pelas janelas e lido fragmentos aqui e ali). O melhor foi que consegui que o som do alemão funcionasse mesmo e pude captar a primeira elegia como um todo. (Antes fiz isso, em grau menor, com a oitava). Creio precisar deste morro, deste silêncio, deste frio gélido para entender realmente esse grande poema, para viver nele - como também vivi nos Quatro Quartetos. [...] as Elegias de Duino e os Quatro Quartetos falam de minha própria vida, meu próprio ser, meu destino, meu cristianismo, minha vocação, minha relação com o mundo do meu tempo, meu lugar nele.<sup>38</sup>

---

37 MERTON, Thomas. *Sementes de Destruição*. Petrópolis: Vozes, 1966, p. 244.

38 MERTON, Thomas. *Merton na Intimidade, Sua vida em seus diários*. Rio de Janeiro:

A palavra surge, pois, sobretudo o poema, como lugar de exercício criativo e de fruição estética. Lugar experiencial de uma liberdade, senão plena, ao menos profunda e radical. Compartilha com os grandes escritores, em especial os poetas, um especial cuidado com o texto, com a escolha das palavras e com a perfeição das frases, a busca artesanal e quase obsessiva por uma poética perfeita. O sentido e a beleza do poema não estão, necessariamente, no conteúdo que veicula, e sim, muitas vezes, em sua própria tessitura, que despertam o leitor a partir de sua intrínseca vitalidade:

Dizer, porém, que os poemas têm um sentido não significa que devam, necessariamente, transmitir informações práticas ou mensagens explícitas. Na poesia, as palavras estão cheias de sentido, mas de modo muito diverso das palavras de uma página de prosa científica. As palavras de um poema não são meramente sinais de conceitos; são ricas, também, em associações afetivas e espirituais. O poeta serve-se de palavras não apenas para fazer declarações e citar fatos. É isso, geralmente, a última coisa que o preocupa. Acima de tudo, procura reunir palavras de tal maneira que exerçam entre si misteriosa e vital reação, libertando, assim, o conteúdo secreto de associações, a fim de produzir no leitor uma experiência que lhe enriqueça as profundezas do espírito de modo absolutamente único. Um bom poema leva a uma experiência que não poderia ser suscitada por outra combinação qualquer de palavras. É, portanto, uma entidade dotada de individualidade que lhe dá cunho particular, diferente de toda outra obra de arte. Como todas as grandes obras de arte, os verdadeiros poemas parecem viver uma vida inteiramente própria. Portanto, o que devemos procurar num poema não é alguma referência acidental a algo que lhe seja exterior, e, sim, esse princípio interior de individualidade e vida que lhe é alma ou “forma”. O que o poema realmente “significa” só pode ser avaliado pelo conteúdo total da experiência poética que é capaz de produzir no leitor. É justamente essa

experiência poética total que o poeta está tentando comunicar ao resto do mundo.<sup>39</sup>

Nota-se, também, o reconhecimento de certa semelhança entre a solidão do escritor e do monge, pois que é uma solidão que permite uma comunhão íntima e compreensiva com os homens em toda a face da terra.

Reconhece-se logo que quando Merton está falando da *arte*, está falando da arte de qualidade reconhecida pelo seu autêntico esplendor estético, e não aquelas que se estruturam como obras piedosas, cheias de boas intenções mas esteticamente pobres, como afirma:

Um poema verdadeiramente religioso não nasce apenas de um propósito religioso. Nem poesia nem contemplação são feitas de “boas intenções”. De fato, um poema que não brota de uma necessidade espiritual mais profunda do que uma intenção devota, inevitavelmente há de parecer, ao mesmo tempo, forçado e insosso. Arte que é “forçada” não é arte e tende a exercer sobre o leitor o mesmo efeito perturbador que a piedade forçada e a tensão religiosa sobre aqueles que fazem força para se tornar contemplativos, como se a contemplação infusa pudesse ser o resultado do esforço humano e não um dom de Deus. Parece-me que seria melhor se tal poesia não fosse escrita. Pois tende a confirmar os incrédulos na desconfiança de que a religião amortece, em lugar de nutrir tudo que há de vital no espírito do homem. Os salmos são, ao contrário, os mais simples e, ao mesmo tempo, os maiores poemas religiosos.<sup>40</sup>

A partir desta concepção, de uma radical fidelidade à arte, do tipo que não faz concessões, é que Merton coloca para si um alto grau de exigência estética e de qualidade literária:

---

39 MERTON, Thomas. *Pão no Deserto*, 3ª ed., Petrópolis: Vozes, 2008. p. 57.

40 *Ibid.*, p. 59-60.

A integridade de Dylan Thomas como poeta faz-me sentir vergonha da poesia que escrevi até hoje. Nós que dizemos amar a Deus: por que não nos esforçamos para ser perfeitos em nossa arte, tão perfeitos quanto pretendemos ser em nosso serviço a Deus? Se não nos esforçamos para ser perfeitos no que escrevemos é porque, apesar de tudo, não estamos escrevendo para Deus. Como quer que seja, é deprimente que aqueles que servem e amam a Deus escrevam às vezes tão mal, enquanto que as pessoas que não O amam se esforcem tanto para escrever bem. Não falo de gramática e de sintaxe, mas de ter alguma coisa a dizer e de dizê-la em frases que já não estejam mortas de nascença. [...] A imperfeição é o castigo da pressa de se ver publicado. As pessoas que têm pressa em se verem publicadas raramente têm alguma coisa a dizer. [...] Um mau livro acerca do amor de Cristo continua sendo um mau livro, mesmo apesar de ser sobre o amor de Cristo.<sup>41</sup>

No mesmo tom, se impõe: “como poeta, tenho de me fazer agudo e preciso como Eliot — senão, desistir” e expressa repulsa à “retórica piedosa” que, em sua autoavaliação, chegou a sustentar no início de seu monacato.<sup>42</sup>

Também, pode-se perceber um particular interesse por escritores e expressões artísticas que tendem a retratar situações ou contextos particularmente de sofrimento, de intensidade existencial, ou de situações-limite. O que é nitidamente reconhecível em seu interesse pela literatura existencialista, latino-americana e da Europa oriental. Não obstante esta sua empatia com o sofrimento humano e, por consequência, com uma criação artística que seja capaz de, ainda que alusivamente, nomeá-lo, o que de fato predomina, no que se poderia denominar de uma poética da contemplação, é um olhar sereno e harmonioso quanto às afinidades entre arte e contemplação. Sendo assim, talvez a principal ideia quanto a esta questão seja a da afinidade, convergência

---

41 MERTON, Thomas. *O Signo de Jonas*, op.cit, 1954, p. 73.

42 Ibid., p. 112, 130.

e analogia entre a experiência estética e a experiência religiosa; ou talvez, melhor ainda, como apontávamos no início do texto, as categorias de limiar e tensão sejam as que mais fielmente traduzam esta dupla articulação entre arte e contemplação, entre poesia e contemplação.

## Considerações finais

Da cela ao mundo, Merton compartilha sua palavra que anseia por ser lida. Um monge poeta e ensaísta que busca seu leitor para além dos muros do mosteiro. E como fazer isso senão publicando. Neste sentido Merton é a expressão mesma do escritor e do poeta que não quer outra coisa senão publicar, ainda que no início de sua vida monástica tenha se disponibilizado a renunciar esta sua vocação. O tempo o mostrou, e a própria ordem através de seu abade o incentivou, que o seu trajeto contemplativo seria inseparável de seu exercício textual e poético. Mas em momento algum sacrificou sua experiência radical de contemplação, no silêncio e na solidão de um eremitério, num “trabalho de cela” que lhe permitia um tempo promissor de paciência e espera. Percurso contemplativo que lhe possibilitava também um amadurecimento e um refinamento dos sentidos. Intensificava uma experiência de fé e humana, a um só tempo. Esvaziamento, despojamento, mergulho no nada, movimento que não deixará de se refletir nas suas últimas obras poéticas do final da década de 1960, que serão marcadas pela experimentação de um verso livre e minimalista. E para finalizar, mais um aspecto: Merton entendia que, ambas as experiências, a religiosa e a estética, se autênticas, abririam para uma atitude amorosa, generosa e compassiva, instaurando um espírito de receptividade, acolhimento e atenção.



## Referências

- BLAKE, William. *Poesia e Prosa Seleccionadas*, 3ª ed., Trad. Paulo vizioli, São Paulo: J.C.Ismael, 1986.
- BLAKE, William. *O matrimônio do céu e do inferno; O livro de Thel*, Trad. José Antônio Arantes, São Paulo: Iluminuras, 2007.
- BLAKE, W.; LAWRENCE, D.H. *Tudo o que vive é sagrado*, Trad. Mário Alves Coutinho, Belo Horizonte: Crisálida, 2001.
- CUNNINGHAM, Lawrence S. High Culture and Spirituality, In: HART, Patrick (ed.). *The Legacy of Thomas Merton*.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, Aura e rememoração: Ensaio sobre Walter Benjamin*. São Paulo: 34, 2014.
- HART, Patrick (ed.). *The Legacy of Thomas Merton*. Kalamazoo, Michigan: Cistercian Publications, 1986.
- LENTFOEHR, Sister Thérèse. *Words and Silence: On the poetry of Thomas Merton*. New York: News Directions Book, 1979.
- McINERNEY, Dennis Q. Thomas Merton and the Tradition of American Critical Romanticism. In: HART, Patrick (ed.). *The Message of Thomas Merton*. Kalamazoo, Michigan: Cistercian Publications, 1981.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MERTON, Thomas. *Águas de Siloé*, Belo Horizonte: Itatiaia, s/d.
- \_\_\_\_\_. *O Signo de Jonas*. São Paulo: Mérito, 1954.
- \_\_\_\_\_. *Sementes de Destruição*. Petrópolis: Vozes, 1966.
- \_\_\_\_\_. *A igreja e o mundo sem Deus*, Petrópolis: Vozes, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Poesia e contemplação*, Rio de Janeiro: Agir, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Homem algum é uma ilha*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1976
- \_\_\_\_\_. *The Collected Poems of Thomas Merton*. New York: A New Directions Book, 1977. \_\_\_\_\_ . *The Literary Essays of Thomas Merton*. New York: New Directions, 1981.
- \_\_\_\_\_. *The Nonviolent Alternative*, 4ª ed., New York: Farrar/Straus/Giroux,

1984.

\_\_\_\_\_. *The School of Charity: Letters on religious renewal and spiritual direction*, New York: Farrar/Straus/Giroux, 1990.

\_\_\_\_\_. *Courage for truth: Letters to writers*. New York: Farrar/Straus/Giroux, 1993.

\_\_\_\_\_. *Novas sementes de contemplação*, Rio de Janeiro: Fissus, 2001a.

\_\_\_\_\_. *Merton na Intimidade, Sua vida em seus diários*. Rio de Janeiro: Fissus, 2001b.

\_\_\_\_\_. *A Montanha dos Sete Patamares*, Petrópolis: Vozes, 2005a.

\_\_\_\_\_. *Coraje para la verdad: cartas a escritores*. Buenos Aires: Lumen, 2005b.

\_\_\_\_\_. *The Road to Joy: Letters to new and old friends*. New York: Farrar/Straus/Giroux, 1989.

\_\_\_\_\_. *Pão no Deserto*, 3ª ed., Petrópolis: Vozes, 2008.

NASIO, J.-D. *O Silêncio na Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

NUNES, Benedito. *Ensaio Filosófico*. São Paulo: Rio de Janeiro, 2010.

ORLANDI, Eni P. *As Formas do Silêncio: no movimento dos sentidos*. 4ª ed. Campinas: Unicamp, 1997.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEREIRA, Sibélius Cefas. *Thomas Merton: contemplação no tempo e na história*, São Paulo: Paulus, 2014.

PETISCO, Sonia. *Thomas Merton Oh, corazón Ardiente: poemas de amor y de disidencia*. Madrid: Trotta, 2015.

RANCIÈRE, Jacques, (1995), *Políticas da Escrita*, Rio de Janeiro: 34, 1995.

RICE, Edward. *The Man in the Sycamore Tree: The Good Times and Hard Life of Thomas Merton*, New York: Image Books, 1972.

SAID, Edward W. Said. *Humanismo e crítica democrática*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

STEINER, George. *Linguagem e Silêncio: Ensaio sobre a crise da palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

# Literatura e moda

---

A rua do Ouvidor no rio de janeiro entre o segundo reinado e a *belle époque*

**Javer Wilson Volpini**

*Universidade Federal de Juiz de Fora*

javervolpini@gmail.com

**Nícea Helena de Almeida Nogueira**

*Universidade Federal de Juiz de Fora*

nicea.nogueira@ufjf.edu.br

**Resumo:** Este trabalho apresenta possíveis relações entre a literatura e a moda como objeto de investigação dos Estudos Culturais, durante o processo de europeização da cidade do Rio de Janeiro, no início do século XIX. Observa-se como se deu o imperialismo francês em solo brasileiro se valendo, principal-

mente, das relações de poder instituídas por meio da moda do vestuário imposta à sociedade daquela época. A Rua do Ouvidor foi a principal “passarela” do Segundo Reinado e da *Belle Époque* carioca em textos de Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Machado de Assis e João do Rio.

**Palavras-chave:** Literatura; Moda; Estudos Culturais; Rua do Ouvidor.

**Abstract:** This paper presents possible relationships between literature and fashion as a tool of investigation of Cultural Studies during the process of adding European features to the city of Rio de Janeiro, in the beginning of 19th century. It depicts how the french imperialism settled down on Brazilian soil taking advantages mainly from the power relations portrayed by fashion clothing imposed on the society of the time. Ouvidor Street was the main catwalk of the Second Reign and of carioca *Belle Époque* in texts by Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Machado de Assis and João do Rio.

**Keywords:** Literature; Fashion; Cultural Studies; Ouvidor Street.

## Introdução

O principal objetivo desta pesquisa é realizar um diálogo entre a literatura e os estudos da moda, a fim de estabelecer as relações desenvolvidas por essas disciplinas no estabelecimento da influência francesa no Brasil nesse período, como se deu esse processo de “imposição cultural” eurocêntrica, e qual a importância dessa influência para a formação de uma cultura brasileira tipicamente afrancesada em solo tropical.

Para protagonizar este estudo, elegeu-se a famosa Rua do Ouvidor, na cidade do Rio de Janeiro, continuamente citada na literatura da época e que foi, de fato, um cenário de grande importância para a inserção da cultura francesa no Brasil. Assim, serviram de suporte para esta análise textos literários de Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Machado de Assis e João do Rio.

## Contextualizando a pesquisa na perspectiva dos estudos culturais

Ao trazer para esta pesquisa as relações entre a literatura e a moda como possível objeto dos Estudos Culturais, julga-se importante, a princípio, estabelecer uma breve revisão literária que ofereça o respaldo necessário a essa proposição.

Os primeiros esboços para a organização dos Estudos Culturais como proposta acadêmica aconteceu na Inglaterra, a partir do final dos anos 1950, por meio de três autores considerados os precursores dessa nova área de investigação dentro das Ciências Humanas. Segundo Escosteguy (2006, p. 1), esses autores e suas obras são: Richard Hoggart com *The uses of literacy* (1957), Raymond Williams com *Culture and society* (1958) e E. P. Thompson com *The making of the English working-class* (1963).

Há ainda, de acordo com alguns pesquisadores, um quarto nome que se soma a esses três apresentados. Trata-se de Stuart Hall, para o qual esses livros dos três autores citados anteriormente não apresentavam consistência suficiente para a fundação de uma “nova subdisciplina acadêmica”. Independente da natureza de seus focos — históricos ou contemporâneos — “eles próprios constituíam respostas às pressões imediatas do tempo e da sociedade em que foram escritos, ou eram focalizados ou organizados por tais respostas” (HALL, 2003, p. 133). Hall defendia que a cultura era o local de convergência, mas que nenhum conceito único e definitivo se formou a partir da formulação dos Estudos Culturais e que eles continuavam como “um local de interesses convergentes, em vez de uma ideia lógica ou conceitualmente clara” (2003, p. 134).

A cultura abrange um leque de representação muito maior do que a simples produção material, englobando diversos setores da vida política, social e econômica. Ela traz reflexos para a sociedade como um todo, contrapondo valores distintos entre as classes sociais, quando não há mais protagonismo entre alta cultura e baixa cultura. O que será discutido, de fato, é a produção de sentidos por meio das “culturas vividas” no cotidiano das sociedades.

Esse pensamento de oposição cultural e de conotação de valores fez (e continua fazendo) parte da matriz dos Estudos Culturais. Há uma busca incessante para destronizar o que é considerado alta cultura, concepção considerada inapropriada para estabelecer limites simbólicos de inclusão *versus* exclusão das formas de cultura. Crane (2011, p. 30) defende que “os limites entre alta cultura e cultura popular são fluídos; as duas formas de cultura são socialmente construídas”. Esse entendimento, fruto das investigações dos Estudos Culturais, será fundamental para compreender a apreciação da moda como parte da cultura no Brasil e verificar como o imperialismo francês, respaldado como cultura superior, marcou profundamente a formação da sociedade brasileira a partir do período imperial, relegando a um segundo plano as influências indígenas e africanas.

Ainda em termos históricos, Johnson (2004, p. 10) pontua duas vertentes na história dos Estudos Culturais britânicos: uma delas vai de encontro com a crítica literária quando Williams e Hogart, “de modos diferentes, desenvolveram a ênfase leavisiana<sup>1</sup> na avaliação lítero-social, mas deslocaram-na da literatura para a vida cotidiana”. A segunda vertente está focada em um contexto mais histórico, mais precisamente no desenvolvimento da história social do

---

1 O termo leavisiano vem de Frank Raymond Leavis, crítico inglês que propôs um método de análise literária baseado nas opiniões empíricas dos leitores comuns, e não em aspectos intrínsecos e estruturais do próprio texto literário. Raymond Williams, ao valorizar uma análise “leavisiana”, isto é, uma crítica literária baseada na recepção social das obras, estava reatando os laços entre a literatura e a vida (LIMA, 2010, p. 84).

pós-guerra, com ênfase na “cultura popular ou na cultura do povo, especialmente sob suas formas políticas” (JOHNSON, 2004, p. 11).

Como praticamente todos os autores teóricos dos Estudos Culturais, Johnson ainda observa que houve em ambas as vertentes apresentadas uma forte influência das teorias marxistas, e que essas se apresentam em menor ou maior grau de acordo com cada pesquisador.

A importância dessa influência marxista para os Estudos Culturais corrobora com a inserção do objeto de estudo no leque de investigações. Nesse contexto, a moda faz parte da cultura de um povo, mas ao mesmo tempo ela só se torna moda quando passa pelo crivo de difusão e de aceitação coletiva, impondo padrões a serem copiados e repetidos durante certo período de tempo. Esse tempo foi se tornando cada vez menor, a partir do século XIX, com o processo de modernização das sociedades industriais. “De acordo com o mais bem aceito modelo de difusão da moda, os novos estilos são de início aceitos pelos membros da classe alta e, aos poucos, disseminam-se entre os membros das classes média e baixa” (SIMMEL, 1957 apud CRANE, 2011, p. 62). Assim a moda, como parte dos movimentos culturais, exerce forte influência em muitos setores sociais, delimitando classes, identificando gêneros e estratificando grupos diversos. Por meio dela há identificações ou (não) que potencializam as divergências revertendo-se na luta de classes. Dessa forma, as contribuições marxistas também são de grande valia para as inquietações suscitadas pelos estudos da moda e serão tratadas de forma mais ampla um pouco à frente nesta pesquisa, quando será possível argumentar sobre as relações de poder observadas em seus repertórios.

Segundo Craveiro (2012) outra observação a ser feita é que os Estudos Culturais se caracterizam principalmente por sua natureza interdisciplinar e por seu caráter transitório, o que pode ser observado na nomenclatura “estudos”,



ou seja, algo em contínua transformação. Por se tratar de uma área que “se destina a questionar interações que se baseiam no poder e na autoridade, é fundamental que ela mesma não se constitua de verdades absolutas e dogmáticas” (2012, s/p).

Johnson (2004) também compartilha desse pensamento de interdisciplinaridade dos Estudos Culturais argumentando que, embora se apresentem como campo vigoroso, são também, por essência, fragmentados. Cabe ao pesquisador eleger a centralidade de suas investigações, direcionando-a para o campo de sua abordagem de interesse.

Este estudo apresenta uma abordagem em diálogo entre a literatura e a moda, destacando o imperialismo cultural francês no Brasil, o poder que a moda exerceu naquela sociedade de corte e como a literatura realizou os registros cotidianos dessas influências. Inseridas nos Estudos Culturais, as investigações acerca do campo de atuação da moda e seus reflexos no universo socio-cultural de diferentes sociedades se apresentam como uma proposta de estudo academicamente contemporânea.

Na continuidade desta pesquisa, traça-se um esboço das principais transformações culturais ocorridas no Rio de Janeiro, a partir do início do século XIX, dando ênfase às inter-relações entre os modos, as modas e os espaços de circulação social, caracterizadas como fundamentais para o entendimento dessa proposição.

## A transformação cultural da cidade do Rio de Janeiro

A estrutura colonial do Brasil, pautada numa política econômica de exploração, fez com que as cidades que aqui se fundaram não apresentassem traços de progresso. Assim, a geografia da cidade do Rio de Janeiro, desde o descobrimento do Brasil até o início do século XIX, não sofreu grandes transformações. Esse cenário somente iria se modificar a partir de 1808, com a chegada da corte portuguesa e a transferência da administração do Reino da metrópole para o Brasil.

Certamente, esse foi o grande “divisor de águas” na face da cidade que, naquele momento, se tornara a capital do reino de Portugal que começa o século passando por grandes transformações. Com a instalação da Corte, deu-se a abertura dos portos do Brasil e assim inicia-se o período de transformações econômicas, sociais e culturais. A cidade, que antes produzia apenas o que consumia, servindo necessariamente como ponto de embarque de matéria-prima e metais preciosos para a metrópole, repentinamente passa a abrigar seus governantes e necessitava se adaptar para tamanha importância no Reino dos trópicos. Freyre (1977, p. 309) nomeia esse momento de “reeuropeização da sociedade e da cultura brasileiras”. Ele afirma que a abertura dos portos tirou a Colônia do seu período de isolamento, enquanto esteve confinada apenas às influências africanas e orientais das outras áreas lusitanas sob o domínio de Portugal.

Para Freyre (1977), o primeiro processo de europeização se referia às influências europeias essenciais do modelo de colonização praticado por Portugal. Haja vista a dominação imposta aos nativos indígenas e a aculturação dos africanos trazidos como escravos para o Brasil. No entanto, de acordo com

outros autores que serão apresentados mais à frente, apenas a partir do século XIX houve, de fato, um processo de europeização da sociedade brasileira.

Dentre as inúmeras mudanças culturais ocorridas na cidade do Rio de Janeiro, a partir da chegada da Corte, destaca-se neste trabalho as de cunho civilizador, abrangendo todas as referências aos espaços de circulação urbana e aos modos de comportamento regidos por uma Corte considerada sem muita etiqueta, mas que trazia em sua indumentária traços das cortes europeias. Aqui se entende por “civilizador” todas as transformações relacionadas à cultura. Para isso, as explicações de Cevasco (2008) acerca das alterações de significado para o termo cultura ao longo da história embasam a ideia de que “cultura” e “civilização”, a partir da Revolução Industrial, são palavras que denotam o mesmo sentido. Por isso, civilizava-se os bárbaros, ou seja, aqueles que não tinham cultura (europeia, obviamente).

Será esse o processo observado na cidade do Rio de Janeiro após a chegada da Corte portuguesa. Assim, por meio da indumentária, para começar a falar de moda, que se observa profundas transformações naquela sociedade colonial. Era, de fato, o imperialismo eurocêntrico que se firmava no Brasil, de forma mais íntima, devido à alteração nas relações entre metrópole e colônia. O Rio de Janeiro se tornara a sede da metrópole e se faziam urgentes as transformações dos hábitos.

Em relação às alterações geográficas dos espaços da cidade, são registrados dois momentos específicos: “o primeiro, após a chegada da Corte, e o segundo, a partir da década de 1850, quando o Rio de Janeiro inicia um processo de modernização” (RAINHO, 2002, p. 48). Com a abertura dos portos e a multiplicação da população do Rio de Janeiro, que passou a abrigar também diversas autoridades estrangeiras, a cidade experimentou um progresso nunca sonhado em sua existência colonial. Primeiro chegaram os aliados ingleses, com

toda uma gama de produtos manufaturados, “que fizeram da cidade depósito de um amontoado de mercadorias, que iam de ferragens e pregos a barris de cerveja” (RAINHO, 2002, p. 51). Um pouco mais tarde, vieram os franceses, com todo o aparato para a difusão das modas europeias, introduzindo o luxo francês do indumento que a nobreza estava acostumada em Portugal.

De acordo com Rodrigues (2010, p. 26), para facilitar a difusão e a circulação das novidades dessa moda europeia, é importante mencionar o surgimento da Imprensa Régia no Rio de Janeiro, ainda no ano de 1808. Ela foi a primeira tipografia legalizada em território brasileiro (até então era proibida a impressão de jornais e revistas). Durante todo o século XIX, no Brasil, circularam muitos jornais e revistas especificamente voltados para o público feminino que trazia em seu conteúdo crônicas cotidianas, dicas de etiqueta e reprodução dos figurinos com os croquis e a descrição detalhada dos materiais, informando as novidades em moda na Europa.

Essa profunda europeização da cidade foi responsável pelas alterações dos costumes que Rainho (2002, p. 55) pontua como a base do já mencionado “processo civilizador”. Nesse processo, está contida a reformulação dos hábitos, da arquitetura da cidade e a construção de espaços urbanos de circulação onde a vida social acontecia. Essas transformações se iniciaram a partir de 1808, mas se intensificaram, de fato, com a modernização da cidade a partir de 1850, no Segundo Reinado.

As transformações ocorreram durante todo o século XIX e as de grande impacto na face da cidade foram observadas no período da *Belle Époque*, tratadas mais à frente. A partir do início do século XX, as ideias de modernidade foram intensamente aplicadas à estrutura urbana da cidade, propondo a sua ampliação, o alargamento das ruas e uma construção paisagística imponente. Por meio dessas transformações foi que se observou a possibilidade de uma

vida social mais intensa e foi também nesse sentido que a moda se inseriu como a principal protagonista das relações de poder impostas para a nova capital do Império, já não mais português, mas brasileiro, desde a independência política de 1822.

## Proposições sobre as relações de poder na moda

Ao pensar a moda como parte da cultura de uma sociedade, nota-se que a maneira como as pessoas se vestem vai muito além do simples fato de proteção do corpo, premissa do vestuário nos tempos pré-históricos. A moda se insere no campo simbólico da cultura, e como tal, participa das relações de poder inter-relacionadas com elementos históricos, políticos, sociais, econômicos, artísticos, geográficos, entre outros. Para Godart (2010, p. 16), “A moda é, em muitos aspectos, um fato social total”.

A proposição da moda como objeto dos Estudos Culturais também é uma forma de ampliar as possibilidades de análise de suas inter-relações. Escosteguy (2006) defende que os Estudos Culturais são caracterizados por possuírem uma multiplicidade de objetos de investigação. Para a autora, “Isto resulta da convicção de que é impossível abstrair a análise da cultura das relações de poder e das estratégias de mudança social” (2006, p.7).

O conceito de moda surgiu totalmente imbuído das relações de poder. A aristocracia sempre se diferenciou por meio de sua indumentária, chegando ao ponto de se proteger instaurando as chamadas leis suntuárias<sup>2</sup>. Durante o final da Idade Média e o início do Renascimento, surgiu uma classe burguesa mercantil que, apesar de conquistar poder econômico, era desprovida de sangue azul, o que restringia sua atuação política e, por conseguinte, seu trânsito

---

2 Essas leis são regulamentações que enquadram e limitam o uso das vestimentas, dos alimentos ou das bebidas, quase sempre em função da inclusão social, étnica ou religiosa dos indivíduos. Elas são históricas e analiticamente importantes para a compreensão da moda, visto que são uma expressão social e legal da luta entre a aristocracia e a burguesia para a dominação de novas sociedades capitalistas, já que democráticas, da Europa moderna (GODART, 2010, p. 28).

no universo da nobreza. No entanto, uma das formas que essa burguesia encontrou para se igualar à aristocracia se deu por meio da reprodução de sua indumentária.

A moda assumiu importância como ferramenta de distinção e poder. Vários exemplos podem ser oferecidos nesse sentido, basta observar a indumentária do clero, dos militares e de determinados grupos específicos que se sobrepõem a outros a partir daquilo que estão vestindo. Não foi diferente essa relação de dominação imposta desde o descobrimento do Brasil em que o português (europeu), profusamente adornado com sua indumentária renascentista, subjugou os índios nativos.

Em relação ao vestuário como definidor de *status*, classe e identidade, Crane (2006, p. 25) aponta que “Em sociedades pré-industriais, a forma de vestir indicava com muita precisão a posição do indivíduo na estrutura social. O vestuário revelava não apenas a classe social e o gênero, mas também frequentemente a ocupação, a afiliação religiosa e a origem regional”. Com o passar do tempo e o processo industrial, o vestuário foi se democratizando e o seu poder de estratificação também foi se transformando. No entanto, o abismo social entre as classes alta e a baixa era enorme e isso ficava evidenciado por meio do vestuário. A moda, mesmo nas sociedades mais industrializadas do século XIX, não foi artigo de fácil acesso a todas as camadas sociais. Na próxima seção, isso é verificado com João do Rio na obra *A alma encantadora das ruas* (1908).

As transformações ocorridas com o processo de europeização do Brasil ofereceu lugar de destaque para a moda nas relações de poder entre a sociedade burguesa daquele período. A Colônia não recebeu uma tradição aristocrática, visto que os nobres que aqui se encontravam pertenciam apenas à Corte portuguesa recém-chegada e diga-se também, uma Corte falida. No entanto, havia

sim, uma elite agrária, composta por ricos fazendeiros que, para legitimar seu poder econômico foram adquirindo títulos de nobreza e se inserindo nas movimentações que a vida na Corte exigia. “Apenas nos seus oito primeiros anos no Brasil, D. João VI outorgou mais títulos de nobreza do que em todos os trezentos anos anteriores da história da monarquia portuguesa” (GOMES, 2007, p. 173). Essa realidade pode ser ilustrada por Souza (2009, p. 113) quando afirma que “em sociedades de formação recente, como no Brasil do século XIX, onde os grupos não se encontram suficientemente caracterizados, diferenciando-se entre si por uma tradição de usos, costumes e maneiras próprias, a posse de riqueza é a grande modificadora da estrutura social”.

Para se igualar à aristocracia — desta que começava a fazer parte — essa nova classe social foi buscar referências na Europa, mais especificamente em Paris, já que a corte portuguesa não era sinônimo de muita opulência. Assim, a transformação do vestuário, por meio da moda francesa, entra em cena em solo brasileiro, oferecendo distinção e *status* às famílias, espalhando-se rapidamente por todo o território do Império, por cidades importantes da época como Recife, Salvador e São Paulo. Esse fenômeno em relação à moda foi marcadamente mais urbano. Nas propriedades rurais, “onde o vínculo é comunitário e o grupo suficientemente pequeno, é através do conhecimento efetivo da história de cada um — de sua história familiar, econômica ou social — que situamos o indivíduo nesta ou naquela classe” (SOUZA, 2009, p. 117). Porém, há importantes referências de que o luxo nas fazendas cafeeiras, principalmente, estava presente, inclusive no mobiliário importado diretamente da Europa.

A importância que a moda atinge, chegando ao ponto de justificar esses exageros nada propícios ao clima tropical do Brasil, reflete a busca por diferenciação em face das camadas menos abastadas do Império, buscando uma identidade no que era símbolo de refinamento e “civilização” cultural para



a época. Souza (2009) justifica o uso da vestimenta como identificação de classes, argumentando que as roupas exercem um sinal mais eficaz e uma influência direta sobre o próximo. A vestimenta está sempre em evidência e se converte em “uma linguagem simbólica, um estratagema de que o homem sempre se serviu para tornar inteligíveis uma série de ideias como o estado emocional, as ocasiões sociais, a ocupação ou o nível do portador” (SOUZA, 2009, p. 125). Isso irá refletir em vários códigos que serão apropriados pela moda para testemunhar o poder de seus usuários.

Outra importante demonstração de poder expressa por meio da moda se deve à sua relação mais próxima com o corpo. Foucault (2012, p. 235) defende que o grande fantasma corporal ao nível das instituições sociais é “a ideia de um corpo social constituído pela universalidade das vontades. Ora, não é o consenso que faz surgir o corpo social, mas a materialidade do poder se exercendo sobre o próprio corpo dos indivíduos.” É exatamente isso que se observa no poder que a moda exerce sobre o corpo. Ela faz com que os corpos se tornem espaços sociais em constante transformação, de acordo com sua localização histórica. O corpo passa a ser visto por meio da moda como uma construção criativa da imagem social. Cronistas e jornais da época ilustram bem essas imagens. A seguir, há a descrição de um traje em um baile no Casino Fluminense, a 20 de julho de 1860, com a presença do Imperador D. Pedro II:

[...] Estes vestidos parecem excessivamente adereçados, mas era a moda; e o que está na moda é sempre belo... sobretudo para as mulheres. Ninguém acharia então complicado e pinturesco o que trazia, por exemplo, a senhora Guedes Pinto: - “Largo fofa de filó de seda branca assenta sobre a barra de uma saia de escomilha também branca; separados um do outro por cerca de quatro dedos, dois fofos de menores dimensões à proporção que sobem, o mais estreito na altura dos quadris; em cada um desses fofos semeiam-se, em linhas enviesadas, rosinhas semiabertas, contornadas por folhas verdes.

O corpinho decotado e formando um coração é feito de pregas miúdas e fechado no meio por um ramallete de rosas; as mangas curtas e de um só fofo têm igualmente um raminho das mesmas flores preso sobre o ombro. Ata-se à cintura, sem cingi-la, uma fita branca e larga matizada, dados dois laços soltos, cada um em correspondência à parte superior do fofo mais estreito (PINHO, 2004, p. 242).

A imagem social que a moda propiciava se valia ainda de muitos artefatos que criavam desconstruções nas formas do corpo feminino, limitando seus movimentos e que, ao longo do século XIX, tiveram seus usos muito difundidos, transformando-se em cada período histórico, de acordo com a evolução da sociedade. Na Era Vitoriana, entre 1850 e 1870 aproximadamente, a mulher aristocrática e a burguesa passou a usar um acessório denominado crinolina, construído com grandes armações de metal, que alcançava até 5 metros de roda, usado por baixo das saias em substituição às pesadas anáguas (usavam-se em torno de oito anáguas). Esse artifício de desconstrução do corpo, por meio de seu exacerbado volume, impedia uma maior aproximação dos homens durante o contato social nos salões, mas também prejudicava fortemente os movimentos dessas mulheres, dificultando suas principais atividades cotidianas.

O espartilho era considerado uma peça do vestuário vista como elemento de distinção exclusivo da aristocracia. A partir da Revolução Francesa ele foi abolido, dando espaço aos vestidos fluidos de inspiração greco-romana da passagem do século XVIII ao XIX — conhecida na história da moda na França como três breves períodos consecutivos: Diretório, Império e Regência. No entanto, o uso do espartilho é retomado a partir da década de 1830 por mulheres de diversos níveis, “ligando a sua história à ascensão da burguesia e à difusão das ideias democráticas” (SOUZA, 2009, p. 127). Já na transição do século XIX ao XX, no período da *Belle Époque* — representado pelas elites

burguesas oriundas do capital industrial, na Europa, e aqui no Brasil ainda pelo predomínio de uma elite agrária cafeeira —, usar espartilho representava uma forma de controle exacerbado do corpo feminino, quando as cinturas chegavam a medir apenas 40 cm de circunferência, possibilitando a silhueta em forma de ampulheta. Esse excesso causava grandes problemas físicos e dificultavam muito até a própria respiração dessas mulheres.

A inserção dessa moda francesa no Brasil pode ser justificada ao que Bhabha (1998) apresenta como conceito de diferença cultural. Para ele,

A diferença cultural concentra-se no problema de ambivalência da autoridade cultural: a tentativa de dominar em nome de uma supremacia cultural que é ela mesma produzida apenas no momento da diferenciação. E é a própria autoridade da cultura como conhecimento da verdade referencial que está em questão no conceito e no momento da enunciação (BHABHA, 1998, p. 64).

Isso justifica a submissão cultural oferecida pela sociedade brasileira naquele momento, que poderia facilmente ter elegido outros elementos já presentes na cultura da Colônia, como os de origem indígena ou africana, por exemplo, mais apropriados às condições geográficas do Brasil e condizentes com a recente história do seu passado, que tantas riquezas geraram para a coroa portuguesa. No entanto, o que predominava era a submissão ao que era tido como uma cultura superior, legitimando o poder das classes mais abastadas. Na próxima seção, vê-se como se deu esse imperialismo cultural no Brasil e de que forma isso ficou registrado pela literatura da época.

## O imperialismo francês e as representações literárias da Rua do Ouvidor

Como já citado intensamente ao longo deste trabalho, as transformações ocorridas no Brasil, e nesse caso específico, na cidade do Rio de Janeiro, só foram possíveis a partir da chegada da Corte portuguesa que necessitava da “civilização” para aqui se instalar. Isso incluía principalmente a remodelação da cidade, a ampliação e a construção de espaços de circulação urbana, onde de fato a vida da Corte acontecia. Assim, evidencia-se uma transformação intensa na cidade com a construção de novas ruas, passeios públicos, parques, jardins, teatros, entre outros. Isso possibilitou a criação de espaços onde, cada vez mais, as pessoas se mostravam e externavam suas posições sociais, quando a moda surge como elemento de demonstração de poder e pertencimento de classe, por meio do que as pessoas trajavam e pela maneira como se comportavam.

O segundo fator de fundamental importância para esta análise foi a necessidade de circulação de produtos manufaturados, a fim de suprir as necessidades de luxo dessa nova sociedade que se organizava. Isso foi possível com a abertura dos portos, primeiramente para a Inglaterra, a quem D. João VI devia a proteção na fuga para o Brasil. Como a Inglaterra vivia os tempos áureos da Revolução Industrial, com uma produção intensa e passando pelo bloqueio continental imposto por Napoleão Bonaparte, necessitava de um mercado ávido de consumo para uma infinidade de produtos de toda espécie. Assim a Inglaterra gozou de toda a primazia no mercado brasileiro e de muitos outros privilégios cobrando muito caro por sua proteção à Corte portuguesa.

Posteriormente, com a queda de Napoleão Bonaparte, com a elevação do Bra-

sil a Reino de Portugal e Algarves e com o Tratado de Viena, em 1815, é que se reestabelecem as relações com a França. A partir de então, os franceses começaram a chegar no Rio de Janeiro trazendo “novos ares” ao Reino. Primeiro veio a Missão Artística Francesa, em 1816, e, em seguida, os comerciantes que iriam marcar profundamente a formação cultural da sociedade brasileira. É a partir desse momento que se inicia o imperialismo francês no Brasil, que irá durar todo o período do Império e início da República, tendo seu apogeu no Segundo Reinado, comandado por D. Pedro II e na *Belle Époque*, período de transição entre o Império e a República, marcando também a passagem do século XIX ao XX.

É importante destacar novamente que a palavra imperialismo sempre foi usada no sentido de colonização, quando uma nação pretensamente de cultura superior impõe seus domínios a uma população nativa, subjugada culturalmente inferior. No caso do Brasil, essa noção imperialista não veio diretamente do colonizador. O Brasil foi colonizado pelos portugueses que dominaram, escravizaram e dizimaram uma parcela significativa dos nativos indígenas que aqui se encontravam. Isso aconteceu a partir de 1500. Somente 300 anos depois que a Corte portuguesa se instala na Colônia e aqui já se encontravam os colonos. Era de se esperar que as influências mais imperialistas desse momento continuassem a ser portuguesas. No entanto, o que se observa é uma política cultural portuguesa fraca enquanto formadora de identidades e o que acontece é a inserção de outros valores, tidos como superiores naquele momento. A Corte portuguesa passa à condição de “colônia cultural”, levando-se em conta que o território brasileiro já era independente politicamente de Portugal, a partir de 1822, passando a receber influências imperialistas de outras cortes europeias, como Inglaterra e França, especialmente. Tudo no Brasil do Segundo Reinado e da *Belle Époque* respira ares franceses, desde os modos, os hábitos, os costumes, a literatura, a música, até a língua francesa que era falada nos salões e, principalmente, as modas.

Esse imperialismo cultural francês estabelecido por meio da moda teve endereço cativo na cidade do Rio de Janeiro e se estabeleceu na Rua do Ouvidor que ficou marcadamente conhecida como a “Paris brasileira”. Era a rua da moda no Segundo Reinado do Brasil e continuou sendo por muitas décadas após esse período, entrando como referência também no século XX. Era nessa rua que se concentravam as lojas de artigos luxuosos vindos da Europa. Ponto de estabelecimento das modistas francesas, alfaiates ingleses, sapateiros, chapelleiros, joalheiros e tudo mais que se referisse à indumentária de bom tom, tanto masculina, como, mais precisamente, feminina. Para isso não faltam registros na imprensa e na literatura brasileira desse período.

Joaquim Manuel de Macedo, importante romancista do século XIX, dedicou uma obra inteira a essa rua, *Memórias da Rua do Ouvidor* (1878). Nessa obra, Macedo realizou um histórico da rua desde os tempos coloniais, as mudanças de nome pelas quais ela passou, as crônicas e lendas relacionadas à sua história, desde sua fundação em meados do século XVI até a sua época de glória no Segundo Reinado, quando invadida pelo comércio francês. “Estava escrito que a Rua do Ouvidor que, aliás, já contava boas casas comerciais portuguesas e inglesas, somente havia de florescer e primar na cidade do Rio de Janeiro depois de tornar-se rua francesa” (MACEDO, 1963, p. 82). Macedo também oferece um destaque especial à primazia da moda, quando afirma que a influência cultural oriunda da França penetra no Brasil pelo sexo feminino e não masculino como era de se esperar nas sociedades patriarcais do período. Assim, o autor descaracteriza a importância da Missão Artística Francesa, ao afirmar que

Não foi de *francesas*, foi de *franceses* a colônia artística que chegou ao Rio de Janeiro a 26 de março de 1816, e não era a palheta do pintor, nem o buril do estatuário, era somente a tesoura das modistas que havia de levantar o monumento da Rua do Ouvidor (MACEDO, 1963, p. 85).

O Brasil recebeu a partir de então um número muito grande de modistas francesas que se instalaram na Rua do Ouvidor e foram as principais responsáveis pela primeira produção de uma moda francesa em solo brasileiro, fazendo circular muito dinheiro na economia do País.

José de Alencar, outro importante representante do cânone literário romântico brasileiro não poupa referências a essas influências e registra de forma contundente em seus romances, principalmente os de caráter urbano, a importância da Rua do Ouvidor como difusora de moda para a elite burguesa da sociedade fluminense. Aqui cabe ressaltar que José de Alencar fazia parte da elite carioca e era assíduo frequentador dos nobres salões do Segundo Reinado.

Em *Lucíola* (1862), obra de grande sucesso de José de Alencar, são inúmeras as passagens relacionadas a essas referências. Vale destacar que a temática do romance centrado na vida de uma cortesã já denota marcadamente influências francesas de autores como Victor Hugo, Balzac, Baudelaire e Alexandre Dumas Filho, autor de *A dama das camélias* (1848), obra acusada de “inspiração exacerbada” à construção de *Lucíola*. O tema da cortesã é corriqueiro no romantismo francês e apresenta uma trama que envolve uma vida de luxo e ostentação. Daí serem riquíssimas as citações de moda e sua importância como acessórios da narrativa na construção da personagem.

Também não se pode deixar de mencionar o fato de que as cortesãs sempre foram referência para a moda de sua época. Isso não somente por difundirem o que se usava, ao se apresentarem sempre bem vestidas, mas, principalmente, em alguns momentos, por serem as responsáveis pelo lançamento da própria moda, podendo ser consideradas como vanguarda de seu tempo.

Em *Lucíola*, a Rua do Ouvidor é por diversas vezes citada. Era ponto de encontro da sociedade fluminense, onde Paulo vira Lúcia em algumas situações,

que entre outras passagens, estava a cortesã fazendo compras, acompanhada de seu amante, Couto. “[...] todas as pessoas presentes ficaram persuadidas que da bolsa do velho saía o dinheiro que ela acabava de atirar a mancheias de uma a outra ponta da Rua do Ouvidor” (ALENCAR, 2010 p. 75). Lúcia é uma personagem que evidencia a mulher rica, burguesa — embora cortesã — que desfrutava de todos os requintes ofertados pela corte. Sua toailete seguia em rigor todas as influências parisienses e sua figura apresentava toda a postura e elegância de uma verdadeira dama. Como uma burguesa, também se exibia através de suas posses.

Vou mandar a cocheira ver o meu carro; escrever à Gudin que me faça uma dúzia de vestidos os mais ricos; dizer ao caixeiro do Wallerstein que me traga para escolher o que ele tem de melhor em modas chegadas ultimamente! É verdade, esquecia-me de mandar tomar uma assinatura no teatro lírico, e encomendar uma nova parelha de cavalos. A minha caleça já está usada; preciso trocá-la por uma vitória, e renovar o fardamento dos criados (ALENCAR, 2010, p. 73).

Gudin foi uma modista francesa, instalada na Rua do Ouvidor, que tinha as princesas imperiais do Brasil do Segundo Reinado como clientes. Por essa razão, seu estabelecimento ultrapassou em muito o estágio de simples oficina de costuras para tornar-se local onde podiam ser encontrados não apenas luxuosas fazendas, mas também os indispensáveis acessórios e produtos de tocador.

Já Wallerstein era considerado o “Napoleão da moda e da elegância”. A seu respeito, Macedo (1963, p. 116), fala que “A lembrança dos seus primores faz ainda palpitar corações, não de velhas, porque não há senhoras que o sejam, mas de senhoras que foram meninas e jovens durante o florescimento daquele gênio do bom-gosto...” Esse famoso personagem da moda fluminense



era como Worth<sup>3</sup> em Paris. Tudo que vinha dele imediatamente era copiado por toda a Corte. Era preciso que a mulher burguesa estivesse sempre bem vestida, pois, na boa sociedade a mulher era incumbida de externar, através dos seus trajes, joias e, acima de tudo, através de sua postura e elegância, a posição econômica e familiar concedida por seu marido. Com a cortesã não era diferente, por meio do luxo que ostentava, demonstrava sua importância e os ricos amantes que colecionava. “Nunca lhe faltam amantes; sei de grandes fortunas no Rio de Janeiro que se dariam por felizes se ela se decidisse a arruiná-las” (ALENCAR, 2010, p. 33). É assim, para caracterizar essa personagem tão própria da Corte, que Alencar utiliza com maestria dos acessórios da narrativa.

Machado de Assis, também não poupou referências à Rua do Ouvidor em toda a sua produção literária. No conto *Tempo de crise* (1873), publicado no “Jornal das famílias”, ele afirma que “a Rua do Ouvidor resume o Rio de Janeiro [...] Uma cidade é um corpo de pedra com um rosto. O rosto da cidade fluminense é esta rua, rosto eloquente que exprime todos os sentimentos e todas as ideias” (ASSIS, 1997, p. 88-89). Na maioria de suas obras, esse importante endereço do Rio de Janeiro tem citação garantida. Ora como apenas local de passagem; hospedagem em um hotel; ou uma ida à livraria ou à confeitaria; uma referência ao barbeiro; local onde cortejara uma linda dama a fazer compras; cenário das lojas de modas francesas; encontro dos mancebos para debater sobre economia e política.

Focando como rua das modas, no conto *Felicidade pelo casamento* (1866), há uma crítica severa ao poder de sedução exercido por esse universo. Assim expressa a personagem:

---

3 Charles Frederick Worth foi um inglês radicado em Paris, considerado o pai da Alta Costura, em meados do século XIX.

Vi muita gente boquiaberta diante das vidraças da Rua do Ouvidor, manifestando no olhar o mesmo entusiasmo que eu quando contemplava os meus rios e as minhas palmeiras. Lembrei-me com saudade das minhas antigas diversões, mas tive o espírito de não condenar aquela gente. Nem todos podem compreender os encantos da natureza, e a maioria dos espíritos só se nutrem de quinquilharias francesas. Agradei a Deus não me ter feito assim. Não me detenho nas impressões que me causou a capital. Satisfiz a curiosidade e voltei aos meus hábitos e isolamento (ASSIS, 1998, p. 70).

A Rua do Ouvidor representava o cenário de circulação não somente das damas em busca pelas novidades da moda, mas também o local de encontro da elite política e econômica da capital do Império. Para Machado de Assis, era impossível circular pela cidade sem fazer uma parada por esse logradouro.

Todas essas passagens fazem referência à Rua do Ouvidor durante o Segundo Reinado, que foi passando por inúmeras transformações em relação às demais ruas da cidade do Rio de Janeiro.

Confirmando ser cosmopolita, a Rua do Ouvidor sempre teve vocação para o novo. Por lá surgiram a primeira vitrine, o primeiro cinema, a primeira linha de bonde regular da cidade e até o primeiro motel. Também foi instalado o primeiro telefone do Rio. Além de ter sido a primeira a ter obras de calçamento, em 1857, e a receber iluminação elétrica, no ano de 1891 (LUCENA, 2015, s/p).

Já no período da *Belle Époque*, momento de maior esplendor das sociedades capitalistas na Europa, já extinta a escravidão e proclamada a República no Brasil, a Rua do Ouvidor ainda mantinha seu momento de triunfo. Mais do que nunca o imperialismo francês reinava absoluto na cidade do Rio de Janeiro. Esse foi o momento das maiores transformações ocorridas na cidade, principalmente no espaço urbano, espelhando-se no modelo da modernidade

francesa.

A construção da Avenida Central, inaugurada em 1910, foi a grande representação da modernidade tropical. Ela expressava o modelo de civilização, tendo sido planejada com tamanha robustez que excedia as necessidades de locomoção, oferecendo uma esplendorosa paisagem urbana que deu mais beleza à cidade.

Seria essa mesma Avenida Central que viria roubar o lugar da Rua do Ouvidor, que, a partir da primeira década do século XX, começaria a perder seu trono para a Avenida da modernidade. No entanto, as transformações que foram ocorrendo na face da cidade não correspondiam às mudanças culturais que elas exigiam. O Rio de Janeiro exibia uma fachada moderna de máscaras francesas, mas em seu interior carregava ainda o peso do seu passado colonial. “Não há como negar a ocorrência de mudanças no período, mas a persistência de estruturas duradouras, adaptadas a circunstâncias instáveis, talvez seja o dado mais importante” (NEEDELL, 1993, p. 42). Assim, a *Belle Époque* no Rio de Janeiro, representou a continuidade de um passado colonial, mas também um potencial de mudança no novo período.

Na literatura desse momento de transição, entre os séculos XIX e XX, surgiu um novo expoente da literatura, amante da cidade do Rio de Janeiro, que era a cara da modernidade que pregava a *Belle Époque*: João do Rio, que trouxe, em seu nome, o amor pela sua cidade, contribuindo para a formação de uma identidade genuinamente carioca. João do Rio conseguiu estabelecer um equilíbrio entre o receber as influências francesas, sem perder os valores de sua brasilidade.

Assim como os autores do Segundo Reinado, João do Rio também narrou a sua cidade, mas de uma forma mais intensa, pois ele incorporou o verdadeiro

espírito da modernidade, flanando pelas ruas, perscrutando cada beco e exaltando todos os personagens de todas as classes sociais. Sua principal obra *A alma encantadora das ruas* (1908) é uma grande homenagem à cidade do Rio de Janeiro. Nessa obra, logo no primeiro capítulo, sobre “A rua”, faz uma importante referência à Rua do Ouvidor e escreve:

Vede a Rua do Ouvidor. É a fanfarronada em pessoa, exagerando, mentindo, tomando parte em tudo, mas desertando, correndo os taipais das montras<sup>4</sup> à mais leve sombra de perigo. Esse beco inferno de pose, de vaidade, de inveja, tem a especialidade da bravata. E fatalmente oposicionista, criou o boato, o “diz-se...” aterrador e o “fecha-fecha” prudente. Começou por chamar-se Desvio do Mar. Por ela continua a passar para todos os desvios muita gente boa. No tempo em que os seus melhores prédios se alugavam modestamente por dez mil réis, era a Rua do Gadelha. Podia ser ainda hoje a Rua dos Gadelhas, atendendo ao número prodigioso de poetas nefelibatas que a infestam de cabelos e de versos. Um dia resolveu chamar-se do Ouvidor sem que o senado da câmara fosse ouvido. Chamou-se como calúnia, e elogia, como insulta e aplaude, porque era preciso denominar o lugar em que todos falam de lugar do que ouve; e parece que cada nome usado foi como a antecipação moral de um dos aspectos atuais dessa irresponsável artéria da futilidade (RIO, 1995, p. 7-8).

Nessa citação ficam claras as duras críticas que o poeta faz à rua transcorrendo rapidamente sua história, ao que ela se prestou e o protagonismo que exerceu na cidade do Rio de Janeiro.

A Rua do Ouvidor é retomada novamente por João do Rio no capítulo “Três aspectos da miséria”, quando protagoniza o primeiro deles: “As mariposas do luxo”. Trata-se de um capítulo extremamente importante que dialoga intensa-

---

4 Sinônimo de vitrine.

mente com as ideias iniciais de Herbert Marcuse em *Sociedade unidimensional* (1973). O poeta apresenta o findar do dia quando os trabalhadores estão voltando para casa, oferecendo minuciosas descrições de como se encontra a Rua do Ouvidor nesse horário:

Ainda não acenderam os combustores, ainda não ardem a sua luz galvânica os focos elétricos. Os relógios acabaram de bater, apressadamente, seis horas. Na artéria estreita cai a luz acinzentada das primeiras sombras — uma luz muito triste, de saudade e de mágoa (RIO, 1995, p. 101).

Pela rua, vindo de um dia cansativo de trabalho, surgem duas raparigas a conversar e a observar as vitrines (elas andam sempre em duplas). Elas são as passantes anônimas da rua que param a cada loja, contemplando as vitrines que expõem escandalosamente todo aquele luxo francês, tanto de produtos de vestuário, perfumaria, joalheria, decoração, entre outros.

[...] já voltaram da sua hora de costureiro ou de joalheiro as damas do alto tom; e os nomes condecorados da finança e os condes do Vaticano e os rapazes elegantes e os deliciosos vestidos claros airosoamente ondulantes já se sumiram, levados pelos “autos”, pelas parelhas fidalgas, pelos bondes burgueses (RIO, 1995, p. 101).

Os protagonistas da Rua do Ouvidor já se foram e na rua estão apenas os passantes a contemplar os objetos devidamente resguardados pelos vidros das vitrines. Esses objetos representam o fruto da nova sociedade moderna, industrial e capitalista, onde “O próprio mecanismo que ata o indivíduo à sua sociedade mudou, e o controle social está ancorado nas novas necessidades que ela produziu” (MARCUSE, 1973, p. 29).

Os vidros das vitrines representam um obstáculo. É possível ver um mundo à parte por meio deles, mas não é possível se refletir nesse mundo. Os vidros impedem a passagem dessas raparigas para o lado de lá. Eles atuam como um

divisor de classes, que impõe claramente o lugar de cada indivíduo naquela sociedade. Essas raparigas são anônimas, ninguém as conhecem.

Elas, coitaditas! passam todos os dias a essa hora indecisa, parecem sempre pássaros assustados, tontos de luxo, inebriados de olhar. Que lhes destina no seu mistério a vida cruel? Trabalho, trabalho; a perdição, que é a mais fácil das hipóteses; a tuberculose ou o alquebramento numa ninhada de filhos. Aquela rua não as conhecerá jamais. Aquele luxo será sempre a sua quimera (RIO, 1995, p. 102).

Os produtos luxuosos para essas moças são apenas objetos de contemplação, a elas não é permitido desfrutar os “falsos” prazeres que eles podem proporcionar.

As raparigas continuavam subindo a Rua do Ouvidor: “Seguem como que enleadadas naquele envelamento de coisas capitosas — montras de rendas, montras de perfumes, montras de *toilettes*, montras de flores — a chamá-las, a tentá-las, a entontecê-las com corrosivo desejo de gozar” (RIO, 1995, p. 104). As vitrines externam a dura realidade das divisões impostas pela modernidade. A rua é pública, todos tem acesso a ela, mas nem tudo que a rua oferece está ao alcance de todos. Essa é a máxima que irá nortear a sociedade capitalista e industrial, criar o desejo do consumo, como se somente ao possuir aquilo deixará o indivíduo feliz e realizado.

As raparigas partem e se despedem com um até amanhã! O poeta afirma que elas voltarão no dia seguinte, e em todos os outros dias:

[...] elas conhecem nas suas particularidades todas as montras da feira das tentações; elas continuarão a passar, à hora do desfalecimento da artéria, mendigas do luxo, eternas fulanitas da vaidade, sempre com a ambição enganadora de poder gozar as jóias, as plumas, as rendas, as flores (RIO,

1995, p. 105).

A moda também suscita essas discussões, ela trabalha intensamente no tênue limite da inclusão e exclusão. “Através da moda, João do Rio propõe a percepção dos limites das ações sociais e o retrato de uma sociedade indefinida e sem personalidade, ou seja, uma cidade sem destino” (RODRIGUES, 2000, p. 133). Às vezes, é preciso também se apoiar na visão daqueles que estão do lado de cá das vitrines, cumprindo o papel de espectador do grande desfile que a moda organiza no universo das relações sociais.

## Considerações finais

Ao cabo deste ensaio, pode-se tecer algumas considerações. A primeira delas é que é possível afirmar a interdisciplinaridade presente nos Estudos Culturais. De fato, eles abrangem uma área que favorece amplamente o diálogo entre diversas disciplinas, haja vista a variedade de autores, de áreas distintas, que se pode trabalhar. Ao longo da pesquisa foi possível observar como a moda, uma área por muito tempo relegada a segundo plano — a (talvez) simples acessórios das narrativas literárias — é capaz de adquirir potência teórica e oferecer uma sólida base para o entendimento das manifestações culturais.

Uma segunda consideração é que o Brasil, embora tenha sido colonizado por Portugal, acabou sofrendo um imperialismo por parte de outras potências europeias, em especial da França, fazendo com que, mesmo após a sua independência política, ainda continuasse totalmente dependente culturalmente do que era importado. Certamente isso refletiu (e ainda reflete) na supervalorização de tudo aquilo que vem “de fora”. Esse tipo de pensamento colonialista dificultou muito a formação de uma identidade nacional. A moda contemporânea enfrenta ainda fortemente resquícios desse passado.

Por fim, uma terceira consideração e, talvez, a mais importante é a constatação de que os textos literários oferecem sempre o suporte necessário para uma variedade de temas que se deseja estudar, basta ao pesquisador o olhar atento e direcionar o foco de suas investigações. É possível afirmar que a literatura é uma das mais importantes manifestações culturais e consegue abarcar grande parte das representações que interferem nas relações do ser humano com o mundo que o cerca.



## Referências

- ALENCAR, José de. *Luciola*. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2010.
- ASSIS, Machado de. Felicidade pelo casamento. Publicado originalmente no *Jornal das Famílias*, 1866. In: \_\_\_\_\_. *Contos*. 25. ed. São Paulo: Ática, 1998. p. 65-88.
- ASSIS, Machado de. Tempo de crise. Publicado originalmente no *Jornal das Famílias*, 1873. In: \_\_\_\_\_. *Escritos avulsos I*. São Paulo: Globo, 1997. p. 85-100.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMF, 1998.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2008.
- CRANE, Daiana. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. Trad. Cristiana Coimbra. 2. ed. São Paulo: Senac SP, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio sobre moda, arte e globalização cultural*. Organização Maria Lúcia Bueno; Trad. Camila Fialho et al. São Paulo: Senac SP, 2011.
- CRAVEIRO, Camila. Os Estudos Culturais. Blog *Teorias da Comunicação*. 2012. Disponível em: <<http://unianhanguera.blogspot.com.br/2012/11/os-estudos-culturais.html>>. Acesso em: 20 abr. 2016.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Os Estudos Culturais. *Cartografias*: website de estudos. 2006. p. 1-14. Disponível em: <[http://www.pucrs.br/famecos/pos/cartografias/artigos/estudos\\_culturais\\_ana.pdf](http://www.pucrs.br/famecos/pos/cartografias/artigos/estudos_culturais_ana.pdf)>. Acesso em: 16 abr. 2016.
- FOUCAULT, Michel. Poder — corpo. In: \_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. 25. ed. São Paulo: Graal, 2012. p. 234-243.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1977.
- GODART, Frédéric. *Sociologia da moda*. Trad. Lea P. Zylberlicht. São Paulo: Senac SP, 2010.
- GOMES, Laurentino. *1808: como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma*

corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a história de Portugal e do Brasil. 2. ed. São Paulo: Planeta do Brasil, 2007.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik; Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

JOHNSON, Richard. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: SILVA, Tomaz Tadeu. (Org.). *O que é, afinal, Estudos Culturais?* 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. p. 9-131.

LIMA, Luciano Rodrigues. Estudos Culturais: propedêutica, rivalidades e perspectivas. *Fólio — Revista de Letras*, Vitória da Conquista, v. 2, n. 2. jul./dez. 2010. p. 83-92. Disponível em: <<http://periodicos.uesb.br/index.php/folio/article/viewFile/238/485>>. Acesso em: 24 abr. 2016.

LUCENA, Felipe. História da Rua do Ouvidor. *Diário do Rio*. Rio de Janeiro, 16 mar. 2015. Disponível em: <<http://diariodorio.com/historia-da-rua-do-ouvidor/>>. Acesso em: 27 abr. 2016.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *Memórias da Rua do Ouvidor*. São Paulo: Saraiva, 1963.

MARCUSE, Herbert. Sociedade unidimensional. In: \_\_\_\_\_. *A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional*. Trad. Giasone Rebuá. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1973. p. 21-121.

NEEDELL, Jeffrey. *Belle Époque tropical: sociedade e cultura no Rio de Janeiro na virada do século*. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

PINHO, José Wanderley de Araújo. *Salões e damas do Segundo Reinado*. 5. ed. São Paulo: GRD, 2004.

RAINHO, Maria do Carmo T. *A cidade e a moda: novas pretensões, novas distinções — Rio de Janeiro, século XIX*. Brasília: Universidade de Brasília, 2002.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. *João do Rio: a cidade e o poeta — o olhar de flâneur na Belle Époque tropical*. 1. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

RODRIGUES, Mariana Christina de F. T. *Mancebos e mocinhas: moda na literatura brasileira do século XIX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

# A paródia da notícia em “Desaparecimento de Luísa Porto”

---

Cesar Garcia Lima<sup>1</sup>

Universidade Federal do Rio de Janeiro

cegali@gmail.com

**Resumo:** Em sua poesia narrativa, Carlos Drummond de Andrade incorpora os elementos de composição do *fait-divers* para construir perfis nos quais elabora a permanência da tragédia urbana, em contraste com o datado discurso jornalístico. Em “Desaparecimento de Luísa Porto”, de *Novos Poemas* (1948), analisado especificamente, o poeta compõe uma paródia polifônica influenciada pelas vanguardas europeias, que remonta também aos formalistas russos.

**Palavras-chave:** Poesia; paródia; *fait-divers*; polifonia.

**Abstract:** In his narrative poetry, Carlos Drummond de Andrade incorporates the composition elements of *fait-divers* to construct profiles in which he

---

<sup>1</sup> Cesar Garcia Lima é doutor em Literatura Comparada pela UERJ. Desenvolve atualmente pesquisa de pós-doutorado em Literatura Brasileira na UFRJ a partir da autoficção brasileira do século XXI. Poeta, publicou “Águas desnecessárias” (Nankin, 1997) e “Este livro não é um objeto” (Edição do autor, 2006). Como documentarista, dirigiu “Soldados da borracha” (2010) e “Onde minh’alma quer estar” (2015).

elaborates the permanent urban tragedy in contrast to the ephemeral journalistic discourse. In “Disappearance of Luísa Porto”, from the book *New Poems* (1948), which is specifically analyzed in this article, the Brazilian poet not only composes a polyphonic parody under the influence of European avant-gardes, but also goes back to the Russian formalists.

**Key words:** Poetry; parody; *fait-divers*; poliphony.

A poesia de Carlos Drummond de Andrade, analisada pela crítica por fases concêntricas - como irônica, social ou lírica - pode ser lida em um movimento espiralado, principalmente no que diz respeito a sua temática. Determinados assuntos ganham repetição ao longo de sua obra, adquirindo novos contornos e possibilidades nos quais me interessam as representações da mulher, dos amantes e do homem comum, especialmente em seus poemas narrativos.

Um poema derivado desse movimento de tema recorrente pode mostrar-se como um palimpsesto aperfeiçoado de textos novos sobrepondo-se aos antigos. A temática ligada à mulher, por exemplo, a ser utilizada em “Desaparecimento de Luísa Porto”, é relatada por Gledson (1981, p. 28) de maneira irônica, referindo-se aos últimos ecos de simbolismo na poesia de Drummond entre 1920 e 1924, vividos em Belo Horizonte. “As mulheres esguias, os ambientes crepusculares e melancólicos e os jardins misteriosos que eram as marcas da fábrica penumbriada” surgem em poemas juvenis de Drummond, mas transmutam-se no olhar do poeta, que vai cedendo espaço em seus poemas à mulher comum, sem nome, vista na rua, e também às mulheres amadas (não existe fidelidade à “falta que ama” do sujeito poético drummondiano).

Uma das primeiras referências à mulher comum em Drummond surge no poema “Passa uma aleijadinha”<sup>2</sup>, de 1924, enviado em carta a Mário de Andra-

---

2 Da mesma maneira que a Macabéa de Clarice Lispector, a personagem anônima de Drummond é um símbolo de alteridade, nesse caso personificada na deficiência física. O poema é transcrito no livro *Carlos & Mário*, em carta sem data:

*PASSA UMA ALEIJADINHA*

*Passa uma aleijadinha,*

*Toda curvada no seu vestido de chita*

*(uma coisa nas mãos do destino).*

*Vai apoiada às muletas, que batem na calçada,*

*Vai apoiada... vai coxeando.*

de, e não merece do poeta paulista mais do que uma referência ao incômodo provocado pela palavra “acolá”. Se o texto é menor e ressurgiu através da edição completa de sua correspondência com Mário (ANDRADE; ANDRADE, 2002), revela a precocidade da obsessão de Drummond pela personagem feminina vista na rua (assim como em “Margarida”, poema inédito mantido no acervo do poeta consignado no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, na Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro). Tal obsessão pela mulher comum recebe tratamento modernista em “Desaparecimento de Luísa Porto”, não devendo, portanto, ser desprezado como gênese de um procedimento estilístico que eleva à categoria poética a observação do cotidiano e a reescrita da notícia. É como se um espectro de mulher avistada de relance na rua, tipicamente simbolista, à moda de Baudelaire, fosse ganhando espaço e nitidez como uma figura feminina moderna na obra de Drummond.

As bases da linguagem modernista no Brasil, que tomaram emprestada das vanguardas europeias a inspiração na arte popular, e, por conseguinte, a carnavalização, incorporam também a linguagem datada dos jornais, abrindo-se à urbanidade e à industrialização. “Desaparecimento de Luísa Porto”, publicado em *Novos poemas* em 1948, assim como “Necrológio dos desiludidos

---

*E ninguém a vê na sua tortura muito real,  
Ninguém a vê fugindo dos autos,  
Recuando, tropeçando,  
Insistindo.  
Todo mundo tem pressa,  
Todo mundo tem negócios, amores, aperitivos a tomar.  
A aleijadinha vai coxeando.  
Súbito, um bonde dispara.  
A aleijadinha corre... as muletas caem...  
Ela torce o corpo, desamparada,  
E rola nos paralelepípedos.  
Mas logo se levanta (foi apenas um susto!)  
Acha uma muleta aqui, outra acolá,  
E lá vai toda curvada, coxeando.*

do amor”, de *Brejo das almas*, de 1934, e “Morte do leiteiro”, de *A rosa do povo*, de 1945, destacam-se na poesia completa do autor mineiro (ANDRADE, 2002) como poemas baseados na estrutura da notícia policial sem maior impacto social, o *fait divers*. Ao ler o título de qualquer um deles, o leitor obtém desde o início uma informação prévia. Da mesma maneira, o leitor da notícia de jornal tem acesso a um título que antecipa seu conteúdo, resumindo o que nela é mais importante, mas, em geral, com verbo que situa no tempo a ação descrita no texto.

Em todos esses poemas narrativos o que se destaca é a ausência, representada de diferentes maneiras, pairando como um paradoxo sobre a cidade. Em “Necrológio dos desiludidos do amor” e “Morte do leiteiro”, o discurso poético desenvolve-se através da narração de homicídios, o primeiro como paródia jocosa, o segundo na tonalidade da paródia elegíaca. Em “Desaparecimento de Luísa Porto” a ausência não tem explicação e, além da procura pela personagem, especula-se quem é o agente dessa ocorrência, se a própria desaparecida, um outro personagem ou uma circunstância imponderável.

É cabível, especificamente, um esclarecimento sobre a paródia. A abordagem de Affonso Romano de Sant’Anna (1999, p. 7-10) identifica uma consonância entre paródia e Modernidade. O autor retoma a contraposição dos conceitos de paródia e estilização de Bakhtin e Tynianov. Os teóricos russos formularam suas propostas, respectivamente, a partir da análise das obras de Dostoiévski e de Gogol. Sant’Anna mostra como a perspectiva adotada para a análise pode se estender a outras áreas e incorporar, inclusive, a visada semiológica que permite associações de leitura com o cinema. Sant’Anna acrescenta à proposta de análise literária os conceitos de paráfrase e apropriação. Nos estudos de Bakhtin sobre a paródia, há destaque também para o conceito de carnavalização. Assim, convém esclarecer cada um destes termos.



Sant'Anna pondera que, à parte seu destaque na Modernidade, a paródia existia na Grécia, em Roma e na Idade Média, institucionalizando-se a partir do século XVII. Derivada do grego *para-ode*, a paródia é apresentada pelo autor em seu sentido mais usual, de canto paralelo, revelando também sua origem musical. No caso do Modernismo brasileiro, “Poema tirado de uma notícia de jornal”, de Manuel Bandeira, analisado por Sant'Anna (1999, p. 12), é um dos marcos iniciais desse procedimento paródico da notícia, tornando-se uma influência para Drummond.

A diferenciação entre paródia e estilização se dá através de textos de Tynianov e Bakhtin (*Apud* SANT'ANNA, 1999, p. 13-14). O primeiro, a partir de estudo realizado em 1919 sobre Gogol, diz que a estilização está próxima da paródia pela existência de dois planos narrativos. No entanto, na paródia, esses planos devem ser discordantes. Assim, a paródia de uma comédia será uma tragédia e assim por diante. Bakhtin refere-se ao uso da voz do outro por parte do autor, tanto na estilização quanto na paródia. Nesta última, porém, as duas vozes atuam em oposição. Por isso a fusão de vozes, possível na estilização ou no relato do narrador, não seria possível na paródia. Dessa maneira, a estilização permite uma indistinção de vozes que a paródia não permite, esclarecimento que será importante para a análise que efetuo neste texto.

No que se refere ao caráter narrativo, os poemas apresentam elementos do romanesco a partir da carnavalização, definida por Bakhtin (1997, p. 106-107) como o processo de influência sofrido pela literatura antiga do folclore carnavalesco, em particular durante o Helenismo, desdobrando-se em inúmeros gêneros, nos quais o de interesse maior é o sério-cômico <sup>3</sup>. As três principais

---

3 Na introdução da segunda edição brasileira de *Problemas da poética de Dostoiévski*, de 1997, o tradutor Paulo Bezerra explica a mudança do termo: “Embora assim consagrado na história da crítica literária, a reflexão de Bakhtin deixa patente que não é o cômico que se torna sério mas o contrário: na história da cultura, particularmente no clima que envolve o riso ou momentos carnavalescos, os símbolos elevados, oficiais e sérios são destronados

peculiaridades do sério-cômico (a atualidade, a fantasia livre e a mistura de estilos através de vozes narrativas) estão presentes nos poemas <sup>4</sup>. Em Drummond, no entanto, a expressão desses elementos acontece sempre de modo bastante particular, não sendo identificável nenhum autor da Antiguidade como influência direta.

---

do seu pedestal, postos em contiguidade com manifestações e símbolos culturais populares e, uma vez desfeita a distância que antes os separava desse outro universo, tornam-se cômicos. Logo, é o sério que se torna cômico. Por essa razão, substituímos cômico-sério por sério-cômico, como, aliás, está grafado em russo.”

4 No domínio do sério-cômico interessa-me aqui a sátira menipéia, espécie de subgênero no qual uma situação extraordinária serve à experimentação de uma verdade. A menipéia manifesta-se por uma particularidade específica: a publicística. Bakhtin (1997: 118) define a publicística como “uma espécie de gênero ‘jornalístico’ da Antiguidade”, na qual a atualidade e as referências ideológicas são elementos fundamentais para sua caracterização.

## Luísa Porto e a mescla estilística

Em “Desaparecimento de Luísa Porto”, publicado em 1948 no livro *Novos poemas*, Drummond mais uma vez exerce sua poética a partir da recriação polifônica de um *fait divers*. O livro situa-se entre o marcado teor social de *A rosa do povo* (1945) e o niilismo individualista de *Claro enigma* (1951), constituindo um momento intermediário na obra drummondiana. O próprio poema reflete, simbolicamente, uma passagem: como segundo texto de *Novos poemas*, coloca-se entre o anseio de uma lírica universalista de “Canção amiga” e o tom de manifesto de “Notícias de Espanha”, no qual o poeta duvida de seu próprio canto e se expressa como “imóvel dentro do próprio verso”.

Vagner Camilo (2001, p. 114-115), ao articular a relação entre “Desaparecimento de Luísa Porto” e “Notícias de Espanha”, observa que há entre os poemas o caráter de notícia, ainda que o primeiro remeta diretamente ao noticiário de época, enquanto o segundo é apenas um anseio de comunicação não formalizado. A originalidade de sua análise é perceber que os poemas têm, em comum,

[...] a frustração dessa busca de notícias, sem qualquer resposta de/sobre o destinatário, levando o emissor seja à revolta, seja ao conformismo, de qualquer modo atestando a impotência de toda tentativa de comunicação. Isso é um dado significativo no contexto dos *Novos Poemas*, pois parece refletir de viés o fechamento gradativo de todos os canais de contato com a realidade até alcançar o hermetismo do próprio discurso poético, sinalizando a descrença em todo projeto de participação e comunicação da palavra poética (...).

Desse modo, o poeta reelabora nesses poemas a precariedade do discurso jor-

nalístico diante do fragmentado sujeito contemporâneo e sua impossibilidade de ter todas as respostas. Faz, portanto, uma inversão, retomando os elementos noticiosos para redirecioná-los em sentido mítico, no qual o homem não se encontra dissociado do sentido de sua existência. A novidade no Modernismo brasileiro não era a pergunta do sujeito sobre si mesmo e sim o reconhecimento da dúvida sobre o outro, multiplicada com a expansão urbana e o modo de vida cosmopolita.

“Desaparecimento de Luísa Porto” é exemplar como objeto de estudo dessa perspectiva irônica do poeta que vê o mundo com o assombro de quem lê um caso policial não solucionado e o reinaugura como texto investigativo sobre a individualidade feminina. Ao fazer referências jornalísticas e religiosas, o poema lança mão da mescla estilística definida por Auerbach e citada por Merquior (1972, p. 44), no qual convivem a linguagem prosaica, reflexo da própria voz da mãe de Luísa, e a de um narrador-demiurgo, de tom mais elevado, que observa a situação e a questiona em suas motivações divinas e terrenas. Merquior (1996, p. 124) chama atenção para o poema como

[...] obra de um virtuose do estilo mesclado, do estilo mesclado que Drummond se dispõe justamente a abandonar, ao mesmo tempo em que os temas históricos ou o drama cotidiano. Este poema é assim, no limiar da terceira época do poeta — uma soberba despedida de todo um gênero de elocução literária.

O autor observa também que em *Novos poemas* apenas dois outros textos — “Pequeno mistério policial ou A morte pela gramática” e “Composição” — vinculam-se ao estilo mesclado, ligando intenções problemáticas e referências vulgares (MERQUIOR, 1996, p. 126).

Ainda que o poema inteiro decorra da estrutura do *fait divers*, sem que seja conhecida uma notícia-base (da mesma maneira que em “Necrológio dos de-

siludidos do amor” e “Morte do leiteiro”), a linguagem da primeira estrofe de “Desaparecimento de Luísa Porto” aproxima-se da escrita dos classificados, ou seja, da publicidade popularizada por pequenos anúncios de jornais dos anos 1940. O poema dispõe-se na vitrine de objetos perdidos da cidade, entre os quais está uma mulher, apropriando-se desse discurso efêmero para, no entanto, procurar permanência, ao estabelecer vínculo entre o cotidiano e o sagrado.

O jogo de forças entre o discurso coloquial e o de origem religiosa estabelece uma sutil competição pelo destino incerto da personagem, desenvolvendo-se como uma especulação em torno dos méritos terrenos de Luísa e de suas virtudes espirituais. Como a notícia policial, que levanta questões e nem sempre conclui algo, o poema narrativo revela indícios do modo de vida da desaparecida, de sua família, meios e costumes; no entanto é discreto nessa exposição, do mesmo modo que um diretor do cinema *noir* utiliza pouca iluminação para caracterizar o ambiente por onde se movem seus personagens.

Desde a época em que trabalhou nos jornais de Belo Horizonte, Drummond fez utilização paródica do *fait divers*, como em “Crônica policial” (ANDRADE, 1987 p. 162), com o pseudônimo de Barba Azul. Publicado posteriormente em livro, o texto é uma paródia surrealista sobre o noticiário policial, também ambientado no Rio de Janeiro.

No poema aqui analisado, o fato, banal, do desaparecimento de uma mulher de mais de 30 anos, solteira, no Rio de Janeiro, desenvolve-se incorporando os elementos informativos da notícia, com os dados básicos do *lead* jornalístico (quem, o quê, como, quando, onde e por que), implantados no Brasil a partir do jornal *Diário Carioca*<sup>5</sup>. Os elementos da notícia são desvendados aos

---

5 Segundo Nilson Lage (*In*: [www.jornalismo.ufsc.br/bancodedados/md-redacao46.html](http://www.jornalismo.ufsc.br/bancodedados/md-redacao46.html)), um dos autores mais dedicados ao estudo da história do jornalismo brasileiro, “a reforma do estilo da imprensa brasileira começou na década de 1950 num pequeno jornal do Rio de

poucos, para compor um intrigante retrato em negativo, como observa Eucanaã Ferraz (1994, p. 100):

Os retratos drummondianos são expressividade absoluta: confluem para o texto a elegia, a crônica, o chiste, na busca de uma palavra capaz de exprimir ao máximo paixão, dor, revolta. Tudo é extremo: a organização textual parece entregue a ritmos contraditórios que estilhaçam sua economia; a caricatura, não raro, surge como efeito das cores/ formas/ discursos que procuram na coisa retratada sua dramaticidade. (...) Mas é preciso lembrar que essa expressão só aparece completa quando entendida como gesto utópico, como vontade revolucionária. O retorno ao figurativo é sobretudo uma restauração da subjetividade, uma pesquisa de territórios para a sensibilidade, o desejo, a poesia.

Em contraponto, há a figura da mãe de Luísa, doente e incapaz de encontrá-la. O poema narrativo transita entre o lírico e o prosaico, procurando ir além da *persona*, como se Luísa fosse uma “suspeita” sobre quem paira um mistério que, paradoxalmente, é descobrir quem ela é, sem artificios.

Em sua análise, Eucanaã (1994, p. 98) observa que Drummond empreende uma “busca de singularidade através de personagens anônimos da cidade”,

---

Janeiro, o Diário Carioca, de forte tradição política e orientação conservadora”. O Diário Carioca introduziu a adaptação do lead - primeiro parágrafo da matéria impressa, onde consta o fato principal ou mais importante de uma série, tomado por seu aspecto principal - à língua portuguesa evitando, por exemplo, o estilo uma proposição por período, que é ainda hoje norma imposta na Folha de S. Paulo, e dá aos textos aspecto telegráfico, de leitura cansativa. Para isso, foram consultados outros modelos de adaptação, principalmente dos jornais ingleses e franceses; a incorporação progressiva de usos propostos, na literatura, pelos modernistas de 1922, para aproximar a escrita da fala corrente brasileira. Nessa linha, as pessoas deixaram de morar à Rua X para morar na Rua X. Os tratamentos tornaram-se menos cerimoniais; passou-se, aos poucos, a escrever o nome das pessoas sem a precedência de um título - senhor, senhora, doutor, excelência, dona e, para os desqualificados, indivíduo. Os redatores do Diário eram leitores constantes de autores modernos, particularmente de Graciliano Ramos, cujo estilo enxuto tomava-se como modelo.

pensando a obra do poeta dentro da perspectiva da experiência urbana. Chamo atenção para o papel social de Luísa Porto, já que o poema destaca suas qualidades e sinais característicos, sem nomear sua ocupação, além das obrigações com a mãe “erma de seus cuidados” (v. 8).

Em termos de gênero, o poema mantém relação com o sério-cômico teorizado por Bakhtin (1997), abdicando de um estilo único através da paródia de gêneros elevados (no caso, a escrita bíblica) e valendo-se do uso de ditados populares. No conjunto, o poema averigua sobre possíveis motivos pelos quais Luísa Porto teria desaparecido, deixando, sub-repticiamente, a pergunta: afinal, quem é Luísa Porto?

## Da informação ao poético

Ao longo das quatro primeiras estrofes do poema, podem ser identificados os elementos do *lead* jornalístico ou a “cabeça” da notícia: quem (Luísa Porto), o quê (desaparecimento misterioso), quando (há três meses), onde (na feira de uma praça, no Rio de Janeiro), como (ao fazer compras) e por que (esse é o pretexto do próprio poema). A voz poética funciona como a de um repórter investigativo, transformando os leitores em cúmplices de seus questionamentos. Os elementos noticiosos cedem espaço a um apelo de fundo religioso feito pela mãe “a qualquer do povo e da classe média/ até mesmo aos senhores ricos” (v. 15 e 16) em busca do resgate ou de informações da “filha volatilizada”. Se as referências informativas são valorizadas, com a descrição de uma mulher alta, magra, morena, rosto penugento, dentes alvos, sinal de nascença junto ao olho esquerdo, levemente estrábica, com vestidinho simples e óculos (v. 20 a 25), o desaparecimento é tão misterioso que desloca a personagem para um universo mágico, no qual as circunstâncias não são esclarecidas. A mãe entrevada atua como intermediária entre a desaparecida e o sagrado, pois, afinal, é seu apelo cristão que dá materialidade ao poema-narrativa. O próprio endereço da família, “rua Santos Óleos, 48” (v. 4), sugere um fundo religioso.

A primeira estrofe resume a procura por uma mulher desaparecida ao estilo de classificado de jornal. O eu poético reveste-se da terceira pessoa, tratamento típico da pretensa objetividade instaurada pelo jornalismo de base norte-americana. De início, o leitor já se depara com uma ausência e a técnica de choque comentada por Walter Benjamin (1987) se faz presente por um poema narrativo que vai apresentando fatos em uma poesia sem aura na qual a incompletude e a polifonia são a mola-mestra. Bakhtin (1998, p. 94) defende que



[...] o espaço para o plurilinguismo encontra-se apenas nos gêneros poéticos “inferiores”, sátira, comédias, etc. Entretanto, o plurilinguismo (isto é, as outras linguagens sócio ideológicas) pode vir integrado nos gêneros estritamente poéticos, principalmente nas falas dos personagens. Porém, nesse caso, ele é objetal.

Ainda que o poema não entre em choque com a teoria bakhtiniana, apresentando elementos satíricos (a começar pela própria apropriação do discurso jornalístico), parece-me uma redução avaliar como apenas *objetal* a fala de personagens inseridos em um poema.

Na segunda estrofe, a estrutura do *fait divers* começa a ser subvertida e sabe-se que o desaparecimento aconteceu há três meses, tirando o caráter de notícia de primeira mão, típico da crônica policial. O sujeito lírico introduz um pedido desesperado dirigido também a quem avistar a desaparecida: “que apareça, que escreva, que mande dizer onde está” (v. II e I2). Ao mesmo tempo, pede que todos se tornem repórteres, enquanto compõe uma autêntica ficha policial. A voz da mãe paralisada ao longo da estrofe e a utilização do gerúndio em seu final instaura uma atmosfera inconclusiva, como um grito que não encontra eco, apenas obstáculos (mais uma vez, a ideia da pedra no meio do caminho se repete em Drummond). O trecho pode ser comparado ao quadro expressionista “O grito”, de Munch, analisado por Jameson (1996, p. 38-42) como um dos ícones da ansiedade e alienação individual do Modernismo. No quadro, o que se vê é um personagem gritando desesperadamente e círculos que o rodeiam, como se o som ganhasse materialidade, mas o próprio meio em que isso se dá impossibilita sua transmissão. A mãe de Luísa Porto lembra esse personagem que grita de desespero por algo ou alguém. À medida que o texto se desenvolve, informando sobre outras características da desaparecida, Luísa se apresenta cada vez mais comum e indistinta, e quem se impõe é a figura da mãe/sombra. No ambiente polifônico do poema a voz lírica confun-

de-se com a voz da mãe da personagem, mas a desaparecida não deixa traços de sua própria fala, exatamente como em “Morte do leiteiro”.

Na terceira estrofe, o povo a quem a mãe de Luísa roga por notícias e a família Porto são dignificados. O primeiro é “caritativo”, a família é “digna de simpatia especial”. A voz poética assume o tom hiperbólico do lamento das beatas. O caráter de súplica ganha reforço na quarta estrofe, na qual a repetição do verso “Procurem Luísa” (v. 35, 37 e 39) substitui o “Rogai por nós” da liturgia católica, indicando a insistência devotada da mãe.

Vagner Camilo (2001, p. 108-109) reflete que, a partir da segunda estrofe, a alternância de vozes entre o eu lírico e a mãe vai cedendo espaço para o apelo cristão desta, mas que em alguns momentos há ambiguidade, citando a quinta estrofe. Camilo identifica nisso uma estratégia de distanciamento do poeta, já que “o cuidado do eu lírico em preservar a distância visa não só conter o *pathos*, como também assinalar a não-pactuação com as crenças e valores pequeno-burgueses da mulher (...)”.

Nessa mesma estrofe, a ambiguidade acentua-se com a introdução de mais uma personagem: a costureira Rita Santana, amiga de Luísa, que nada sabe de seu paradeiro. O eu lírico “acha esquisito” (v. 52) essa falta de contato, em uma velada desconfiança que aparece também na nona estrofe. Luísa é caracterizada não apenas em negativo, mas também por contrapontos que tanto levam a pensar que se suicidou ou fugiu com um namorado desconhecido. A independência da figura feminina é o pano de fundo do poema, como uma narrativa inter e intratextual sobre o desaparecimento da representação fugidia de mulher, cara aos simbolistas e ao próprio Drummond. As ambiguidades sobre Luísa Porto remetem também aos paradoxos da ironia romântica, que isentam a poesia de coerência.

Eucanaã Ferraz (1994, p. 101) aponta em sua análise que o poema se desenvolve de modo falsamente unívoco, porque vai trazendo à tona várias polifonias. Primeiramente, segundo ele, identifica-se “uma voz que parece voltada apenas para a descrição dos fatos e dos personagens”, segundo o grau zero de Roland Barthes (Apud Ferraz, 1994) que guarda similitude semântica com o autor da notícia, em função pretensamente objetiva. Esse narrador insiste que Luísa é “sem namorado”, compactuando com a visão social estabelecida de que uma mulher de 37 anos não pode viver sozinha, lembrando-se que o poema foi publicado em 1948, apenas 16 anos após a garantia de voto feminino na Constituição brasileira.

A partir da sexta estrofe, Luísa Porto parece deixar de existir para se tornar meramente um caso policial como o de tantas pessoas que desapareciam (e ainda desaparecem) anualmente no Rio de Janeiro, igual ao próprio chefe de polícia que a mãe de Luísa soube ter desaparecido através do *Diário Mercantil* (oitava estrofe), em uma digressão cara ao jornalismo investigativo.

“O jornal embrulhado na memória”, ainda na sexta estrofe, soa como metáfora da inconsciência da mãe diante de sua própria história social. A voz narrativa aproxima-se da onisciência divina e compara o destino da mãe ao desaparecimento da filha. A notícia esquecida remete à biografia trágica da mãe, fazendo de Luísa mais um percalço dessa trajetória. A ironia adquire um tom perverso e associa o psicológico ao físico (“afável posto que estrábica”, v. 68).

As referências à providência divina ganham contundência ao longo do poema através da voz da mãe que, na sétima estrofe, “pela última vez e em nome de Deus”, clama que “procurem a moça, procurem” (v. 72), em contraponto às preocupações sociais. O eu lírico e o poeta confundem-se, pois, como mencionei, *Novos poemas* marca também um momento em que Drummond dedica-se mais ao destino do indivíduo, em detrimento do coletivo.

A oitava estrofe impõe um parlatório no qual as vozes intercalam-se, sendo que uma delas insiste que o “santo lume da fé ardeu sempre em sua alma, que pertence a Deus e a Teresinha do Menino Jesus” (v. 86 a 88), confundindo-se com a voz beata da mãe. A balbúrdia de vozes agiliza o texto com tom carnavalesco em que se misturam tragédia, referências religiosas e a escrita jornalística. A voz poética, ao remeter ao jornal, o faz pela negativa, criando uma auto-ironia:

(...) Tampouco foi vítima de desastre  
que a polícia ignora  
e os jornais não deram.

Em seguida, na nona estrofe, o narrador mais uma vez faz insinuações quanto à moça casta para, em seguida, inserir Luísa em um mundo mágico, musical, que traz um momento particular de lirismo, outro choque à maneira moderna (“Mas há de voltar, espontânea/ ou trazida por mão benigna, / o olhar desviado e terno/ canção.”, v. 104 a 107).

A décima estrofe é um desdobramento do anúncio contido na primeira, consolidando a imagem de Luísa Porto como notícia de jornal devido ao seu desaparecimento, não por sua existência. A personagem e sua lista de características sem materialidade assemelham-se a um verbete da Conservatória Geral de *Todos os nomes* (SARAMAGO, 1997, p. 112), arquivo público da vida burocrática, “quando o mais importante era precisamente isso, o que o tempo faz mudar, e não o nome, que nunca varia”.

A décima primeira estrofe contrapõe social e individual, público e privado, transcendente e imanente. A voz poética refugia-se na inspiração bíblica. Os versos “Vai, procura tua filha, beija-a e fecha-a para sempre em teu coração” (v. 123 e 124) parodiam a frase de Cristo durante a crucificação, no Novo Testamento, quando se dirige a Maria e João como mãe e filho. Há um resgate do

transcendente sem endossar o religioso, como uma estilização laica do léxico bíblico.

Na décima segunda estrofe, a ironia diante do sagrado se torna explícita, sem que se negue, no entanto, a culpa judaico-cristã. A compaixão, no entanto, é resgatada e a salvação divina converte-se em fraternidade: a mãe de Luísa se sabe indigna, mas é imediatamente absolvida porque é igual a todos nós (v.125 e 126). Assim, a *amartia* trágica faz da existência um exercício de precariedade.

A partir daí, a voz da mãe de Luísa toma conta do poema-narrativo, contrapondo-se à massificação que transforma tudo em simulacro. À mãe não interessam mais fotografias, “disfarces de realidade mais intensa e que anúncio algum proverá” (v.135 a 139). Nesse poema de amor transcendente pelo próximo, que transforma a piedade cristã em solidariedade humana, Drummond parodia a estrutura do jornalismo policial, mantém o suspense inerente ao percurso da existência, que permanece misteriosa em seu início e seu final, para celebrar o amor incondicional de uma mãe pela filha, de um repórter por um poema, de um poema através dos vários olhares dos leitores.

Ao buscar no jornalismo a estrutura do *fait divers* como base de elaboração de “Desaparecimento de Luísa Porto”, Drummond constrói um poema paródico que remete à tragédia em seu caráter antecipatório e no paradoxo evidenciado por uma polifonia narrativa. Como na tragédia, já sabemos de um fato de complexidade inegável (o desaparecimento de uma mulher), sem que possamos decifrar se houve crime ou foi um ato de vontade própria. Luísa Porto e o trágico operário de “Morte do leiteiro” só ganham importância no meio em que vivem quando se transformam em *fait divers*, o que se dá, paradoxalmente, por sua ausência. Todos são a expressão de uma cidadania reificada.

Como na Paris modificada por Haussmann e vista por Baudelaire, o Rio de Janeiro aparece nos poemas de modo a exilar seus personagens na periferia e na notícia. Na polifonia dos textos, os personagens estão limitados por sua classe social e formação cultural em uma cidade-exílio que não lhes oferece abrigo ou consolo. Luísa Porto resta apenas como um nome submerso entre esses desvalidos.

## Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Crônicas 130-1934*. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais; Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002..
- \_\_\_\_\_; ANDRADE, Mário de. *Carlos & Mário*. 1ª ed. Organização e notas de Silvano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-te-vi, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da obra de Dostoiévski*. 2ª ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética — A teoria do romance*. 4ª ed. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et alli. São Paulo: Unesp; Hucitec, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. 3ª ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CAMILO, Vagner. *Drummond — Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. 1ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- FERRAZ, Eucanaã. *Drummond: Um poeta na cidade*. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 1994. Mimeo. Dissertação de Mestrado.
- GLEDSON, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
- JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo - A lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1996.
- LAGE, Nilson. Manuais e normas de redação. In: \_\_\_\_\_. *Técnicas de redação 4*. [on line]. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível no site: [www.jornalismo.ufsc.br/bancocodados/md-redacao46.html](http://www.jornalismo.ufsc.br/bancocodados/md-redacao46.html). Acesso em 08/07/2016.
- MERQUIOR, José Guilherme. Notas em função de *Boitempo* (I). In: \_\_\_\_\_. *A astúcia da mimese*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- \_\_\_\_\_. “A poesia modernista”. In: \_\_\_\_\_ *Razão do poema*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. p. 36- 47.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Paródia, paráfrase & cia.* 7<sup>a</sup> ed. São Paulo: Ática,

1999.

SARAMAGO, José. *Todos os nomes.* Companhia das Letras, 1997.



# Alguns dentre os conceitos centrais das artes clássicas indianas

---

Experiência(*rasa*), estados emocionais (*bhāva*) e campos expressivos (*abhinaya*)

**José Abílio Perez Junior**

*Universidade Federal de Juiz de Fora*

[jabilioperez@usp.br](mailto:jabilioperez@usp.br)

**Resumo:** O artigo situa a centralidade para as pesquisas e produção da arte indiana da obra *Natyashastra* de Bharata, escrita entre os séculos II a.C e II d.C., de ampla influência sobre expressões que vão desde o teatro clássico, a poesia, a dança, a música, a literatura e o cinema. Em seguida, expõe os conceitos que formam o núcleo central de sua poética, que são experiência estética (*rasa*), estados emocionais (*bhāva*) e campos expressivos (*abhinaya*). Ao final, sublinha-se a onipresença da poética centrada na experiência estética (*rasa*) e conclui-se pela necessidade do domínio de conceitos específicos para a apreciação, pesquisa, criação e crítica qualificada das artes indianas.

**Palavras-chave:** Natyashastra; Teatro Sânscrito; Literatura Indiana; Cinema Indiano; Música Clássica Indiana.

**Abstract:** The article places the centrality for the research and production of Indian art of the work Natyashastra of Bharata, written between the second century BC and second AD, of wide influence on expressions ranging from classical theater, poetry, dance, music, literature and cinema. Then it expounds the concepts that form the central core of Bharata poetics, which are aesthetic experience (*rasa*), emotional states (*bhāva*) and expressive fields (*abhinaya*). In the end, it's underlined the omnipresence of the poetics centered in the aesthetic experience (*rasa*) and it's concluded that it's needed the knowledge of specific concepts for the appreciation, creation, research and critics of Indian arts.

**Keywords:** *Nāṭyaśāstra*; Sanskrit Theater; Indian Literature; Indian Cinema; Classical Indian Music.

## I. Situando a estética clássica indiana

Como nota Fritz Staal, “Os europeus descobriram a China durante o Iluminismo e a Índia durante o Período Romântico. Eles são, portanto, predispostos a encontrar na China, ciência, e na Índia, religião.” (STAAL, 2003, p. 346). Como o século XIX europeu acostumou-se (e acostumou-nos) a olhar para religião e ciência como pares antinômicos, advém daí certa perplexidade recorrente quando se menciona a existência de bibliografia especializada, científica, em sânscrito, que não apenas é abundante, como também de requintado rigor metodológico. Podemos ilustrar a atualidade desse imaginário da antinomia com o usual assombro perante afirmações simples, como a origem indiana da numeração adotada atualmente em todo o mundo, nada mais do que um reflexo do desenvolvimento ininterrupto dessa ciência na Índia, cujas inúmeras contribuições notáveis ao longo da história podemos conferir em Takao Hayashi (HAYASHI, 2003). Esse mencionado assombro é reflexo de ideias gestadas em ambiente colonialista, que ainda se encontram em lento processo de elisão em nossos meios acadêmicos, tanto quanto em meio à população em geral. Desde as primeiras décadas do século XX, Sir A. B. Keith arrolava a extensa bibliografia em sânscrito, sublinhando o estado de diversas ciências ao longo da história, como lógica, gramática, direito e medicina (KEITH, 1993), mas tal bibliografia permaneceu, fora da Índia, restrita a especialistas e indologistas, quase sempre tratada sob o ensejo de análises filológicas, sem a apreciação de seu alcance mais amplo pelas comunidades científicas aderentes ao eurocentrismo. No entanto, como nota Fritz Staal (2003, p. 346-347), não há restrição à atribuição do termo “ciência” a tais textos e seus respectivos campos de estudo sistemático, caso tomemos o termo em sentido próximo às *Wissenschaften* da tradição alemã ou continental, em suma, em acepção hermenêutica. É isso que nos faculta, no presente texto, tomarmos a estética

indiana enquanto tal uma hermenêutica da criação e fruição artística, o que nos permite deslocar os textos em sânscrito estudados da função de objeto do método (dados brutos para análise de outra disciplina, seja ela linguística ou filológica) para o de fonte bibliográfica que, no mais, trazem consigo critérios metodológicos e círculos interpretativos. Tal mudança epistemológica é de profundo significado, concebível apenas em um pensamento no qual as ex-colônias deixam para trás o papel de objetos de uma racionalização para erigirem-se enquanto sujeitos de uma interlocução, em suma, conforme o que podemos aqui chamar de *natureza dialógica do esforço hermenêutico*. Destarte, consoante às palavras de Shiv Vishvanathan, reportamo-nos à Índia: “(...) como uma provedora de ideias onde nenhuma delas morre e em que tudo é compostado, [que] oferece um novo bem intelectual comum de experiências e heurísticas.” (2010, p. 581).

No âmbito acadêmico brasileiro, os estudos sobre a Índia ainda podem ser considerados como marginais e insuficientes, malgrado o esforço contínuo de poucos pesquisadores. O pitoresco e a novidade com que o Oriente foi acolhido na era dos Românticos ainda se faz notar, suscitando tanto o fascínio quanto a suspeita. É natural que assim seja, considerando-se que a independência da Índia é fenômeno recente, ocorrido apenas no pós-guerra, ao passo que podemos identificar como sendo na década de 1930, duas décadas antes, o momento no qual a academia brasileira conhece franca expansão e a consolidação de algumas dentre as que são hoje suas bases fundamentais, eurocêntricas a ponto de terem dificuldade para assumir a existência de filosofias e paradigmas originais surgidos no próprio Brasil, quiçá na África ou na Ásia. Ainda não vivemos, intelectualmente, uma abertura dos portos que nos coloque em contato e intercâmbio multilateral mais intenso com outras matrizes culturais. Caso tal abertura esteja realmente em curso, em meio ao trânsito para uma organização global multipolar, com a superação das estruturas de dominação cognitiva nas ex-colônias, não é mais possível prescindir de esforços sérios e

mais amplos para a compreensão das realizações culturais sul-asiáticas, que em diversos momentos reivindica para si critérios de validade universal, para além dos relativismos contemporâneos.

Nosso presente estudo sobre estética é bibliograficamente e conceitualmente circunscrito, mas sua aplicação, não obstante, é de alcance bastante amplo. Os conceitos aqui trabalhados partem do clássico da estética indiana, atribuído ao autor Bharata (ou Bharatamuni) e intitulado *Nāṭyaśāstra* (NŚ). Tal tratado é o cerne de uma doutrina estética de ampla influência no sul asiático, comparável àquela da Poética de Aristóteles (1966) para o mundo europeu. Bharata é retomado ao longo de toda a história da arte indiana, tanto por estudiosos quanto por artistas, incluindo poetas, romancistas, músicos, dramaturgos, bailarinas e, mais recentemente, cineastas. As artes indianas que atribuem à poética de Bharata um caráter normativo recebem o status de clássicas (*śāstrīya*), conquanto haja artes clássicas na Índia que apresentem outras filiações, tais como as derivadas da cultura tâmil. A influência de Bharata, no entanto, não se restringe ao âmbito do clássico, sendo de espectro mais amplo por permear também expressões populares, tradicionais e modernas. Em suma, uma boa compreensão dos conceitos com os quais aqui nos ocupamos deve ser considerada como fator *sine qua non* e elementar tanto para a produção artística quanto para a pesquisa acerca de diversas dentre as artes indianas — clássicas, populares ou tradicionais, antigas ou modernas — dentre elas a música, a dança, a literatura, a poesia, o teatro e o cinema indianos.

A datação mais corrente para o *Nāṭyaśāstra* situa-o entre os séculos II A.C. e II D.C. (KUMAR, 2010, xvii). O tratado detém grande autoridade, tido como o marco inaugural da estética indiana, embora o próprio texto cite fontes anteriores — sejam elas orais ou escritas — e retrate uma tradição artística então vivente, provavelmente mais antiga do que os documentos disponíveis. Ocorre que possíveis registros anteriores se perderam, restando ao tratado de

Bharata a posição inaugural, o que é reforçado pelo seu próprio conteúdo narrativo, de matiz mítico ou alegórico, que o situa como origem de todas as artes clássicas.

O escopo da obra é a sistematização de todos os conhecimentos referentes ao *Nāṭya*. Este último vocábulo, em sânscrito, é formado por derivação a partir de *nāṭa* (masculino) ou *nāṭī* (feminino), que designa, indistintamente, o ator, a dançarina ou um *performer* de pantomima. O *Nāṭya*, muitas vezes chamado “teatro sânscrito” ou “drama sânscrito”, é próximo ao ideal de uma arte total sonhada pela ópera, pois é uma arte performática que subsume o que podemos aqui nomear como os diversos campos expressivos, quais sejam: música, canto, dança, pantomima, indumentária, maquiagem, objetos cênicos (escultura), roteiro, entonação... no interior de uma única forma artística. Além de serem componentes do *nāṭya*, tais campos podem ser apresentados com certa autonomia, por exemplo, um espetáculo de música e dança abstrata sem o componente do roteiro dramático. Sendo o *nāṭya* a origem de todas as artes, a construção de objetos cênicos e a escultura passam a ser vistas como especializações de determinados artistas no interior de um mesmo contexto, mais do que artes totalmente distintas.

No tocante a essas indiferenciações, note-se que, a poética de Bharata não distingue a poiese do roteiro teatral da composição de poemas. Embora haja escritores, formas e estilos que se especializaram em um ou outro e, de fato, existam composições para o palco e outras para serem apenas lidas, isso não basta para que tal filosofia estética considere constituírem-se aí artes diferentes. Na poética sânscrita, o poeta, o autor de peças teatrais e o escritor de romances são, indistintamente, chamados *kavi*, sendo seu ofício a confecção do *kāvya*. Alguns desses poemas são encenados; outros, lidos; e algumas composições são para serem vistas ou lidas no papel, por assumirem características concretas.

Cada um dos campos artísticos mencionados é teorizado e praticado com acentuado formalismo, resultando num apurado disciplinamento na produção de signos comparável ao rigor com o qual a teoria musical clássica europeia organiza a produção e combinação de sons, selecionando alturas, temporalidades, e com esses elementos estipulando as regras de combinação possíveis. Nas artes indianas, além do som, o mesmo é aplicável também a gestos, expressões faciais, composição textual e indumentária. Decorre daí que um tratamento exaustivo e aprofundado de todos esses campos, atuando em conjunto na arte completa que é o *nāṭya*, solicita um saber enciclopédico. É plausível que, em uma companhia artística, os saberes teóricos e práticos de dança, música, elaboração de roteiros, etc., não estejam uniformemente distribuídos, havendo diferenças de aptidão e estudo, mas é à fundamentação universal de todos os campos artísticos que se propõe o *Nāṭyaśāstra*, motivo pelo qual pode-se até mesmo duvidar tratar-se de trabalho de uma única pessoa ou, caso contrário, será necessário reconhecer que o autor foi detentor de uma forma de conhecimento vastamente erudita. Na narrativa de fundo alegórico que abre o tratado, antes de se iniciar a parte onde predomina a linguagem conceitual, o autor é figurado como o primeiro diretor teatral da primeira companhia. Seu conhecimento foi transmitido aos seus filhos ou aprendizes que, desde então, se encarregam da manutenção das artes clássicas através das gerações.

O vocábulo sânscrito “śāstra”, presente no título do *Nāṭyaśāstra*, pode designar: i) um campo de conhecimento aplicado, uma ciência; ou ii) um eminente tratado, geralmente exaustivo e sistemático, acerca da mesma ciência. Desse modo, o “*Nāṭyaśāstra*” é o “Tratado Sistemático Acerca das Artes Performáticas”. De modo semelhante, uma obra que traz no título o nome da respectiva ciência é a Poética de Aristóteles, a qual pretende expor os parâmetros fundamentais da *techné* artística, analisada segundo os princípios do filósofo estagirita.

O tratado de Bharata (KUMAR, 2010) é de extensão enciclopédica e organizado em trinta e seis capítulos. Em seu capítulo VI, encontramos um dispositivo textual característico da cultura sânscrita chamado *saṅgraha*, que consiste numa espécie de sumarização da obra no estilo mnemônico e metrificado chamado *sūtra*, resultando numa espécie de mapa conceitual de toda a obra. Conjuntamente ao *saṅgraha*, é exposta a doutrina estética centrada nos conceitos de experiência (*rasa*), estados emocionais (*bhāva*) e gesticulação (*abhinaya*). Sua localização logo após o *saṅgraha* permite considerarmos estes conceitos como o núcleo filosófico da poética de Bharata, eixo de organização de todos os campos de expressão artística. Buscar delinear a relação estabelecida entre esses conceitos é o objeto central da presente exposição.



## 2. O núcleo da estética de Bharata.

### 2.1 *Rasa* (sabor ou experiência estética)

Alguns sentidos do vocábulo sânscrito *rasa* em usos extrínsecos à poética podem ser elucidativos e didáticos para a compreensão da função intrínseca e, por assim dizer, técnica que assume no âmbito da produção e pesquisa de arte. Recupere-mo-los.

Em linguagem corrente, “*rasa*” indica o “sabor” de um alimento, apreendido menos como uma qualidade ou atributo accidental do que como uma espécie de essência constitutiva, a mesma que é supostamente extraída de uma fruta ao preparar-se um suco ou de uma planta odorífica macerada para a elaboração de um perfume ou incenso. É ainda com as mesmas conotações que o termo é utilizado por uma linguagem mais formalizada, a química antiga (ou alquimia), assumindo o sentido específico de “elemento” ou “metal”, conforme expõe Suzan Schwartz (2008, p. 7-20). A química lida com um número finito e relativamente pequeno de elementos ou essências (*rasas'*), que em certas combinações realizadas em conformidade a leis conhecidas pelo operador resultam na infinidade de substâncias materiais existentes. Ambos os traços, o de ser uma essência ou sabor a ser degustado e consistir em um número restrito de essências a serem combinadas são caracterizantes do conceito de *rasa* no campo da poética clássica indiana.

---

I No sânscrito, o plural não é dado pela adição do “s”, contudo isso tem sido adotado em textos modernos de estudiosos indianos, majoritariamente poliglôssicos em inglês e sânscrito. É desse contexto que adoto o expediente de adicionar o “s” final, indicando plural, às palavras em sânscrito, quando ocorrem em meio aum texto circundante em português ou inglês.

Do âmbito religioso, a cultura erudita e abstrata desenvolvida no entorno aos textos védicos legou instrumentos metodológicos e conceituais para a gramática, a fonética e a poética sânscritas. No âmbito das especulações sobre o ritual, “*rasa*” apresenta sentidos relacionados à essência da linguagem, a chamada *vāk*, ou *logos*, que designa o fundamento de organização do ritual e do cosmos. Segundo Vidya Niwas Mishra, “*Vāk* é uma epítome do próprio processo criativo. É, de fato, a primeira vibração imediatamente precedente ao movimento de criação” (MISHRA, 2009, p. 21). Segundo expõe, ainda, o autor, “*vāk*” é intercambiável com o “suco sagrado”, o *Soma*, bebida ritual védica personificada no deus de mesmo nome. “Esse intercâmbio é um indicador da relação interna entre uma bem lavrada criação humana e sua semelhante Divina Bem-aventurança” (MISHRA, 2009, p. 21).

Ainda advindo do contexto religioso e soteriológico, os textos hindus mencionam como sendo a meta última da existência a obtenção da Experiência de Brahma, ou obtenção da Beatitude (*ānanda*), que guarda semelhanças com a concepção budista do *nirvāṇa*, ambas as noções denotando a liberação final do ciclo de renascimento e morte (*samsāra*). Desde os textos upanixádicos, passando-se pelo *saṃkhīya*, até o Shivaísmo da Caxemira, tal experiência foi descrita a partir de conceitos psicológicos (*ātma-vidyā*), os quais fornecem um pano de fundo para a definição de *rasa* (experiência estética) (JHANJI, 2009, p. 28). Importante frisar que entre ambas as experiências, a estética e a Liberação (*mokṣa*), há uma analogia, não um equacionamento. A liberação (*mokṣa*) é uma experiência cabal, como sublinha V. N. Jha (2009, p. 15), enquanto as experiências estéticas são muitas, diversas, como gotas de um grande oceano.

Em síntese, encontra-se nesses âmbitos citados alguns traços que serão recuperados na conceituação da experiência (*rasa*) no âmbito da filosofia e prática artísticas. Assim sendo, em Bharata, *Rasa* é: i) a essência de um poema, o seu

sabor; ii) também um conjunto finito de essências elementares, semelhantes a elementos de uma teoria química a serem combinados para a constituição da matéria da qual é formado um objeto específico, que são as formas artísticas; iii) uma espécie de força latente e conformadora da linguagem que irá orientar as escolhas formais do processo criativo; iv) uma experiência, uma pequena libertação de condicionamentos, a ser de fato experimentada pelo espectador, sendo essa a teleologia de toda criação artística.

Há oito, e apenas oito<sup>2</sup>, qualidades do sabor ou da experiência (*rasa*) nomeadas no *Nāṭyaśāstra*. Dentre essas, necessariamente, apenas uma deve predominar em determinada criação, um sabor principal, podendo ocorrer outras de modo conjugado. Estas oito qualidades da experiência ou sabores principais da criação artística são: amor ou eros (*śringāra*); humor ou comicidade (*hāsyā*); compaixão ou sentimento trágico (*karuṇā*); fúria (*raudra*); heroísmo (*vīra*); terror (*bhayānaka*); nojo/aversão (*bībhatsa*); e deslumbramento/maravilhamento (*adbhuta*). (BHARATA, 2010)

É ilustrativo perceber que o sentimento trágico (*karuṇā*) é predominante na tragédia grega, enquanto o cômico (*hāsyā*) em uma comédia; e heroísmo (*vīra*), nos épicos. A escolha da predominância, por parte do artista que compõe sua obra, determina aspectos formais no interior dessa arte clássica. A observância desta *technè* artística visa garantir que o efeito produzido no público seja aquele almejado, ou seja, que determinada experiência de fundo emocional seja produzida.

---

2 Abhinavagupta e Rupa Goswami consideram os termos “santa-rasa” e “bhakti-rasa”, respectivamente, o que alguns incluem como uma “nona” ou “décima” rasa. Não se tratam de meras “adições”, mas de alterações em todo o sistema conceitual, com fins específicos e sequer restritos à questão da poética. Com o intuito de mantermos a clareza do exposto, mantemos o número conforme registrado em Bharata, pois santa e bhakti são temas de grande relevância que solicitam tratamento adequado em um espaço maior do que o presentemente disponível.

Quando ocorre a combinação entre dois ou mais sabores (*rasas*), uma única ocupará a posição primária, enquanto as demais serão acessórias ou secundárias. É assim que podemos ter uma peça ou música em que se conjuga amor e pesar (*śringāra/karuṇa*) ou, distintamente, amor e heroísmo (*śringāra/vīra*). Na *Odisseia*, é possível identificar pinceladas de amor (*śringāra*) em meio à predominância do sentimento heróico (*vīra*). Entre atos de bravura e heroísmo de Odisseu enfrentando ciclopes ou as ondas marinhas, é possível entrever situações em que predominam o sentimento de amor/erotismo: na resistência de Penélope aos pretendentes, os prazeres na ilha de Circe, a tentativa de sedução das sereias...

## 2.2 Planos e campos de expressão (*Abhinaya*)

Os capítulos do *Nāṭyaśāstra* são organizados em torno a tópicos, de modo muito semelhante a entradas em uma enciclopédia, a maior parte dos quais recobre um dentre o que designamos acima por “campos expressivos”. Desse modo, o capítulo VIII se ocupa exclusivamente de expressões faciais, enquanto o capítulo XXI trata das regras de composição de narrativas, o XXXII de música incidental, e assim por diante. Muitos desses tópicos/campos expressivos recebem edições específicas, ainda nos dias de hoje, com traduções e tradição comentarial atinentes exclusivamente à determinada expressão artística, como a dança, a música ou a literatura. É assim que as artes indianas compartilham de um núcleo teórico organizador que facilita o intercâmbio entre aqueles que são vistos como executores especializados em um dos campos de um fazer que lhes é comum, ou seja, a arte.

Introduzindo um viés analítico, o tratado considera que os campos expressivos são compostos por apenas quatro planos de expressão (*abhinaya*), a saber:

1. Expressões corporais (*aṅgika-abhinaya*) — abarca a dança, a

atuação e a pantomima;

2. Expressões de linguagem (*vācika-abhinaya*) — compreende toda a parte sonora, incluindo música, métricas, entonação, etc.;
3. Expressão por meio de acessórios (*āhārya-abhinaya*) — inclui objetos cênicos, maquiagem, máscaras e indumentária; e
4. Expressão verdadeira (*sattvika-abhinaya*) — única das quatro expressões (*abhinaya*) que não corresponde claramente a um plano de expressão<sup>3</sup>. Pode-se interpretar que a noção remeta diretamente aos estados emocionais explicitados logo acima.

O vocábulo “*abhinaya*” é formado pela substantivação do radical verbal /*nī* /, que significa “conduzir”, prefixado por /*abhi*/, que expressa a noção de “adiante”, “além”, algo como o prefixo da língua portuguesa /*trans*/. Desse modo, “*abhinaya*” é um substantivo que significa “o que conduz para adiante”. O verbo *nī* pode ser usado para indicar a condução de um ritual ou o desenho de uma linha, entre outros sentidos, tais como o de conduzir alguém para casa ou conduzir (a si mesmo) como num desfile dos reis após a vitória. Pelo sentido literal do vocábulo, pode-se notar que a expressão (*abhinaya*), incluindo significante e significado, é concebida como um meio de conduzir, dirigir em direção a um fim, e não como o fim em si mesma. Esse fim teleológico é a experiência (*rasa*), que orienta a expressão, simultaneamente, enquanto causa eficiente e causa final das formas artísticas.

---

3 Para fins de exposição, a “*sattvika-abhinaya*” será deixada para oportunidades ulteriores. Sua interpretação pormenorizada abriria um novo tópico em nosso texto, o que conduziria a um sobrecarregamento. Além de uma “*sattvika-abhinaya*”, há também uma “*sattvika-bhāva*”. Em ambas há a ocorrência do sintagma /*sattva*/ (“verdade”), que possui grande relevância nas filosofias indianas.

### 2.3 Estados Emocionais (*Bhāva*)

O núcleo teórico do *Nāṭyaśāstra* (BHARATA, 2010), do qual estamos tratando, pode ser feito equivaler à expressão *rasa-bhāva-abhinaya*, ou seja, uma expressão que conduz adiante (*abhinaya*) até a obtenção de uma experiência ou sabor (*rasa*) por meio de estados emocionais (*bhāva*). Exploremos, agora, o sentido e relações estabelecidas por este último termo com os outros dois.

No capítulo VI do tratado, lê-se que: “É pela conjunção entre *vibhāva*, *anubhāva* e *vyabhicāribhāva* que a experiência é consumada”<sup>4</sup> (NŚ, VI, 32). Esse verso/aforismo, em estilo condensado característico *sūtra*, nomeia três termos compostos a partir de sufixações da palavra “*bhāva*” que assumem sentidos técnicos no âmbito da estética sânscrita, quais sejam, “*vibhāva*”, “*anubhāva*” e “*vyabhicāribhāva*”. Há, ainda, outros termos nucleados por *bhāva*. Para fins de exposição, além dos citados, também trabalharemos com a *sthayibhāva*.

“*Bhāva*” é uma substantivação formada a partir da raiz verbal /*bhū* /, um dos diversos verbos do sânscrito traduzidos para o inglês “*to be*”, embora cada qual apresente especificidades semânticas. O verbo “*bhū*” carrega um componente semântico de transitoriedade, algo próximo ao “tornar-se” da língua portuguesa ou mesmo “estar”, um “ser/estar-transitório”, um momento qualquer de um processo em transformação. Decorre daí que “*bhāva*”, o substantivo, possa ser traduzido conforme sua raiz vocabular por “estado” ou, em um neologismo, “o tornando-se”. Sir Monier-Williams, em seu dicionário (MONIER-WILLIAMS, 2007), delinea seu sentido primário recorrendo a uma série de gerúndios relacionado a “tornar”, “ser”, “existir”, “ocorrer”,

4 तत्र विभावानुभावव्यभचारसंयोगादरसनधिपत्तः । (३२) tatra vibhāvānubhāvavy-abhicārisamyogādrasaniṣpattiḥ | (NŚ, VI, 32)

“aparecer”<sup>5</sup>, daí “o tornando”, “o sendo”, “o existindo”, o “aparecendo”. Em aplicações específicas, o vocábulo assume o sentido de “estados” ou “disposições” corporais ou mentais. Monier-Williams registra que o sentido assumido pelo vocábulo no contexto da retórica é “emoção”, enquanto Vaman Shivram Apte (APTE, 2010) considera “emoção” como um dos sentidos comuns, ao lado de “estado”, “disposições”, “ranque”, “disposições mentais”, remetendo para a literatura especializada o sentido técnico do vocábulo na poética. No *Nāṭyaśāstra*, ora designa uma “emoção” propriamente dita, como amor, aversão, ira; ora estados e disposições corporais, como a perda da fala, o eriçar dos cabelos, sutis mudanças de expressão facial, o desmaio... Isso impõe grande dificuldade ao trabalho dos tradutores, que não encontram nas línguas de chegada vocábulos que correspondam simultaneamente a todos os sentidos assumidos por *bhāva*, dificuldade que é acentuada pelos usos específicos e conceituais no tratado, que lança mão de prefixações e compostos, comuns do sânscrito, organizando diversos termos derivados de uma única raiz, ao modo de uma arquitetura conceitual.

Uma possível tradução direta de “*bhāva*”, seguindo critérios semânticos, é o substantivo “o devir”, “os devires”. Acreditamos que assumirmos tal possibilidade possa suscitar questões interessantes no campo da estética contemporânea. Como inexistente uma solução única para questões de tradução, buscaremos favorecer a compreensão dos conceitos com o recurso aos vocábulos em sua língua originária.

Retornando à frase com a qual abrimos esse tópico, podemos dizer que é pela atuação sucessiva e recorrente de *vibhāva*, *anubhāva* e *vyabharibhāva*, que a *sthayibhāva* se atualiza em *rasa*. Passaremos a expor o sentido de cada um desses conceitos.

---

5 “Bhāva, m. (√bhū) becoming, being, existing, occurring, appearance.” (MW, “bhāva”).

Primeiramente, detenhamo-nos na relação ntre *sthayibhāva* e *rasa*, que é explicada por Bharata através de uma analogia da geração da árvore pela semente (NŚ VI, 38) — se a semente germina e gera a árvore, a árvore gera flores, frutos e a semente. Quando passamos de uma para a outra há uma mudança e, ao mesmo tempo, persiste uma identidade genética. “*Rasa*” é uma atualização do que a *sthayibhāva* é em potência. Pela atuação sucessiva das demais *bhāvas*, a *sthāyibhāva* se atualiza em *rasa*.

Por vias semânticas — e possivelmente etimológicas — pode-se traduzir “*sthāyi*” para o vocábulo da língua portuguesa “estável”. Ghosh (KUMAR, 2010) se traduz *sthāyibhāva* por “Estados Psicológicos”, enquanto Dace (1963) opta por “Estados Mentais Permanentes”. Sunil explica-os, expondo que “A presença de alguma faculdade ou impulsos inatos, permanentes na natureza humana é nomeada ‘*sthāyibhāva*’” (, 2005, p. 4). As *sthāyibhāvas* são traços permanentes da natureza humana, o que não se equivale a dizer que estejam sempre presentes “em ato”. Na maior parte do tempo, encontram-se em “estado dormente” (MARASINGHE, 1989, p. 186-187), de modo latente ou, para usarmos uma expressão da tradição aristotélica, “em potência”.

Sendo *sthāyibhāva* e *rasa* correspondentes uma a uma, como o fruto e o sabor respectivo, ou como a potência e o ato, podemos enumerar os seguintes oito pares: i) *rati/śrngāra* (amor, *eros*); *hāsa/hāsyā* (riso, humor); *śoka/karunā* (compaixão, pesar, *pathos*); *krodka/raudra* (fúria); *vutsāha/vīra* (heroísmo); *bhaya/bhayānaka* (medo, pavor, horror); *jugupsā/bībhatsa* (repugnância); *vismaya /adbhuta* (maravilhamento).

Quanto à *vyabhicāri-bhāva*, podemos diferenciá-la da *sthāyibhāva* por ser a segunda um traço permanente ou fundamental da natureza humana, enquanto as primeiras são, diferentemente, semelhantes a “ondas em um oceano”, que desaparecem tão logo cesse a respectiva causa. M. M. Ghosh (KUMAR,



2010) traduz *sthāyi* e *vyabhicāri*, respectivamente, por “Estados Psicológicos” e “Estados Psicológicos Complementares”. Podemos arriscar os termos: “Devires Fundamentais” e “Devires Contingentes”. A listagem desses últimos fornecida por Bharata é uma lista aberta formada por trinta e três itens, dentre os quais observamos estados de espírito, como impaciência ou distração; reações fisiológicas, como dormir, despertar, fraqueza; além de sonhar, dissimulação, indignação, etc. Em uma apresentação artística, diversas *vyabhicāri-bhāva*, em número variável, são mantidas unidas como as contas de um colar pelo cordão que é a única *sthāyibhāva* (e *rasa*) dominante (MARASINGHE, 1989, p. 187).

A eclosão de *sthāyibhāva* em *rasa*, ou seja, a experiência estética, difere das simples emoções vividas no cotidiano por caracterizar-se pela ausência de, simultaneamente, objetividade e subjetividade. Em termos objetivos, não sou compelido a buscar a heroína que se perdeu no início da peça, tampouco busco afastar-me do monstruoso ou aversivo porventura encenados no palco. Ao mesmo tempo, o horror ou pavor artísticos, assim como o amor e o riso, não são reiterações de lembranças pessoais, biográficas. Não sou tomado pela ira ao contemplar a *sthāyibhāva* correspondente por meio da expressão artística. O experimentar das emoções fundamentais propiciado pela arte não se equivale ao causar artificial de respostas emocionais em determinado sujeito, pois não há horror, paixão ou ira, propriamente ditos. Assim sendo, a experiência estética livra-me da ação externa tanto quanto da interna. Daí ser a experiência emotiva própria da arte uma gota de liberação.

Há sempre uma satisfação ou bem-aventurança característica de *rasa*, independentemente de advir dos traços fundamentais característicos do humano correspondentes à ira ou aversivo. *Rasa* é uma experiência da quintessência impessoal universalmente constitutiva dos sentires/devires dos sujeitos dados. *Rasa* é sempre prazerosa.

Não sendo objetiva nem subjetiva, o que a experiência artística propicia é uma contemplação desses traços emocionais constitutivos, o que se diferencia da emoção subjetiva e se traduz em uma participação no universal (SUNIL, 2005, p. 5).

Além de ser prazerosa, *rasa* é sempre educativa. Pode-se falar em uma “educação dos sentimentos”, ou “educação de sensibilidade”, mas o efeito é mais amplo, pois o que se experiencia é o fundamento permanentemente constitutivo dos devires e modos de relação entre sujeitos e objetos no mundo, com implicações em todas as esferas da existência humana. Esse tópico é tratado longamente no primeiro capítulo do tratado de Bharata (NŚ, I). Pode-se dizer, de modo sucinto, que a experiência estética, *rasa*, conduz à superação de gostos e inclinações vulgares (*grāmya*), o que se reflete em todas as dimensões da vida humana: as relações sensuais e afetivas (*kama*); a vida política, trabalho e realizações materiais (*artha*); os deveres morais, éticos ou religiosos (*dharma*); e a busca espiritual de libertação (*mokṣa*).

A gratificação dos espectadores é o núcleo do tema de *rasa* no *nāṭya*, mas isso deve atender aos objetivos (*puruṣārtha*) da vida: *kama*, *artha*, *dharma* e *mokṣa*. (SUBRAHMANYAM, 2010)

## 2.4 Vibhāva e anubhāva

*Vibhāva* e *anubhāva* são outras duas palavras, já citadas, ambas formadas por prefixação de *bhāva*. É pela ação de *vibhāva* e *anubhāva* que a *sthāyibhāva* se atualiza em *rasa*. Ghosh (KUMAR, 2010) traduz os termos, respectivamente, por “Determinantes” e “Consequentes”; Schechner (2001) opta por “estímulo” e “reação involuntária”. Ambas as traduções perdem a raiz *bhāva* no plano do significante em favor de uma busca de equivalência no plano do significado. Embora devemos notar que a última opção é inapropriadamente behaviorista,

em ambas as traduções notamos a apreensão de um “antecedente” e um “subsequente” em um processo dinâmico de transformação. Não se trata de novas “classificações” de “tipos de emoções”, ao lado de *vyabhicāri* e *sthāyi*, mas das posições temporais que caracterizam uma sucessão processual, o antecedente ou causante (*vibhāva*) e o posterior ou conseqüente (*anubhāva*). Para retomarmos a terminologia sugerida acima, podemos falar de um “devir-causante” e um “devir-conseqüente”. Não se reduzem a conceitos de uma psicologia behaviorista, pois, lembrando o já exposto acerca de *rasa*, não está colocada uma distinção entre sujeito e objeto, nem de caráter epistemológico nem ontológico.

Considerar novamente o processo de formação dos vocábulos pode ser um instrumento elucidativo para apreender seu valor conceitual.

O prefixo */vi/* adiciona a uma raiz do sânscrito o componente semântico de / desvio/, às vezes indicando intensificação ou mesmo negação da ideia originária. Por exemplo, adicionado à raiz verbal */kṛ/* (“fazer”), resulta em “*vikāra*”, que são, em sentido comum, “mudanças de forma ou natureza, alteração ou desvio de um estado natural qualquer, transformação, modificação, mudança” (MONIER-WILLIAMS, 2010). É assim que a *raudra-rasa* (“fúria”) “é originada pelo bater, cortar, mutilação e estocadas em lutas, o tumulto da batalha, e assim por diante” (NŚ, VI, 64), que são *vibhāva*, “devires-causantes” que levarão o “devir-fundamental” da “fúria” (*krodha*) a ser atualizado na *rasa* respectiva.

“*Anubhāva*”, por sua vez, são os “devires-conseqüentes”. A flor ofertada e o sorriso da amada são, respectivamente, a *vibhāva* e *anubhāva* para *rati* (amor) atualizar-se na correspondente *śrīṅgāra-rasa*.

O prefixo */anu/*, adicionado à raiz */kṛ/* (“fazer”), resulta em “*anukṛta*”, “feito à

semelhança, imitado”; adicionado à raiz /gam/ (“ir”), obtém-se “*anugam*”, “ir após, seguir, perseguir (...)” (MONIER-WILLIAMS, 2007). Podemos, portanto, compreender *anubhāva* como um “devir-consequinte”. No *Nāṭyaśāstra*, pode-se encontrar referências a *anubhāva* ora como reação do público, ora como reação de um personagem representado em uma situação dramática. Não há contradição, pois uma flor apresentada no palco (*vibhāva*) gerará um sorriso e comoção (*anubhāva*) tanto na heroína quanto no público. A relação expressa é a de uma processualidade. Considerar o sorriso da heroína como *vibhāva* para a comoção do público ou como *anubhāva* para a rosa apresentada depende apenas de uma opção quanto ao aspecto o qual se pretende salientar na processualidade, a qual “conta” do colar referem-se o “antes” e o “depois”. Tal relação é recursiva, circular e móvel, mas não tautológica.

Sintetizando a correlação entre os conceitos expostos até aqui: *rasa* (experiência estética) é consumada pela relação estabelecida entre conjunções/uniões/disposições de *bhāva*. *Sthāyibhāva* são os “devires fundamentais”, em número fechado (oito), sendo apenas um o central em determinada criação artística; *vyabhicāri-bhāva* são os “devires contingentes”, subordinados à *sthayibhāva* fundamental e unidos por essa como as contas de um colar; *vibhāva* e *anubhāva* são termos que designam os “devires-causantes” e “devires-consequintes”, o “antes” e o “depois” em uma concepção de arte enquanto processual e dinâmica. Uma obra artística será, antes de tudo, um “feixe” ou “padronagem” (*patterning*) de *bhāvas*, ou seja, sucessões de estados/devires-semelhantes-às-emoções, organizados em torno de uma única qualidade de experiência estética (*rasa*).

Note-se que nada foi dito, até aqui, sobre como isso se sucederá, como ocorrerá em um poema, uma música ou peça teatral, pois Bharata tomará essas questões apenas *a posteriori*, ao relacionar *rasa-bhāva* com *abhinaya*, ou seja, quando for expor as regras formais de composição de cada um dos cam-

pos expressivos, cuja minuciosidade tomará a quase totalidade de seu tratado. *Rasa-bhāva* é a instância instituinte dessas regras que assumem natureza quase tão prescritiva quanto nossa gramática normativa, uma estilística erigida ao status de “norma culta”. Advêm daí as características da poesia sânscrita, como podemos encontrar em seu maior expoente, Kālidāsa (KANE, 1971; KALIDASA, 1997): uma arte cuja virtuose é dada tanto por seu rigor formal quanto pela intensidade da experiência estético-emocional propiciada.

### 3. Notas finais

#### 3.1 A onipresença da poética centrada em *rasa* nas expressões artísticas indianas

Entre as poéticas da Europa e da Índia há notáveis paralelos a serem recuperados em trabalhos comparativos, sugerindo a existência de um circuito de trocas culturais desde o mundo antigo ao longo do Caminho da Seda, tal como expõe Bharata Gupta (1994), mas também são notadas diferenciações que não podem ser menosprezadas, o que aponta para uma história da arte indiana como um capítulo próprio da história da arte como um todo. Sobre-tudo, o que se deve sublinhar no âmbito dos estudos sobre artes indianas no Brasil é a impossibilidade de se proceder a essas pesquisas sem recorrer aos respectivos referenciais canônicos de estética que a embasam, haja vista que a familiaridade com termos tais como *rasa*, *bhāva* e *abhinaya* são requisitos para a criação, tanto quanto para a apreciação qualificada de diversas correntes da arte indiana. Essa constatação é válida para as mais diversas expressões artísticas, como a dança, a poesia, o teatro, o cinema, dentre outras.

Referindo-se à tradição teatral sânscrita, E. W. Marasinghe expõe que:

O núcleo da teoria da arte dramática sânscrita consiste no conceito de *rasa*, de acordo com a qual cada criação dramática deve visar evocar nas mentes da audiência um tipo particular de experiência estética, chamada *rasa* (1989, p. 185).

Para introduzir a análise formal da música clássica indiana, Anjali Mittal expõe a mesma teoria que relaciona *rasa*, *vibhāva*, *anubhāva* e *vyabhicāri bhāva* da qual viemos tratando (2000, p. 84).

Explicando a especificidade da dança indiana, a bailarina Lakshmi Vishwanathan declara que “*Bhāva* é a alma de nossas formas de dança. É *bhāva* que faz com que (?) nossa dança se destaque perante a dança do Ocidente” (2010).

Algo análogo pode ser aplicado ao cinema indiano, que é o maior do mundo em termos de quantidade de filmes produzidos/ano, bem como de público. Como declaram Khan e Chatterjee (2003) em relação à indústria de entretenimento sediada em Mumbai, a chamada “Bollywood”<sup>6</sup>, muitas vezes criticada por ser uma variante da indústria cultural: como na maioria das formas artísticas indianas, esse conceito de *rasa* é aplicado com regularidade na indústria de filmes híndi também, onde as emoções precisam ser expressas para completar o melodrama (Khan; Chatterjee, 2003, p. 403).

Em seu trabalho acerca da literatura devocional indiana, Vijay Mishra nota que: “(...) Um dado texto literário é visto não em termos de seu dinamismo interno (de design, de personagens, etc.), mas como um portador de uma multiplicidade de *rasas*, onde a resposta estética, o ponto de partida do processo estético, tem prioridade sobre a estrutura” (2009, p. 19). É desse modo, prossegue Vijay Mishra, que realizações artísticas formalmente muito diversas, como as peças clássicas *Abhijñānaśākuntalam* de Kālidāsa, *Gitāgovinda* de Jayadeva e determinados *citrakāvya* (poemas concretos em sânscrito, cuja *techné* consiste na disposição gráfica de sílabas a serem lidas conforme a direcionalidade sugerida pelo desenho, cada sílaba participando da formação de mais do que uma palavra) podem ser considerados como objetos estéticos

---

6 O cinema indiano é múltiplo e variado. É comum confundir-se “cinema indiano” com “Bollywood”. Na verdade, esse último corresponde a apenas um terço da produção total da Índia. Há dois critérios de classificação relevantes para a produção cinematográfica indiana, igualmente relevantes. O primeiro é a classificação por língua de produção, o que também designa um circuito de exibição privilegiado; outro é a divisão entre “Cinema de Arte” e “Cinema Popular”, ou de entretenimento. Há também o “Terceiro Cinema”, que mescla característica de ambos os anteriores. Bollywood é o cinema de entretenimento filmado/exibido na língua hindi.

unificados, unificação que advém de serem, no caso, todos indutores da experiência amorosa (*śringāra-rasa*).

### **3.2 Da necessidade dos parâmetros específicos para a crítica e apreciação qualificada da arte indiana**

O teatro e o cinema são duas expressões culturais propícias para estabelecermos uma plataforma de diálogo entre as estéticas de matriz européia e indiana. No caso europeu, a centralidade do *mythos* na poética de Aristóteles se faz sentir ainda nos dias de hoje, o que se traduz na estrutura narrativa das teorias de roteiro de nossas indústrias culturais e na semiótica narrativa dos anos setenta e oitenta — que hoje translada para uma “semiótica tensiva”, mas ainda preservando um grande lastro de uma narratividade aristotélica e propiana.

No cinema, assim como na TV, a gramática audiovisual transformou a linguagem herdada do teatro, contudo manteve a centralidade da estrutura narrativa clássica aristotélica, caracterizada pelo esquema de “nó e desenlace” (Aristóteles) ou “virada narrativa”. Ao redor desse esquema de base, constelam-se diversas noções centrais ao exercício da crítica, tais como: “estrutura narrativa”, “funções narrativas”, “necessidade”, “diegese”, “unidade de ação”, “unidade de espaço e tempo” e “gênero”. Em relação a pesquisas sobre teatro/cinema indiano, todos esses conceitos devem ser colocados em suspenso e revisados, antes de serem aplicados ingenuamente de modo parcial e possivelmente impróprio. A consequência de um procedimento inverso é inscrever atuais análises na possibilidade de serem consideradas como exercício de “colonialismo epistemológico” por leituras ulteriores.

Tomemos como exemplo a noção de *plot* e a centralidade do roteiro para a poética de Hollywood. Conforme nota Rajabali, em certo tom de lamento:

Em Hollywood, o roteirista é o segundo técnico mais bem pago; em Mum-



bai, usualmente o diretor de fotografia, o mestre de artes marciais, geralmente o diretor de arte, o coreógrafo, e o músico liricista, são mais bem pagos do que o roteirista (2003, p. 309).

No cinema indiano, tanto quanto no “teatro sânscrito” (*nāṭya*), *rasa-bhāva* instruem a semiose diretamente em cada um daqueles que designamos como “campos expressivos”, ou seja, música, expressão corporal, etc. Isso difere profundamente do cinema narrativo griffitiniano, modelo vigente em Hollywood, no qual todas as demais instâncias do espetáculo são subordinadas à estrutura aristotélica de nó e desenlace.

A estrutura do roteiro recebe tratamento detalhado em Bharata no capítulo em que trata do conceito de *itivṛtta* (lit.: “assim ocorrido”). Considerado como o “corpo do *kāvya*”, toma a forma de cinco partes ou “nexos” que caracterizam uma estrutura narrativa, mas cuja natureza é a de ser, em última análise, uma disposição ou arranjo de *bhāvas*, uma tessitura de *vibhāvas*, *anubhāvas* e *vyabhicāribhāvas*, visando à consecução de uma *rasa* primária e algumas secundárias. Nessa arte, o que poderia ser visto por estudiosos ocidentais como uma suspensão do *plot* é, inversamente, um prosseguimento do encadeamento de *vibhāvas* e *anubhāvas*, que jamais foram caracterizadas pela “necessidade” (em relação ao *mythos* aristotélico), mas sim por sua natureza de sugestibilidade em relação à *sthāyi-bhāva* em questão. Essa sugestibilidade é fundadora de toda a carpintaria da linguagem, que consiste no processo de criação artística, tanto no plano dos significados (encadeamento/fluxo de imagens semânticas) quanto dos significantes (movimentos de câmera, cortes mais lentos ou rápidos, etc.). O resultado, em Bollywood, é mais à MTV que à Hollywood.

## Referências

- APTE, Vaman Shivram. The Student's Sanskrit-English Dictionary. Delhi: Motilal Banarsidas, 2010.
- ARISTÓTELES. Poética. Tradução de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.
- DACE, W. The Concept of "Rasa" in Sanskrit Dramatic Theory. Educational Theatre Journal, v. 15, n. 3, p. 249-254, Oct. 1963
- ECO, Umberto. Rasa and Taste: a difficult synonymy. Disponível em < <http://www.umbertoeco.it/CV/Rasa%20and%20Taste.pdf>>. Acesso em: 17 jul. 2012.
- FLOOD, Gavin. (Org.) The Blackwell Companion to Hinduism. New Delhi: Blackwell/Wiley, 2003.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. Dicionário de Semiótica. São Paulo: Contexto, 2012.
- GUPTA, Bharat. Dramatic Concepts, Greek and Indian: a study of the Poetics and the Nāṭyaśāstra. New Delhi: D.K. Printworld, 1994.
- HAYASHI, Takao. Indian Mathematics. In: FLOOD, Gavin. (Org.) The Blackwell Companion to Hinduism. New Delhi: Blackwell/Wiley, 2003. p. ?.
- JHA, V. N. Epistemology of Rasa-Experience. In: PANDE, S.C. The Concept of Rasa: with special reference to Abhinavagupta. New Delhi: Indian Institute of Advanced Studies/Aryan Books International, 2009. p. 1-15.
- JHANJI, Rekha. Śiva-rasa and Nāṭya-rasa Sources of Aesthetic Experience in Abhinavagupta. In: PANDE, S.C. The Concept of Rasa: with special reference to Abhinavagupta. New Delhi: Indian Institute of Advanced Studies/Aryan Books International, 2009. p. ?.
- KĀLIDĀSA. The Complete Works of Kalidasa. Tradução para o inglês de Chandra Rajan. Delhi: Sahitya Akademi, 1997.
- KANE, P. V. History of Sanskrit Poetics. Delhi: Motilal Banarsidass, 1971.
- KEITH, A. Berriadale. A History of Sanskrit Literature. New Delhi: Motilal Banarsidas, 1993.

- KHAN; CHATTERJEE. In: The Encyclopaedia of Hindi Cinema. New Delhi: Encyclopaedia Britannica (India), 2003. p. ?.
- KUMAR, Pushpendra. The Nāṭyaśāstra of Bharatamuni: Sanskrit Text, Romanised Text, commentary Abhinava Bhāratī by Abhinavaguptācārya and English Translation by M. M. Ghosh. Edição e notas por Pushpendra Kumar. Delhi: New Bharatiya Book Corporation, 2010. 4 v..
- LEY, Graham. Aristotle's Poetics, Bharatamuni's Natyasastra, and Zeami's Treatises: Theory as Discourse. Asian Theatre Journal, v. 17, n. 2, p. 191-214, Autumn, 2000) University of Hawaii Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1124489>>. Acesso em: 26 jan.2009.
- MARASINGHE, E.W. The Sanskrit Theatre and Stagecraft. Delhi: Sri Satguru Publications, 1989.
- MISHRA, Vidya Niwas. Theoretical Foundations of Rasa Theory of Abhinavagupta. In: PANDE, S.C. The Concept of Rasa: with special reference to Abhinavagupta. New Delhi: Indian Institute of Advanced Studies/Aryan Books International, 2009. p. 19-23.
- MISHRA, Vijay. Devotional Poetics and the Indian Sublime. New Delhi: D.K. Printworld, 2000.
- MITTAL, Anjali. Hindustānī Music and the Aesthetic concept of Form. New Delhi: D.K. Printworld, 2000.
- MONIER-WILLIAMS. Sanskrit-English Dictionary database. Programadores: KHAI, Tong Phuok; KRENGEL, Jeff. Köln: University of Cologne (Universität zu Köln). Software, 2010.
- PANDE, S.C. The Concept of Rasa: with special reference to Abhinavagupta. New Delhi: Indian Institute of Advanced Studies/Aryan Books International, 2009.
- PEIRCE, Charles S. Semiótica. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- RAJABALI, A. The Unimportance of Scriptwriting. In: The Encyclopaedia of Hindi Cinema. New Delhi: Encyclopaedia Britannica (India), 2003.
- RANGACHARYA, Adya. Nāṭyaśāstra: English Translation with Critical Notes. Delhi: Mushiram Manoharlal, 2010.
- SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula. Epistemologias do Sul. São Paulo: Cortez, 2010.

SCHECHNER, R. Rasaesthetics. TDR , v. 45, n. 3, p. 27-50, Fall 2001.

SCHWARTZ, S. L. Rasa: performing the divine in India. Delhi: Motilal Barnasidas, 2008.

STAAL, Frits. Indian Sciences: introduction In: FLOOD, Gavin. (Org.) The Blackwell Companion to Hinduism. New Delhi: Blackwell/Wiley, 2003. p. 346-348.

SUBRAHMANYAM, Padma. Some Pearls from the Fourth Chapter of Abhinavabharati (Karanas and Angaharas) Nrthyodaya. Disponível em: < <http://home.comcast.net/~padmasri/TOI/SomePearlsfromtheFourthChapterofAbhinavabharati.pdf>>. Acesso em: 06 nov. 2010.

SUNIL, P. Rasa in Sanskrit Drama. The Indian Review of World Literature in English, v.5, n.1, 2005.

THAMPI, G. B. Rasa as Aesthetic Experience. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, v. 24, n. 1 (Oriental Aesthetics), p. 75-80, 1965.

VISHVANATHAN, Shiv. Encontros culturais e o oriente: um estudo das políticas de conhecimento. In: SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula. Epistemologias do Sul. São Paulo: Cortez, 2010. p. 487-507.

VISWANATHAN, Lakshmi. . Facets of Srngara. Disponível em: < [http://www.krishnaganasabha.org/articles/1992-93/Facets of Srngara by Lakshmi Viswanathan.pdf](http://www.krishnaganasabha.org/articles/1992-93/Facets%20of%20Srngara%20by%20Lakshmi%20Viswanathan.pdf)>. Acesso em: 06 nov. 2010.

# Triste Bahia

---

## Caetano Veloso e o caso Gregório De Matos

**Rafael Julião**

*Universidade Federal do Rio de Janeiro*

juliao.rafael@gmail.com

**Resumo:** O texto examina ensaios críticos de alguns escritores brasileiros e estrangeiros, ficcionistas que se dedicam tanto ao romance, ao conto e à poesia, quanto à crítica literária vendo a mesma inquietude com a linguagem.

**Palavras-chave:** crítica- ensaio- ficção

**Abstract:** The text examines critical essays from some fictionists, brazilian and foreigners, who dedicate themselves also to literary criticism, considering the same disturbance in language.

**Keywords:** criticism — essay- fiction



Gregório de Matos (nascido em Salvador em 1633-6) e Caetano Veloso (nascido em Santo Amaro em 1942) são duas figuras fundamentais da cultura brasileira e, em especial, da cultura baiana. No disco *Transa*, dos anos 1970, Caetano incorporou parte de um soneto de Gregório na canção “Triste Bahia”, sugerindo aproximações latentes entre seus trabalhos.

O objetivo do presente artigo é refletir sobre a relação entre os dois artistas baianos a partir desse gesto de incorporação. Para tanto, convém primeiramente situar a figura do poeta Gregório de Matos em seu tempo histórico, mas também observar as representações que adquiriu no conjunto da fortuna crítica sobre a literatura brasileira. Em seguida, é preciso compreender em que momento esse processo se deu na trajetória artística de Caetano Veloso, na esteira do tropicalismo e das leituras de Brasil que foram afirmadas pelo movimento.

## A triste Bahia

A vertente satírica da poesia de Gregório de Matos concentra-se, em grande medida, na formulação literária de múltiplas críticas à sociedade baiana do século XVII, cujos habitantes são acusados de corrupção e promiscuidade. É exemplar, nesse sentido, o famoso poema que, por meio de epílogos, descreve “a cidade da Bahia” como um lugar onde falta “verdade”, “honra” e “vergonha”.<sup>1</sup> Na longa lista de criticados, constam os negociantes ambiciosos, a nobreza estúpida e vaidosa, os pretos e mestiços sem valor, a justiça corrupta e injusta, os religiosos hipócritas, a Câmara incompetente e a economia açucareira decadente.

O poema é descrito no título como um “juízo anatômico dos achaques que padecia o corpo da República, em todos os membros e inteira definição do que em todos os tempos é a Bahia”. Veja-se que aqui Gregório de Matos associa diretamente a Bahia à metáfora do “corpo da república”. É preciso lembrar, nesse sentido, que a cidade de Salvador (“a cidade da Bahia”) foi a capital política do Brasil durante grande parte do período colonial (entre 1549 e 1763). Assim, o poeta, ao registrar a sociedade baiana daquele período, estava também registrando um momento fundamental da formação do povo, da cultura e do estado brasileiro.

Como sabemos, a lira maledicente de Gregório de Matos rendeu-lhe a alcunha de “Boca do Inferno”, o que frequentemente nos leva a construir uma imagem profundamente subversiva do poeta. No entanto, ao situá-lo em sua posição social e em seu tempo histórico, é possível descobrir componentes conservadores em seus versos críticos, especialmente quando compreendemos a pró-

---

1 MATOS, 2010, p. 41-44.



pria natureza do gênero satírico naquela época.

Em *A sátira e o engenho — Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*, o pesquisador João Adolfo Hansen esclarece que a sátira apresentava, originalmente, uma função reguladora do corpo social. Desse modo, o caráter moralizante do gênero sinalizava um desvio em relação à sociedade ideal e às hierarquias que nela deveriam ser respeitadas. Em outras palavras, os poemas satíricos não apontavam exatamente contra o modelo de estado, contra a Igreja ou contra as estruturas sociais injustas, mas contra os personagens corruptos que atrapalhavam o sistema de funcionar corretamente.

Ainda segundo Hansen, mesmo as irreverências linguísticas estavam previstas como inerentes ao gênero, além do que a linguagem chula e agressiva era adequada ao objetivo de rebaixar o que seria imoral. A subversão vocabular, o riso crítico e a desproporção caricatural estariam, nesse sentido, a serviço da própria ordem e não o contrário. A sátira, portanto, mais reafirmava as estruturas sociais do que se propunha a transformá-las.

Feitas essas considerações, cabe agora devolver o poeta a seu contexto específico e localizá-lo socialmente enquanto sujeito histórico: trata-se de um homem branco de elite, nascido no Brasil (mas de avós portugueses), em uma sociedade colonial e escravista, entre o apogeu e a crise do mercado açucareiro. Com isso, é possível perceber, no conjunto de sua obra, todos os valores aristocráticos, patriarcais, racistas e misóginos (para usar termos atuais) que caracterizam o olhar comum de um homem em sua posição social.

Com isso, é possível nos encaminharmos para a análise mais detida do soneto “À cidade da Bahia”, que ficou mais conhecido pela exclamação que abre o primeiro verso:

Triste Bahia! ó quão dessemelhante

Estás e estou do nosso antigo estado!  
Pobre te vejo a ti, tu a mi empenhado,  
Rica te vi eu já, tu a mi abundante.  
A ti trocou-te a máquina mercante,  
Que em tua larga barra tem entrado,  
A mim foi-me trocando, e tem trocado,  
Tanto negócio e tanto negociante.  
Deste em dar tanto açúcar excelente  
Pelas drogas inúteis, que abelhuda  
Simples aceitas do sagaz Brichote.  
Oh se quisera Deus que de repente  
Um dia amanheceras tão sisuda  
Que fora de algodão o teu capote!  
(MATOS, 2010, p. 44)

O texto trata, portanto, de um processo de transformação que gerou o empobrecimento da Bahia e do sujeito que enuncia tal processo. O espelhamento entre indivíduo e espaço apresenta seu correspondente formal por meio da construção de um jogo de antíteses, paralelismos e quiasmas, especialmente durante a primeira estrofe. Veja-se, nesse contexto, a oposição entre os adjetivos “pobre” e “rica” (paralelos a “empenhado” e “abundante”), bem como entre o passado e o presente em que se flexionam os verbos “estar” (“estás”/ “estou”) e “ver” (“vejo”/ “vi”).

Os quiasmas, por sua vez, aparecem nos dois últimos versos da primeira estrofe, quando notamos que a pausa (marcada pelas vírgulas) funciona como um espelho sintático. Os pronomes “eu”/ “mi” e “tu”/ “te”/ “ti” participam também da organização dessa estrutura, na qual o sujeito vê a pobreza da Bahia refletir-se em seu próprio estado.

Vale, por fim, observar que o substantivo “estado” reverbera o verbo “estar”, que aparece no mesmo verso sob as formas “estás” e “estou”. Nessa acepção, o termo se refere à forma como as coisas antes *estavam*. Por outro lado, é possível sinalizar uma polissemia, que nos permite ler a expressão “antigo estado” enquanto unidade federativa (“estado da Bahia”) e enquanto sistema político, econômico e social anteriormente vigente. Sobrepondo esses sentidos, a transformação estrutural do sistema apresentava como consequência o empobrecimento do sujeito, do estado e da cidade da Bahia (e, por extensão, do estado brasileiro).

No segundo quarteto, anuncia-se como causa dessa mudança a presença da “máquina mercante”, isto é, dos mesmos “negociantes” que aparecem criticados nos epílogos do outro poema. O comércio é assim figurado, de modo a conotar uma estrutura potente, contínua e sistemática (e, em certo sentido, “moderna”). No âmbito formal, a expressão promove as aliterações entre os fonemas /m/ e /k/ e sugere um ritmo mecânico no conjunto do verso. O termo “larga barra” (com a anteposição do adjetivo valorativo) sinaliza, criticamente, o excesso de abertura da costa brasileira aos negociantes estrangeiros.

Nos tercetos, a decadência da cidade também é representada por meio da oposição entre o “açúcar excelente” que a cidade produzia, agora desvalorizado nas transações comerciais com os estrangeiros “sagazes”, sobretudo os ingleses (note-se o termo coloquial “brichotes” em referência irônica ao termo inglês “british”). Na conclusão do soneto, o pretérito mais-que-perfeito apresenta-se como lamento por Deus ter desejado a repentina mudança que tornara a Bahia austera (“sisuda, séria”) e sua vestimenta pobre, feita de algodão.

Alfredo Bosi, em sua *Dialética da colonização* (1992), dedica o capítulo “Do antigo estado à máquina mercante” ao poeta Gregório de Matos, cujo título evoca justamente os versos de “Triste Bahia”. O autor analisa o poema

dialecticamente, estabelecendo as devidas relações entre literatura e sociedade. Desse modo, observa o espelhamento formal e temático entre o sujeito e a Bahia, contextualiza a entrada dos navios estrangeiros naquele período e mostra como a posição social do poeta ajuda a compreender o caráter específico de sua crítica.

Nesse sentido, Bosi nos informa sobre a antiga existência de leis restritivas à entrada de navios estrangeiros, que foram “relaxadas” por D. João IV depois da Restauração de 1640. A tal “máquina mercante” do poema, bem como a presença do “sagaz brichote”, fazem referência a essa mudança, que marca a ascendência de uma classe mercante na Bahia, o que se dá em paralelo com a crise do comércio açucareiro nas últimas décadas do século XVII.

Com isso, é possível perceber que o protesto de Gregório de Matos contra o empobrecimento da Bahia não representa, prioritariamente, a defesa da cidade contra a exploração estrangeira ou contra o comércio ambicioso. O que se revela, essencialmente, é a situação do próprio poeta enquanto representante do antigo estado em declínio (filiado à aristocracia açucareira), diante do surgimento de um novo estado, mais aberto ao comércio internacional e aos novos produtos.

Alfredo Bosi segue analisando outros poemas de Gregório, observando também os elementos de raça e gênero que reforçam o caráter conservador (e, nos termos de hoje, racista, machista e misógino) de muitos de seus textos. Por fim, Bosi comenta o trânsito do poeta entre classes e raças, especialmente por meio de um convívio sensual e festivo, que, segundo o autor frisa, não significa uma redução efetiva das barreiras sociais. Ao “desmascarar” o poeta, o crítico insere-se diretamente na discussão sobre as grandes interpretações da brasilidade, em especial, a de Gilberto Freyre, como veremos a seguir.

## O músico-poeta

Em sua *História social da música brasileira*, José Ramos Tinhorão dedica o capítulo “Gregório de Matos: glosa em cantigas no Recôncavo Baiano” a afirmar a importância do poeta baiano para a história da música brasileira no período colonial. Com isso, o autor também nos conduz à reflexão sobre a existência de um lugar de interseção entre a literatura e a canção (ou, por extensão, entre cultura erudita e cultura popular), que coloca “o poeta-músico” Gregório de Matos em um espaço muito particular dos estudos literários:

De entre as modalidades de versos cantados, o poeta-músico Gregório de Matos cultivava predominantemente, ao lado das glosas e cantigas, coplas e chansonetas, os romances que lhe permitiram contar, no estilo popular-tradicional das redondilhas maiores, ora fatos engraçados ora acontecimentos variados, sempre com função de acompanhamento à viola. (TINHORÃO, 1998, p. 57)

E completa:

A variedade e quantidade dos romances (alguns com estribilho, versos sobre motes e décimas cantadas, somadas às glosas, cantigas e chulas, bem como as lirias e chansonetas declaradamente compostas para serem cantadas à viola), indica, afinal [...], que [...] a obra de Gregório de Matos Guerra deveria ser estudada quase toda não como obra poética mas como versos de música popular. A prova disso estaria no fato de, de entre as mais de seiscentas composições em versos recolhidas como do poeta [...], apenas duzentas e sete constituem sonetos, que era o gênero poético dominante na época, e cuja forma não convidava à música. (Ibidem, p. 57-58)

Assim, Tinhorão reivindica Gregório de Matos para o campo da música popu-

lar por meio de argumentos formais, que listam gêneros e estruturas característicos das produções poéticas feitas para o canto, além de associarem o poeta a um instrumento musical, a viola.

Historicamente, a aproximação entre a poesia e a música, embora já fosse presente na Antiguidade, tornou-se ainda mais contundente na Idade Média, quando emergiram as cantigas trovadorescas provençais e galego-portuguesas. Trovadores, menestréis e jograis utilizavam fartamente as composições musicais e o canto para transmitirem não só seus sentimentos, mas também as histórias e lendas de seu tempo (como ocorre no gênero “romance”).

Veja-se, assim, que Tinhorão, ao falar sobre a poesia-musical de Gregório, acaba por enfatizar a importância das canções populares para o registro de situações e episódios cotidianos, de modo a funcionar como fonte fundamental de pesquisa para a compreensão de determinado contexto histórico-social. Nesse sentido, destaca a relevância do conteúdo da obra de Gregório em relação ao registro muito vivo “de situações e episódios engraçados ou escatológicos da vida da cidade de Salvador e de outros centros urbano-rurais do Recôncavo”<sup>2</sup>, que, como já sinalizamos, são espaços centrais para a compreensão do Brasil do século XVII.

Tinhorão também registra o “ponto de vista contraditório” adotado pelo “filho da elite branca local”, envolvido frequentemente em “pagodeiras e aventuras sexuais com a gente negra e mestiça [...] que preconceituosamente desprezava”.<sup>3</sup> O misto de desprezo classista e interesse sexual também diz muito sobre o processo de colonização, cuja violência se desenvolveu também em cenários de convivência, que dão origem a interpretações seminais sobre o Brasil.

---

2 TINHORÃO, 1998, p. 55.

3 Ibidem.

Nesse universo, destaca-se *Casa Grande e Senzala* (1933), de Gilberto Freyre, e sua tese sobre a hibridização cultural, identificando o Brasil como um lugar onde a miscigenação das culturas teria se dado de forma significativamente intensa e particular. Assim, o autor contribui para formar uma representação de um Brasil “mestiço” e “sensual”, dotado de grande riqueza cultural.

A tese de Freyre, como dissemos, aparece sob a mira de Alfredo Bosi no texto sobre Gregório de Matos, em que afirma que o trânsito e a convivência íntima entre as classes não significaram emparelhamento social, tampouco se deram sem violências físicas, simbólicas e discursivas. Embora represente um passo importante para a discussão sobre a cultura brasileira, o pensador pernambucano vem sendo constantemente problematizado, especialmente em nossos dias, por sua hipotética negligência com tais violências (e com seus componentes de raça e gênero).

Nesse cenário, Gregório de Matos, ao tematizar as próprias ambiguidades de seu lugar de homem branco de elite em trânsito frequente entre raças e classes, acaba por circular também entre dualidades fundamentais do Brasil, dividido em sua expressão brutal, violenta, misógina e racista e, de outro lado, sua dimensão mestiça, festiva, sensual e culturalmente rica. Em outras palavras, ao registrar, sob seu ponto de vista, o cotidiano da Bahia do século XVII, Gregório acabou por dialogar também com o próprio universo mítico que ecoa nas célebres interpretações do Brasil, especialmente na de Freyre.

O caráter dúbio do poeta será assunto também de Adriano Espínola, que chama atenção para o fato de ser o poeta “o primeiro grande escritor autenticamente brasileiro”, não só por tematizar aspectos locais do cotidiano baiano, mas por registrar uma linguagem já modificada pela miscigenação cultural. Além disso, o autor afirma:

Há mais de 300 anos, somos, assim, esse Narciso às avessas, diria Néelson

Rodrigues, que cospe na sua imagem e ri de sua miséria. Tália, a musa da comédia e “anjo da guarda” do poeta, seria a musa barroca de nossa formação. A musa que preside desde nosso comportamento mais íntimo, feito de “manha e malícia”, à explosão rueira, sensual e fantasiosa do carnaval. Gregório de Matos, sob esse aspecto, se apresenta como o nosso primeiro grande intérprete; o tradutor cômico-poético das mazelas particulares e sociais, da mestiçagem mística e erótica, dos desejos, tormentos e prazeres da patuleia luso-tropical. De nossas contradições, enfim. (Espínola, 2010, p. 79)

O fragmento reverbera o “complexo de vira-latas”, expressão utilizada por Nelson Rodrigues para sinalizar a existência de um constante discurso autodepreciativo que os brasileiros fazem sobre o país. De outro lado, o Brasil conserva também outra face, alegre e triunfante, debochada e crítica, festiva e carnavalesca, que se expressa na irreverência, na criatividade e na malícia (hipotética) do povo brasileiro.

Assim, Gregório de Matos teria sido capaz de unir os traços gerais do movimento estético barroco (rebuscado, dramático e contraditório) com o caráter paradoxal da própria realidade brasileira, a um só tempo sensual e religiosa, racista e mestiça, violenta e conciliatória, regional e estrangeira, elitista e popular, orgulhosa e envergonhada, miserável e carnavalesca. E, evidentemente, aqui se encontra um dos pontos de maior interesse das representações de Brasil exploradas pelo tropicalismo musical de Caetano Veloso, três séculos depois.



## O antropófago

Em seu prefácio de 1975 à antologia de poemas de Gregório de Matos, o organizador José Miguel Wisnik evidencia a presença de procedimentos antropofágicos na obra do poeta baiano, exemplificando sua tese com o poema “Aos principais da Bahia chamados caramurus”, que é assim:

Há coisa como ver um Paiaiaí  
Mui prezado de ser Caramuru,  
Descendente do sangue de tatu,  
Cujos torpe idioma é Copebá?  
A linha feminina é Carimá  
Muqueca, pitinga, caruru,  
Mingau de puba, vinho de caju  
Pisando num pilão de Pirajá  
A masculina é um Aricobé,  
Cuja filha Cobé, c’um branco Paí  
Dormiu no promontório de Passé.  
O branco é um Marau que veio aqui:  
Ela é uma índia de Maré;  
Copebá, Aricobé, Cobé, Paí.  
(MATOS, 2010, p. 108)

Observe-se que a leitura do texto torna-se difícil, especialmente por causa da incorporação de palavras que pertencem a um vocabulário indígena, além de expressões características da linguagem coloquial da época. Para começar, seria importante saber que “caramuru” é uma palavra tupi-guarani que dá nome a um peixe marítimo de mordida perigosa, mas que também designava, popularmente, os europeus que viviam no Brasil.

No primeiro quarteto, já desvendamos o caráter irônico do poema incidindo sobre a tal “nobreza baiana” de origem europeia. Assim, a pergunta retórica do poema sugere, ironicamente, que não haveria coisa mais bonita que ver um “paiaia” (um pajé) que se enaltece por se achar europeu (note-se que o termo indígena “caramuru” também participa da corrosão desse discurso), mas desce de sangue de “tatu” (outra palavra de origem indígena e que serve para depreciar os nativos) e fala o idioma “copebá” (falado pela tribo cobé).

No segundo quarteto, situa-se o que seria uma linha feminina, marcada por uma série de palavras indígenas especialmente vinculadas à culinária (“muqueca”, “pitinga”, “caruru”, “mingau de puba”, “vinho de caju”). No terceiro seguinte, a linha masculina é designada como “aricobé” (que equivale a “Cobé”). Sua descendência, no entanto, aparece encenada em um processo de miscigenação entre a mulher indígena e um homem branco (observe-se a marcação do gênero, que muito diz sobre o sentido da miscigenação no contexto colonial), ao qual se atribui o adjetivo “paí”, que soa como indígena, mas evoca a palavra latina “pai” (sugerido pela relação com o termo “filha”).

Na estrofe de conclusão, a índia descendente acumula, no último verso, a sequência (coordenada de forma assindética) dos termos “Copebá”, “Aricobé”, “Cobé” e “Paí”. O conteúdo do poema aponta evidentemente para um processo de miscigenação (visto em chave irônica e depreciativa), que Gregório de Matos utiliza para ridicularizar a pretensa nobreza dos descendentes desta terra.

Com isso, é possível afirmar que Gregório de Matos estaria sendo antropofágico ao transcender a imitação do barroco europeu tanto no âmbito do conteúdo (ao falar sobre a formação específica do Brasil e da especificidade de seu processo de colonização), como também no âmbito da forma (ao se apropriar de um gênero europeu — o soneto — modificando-lhe a sonoridade, em espe-

cial, por meio da presença de vocábulos locais, sejam eles de ascendência indígena, sejam eles da expressão coloquial popular na Bahia do século XVII):

Anos mais tarde, em 1986, Augusto de Campos dedicou um poema-ensaio ao poeta baiano, intitulado-o “Arte final para Gregório”. Logo na primeira estrofe, o ensaísta comenta que viajou para os Estados Unidos em 1971 a fim de dar dois cursos universitários, um sobre o barroco e o outro sobre poesia brasileira moderna. Segundo ele, o primeiro começaria por Gregório de Matos e o segundo terminaria em Caetano Veloso. Na bagagem, Augusto afirma que levava consigo uma fita com a gravação de “Triste Bahia”, feita em 1971.

Em seu texto, Augusto de Campos comenta a dualidade de Gregório de Matos (e de Caetano Veloso) entre o erudito e o popular, e também a relação do poeta com a música, com a Bahia e com a invenção poética. Para nosso assunto, interessa o seguinte fragmento:

vai-se ver e gregório aparece  
como o primeiro poeta brasileiro  
dotado de um amplo domínio da linguagem  
ele é verbivocovisual  
fanomelogopaico  
ou o primeiro antropófago experimental  
a nossa poesia  
(CAMPOS, 1986, p. 90)

Percebemos nessa passagem uma ideia que aparece tanto na produção poética como na fortuna crítica produzida pelos poetas concretos, segundo a qual o valor da poesia advém, antes de tudo, do domínio da linguagem e de sua potência experimental e criativa. Além disso, a poesia deveria ser verbi/voco/visual, isto é, deveria explorar suas dimensões de sentido (logopeia), de sonoridade (melopia) e de potência imagética (fanopeia). E é nesses termos que

Augusto estima a grandeza de Gregório.

Além disso, a exaltação da vanguarda antropofágica é também um ponto fundamental da perspectiva dos poetas concretos sobre a cultura e a literatura brasileira. Nessa narrativa, a figura de Oswald de Andrade, “um poeta da radicalidade” (na expressão de Haroldo de Campos), vai se oferecer como um paradigma de modernidade e um ponto fundamental dos preceitos dos poetas concretistas.

Na mesma década, o irmão Haroldo de Campos procedeu a outro gesto de valorização de Gregório de Matos, dessa vez atacando a linha evolutiva proposta por Antonio Candido em sua *Formação da literatura brasileira — momentos decisivos*, de 1959. Nesse sentido, Haroldo de Campos publicou em 1989 *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*, ironizando a ausência do poeta no percurso proposto por Candido.

Haroldo argumenta que o crítico centralizou o nosso modelo literário no momento do Romantismo, no qual a afirmação da subjetividade acompanharia um processo de afirmação de um “nós” nacional, isto é, de consolidação de uma ideia de nação (independente de Portugal) e de uma literatura empenhada em se sistematizar em torno desse objetivo. Além disso, o poeta concreto argumenta contra uma perspectiva evolucionista e integrativa da história literária, problematizando a ideia de que a literatura de um país se faça por meio da passagem de bastões entre escritores de um tempo a outro, e também a falsa sensação de que os autores e estilos eleitos para cada época forneçam um panorama válido da produção nacional como um todo.

Desse fértil debate, interessa-nos sinalizar, sobretudo, como os poetas concretos se empenharam em reconstruir as narrativas acerca do cânone brasileiro, o que se deu principalmente a partir da revalorização de poetas como Gregório

de Matos, Sousândrade e, em especial, Oswald de Andrade, cujos manifestos servem como marco fundamental da criação de uma poesia moderna no Brasil. Essa linha literária se estendeu também em direção à própria poesia concretista e, na sequência, à produção poético-musical dos tropicalistas. Assim, por meio dos poetas concretos, enfim, tecemos o fio que conduz de Gregório de Matos a Caetano Veloso, interligados especialmente pela antropofagia oswaldiana.

## O Transa

É possível afirmar que o momento de eclosão e de consolidação do tropicalismo musical se concentrou em um curto período, especificamente entre os anos de 1967 e 1968. Em geral, o marco escolhido para início do movimento é a apresentação das canções “Alegria, alegria” (de Caetano Veloso) e “Domingo no parque” (de Gilberto Gil) no III Festival da Canção da TV Record, em outubro de 1967. Em 1968, os artistas lançaram seus álbuns individuais propriamente “tropicalistas” e o disco-manifesto do movimento, um álbum coletivo intitulado *Tropicália ou Panis et circencis*.

No contexto dos festivais, o tropicalismo se opôs ao nacionalismo estreito dos defensores do purismo na “música popular brasileira” (que rejeitavam o rock e suas guitarras elétricas). Augusto de Campos publicou, entre 1966 e 1968, artigos que exaltavam a atitude tropicalista e a aproximavam da perspectiva antropofágica de Oswald de Andrade.

Em 1967, no artigo “A explosão de alegria, alegria”, Augusto defendeu que o movimento tropicalista estaria deglutindo as novas informações da cultura de massas, dando continuidade às conquistas da canção popular moderna do Brasil e produzindo uma linguagem inventiva, original, fragmentária e atual. A partir de 1968, os tropicalistas começaram a assumir a relação proposta por Augusto, passando a afirmar o movimento como neoantropofágico.

Caetano e Gil foram presos em dezembro de 1968, em função do acirramento da ditadura civil-militar no Brasil, encerrando o ciclo de afirmação do tropicalismo musical. Em fevereiro de 1969, os artistas foram soltos e, no mesmo ano, forçados ao exílio depois de um breve período em Salvador. Em Lon-

dres, Caetano Veloso gravou dois álbuns, que levam seu nome no título — o de 1969 (o álbum de capa branca) e o de 1971 (o mais marcado pelo universo do exílio, com destaque para a canção “London, London). Em 1971, Caetano conseguiu autorização para fazer duas visitas ao Brasil, retornando definitivamente apenas em 1972.

Vale lembrar que esse período coincide justamente com a contraditória contemporaneidade entre o auge da repressão da ditadura civil-militar brasileira, com o governo de Médici (entre 1969 e 1974) e o apogeu da contracultura no país, sob o influxo dos movimentos jovens na Europa e nos EUA, que foram marcados pela politização do corpo e pelas lutas por direitos civis e liberdades individuais.

As gravações de *Transa* aconteceram, como já dissemos, em Londres, em 1971, pouco depois da primeira visita de Caetano Veloso ao país, referida há pouco. O título ecoa não apenas uma gíria corrente na época (“transa” era uma expressão ampla que se referia não apenas às relações sexuais, mas a qualquer forma de “transação”, de comércio, de troca, de diálogo, de conquista), mas também acaba reverberando o nome da rodovia “Transamazônica”, obra monumental da ditadura, que estava recebendo grande investimento publicitário (o próprio Caetano foi “convidado” pelos militares a fazer uma canção propagandística, mas conseguiu se esquivar).

O disco conta com 7 canções (“You don’t know me”, “Nine of ten”, “Triste Bahia”, “It’s a long way”, “Mora na filosofia”, “Neolithic men” e “Nostalgia”), a maioria delas misturando o inglês e o português (com a exceção de “Mora na filosofia” e justamente de “Triste Bahia”). Os arranjos são de Jards Macalé, Tutti Moreno, Moacyr Albuquerque e Áureo de Sousa. Para muitos críticos, trata-se da obra máxima da discografia de Caetano Veloso.

As canções do disco são emblemáticas em relação a muito dos procedimentos tropicalistas fundamentais: a subversão das hierarquias culturais, a estética fragmentária, o uso das colagens, os deslizamentos de sentido, a revisão da tradição, as incorporações antropofágicas, a afirmação da linguagem pop da cultura de massas internacional (e da língua inglesa) em tensão contínua com a afirmação da singularidade brasileira e da valorização da língua portuguesa, e, por fim, as dialéticas entre o universal e o regional, o arcaico e o moderno, o erudito e o popular.

As colagens, por vezes, atravessam vários desses procedimentos, fazendo com que a sobreposição do conjunto afirme muito mais do que a soma dos fragmentos isolados. A canção que abre o disco, “You don’t know me” (de Caetano Veloso), nesse sentido, mostra-se um cartão de visitas não só do sujeito que se apresenta (para aqueles que não o conhecem), como apresenta também o inventário de recursos formais e de proposições temáticas que caracterizam a produção de Caetano Veloso sob a égide do tropicalismo.

A letra começa em inglês com a sequência de versos “you don’t know me/ bet you’ll never get to know me/ you don’t know me at all/ feel so lonely/ the world is spinning round slowly/ there’s nothing you can show me/ from behind the wall”, seguida da repetição insistente do verso “show me from behind the wall”. Veja-se que a frase inicial (dita em inglês) mostra a convicção de que o interlocutor (potencialmente estrangeiro ao sujeito e ao lugar de onde ele veio) não o conhece e nem vai conseguir entendê-lo (apesar de a canção ser um evidente desejo de comunicação).

Interessante também notar a ambiguidade do verso repetido: no primeiro contexto, trata-se de parte de uma oração subordinada, de modo que se afirma que “não há nada *que você possa me mostrar por trás do muro*”. Note-se que o verso acaba por sinalizar a existência de um muro, que separa locutor e in-



terlocutor que, imersos em línguas, em países e em culturas diversas, acabam incomunicáveis, não conhecendo um ao outro. Apesar de afirmar essa impossibilidade, Caetano repete seis vezes (com ênfase dada pela subida do tom e do volume de voz) apenas o fragmento “show me from behind the wall”, tornando-o um imperativo que ordena ao interlocutor que o veja exibir-se por detrás do muro que os separa.

## O transe

“Triste Bahia” é a terceira faixa do disco, na sequência de “You don’t know me” e “Nine of ten”. Trata-se de mais uma colagem, desta vez, toda em língua portuguesa, que tem como base estruturante a incorporação dos quartetos iniciais do soneto de Gregório de Matos. Para análise, dividiremos a letra em partes, começando pela citação direta do poema de que estamos tratando:

Triste Bahia, oh quão dessemelhante  
estás e estou do nosso antigo estado  
Pobre te vejo a ti, tu a mi empenhado  
Rico te vejo eu já, tu a mi abundante  
Triste Bahia, oh, quão dessemelhante  
a ti tocou-te a máquina mercante  
que em tua larga barra tem entrado  
a mim vem me trocando e tem trocado  
tanto negócio e tanto negociante

Vale lembrar aqui que José Ramos Tinhorão, ao defender o espaço de Gregório de Matos no âmbito da canção popular, argumenta que a maior parte de suas produções pertence a gêneros adequados ao canto (romances, coplas, chansonetas), enquanto apenas a menor parte é de sonetos, menos propensos ao suporte musical. Não deixa de ser interessante que Caetano tenha escolhido justamente um soneto para musicar, o que evidencia ainda mais o trânsito possível entre a poesia escrita e a poesia cantada.

É preciso observar também a inclusão apenas dos quartetos em detrimento dos tercetos. Possivelmente, essa escolha se deu, em primeiro lugar, pela alusão direta à “Triste Bahia” nas duas primeiras estrofes, desvelando o cenário

evocado por Caetano Veloso, tornando mais reconhecível a intertextualidade com Gregório e, por fim, explorando a sonoridade das aliteraões, assonâncias e jogos de palavras já comentados. Vale ainda notar que os tercetos são mais obscuros em termos de sentido (e mais rebuscados em termos de forma), de modo que dificultariam a transposição para o universo musical.

Na canção, a primeira estrofe do soneto original é pontuada com pequenos suspenses, que tornam os versos bipartidos. Isso é facilitado pela própria composição de Gregório, com sua exclamação e seus espelhamentos (“Triste Bahia!/ oh quão dessemelhante”; “estás, estou/ do nosso antigo estado”; “pobre te vejo a ti/ tu a mim empenhado”; “rico te vejo eu já/ tu a mim abundante”).

Na segunda estrofe, Caetano utiliza a repetição anafórica do primeiro verso como recurso musical e dá sequência ao segundo quarteto do soneto original. Note-se que aqui a pausa que divide os versos no canto é mais discreta, especialmente em versos nos quais a bipartição é menos conveniente (como “que em tua/ larga barra/ tem entrado”), aumentando o número de pausas e tornando-as mais breves, de modo a promover uma maior cadência do fluxo de leitura. O canto aqui soa solene, lamentoso e, sobretudo, maquinal, como a “máquina” de que trata o fragmento.

Esse deslizamento, aliás, é mais uma vez facilitado pela qualidade musical de Gregório de Matos, com sua profusão de aliteraões e de assonâncias vocálicas, muitas delas produzidas por paranomásias e, inclusive, por palavras de mesmo radical (“trocando”/ “trocado” e “negócio”/ “negociante”). Vale lembrar que tal virtude é destacada tanto por Tinhorão (para reivindicar o poeta para o âmbito da música popular), como pelos poetas concretos (ao destacarem a potência verbivocovisual de seus poemas), e por Wisnik (que fala sobre

a “maquinaria das trocas poéticas”<sup>4</sup>).

Nos três casos, sublinham-se os traços lúdicos e sonoros do fazer poético, que tornam possível que um poeta do século XVII, de um estilo usualmente rebuscado, seja capaz de ser comunicativo ao ponto de ser incorporado por uma canção popular. Por outro lado, a opção de manter o arcaísmo “mi” no canto (no lugar de “mim”) e a escolha justamente de um soneto são emblemáticas do desejo de gerar a tensão entre o popular e o erudito e, no mesmo passo, o presente e o passado, a tradição e a modernidade.

Devemos também comentar alguns processos do arranjo e da dicção do canto. Veja-se que Caetano Veloso prolonga a primeira sílaba da palavra “triste” em todas as estrofes em que o verso sofre anáfora (mesmo na variante “Triste Recôncavo”). Logo na entrada da canção, um toque de berimbau introduz a sílaba prolongada de “Tris”, a que se segue a emissão mais breve (quase apocpada) da última sílaba em “Bahia” (por sua vez seguida de sons de berimbau e percussão de capoeira). Essa opção estética do canto acaba por emular o tipo de dicção dos cantos afrobrasileiros de fins do século XIX e início do XX, condizente com o canto de capoeira.

Aliás, não deixa de ser sintomático que pela mesma “larga barra” que possibilita o comércio de produtos, também se tenha dado o comércio de escravos. É interessante pensar que o sujeito lírico que fala “a mim vem me trocando e tem trocado”, ao emular a dicção de ascendência africana, acaba por se projetar na voz de um personagem escravizado (ou de um descendente). Desse modo, por meio da intervenção de Caetano Veloso, o poema de um homem branco e racista da elite do século XVII (prejudicado pela emergência da clas-

---

4 “Nesse ponto parece estar uma das chaves da sátira gregoriana: diante de um mundo *trocado pela troca*, Gregório põe em jogo a maquinaria das trocas poéticas, afiadas também nos seus truques, trocadilhos, jogos paronomásticos, em suma, numa série de deslocamentos de significantes e significados”. (WISNIK apud MATOS, 2010, p. 25)

se mercante), é deslocado de modo a tornar-se o canto de lamento e resistência da população de origem negra, a quem a “máquina mercante” toca e troca diretamente (note-se que Caetano transcreve o poema como “tocou-te” em vez de “trocou-te”), seja no tráfico negreiro do Brasil antigo, seja na exploração do trabalho do Brasil moderno.

Além disso, vale observar como a “máquina mercante” do século XVII, que causava desconfiança do aristocrata Gregório de Matos, é muito diferente da “máquina mercante” do século XX, atualizada na voz de Caetano. O desenvolvimento do capitalismo nos últimos séculos e as relações comerciais que foram se estabelecendo no cenário internacional apontam para outros perigos. Nesse sentido, podemos pensar nas relações de dependência comercial e financeira, nos progressos econômicos que concentram renda em vez de distribuí-la (vale notar o paradoxo entre a Bahia, ao mesmo tempo rica e pobre, na versão de Caetano) e, por fim, no uso ideológico das promessas de desenvolvimento da economia (vale lembrar que, nos anos 1970, a ditadura propagava fartamente o discurso do “milagre brasileiro”).

Por fim, é possível observar como o espelhamento entre o “Eu” e a “Bahia” volta na voz de Caetano Veloso com novos sentidos estéticos e políticos, nos quais se consolida uma representação de país que, desde sua formação, mantém traços ambíguos de atravessamento entre público e privado (registrados de Gregório a Caetano), como também da afirmação de possibilidades vantajosas dessa combinação, especialmente quando no cenário dos anos 1960-1970 a transformação individual é vista como chave da mudança social: o *eu* transformado torna possível um novo *estado* de coisas para a Bahia e, por extensão, para o Brasil.

Voltando à canção, o primeiro fragmento a ser colado ao verso anafórico “Triste Bahia...” é o seguinte:

Pastinha já foi à África  
 Pastinha já foi à África  
 Pra mostrar capoeira do Brasil  
 Eu já vivo tão cansado  
 De viver aqui na Terra  
 Minha mãe, eu vou pra lua  
 eu mais minha mulher  
 Vamos fazer um ranchinho  
 todo feito de sapé,  
 Minha mãe, eu vou pra lua  
 e seja o que Deus quiser  
 Triste... Oh, quão dessemelhante  
 Ê, galo cantou  
 Ê, galo cantou, camará  
 Ê, cocorocou,  
 Ê cocorocou, camará  
 Ê, vamo-nos embora,  
 Ê vamo-nos embora camará  
 Ê, pelo mundo afora,  
 Ê                    pelo                    mundo                    afora                    camará

Ê, triste Bahia  
 Ê, triste Bahia, camará

As duas estrofes iniciais não são de autoria de Caetano Veloso, mas cantos de capoeira atribuídos ao domínio público. Em algumas versões, as estrofes formam uma só canção, chamada “Eu vivo enjoado” e, em outras, a estrofe inicial faz parte de outro canto independente, chamado “Pastinha já foi à África”, que conta com uma estrofe anterior, que diz: “ê, cidade de Assunção/ capital do Itamaraty/ somos todos das nações/ dessa cultura do Brasil”.

Vicente Ferreira Pastinha (1889-1981) foi um importante mestre baiano que viveu em Salvador e foi fundamental para a divulgação da capoeira da Angola, enquanto o também baiano Mestre Bimba (1900-1974) desenvolveu e propagou a capoeira Regional. Os dois mestres foram fundamentais para a difusão, a descriminalização e a conquista de prestígio do jogo de capoeira no Brasil ao longo do século XX. Em 1966, Pastinha foi convidado para fazer parte de uma comitiva à África (que também levava Clementina de Jesus) para participar do Primeiro Festival de Arte Negra, que aconteceu no Senegal.

O canto “Pastinha já foi à África” diz respeito, portanto, a esse processo de divulgação internacional da capoeira. Como se sabe, o tropicalismo, enquanto movimento, sempre desejou reverter o processo de colonização cultural, acreditando que o Brasil é capaz de criar produtos complexos e bem acabados, que podem ser exportados e podem gerar influência no contexto da cultura internacional (ambição essa projetada também nos manifestos de Oswald de Andrade). A incorporação do canto de capoeira (oriundo enquanto forma de resistência da mesma “Triste Bahia” que se apresenta no poema-canção) funciona como exemplo dessa ambição.

Em 1969, o Mestre Patinha lançou um disco com canções de capoeira, cuja segunda faixa é uma sequência de cantos atribuídos ao domínio público (“Eu já vivo enjoado”, “Quebra gereba”, “Dona Maria, o que vende aí” e “Lapinha”). Assim, aparecem em sequência no disco as estrofes de “Pastinha já foi à África” e “Eu já vivo enjoado” (que, na versão de Caetano, aparece como “Eu já vivo tão cansado”). O toque mais lento da capoeira de Angola também é perceptível no arranjo e no canto dessa parte do mosaico.

Aliás, os cantos de domínio público são importantes exemplos da prática coletiva que aparece nas composições para a capoeira, mas também no samba-de-roda da Bahia, no samba na casa das tias baianas do início do século XX,

além de aparecerem no substrato de diversos sambas de Dorival Caymmi. A inclusão desses cantos aqui também é uma referência (e uma homenagem) a esses elementos de domínio público e produção coletiva que estão nas bases do desenvolvimento da canção popular brasileira moderna.

Não deixa de ser curioso o fato de que há muitas discussões sobre a questão da autoria na obra atribuída a Gregório de Matos, que não publicou pessoalmente um poema sequer. Seus poemas foram recolhidos e organizados em códices por outras pessoas, gerando inclusive dúvidas sobre as questões de autoria e aventando a hipótese de que muitos dos poemas a ele atribuídos possam ser de outros autores desconhecidos. A possibilidade de ser também a obra de Gregório uma expressão coletiva da Bahia do século XVII aproxima ainda mais o poeta do mosaico de cantos de domínio público que aparecem na composição de Caetano.

Sobre a letra de “Eu já vivo enjoado”, vale notar como a lua é um elemento frequente de cantos de capoeira, funcionando como cenário noturno e clandestino dessa prática a céu aberto. Nesse caso, a lua aparece como possibilidade utópica de saída para o sofrimento vivido na terra, tudo em conformidade com as temáticas típicas do gênero de que estamos tratando. É dado curioso, porém, que a virada dos anos 1960 para os 1970 tenha colocado na ordem do dia a viagem espacial, tema fartamente explorado pelo tropicalismo, o que acaba ecoando aqui também nessa incorporação.

É também estrutural dos cantos de capoeira, momentos de diálogo entre o solista e o coro, introduzidos pelo brado “ê” e completados pelo “camará”, abreviação de “camarada”, que se reporta ao traço coletivo da resistência pela capoeira e que reproduz a suspensão — ou quase — da sílaba final (que há pouco citamos como peculiar à dicção desses cantos afro-brasileiros).



Caetano produz suas próprias variantes desse diálogo, elegendo, na sequência: o canto do galo (que aparece na versão de Pastinha e que marca novamente a prática noturna, dessa vez em seu término no amanhecer), o “vamo-nos embora” (reforçando a necessidade de deixar a “Terra”), o “pelo mundo afora” (que completa a oração anterior, mas altera o seu sentido, evocando a necessidade de levar a capoeira e a cultura brasileira pelo mundo inteiro — além do que, reverbera o contexto de exílio de Caetano e Gil na Europa), e, por fim, o retorno de “Triste Bahia”, fechando o ciclo. A letra segue imediatamente por outros caminhos:

Bandeira branca enfiada em pau forte  
Afoxé leî, leî, leô  
Bandeira branca, bandeira branca enfiada em pau forte  
O vapor da cachoeira não navega mais no mar  
Triste Recôncavo, oh, quão dessemelhante  
Maria pegue o mato é hora, arriba a saia e vamo-nos embora  
Pé dentro, pé fora, quem tiver pé pequeno vai-se embora  
Oh, virgem mãe puríssima  
Bandeira branca enfiada em pau forte  
Trago no peito a estrela do norte  
Bandeira branca enfiada em pau forte

Observe-se, em primeiro lugar, que os dois primeiros versos aí citados estão colados, na letra original, à estrofe de conclusão do canto de capoeira, fazendo a transição para um novo ciclo de referências, sempre costuradas por aspectos da dicção (nota-se no áudio as apócofes em “Bandeira bran...” e “não navega mais no ma”), do instrumental (os instrumentos de capoeira e de afoxé) e pelas repetições de alguns versos, como “Triste Bahia...” (e sua variante “Triste Recôncavo”) e “Bandeira branca enfiada em pau forte”. A qualidade da mistura se comprova, sobretudo, pela dificuldade de determinar o que é de Caetano Veloso e o que é citação e, por vezes, que citação pertence a qual ori-

gem (ainda que algumas pausas e mudanças melódicas nos levem a suspeitar dos recortes).

“Bandeira branca enfiada em pau forte/ trago no peito a estrela do norte” é um fragmento do “Ponto do guerreiro branco”, evocando aqui as religiões afro-brasileiras que se desenvolveram na Bahia e que influenciaram profundamente o imaginário mítico-musical do samba e da canção brasileira. Vale lembrar que o ponto foi gravado no LP *Maria Bethânia*, de 1969, dois anos antes da gravação do disco. Mais uma vez, sua autoria é indeterminada, atribuída ao domínio dos “cantos tradicionais” ou do “folclore”, reforçando a relação estabelecida com os cantos de capoeira.

A estrofe original do ponto diz: “oh Deus nos salve essa casa santa/ oh Deus nos salve espada de guerreiro/ bandeira branca enfiada em pau forte/ trago no peito a estrela do norte”. Como se sabe, a prática das religiões afro-brasileiras também foi criminalizada e perseguida, de modo que o uso de uma bandeira branca era uma forma corrente de indicar que em algum lugar havia uma “casa de santo”. Veja-se aqui que a “estrela do norte” trazida no peito, no contexto de incorporação de “Triste Bahia”, marca menos uma filiação a uma entidade, falange ou religião, do que uma filiação a uma cultura, marcada pela presença dessa religiosidade.

Esse universo também se cola à referência aos afoxés no verso “afoxé leî, leî, leô”. O termo dá nome ao ritmo, estritamente relacionado a festejos de religiosidade afro-brasileira, mas também ao instrumento (que junto aos atabaques e aos agogôs compõe a sonoridade do gênero), ao cortejo religioso e aos blocos de carnaval derivados dessa tradição (como é o caso do Afoxé Filhos de Gandhi).

A próxima citação é de um conjunto de temas folclóricos que se ligam tanto à

tradição infantil, como ao samba-de-roda da Bahia, como é o caso dos versos “pé dentro, pé fora,/ quem tiver pé pequeno vai embora”. Vale acrescentar que tais cantigas tradicionais são muitas vezes incorporadas inclusive pelos cantos de capoeira. Não é rara, em nenhum desses estilos, a junção de cantos diversos da cultura popular, sequenciados de modo a dificultar, por vezes, a determinação dos limites entre eles. Isso quer dizer que a própria prática da colagem feita por Caetano, que soa como vanguardista, foi inspirada na própria tradição da cultura popular.

“O vapor de cachoeira” é outro exemplo, e faz referência ao antigo navio que ligava Salvador a Santo Amaro desde o século XIX. Nas muitas versões da letra, geralmente aparecem variações de “o vapor de Cachoeira não navega mais no mar/ o vapor de Cachoeira não navega mais no mar/ arriba a prancha, toca o búzio/ nós queremos navegar/ Ai ai ai! Nós queremos navegar”. A cantiga também é de domínio público, marcando mais uma vez um elemento de origem popular e retornando à Bahia (tanto a mítica Bahia da origem do Brasil, como também a Bahia da infância de Caetano Veloso em Santo Amaro).

Essas cantigas são seguidas pelo verso “ó Virgem Mãe puríssima...”, que faz parte do “Hino a Nossa Senhora da Purificação”, que começa com “ó Virgem Mãe puríssima/ dai-nos paz e proteção/ para que possamos chegar/ ao vosso coração” e termina com “sois nossa grande esperança,/ refúgio e consolação/ no perigo e na bonança,/ doce Mãe da Purificação”. Aqui emerge a Bahia católica, cujos cânticos, missas, festas e rituais estão presentes na lírica de Gregório de Matos, mas também perpassam a produção de Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Imediatamente a essa citação, retorna o verso do “Ponto do Guerreira Branco”, marcando o dado de sincretismo cultural e religioso que faz parte da formação do Brasil e é tão evidente na Bahia. A aceleração do canto e o au-

mento do volume dos instrumentos percussivos nos momentos finais da letra aumenta a sensação de aproximação entre todos esses fragmentos de cultura, além de nos conduzir à sugestão do “transe”, que comporta não só a dimensão mítico-brasileira, mas também o misticismo que atravessa toda a produção tropicalista, tensionando sempre suas raízes brasileiras sincréticas e afro-religiosas, com os ideais contraculturais de negação da racionalidade ocidental. A letra de “Triste Bahia” é também uma revelação de um Brasil desconhecido, levado para além dos muros.

## Caetano e Gregório

Conforme tentamos demonstrar, Caetano Veloso e Gregório de Matos podem ser relacionados por uma série de componentes históricos, estéticos, políticos e sociais. Podemos aproximá-los em diversos aspectos: a presença de traços barrocos e rebuscados na escrita e no pensamento, o gosto pela contradição e pelo paradoxo, a irreverência e o humor dos versos, a relação estreita com a música, os trânsitos entre o erudito e o popular (e entre a tradição e a inovação), o temperamento polêmico e antropofágico, mas, sobretudo, na argúcia com que registraram em seus versos uma Bahia, a um só tempo, mítica e prosaica, que se oferece como chave de leitura para o Brasil e suas contradições.

Em *Transa*, de 1972, Caetano acabou nos convidando a refletir sobre todas essas relações. Em 1989, o artista participou do filme *Os sermões — a história de Antônio Vieira*, de Júlio Bressane, justamente no papel de Gregório de Matos Guerra. Caetano incorporou o personagem para cantar os versos de “Triste Bahia”, em uma cena sugestiva das aproximações aqui investigadas. Anos depois, em 2012, Caetano Veloso lançou o disco *Abraço* e decidiu incluir a canção no repertório do *show*, reafirmando sua atualidade e sua importância para o projeto estético que o artista vem propondo ao longo dos anos. E evocando, novamente, a importância da obra e da figura de Gregório de Matos para a cultura brasileira.

## Referências

- ANDRADE, Oswald. *Obras Completas VI — Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CAMPOS, Augusto de. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- CAMPOS, Haroldo de. *O sequestro do Barroco*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- ESPÍNOLA, Adriano. O nativismo ambíguo de Gregório de Matos. *Revista de Letras da Universidade Federal do Ceará*, n. 22, v. 1/2, jan/dez. 2000. Disponível em: <http://www.revistadeletras.ufc.br/r122Art11.pdf>
- HANSEN, J. A. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII*. São Paulo: Ateliê; Campinas: Unicamp, 2004.
- MATOS, Gregório de. *Poemas escolhidos de Gregório de Matos*. Seleção e organização de José Miguel Wisnik. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

## Discografia

- PASTINHA, Vicente. *Capoeira Angola — Mestre Pastinha e sua academia*. Rio de Janeiro: Philips, 1969.
- VELOSO, Caetano. *Transa*. Rio de Janeiro: Polygram, 1972.

# Ficção e crítica

---

o ensaio crítico exercido por ficcionistas

**Vera Lins**

*Universidade Federal do Rio de Janeiro*

vl.lins@uol.com.br

**Resumo:** O texto examina ensaios críticos de alguns escritores brasileiros e estrangeiros, ficcionistas que se dedicam tanto ao romance, ao conto e à poesia, quanto à crítica literária vendo a mesma inquietude com a linguagem .

**Palavras-chave:** crítica- ensaio- ficção

**Abstract:** The text examines critical essays from some fictionists, brazilian and foreigners, who dedicate themselves also to literary criticism, considering the same disturbance in language.

**Keywords:** criticism – essay- fiction



E a experiência do ensaio pede espaço, quer ser deambulação (mas orientada), deriva (mas sem perder o norte), labirinto (com um zênite à vista), centro que é permanentemente descentrado e a que sempre se regressa.

João Barrento<sup>5</sup>

A partir da leitura dos ensaios de Mario Faustino sobre poesia, comecei a pensar a relação de ficcionistas, poetas e prosadores<sup>6</sup> com o ensaio crítico. E pude ver como seus ensaios são uma crítica aberta, um gênero intranquilo, como diz João Barrento ser o ensaio, pois geralmente não pretendem a crítica exaustiva, que tem a última palavra sobre seu objeto, mas um texto que se move com esse objeto. A inquietude da linguagem, própria da poesia, da ficção, articula um discurso crítico com afinidades com a obra.

Trabalho um texto de Valéry, “Poesia e pensamento abstrato”<sup>7</sup>, que me parece uma reflexão das mais inteligentes sobre poesia. Neste ensaio, ele lança mão de sua experiência como poeta, teorizando a partir dela. Valéry foi um poeta que se dedicou ao ensaio e os deixou reunidos em quatro volumes, *Varietés*, em que escreve sobre a literatura com um olhar que perscruta questões e articula um pensamento que interroga. Assim também faz Mario Faustino,

---

5 BARRENTO, João. *O gênero intranquilo, anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010, p.19.

6 Sobre a relação do poema com a ficção, ver Costa Lima, *A ficção e o poema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

7 VALÉRY, Paul. *Varietés*. Organização e introdução por João Alexandre Barbosa, tradução Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

em sua coluna no Jornal do Brasil, nos anos 50. No artigo sobre Mallarmé, “Poesia não é brincadeira”<sup>8</sup>, diz que seus poemas são novas maneiras de ser das palavras e das coisas.

Os ensaios desses poetas se inquietam, como seus objetos. Por exemplo, no seu livro que é um grande ensaio, *Degas Dança Desenho*, Valéry fala do pintor Degas e se interrompe e lança dúvidas sobre seu próprio discurso: “Aliás nem sei muito bem o que direi mais a frente. É possível que ao falar de Degas eu vagueie um pouco pela dança e pelo desenho”. Contudo não se exime de teorizar: “Mas o desenho de observação de um objeto confere ao olho certo comando alimentado por nossa vontade. Neste caso, devemos *querer* para ver e essa *visão deliberada* tem o desenho como fim e como meio simultaneamente”<sup>9</sup>.

A crítica ensaística não trabalha com a certeza dos conceitos, mas os articula na linguagem com imagens. Um bom exemplo é a imagem da prancha que Valéry usa em “Poesia e pensamento abstrato”, para fazer a diferença entre a linguagem da poesia e a linguagem da comunicação. Compara a linguagem a uma prancha sobre um abismo. Na linguagem da comunicação, passamos rápido sobre ela e nada acontece, mas se ficamos pulando e dançando sobre a prancha, como faz a linguagem poética com as palavras, caímos no abismo. Mas é esse abismo que vai nos trazer outras possibilidades de pensamento. Também o ensaísta, em idas e voltas, não tem que concluir, mas se abismar nas possibilidades do que examina.

Para Walter Benjamin<sup>10</sup>, a crítica desdobra a reflexão que existe na obra. Com

---

8 FAUSTINO, Mário. *Artesanatos de poesia*. Organização Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 159.

9 VALÉRY, Paul. *Degas Dança Desenho*. Tradução Cristina Murachco e Célia Euvaldo. SP: Cosac & Naify, 2003, p.69.

10 BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução,

isso não pode ser conclusiva, mas articula um infinito de conexões.

Canetti, em “O ofício do poeta”, diz que este, e aqui fala do escritor em geral, do ficcionista, está mais perto do mundo quando carrega em seu íntimo um caos:

Para dizer algo sobre este mundo que tenha algum valor, o poeta não pode afastá-lo de si ou evitá-lo. Tem de carregá-lo em si enquanto caos, o que é mais do que nunca, a despeito e todas as metas e planejamentos, pois o mundo se move com velocidade crescente em direção à própria destruição, assim, pois, tem de carregá-lo em si e não lustrado e empoado *ad usum Delphini*, ou seja, do leitor. Contudo não pode se permitir sucumbir ao caos, mas, a partir, justamente da experiência que dele possui, precisa combatê-lo, contrapondo a ele a impetuosidade de sua esperança.<sup>11</sup>

Temos, em nossa literatura, ficcionistas, poetas, que exercem também crítica de artes plásticas, como nosso primeiro crítico Gonzaga Duque (1866-1911), que escreveu ficção, o romance *Mocidade Morta* e o volume de contos *Horto de Mágoas*, além de *Arte brasileira*, *Revoluções brasileiras*, *Contemporâneos* e *Graves e frívolos*, ensaios críticos. Sua crítica, exercida em jornais e revistas, se aproxima da crônica, mas não se abstém de teorizar. Também cria e rebate polêmicas, pois move seu pensamento, uma atitude irreverente de um intelectual que quer interferir. Tem a intenção de não fazer o que chama de “crítica ensobrecasacada, circumspecta e doutoral”. Por exemplo, para falar do Salão de 1906, inventa um personagem, Policarpo, para acompanhá-lo e começa o artigo com versos de B. Lopes<sup>12</sup>:

---

introdução e notas, Marcio Seligmann Silva. SP: Iluminuras, 1993.

11 CANETTI, Elias. *A consciência das palavras*. Tradução Marcio Suzuki e Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.284.

12 GONZAGA DUQUE. *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Tipografia: Benedito de Souza, 1929, p.135.

Nessa radiosa manhã de feriado, em que o sol, lembrando um soneto de B. Lopes, parecia:

.....um guizo de ouro, cheio

Da alegria sonora de uma rima...

desci vadiamente para a poeirada da cidade em reconstrução. Caras alegres, muita gente em casemiras claras, algumas mulheres bonitas. Radioso dia! Na praça de S. Francisco de Paula encontrei o meu ilustre amigo Policarpo, todo dominical, numa fatiota cinzenta, enfeitando a sua lapela com um ramallete de hortênsias [...]

E com esse amigo vai ver o Salão, construindo, num diálogo com ele, sua crítica dos quadros expostos.

— Magnífico! Disse.

— Sim, magnífico! Concordei.

Olhamos ambos o catálogo. Tem o número 8e traz a assinatura de Artur Lucas. Conheço muito este nome. Artur Lucas é um bellissimo artista desviado do curso natural de sua tendência por circunstâncias indebeláveis da sorte contrária. Pintor, e pintor por temperamento, fez-se caricaturista, fez-se ilustrador, porque o gênero lhe garantia a subsistência. Mas a sua qualidade nata de colorista, a sua grande vocação para a palheta, ficou latente e, por vezes, rompeu obstáculos de tempo e compromissos para externar em lindos painéis imaginosos, de uma suave fantasia de cores e de formas. [...] Policarpo na sua terrível incontinência meridional fazia exclamações: Bravo! Bravíssimo!... Este é um artista!...

Já nos anos 60, 70, Murilo Mendes tem um livro de crítica de artes plásticas, *A invenção do finito*, que, trabalhando fragmentos, fala de pintores, especialmente de artistas italianos com poucas exceções como as brasileiras Mary Vieira e Isabel Pons, Volpi e o venezuelano Soto. Nele também consegue ensaios que são quase poemas em prosa. Como o texto sobre o branco “Texto branco”, em que fala do branco no poema e na tela e na filosofia zen, em frag-

mentos marcados por um ponto e usando o branco da página<sup>13</sup>.

“Sur le vide papier, que la blancheur défend”, diz Mallarmé.

Construir por exemplo um quadro branco é:

isolar

situar uma parede pura

animar

acender

O branco mistura, separa, elimina. Corrige o temperamento do artista que tende a sobrepor-se à obra de arte.

E não se furta a reflexões sobre os limites do conhecimento, como no texto sobre Fontana, em que fala da filosofia e da ciência. Coloca a situação trágica do homem frente às perguntas sem resposta “Que fazemos nós de resto desde o princípio do tempo, senão formular perguntas a que ninguém responde, a não ser a própria palavra que as articula?”<sup>14</sup>.

Em textos, como os sobre Turcato, pintor italiano, tenta, mais de uma vez, escrever sobre o pintor, experimentando a forma, o que resulta em três textos. No terceiro, apresenta-o como “O Turcato das linhas livres, linhas sorridentes e graves”.<sup>15</sup> Faz o mesmo com Graciliano Ramos nos *Retratos-relâmpago*<sup>16</sup>. Um primeiro texto mais discursivo e um segundo que é quase um poema, construído na repetição da palavra “seca”:

#### GRACILIANO RAMOS

A terra seca. As vidas secas. Os homens secos. Os peitos secos.

---

13 MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.1347.

14 Id. *Ibid.*, p.1361.

15 Id. *Ibid.*, p.1355.

16 Id. *Ibid.*, p.1235.

A sombra seca. O amor seco. A língua seca.

Os ramos secos de Graciliano Ramos. Os ramos secos de Graciliano Ramos.

A língua seca de Graciliano Ramos

Essa radicalidade da forma da crítica é rara. Voltando a tempos mais recentes, também Sebastião Uchoa Leite se coloca na tradição moderna do poeta crítico, tradição que ele mesmo aponta no texto sobre Octavio Paz, prefácio de *Signos em rotação*, incluído em *Crítica clandestina*<sup>17</sup>. Na crítica do poeta, diz ele, tudo é suspensivo e interrogante, porque este trabalha com a dúvida, a ambigüidade e a contradição, valores próprios da criação poética e valores da crítica moderna pós-romântica. Diz que em Octavio Paz há permanente dúvida metodológica, implícita no próprio mecanismo verbal de sua escrita. Com isso delimita uma crítica, que, na forma do ensaio, segue justamente um método sem método e faz do processo de sua escrita, o lugar em que o pensamento se delinea, articulado na linguagem.

Neste texto, vê em Paz a ideia do mundo como livro, própria do romantismo e que encontra no poeta crítico. Com a consciência de que tudo pode ser lido, Sebastião, em *Crítica Clandestina*, seu primeiro livro de crítica, depois de *Participação da palavra poética*, vai falar da música de Satie, de Carpeaux, de poetas menos conhecidos, tanto daqui mesmo, como Marcelo Gama, quanto do exterior, como Morgenstern, e ainda Leopardi, Marianne Moore e Lewis Carrol, que se torna recorrente no outro livro de crítica, *Jogos e enganos*<sup>18</sup>.

*Participação da palavra poética*, seu primeiro livro de crítica, de 1966<sup>19</sup>, faz um percurso da poesia brasileira, culminando nos concretos, e diz que sua intenção foi traçar de cada poeta ou grupo um retrato de suas atuações críticas.

17 LEITE, Sebastião Uchoa. *Crítica clandestina*. Rio: Taurus, 1986.

18 Id. *Jogos e enganos*. Rio de Janeiro: UFRJ, Editora 34, 1996.

19 Id. *Participação da palavra poética*. Petrópolis: Vozes, 1966.

Assim, a ideia do poeta crítico já estava presente. Cita Afonso Ávila e Mário Faustino com sua página no *Jornal do Brasil*. Vê, no entanto, como limites de alguns poetas, alguns poemas com “empostação sentimental”, alguns se salvando pela ironia.

Em *Crítica de ouvido*<sup>20</sup>, livro póstumo, o ensaio que o abre — “A poesia e a cidade” — é um exemplo de crítica como propõe Agamben, aquela que garante a inapreensibilidade de seu objeto. Sebastião, em idas e voltas no tempo, associa Baudelaire e Villon a Gregório de Matos, Marcelo Gama, Bandeira, Drummond, Mário e Oswald e ainda aos irmãos Campos, a Elliot, aos expressionistas alemães e a poetas hispanoamericanos, pela forma como aparece a cidade em seus poemas. A liberdade é total, em associações que incluem as artes plásticas e fogem a qualquer linearidade historicista. E a dúvida faz parte da linguagem do ensaio, trazendo questões que ficam como lampejos instigantes. E o poeta ensaísta termina, admitindo a não completude de sua tentativa. Completude, aliás, não é seu objetivo, pois avança como um passageiro por seu tema. O crítico coloca os limites de sua empreitada:

Como o leitor pode ver, o objetivo dessas notas não é chegar a conclusão alguma, mas apenas expor a viagem de uma visão da cidade como tema poético, bastante complexo, que provavelmente mereceria uma exposição mais detalhada, se este fosse o propósito do autor, que se contenta com os limites taticamente estabelecidos. (p.60)

Temos, hoje, poetas que fazem crítica de artes plásticas como Ronald Polito. Nos seus ensaios, tem a liberdade de com imaginação ir construindo afinidades eletivas entre artistas, estabelecendo um diálogo entre eles ou desfazendo relações imediatas como nos trabalhos de Leonino Leão, “Janela do caos”, que geralmente são relacionados ao poema de Murilo Mendes. Dá ênfase aos problemas pictóricos que levanta. Diz :

---

20 LEITE, Sebastião Uchoa. *Crítica de ouvido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Esse caos aqui não é uma ilustração, as obras não se referem a nenhum poema de Murilo Mendes diretamente, elas antes se encarregam de fixar os diversos movimentos quase que corporais de caotização, tentando ordená-la, fixá-la, suspendendo-a momentaneamente ainda que sem impedir seus movimentos.<sup>21</sup>

Seus ensaios sobre outros artistas, como Luiz Norões e a litografia, e a pintura de Gafi, também estabelecem relações e diálogos com outros artistas e ressaltam suas diferenças dentro do panorama artístico brasileiro<sup>22</sup>.

Mas, voltando a Mario Faustino, entre 56 e 58, na sua coluna no Jornal do Brasil, cria os “Diálogos de oficina”<sup>23</sup>, em que dá a forma de diálogo entre dois poetas a uma teorização sobre poesia. Em “Que é poesia”, um deles pergunta: “Nesse caso estaria a linguagem poética mais próxima das artes plásticas e da música, enquanto que a linguagem prosaica seria *sui generis*, enquanto que artística?” Ao que o outro responde: “É mais ou menos isso”. E discorre. No final um deles se pergunta: “Mas com toda essa digressão não teremos estado apenas a evitar nossa questão primordial ou seja que é poesia?” Ao que o outro responde: “Como queiras” e continua teorizando poesia como “recriação do objeto em palavras” e citando Shelley e Carlyle, mas sem afirmações categóricas definitivas como faria a crítica tradicional. Em outros textos, Mario Faustino, além de tratar de autores como Rimbaud, Emily Dickinson, Whitman, Mallarmé e vários outros, também os traduz.

---

21 POLITO, Ronald. “Outros objetos, outras geometrias”. <http://www.peixe-eletrico.com/single-post/2016/11/28>.

22 Id. “Registros sobre algumas litografias de Luiz Norões”. *Sibila: Revista de poesia e crítica literária*. <HTTP://sibila.com.br/cultura/luiz-norões/12775>  
“No caminho de Gafi. ‘Peixe-elétrico: livros e idéias’”. São Paulo, n.4, fev. 2016 (e-revista).

23 FAUSTINO, Mario. *Poesia-experiência*. Organização Benedito Nunes. São Paulo: Perspectiva, 1976, p.59.



E sobre tradução, outro ficcionista, agora contemporâneo, J.M. Coetzee tem um artigo sobre as várias traduções de Paul Celan para o inglês, no livro *Mecanismos internos*<sup>24</sup> em que escreve ensaios sobre autores como Sebald, Beckett, Whitman, Musil e outros. Ao falar das traduções de Celan vai comentando sua poesia e as traduções que fez como a de Mandelstam. Envereda pela complexidade da relação do poeta com a língua e termina com a questão da tradução como tarefa infinita.

Outro poeta crítico que se desdobra em crítico-poeta, Ossip Mandelstam, judeu russo, no ensaio, fala sobre Villon, a poesia russa, Scriabin, Dante, numa reflexão que é também sobre seu próprio trabalho. Sua *Conversa sobre Dante*<sup>25</sup> é um contra-comentário ao que chama de “retórica escolar” sobre o poeta. Sua crítica é também uma explosão contra toda tentativa de tornar Dante um clássico. Mandelstam traz Dante como um contemporâneo, faz dele “um companheiro de caminho”, quanto à poesia e quanto às suas relações com as transformações políticas que culminam com sua prisão em 34 e a morte num campo em 38. O ensaio é de 33. Nele vê Dante como um instrumentista da língua, como um regente de orquestra, que explode a sintaxe em danças experimentais. E diz ainda que “o que distingue a poesia da palavra maquinal é que a poesia nos acorda, nos agita no meio da palavra e nos faz lembrar que falar quer dizer estar sempre a caminho”<sup>26</sup>. Diz ainda: “As metáforas de Dante guardaram até nossos dias o charme das coisas jamais ditas”<sup>27</sup>.

Teorizado por Lukács, Adorno e outros, o ensaio é uma forma aberta, que mais coloca questões do que as resolve. Exercendo radicalmente a liberdade

---

24 COETZEE, J.M.. *Mecanismos internos*. Tradução Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

25 MANDELSTAM, O. *Entretien sur Dante*. Genève: La Dogana, 2002.

26 Id. *Ibid.*, p.32.

27 Id. *Ibid.*, p.74.

do ensaio, esses ficcionistas exercem uma crítica que agudiza as questões que as obras nos colocam.

Os ensaios desses escritores mostram que sua liberdade de imaginação constrói textos, em que a inquietude com a linguagem articula um discurso crítico também inquieto, que trabalha com fragmentos e imagens mais do que com conceitos e julgamentos definitivos.

# SOBRE OS AUTORES

---

## **Cesar Garcia Lima**

*Universidade Federal do Rio de Janeiro*

cegali@gmail.com

Cesar Garcia Lima é doutor em Literatura Comparada pela UERJ. Desenvolve atualmente pesquisa de pós-doutorado em Literatura Brasileira na UFRJ a partir da autoficção brasileira do século XXI. Poeta, publicou “Águas desnecessárias” (Nankin, 1997) e “Este livro não é um objeto” (Edição do autor, 2006). Como documentarista, dirigiu “Soldados da borracha” (2010) e “Onde minh’alma quer estar” (2015).

## **Javer Wilson Volpini**

*Universidade Federal de Juiz de Fora*

javervolpini@gmail.com

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFJF, Estudos Literários. Docente no Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, atuando no Curso de Bacharelado em Moda. Coordenador do Centro de Extensão em Moda e do curso de Pós-Graduação Lato Sensu Moda, Cultura de Moda e Arte.

**José Abílio Perez Junior**

*Universidade Federal de Juiz de Fora*

jabilioperez@usp.br

Doutor em Ciência da Religião pela Universidade Federal de Juiz de Fora, com estágio pela Jawaharlal Nehru University, de Nova Delhi. Membro do Nerfi – Núcleo de Estudos em Religiões e Filosofias da Índia, da UFJF e do CICE – Centro de Estudos do Imaginário, Culturanálise de Grupos e Educação, da USP. Autor de “Nos Passos da Estrela Guia – Hermenêutica Simbólica da Tradição dos Três Reis Magos em Uberaba, Minas Gerais”, pela Editora da Universidade Estadual de Londrina, 2012.

**Marcio Cappelli**

*Faculdade Batista do Rio de Janeiro*

alocappelli@gmail.com

Doutor em teologia pela Puc-Rio, professor na Faculdade Batista do Rio de Janeiro na área de teologia sistemática e filosofia; membro da ALALITE – Associação Latino Americana de Literatura e Teologia e do Apophatiké – grupo de estudos interdisciplinares em Mística.

**Nícea Helena de Almeida Nogueira**

*Universidade Federal de Juiz de Fora*

nicea.nogueira@ufjf.edu.br

Doutora em Letras: Teoria da Literatura, pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP-São José do Rio Preto), e professora adjunta da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Autora do livro *Laurence Sterne e Machado de Assis: a tradição da sátira menipéica* (2004) e organizadora dos livros *Rosa, João Guimarães* (2012) e *Euclides da Cunha: cem anos sem* (2011), entre outras publicações.

### **Rafael Julião**

*Universidade Federal do Rio de Janeiro*

juliao.rafael@gmail.com

Doutor em Literatura Brasileira pela UFRJ. Concluiu o mestrado em 2010 (sobre a obra do compositor Cazuzza) e o doutorado em 2016 (sobre o livro *Verdade tropical* de Caetano Veloso). Entre essas duas pesquisas, concluiu em 2011 sua pós-graduação em História do Rio de Janeiro na Universidade Federal Fluminense. Atualmente, é professor de Literatura Brasileira da UFRJ e atua como coordenador do Núcleo de Estudos da Canção, que integra o Polo de Arte e Cultura Contemporânea da mesma instituição.

### **Sibélius Cefas Pereira**

*Puc Minas*

sibelius@pucpcaldas.br

Professor da PUC Minas, Departamento de Filosofia. Doutor em Ciência da Religião (UFJF), Mestre em Linguística (UNICAMP), Graduado em Teologia e Letras.

## **Vera Lins**

*Universidade Federal do Rio de Janeiro*

vl.lins@uol.com.br

Vera Lins é professora titular aposentada, do Departamento de Ciência da Literatura, da Faculdade de Letras da UFRJ.

# Nesta Edição

---

**Cesar Garcia Lima**

**Javer Wilson Volpini**

**José Abílio Perez Junior**

**Marcio Cappelli**

**Nícea Helena de Almeida Nogueira**

**Rafael Julião**

**Sibélius Cefas Pereira**

**Vera Lins**