

TEXTOS FUNDAMENTAIS DE LITERATURA:
UM BREVE PERCURSO ENTRE AUTORES E TÍTULOS
CONSAGRADOS DO UNIVERSO LITERÁRIO OCIDENTAL

PRESIDENTE DA REPÚBLICA: Luis Inácio Lula da Silva
MINISTRO DA EDUCAÇÃO: Fernando Haddad
SECRETÁRIO DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA: Carlos Eduardo Bielschowsky

SISTEMA UNIVERSIDADE ABERTA DO BRASIL
DIRETOR DO DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA
Celso Costa

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE
UNICENTRO

REITOR: Vitor Hugo Zanette
VICE-REITOR: Aldo Nelson Bona
PRÓ-REITORA DE ENSINO: Márcia Tembil
COORDENADORA UAB/UNICENTRO: Maria Aparecida Crissi Knüppel
COORDENADORA ADJUNTA UAB/UNICENTRO: Jamile Santinello
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DIRETORA: Maria Aparecida Crissi Knüppel
VICE-DIRETORA: Christine Vargas Lima

EDITORA UNICENTRO

Mário Takao Inoue, Beatriz Anselmo Olinto, Carlos de Bortoli, Hélio Sochodolak,
Ivan de Souza Dutra, Jeanette Beber de Souza, Jorge Luiz Favaro,
Luiz Gilberto Bertotti, Maria José de Paula Castanho,
Márcio Ronaldo Santos Fernandes, Maria Regiane Trincaus,
Mauricio Rigo, Raquel Dorigan de Matos, Rosanna Rita Silva,
Ruth Rieth Leonhardt, Sidnei Osmar Jadoski.

EQUIPE RESPONSÁVEL PELA IMPLANTAÇÃO DO CURSO DE
GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA LICENCIATURA PLENA A DISTÂNCIA

COORDENADOR DO CURSO: Carlos Eduardo Schipanski
COMISSÃO DE ELABORAÇÃO: Edgar Ávila Gandra, Flamarion Laba da Costa,
Jean Rodrigues Sales, Karina Anhezini,
Raphael Nunes Nicoletti Sebrian, Ricardo Alexandre Ferreira



GIULIANO HARTMANN

TEXTOS FUNDAMENTAIS DE LITERATURA:
UM BREVE PERCURSO ENTRE AUTORES E TÍTULOS
CONSAGRADOS DO UNIVERSO LITERÁRIO OCIDENTAL

COMISSÃO CIENTÍFICA: Carlos Eduardo Schipanski, Flamarion Laba da Costa, Maria Aparecida Crissi Knüppel, Milton Stanczyk Filho, Raphael Nunes Nicoletti Sebrian, Ricardo Alexandre Ferreira, Vanessa Moro Kukul.

REVISÃO TEXTUAL
Vanessa Moro Kukul

PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO
Elisa Ferreira Roseira Leonardi
Espencer Ávila Gandra
Éverly Pegoraro
Leandro Povinelli

EDITORA UNICENTRO

Designer Gráfica Editora Ltda.
336 exemplares

Catálogo na Publicação
Biblioteca Central – UNICENTRO

Fabiano de Queiroz Jucá (CRB 9/1249)

Hartmann, Giuliano
H333t Textos fundamentais de literatura: um breve percurso entre
autores e títulos consagrados do universo literário ocidental / Giuliano
Hartmann. – – Guarapuava: Ed. da Unicentro, 2010.
114 p.

ISBN da coleção: 978-85-7891-065-5
ISBN do livro: 978-85-7891-069-3

(Coleção História em Construção 2)

Bibliografia

1. Literatura 2. Literatura ocidental - História. I. Título.

CDD 801.95

Copyright: © 2010 Editora UNICENTRO

Nota: O conteúdo da obra é de exclusiva responsabilidade do autor.

SUMÁRIO

Prefácio	07
Introdução	09
Reflexões: mimese e a discussão e eleição do cânone	11
A <i>Odisséia</i> de Homero e a tradição da literatura ocidental	21
A tragédia grega e a composição do trágico: <i>Édipo rei</i> de Sófocles	33
O Renascimento em Shakespeare: Hamlet e a tragédia moderna	51
O Romantismo (parte I): <i>Os Sofrimentos do Jovem Werther</i>, Goethe e o legado do Romantismo alemão	59
O Romantismo (parte II): Edgar Allan Poe e as narrativas de contramão	67
O Realismo: Flaubert e uma nova composição da realidade, <i>Madame Bovary</i>	79
<i>As Flores do Mal</i> de Baudelaire: o prenúncio da estética simbolista	87
Tendências modernas: <i>A Metamorfose</i> de Kafka	97
Considerações Finais	105
Bibliografia	107

PREFÁCIO

Giuliano Hartmann pode se considerar, como no poema de Castro Alves, “o bendito que semeia livros” e no sentido mais amplo, é também o bendito que lê outros livros semeados.

Textos fundamentais de literatura: um breve percurso entre autores e títulos consagrados do universo literário ocidental é também a estréia do percurso intelectual do autor em busca do aprimoramento acadêmico. O livro, como o título já sinaliza o trajeto, é constituído de um percurso longo, por textos considerados fundamentais para a literatura universal.

A distância a ser percorrida é compensada pela elegância com que Hartmann nos conduz nessa viagem, tornando-a uma aventura agradável que convida o leitor a se deslocar pelo tempo.

O registro minucioso estabelece reflexões que vão desde o estabelecimento do cânone até as escolas literárias mais representativas. O caráter didático do texto, sem pedantismos, o transforma em parada obrigatória para quem deseja entender as viravoltas literárias dadas a partir dos textos fundamentais da literatura.

Assim, pela dedicação à literatura que observamos em Hartmann, uno as duas pontas do cordão, novamente com Castro Alves:

*Oh! Bendito o que semeia
Livros... livros à mão cheia...
E manda o povo pensar!
O livro caindo n'alma
É germe — que faz a palma,
É chuva — que faz o mar.*



INTRODUÇÃO

A literatura é arte que se faz com palavras; um fenômeno criativo que, ao tecer suas malhas, representa o mundo, o homem e a vida; “é uma forma de conhecimento da realidade que se serve da ficção e tem como meio de expressão a linguagem artisticamente elaborada” (D'ONOFRIO, 1990, p. 9). Ela se desdobra e vai além da mera representação, passa a ser um registro escrito, um produto da e para a sociedade e que, em sua construção estética, reflete a história, a política, as relações humanas e suas ideologias. Reitera Marisa Lajolo (1994, p. 16), “a obra literária é um objeto social. Para que ela exista, é preciso que alguém a escreva e que outro alguém a leia. Ela só existe enquanto obra neste intercâmbio social”. Não se pode conceber o homem, e a sociedade que o cerca, sem as artes que o recuperam e o constroem, entre elas as da escrita e sua intrínseca necessidade de projeção, análise e reflexão.

Nessa perspectiva, tendo como base a relação existente entre realidade e ficção, Antonio Candido (1965, p. 3) afirma que “nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la”, exagero que não deve ser entendido literalmente, mas que ao relegar o papel do contexto social como objeto de inspiração e labor artístico recondiciona a realidade de tal forma que tudo passa a ser percebido sob uma nova concepção estética e crítica. O histórico-social é visto como elemento interno na estrutura do texto literário e pela voz da ficção se projeta sob nova forma, artisticamente elaborada e capaz de promover profundas reflexões.

A literatura, nesse sentido, possui uma ligação direta com a sociedade na qual é criada, ambas são entrelaçadas, imagens de espelho e projeção. Propõe uma viagem cheia dos mais variados acontecimentos que podem ser imprevisíveis ou não, mas que fatalmente leva a reflexão, a





contestação e a esclarecimentos de seu próprio universo, seja voltando o olhar para as literaturas canônicas, apresentadas como modelos dignos de perfeição, seja observando as do presente que, convencionadas pelo fenômeno do pós-moderno, pertencem ao rol literário irreverente e controverso da contemporaneidade em permanente discussão.

Desta maneira, o trabalho a que este livro se propõe, sem a intenção de esgotar qualquer perspectiva de leitura ou de posicionamento teórico, é promover um percurso estético acerca de algumas das principais obras da literatura ocidental, explorando grandes nomes e grandes histórias. Tal abordagem permite, assim, um exame de títulos e autores que de uma forma ou de outra deixaram como legado o registro de sua arte através das páginas que, sob a forma de uma câmara do tempo, atestam o apogeu e o declínio de grandes e perdidos tempos; enfim, um convite ao deleite da leitura, conhecimento e reflexão.



Reflexões: mimese e a discussão e eleição do cânone

A literatura é a arte que, vinculada diretamente à escrita, traz na trama de suas malhas ficcionais todo o amálgama que, ao longo do tempo, envolve o homem, a história, a política, a sociedade e fatalmente suas representações vinculadas ao fazer artístico. Uma relação intrínseca entre o humano e a necessidade de criação e representação do universo circundante.

O fazer literário, assim, desde seus primórdios e sua gradativa transposição para o registro escrito, transita em uma via que leva a dois caminhos distintos, duas abordagens que justificam a apresentação e discussão acerca de obras e autores consagrados. A primeira abordagem envolve a própria relação entre a arte, a literatura e o mundo que estas representam, enquanto a segunda pretende salientar alguns dos fatores e questões que envolvem a construção do fazer literário e a eleição do cânone. Nessa perspectiva, reconhecendo o valor dos autores e obras inseridos no arcabouço canônico e tendo como referência a relação entre mundo, representação e ficção, entender o processo seletivo ou mesmo de reconhecimento e afirmação de um grande nome em detrimento de outros, é tema para discussão e permanente questionamento.

1.1. A Poética e o fazer literário

As artes estão em constante conexão com o fazer e o viver social humano, uma relação de transmutação da realidade, recuperação criativa dos objetos e da natureza do homem, representação do real que projeta sua interpretação artística buscando respaldo nas significações da palavra *mimesis*. Como afirma Lígia Militz da Costa (1992, p. 5):



Nos começos da civilização grega, a palavra mimesis não se apresentava como uma significação única. A atividade de imitar, que estava na base de todas as suas acepções, nunca correspondeu, entretanto, a qualquer realismo grosseiro.

Dessa forma, dentro dos limites do possível, imitar sempre esteve vinculado a uma necessidade intrínseca do ser humano de recuperar e reproduzir sua própria realidade. O homem em sua jornada pela construção de um mundo que pudesse ser decifrado, ao imitar e representar seus campos de conhecimento de forma elaborada buscava entender o universo circundante à medida que reconstruía artisticamente a realidade aparente por uma perspectiva voltada para a idealização. Reitera Costa (1992, p. 5-6):

Entre os antigos, Platão (427?-347? a.C.) concedeu à palavra importância capital, compreendendo-a como um tipo de produtividade que não criava objetos 'originais', mas apenas cópias (*eikones*) distintas do que seria a 'verdadeira realidade'. Platão é o primeiro a expor, com clareza e fundamentação, as afirmações surgidas sobre as teorias do belo no início do pensamento ocidental. Ele expressa a ligação existente, em toda a Antigüidade, entre a concepção de arte e o caráter ontológico de valores metafísicos e empenhativos. Vinculada a uma origem divina e misteriosa, a arte participa, nessa concepção, do ser originário, devendo por isso 'imitar', no seu conteúdo, a realidade das formas e idéias primigênicas. Como na maioria das vezes isso não acontece, ou seja, a mímese é apenas verossímil e não visa à essência das coisas, nem a verdadeira natureza dos objetos particulares, ela é falsa e ilusória, sendo prejudicial e perigosa ao discurso ideal do filósofo.

Platão atesta o não alcance da reprodução da essência latente das coisas, tendo assim uma cópia vazia não correspondente à verdadeira matéria, pois esta só é possível com o alcance da verdade. Entendendo assim que o processo de reprodução e imitação não alcançava o objetivo proposto,

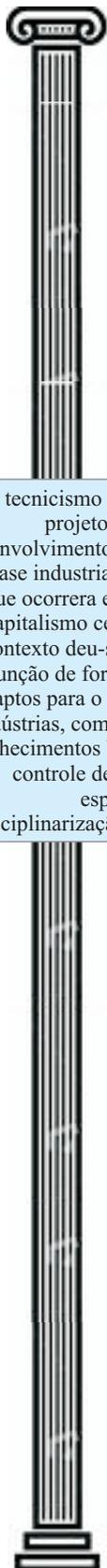
“o filósofo considerou as imagens miméticas como imitação da imitação, já que elas imitavam a própria pessoa e o mundo do artista, os quais, por sua vez, já eram imitação (sombra e miragem) da 'verdadeira' realidade original” (COSTA, 1992, p. 6). Assim a palavra mímese em Platão acaba por perder seu sentido original, mas permanece como a vinculação criativa que o poeta ou artista criador tem com o mundo, a maneira como este, através de sua percepção, filtra e recria a realidade à sua volta.

A mímese e sua significação na atualidade advêm em grande parte das reflexões teóricas de um dos discípulos de Platão, Aristóteles (384-322 a.C.), que estabeleceu um valor artístico ao fazer mimético e que, contrariando o conceito platônico, acabou “enaltecendo o valor da arte justamente pela autonomia do processo mimético face à verdade preestabelecida” (COSTA, 1992, p. 6), dando assim a devida autonomia ao ato criativo do poeta ou artista. Nesse sentido, atesta Costa (1992, p. 6):

Aristóteles transformou a obra numa produção subjetiva e carente de empenho existencial e alterou, com isso, a relação que ela apresentava com a sacralidade original. De ontológica, a arte passa a ter, com ele, uma concepção estética, não significando mais 'imitação' do mundo exterior, mas fornecendo 'possíveis' interpretações do real através de ações, pensamentos e palavras, de experiências existenciais imaginárias. Afastada da perfeição, da divindade e da verdade primigênia, a mímese afirma-se como a representação do que 'poderia ser', assumindo o caráter de fábula. O critério do verossímil, que merecera a crítica de Platão por ser apenas ilusão da verdade, torna-se, com Aristóteles, o princípio que garante a autonomia da arte mimética.

Dessa forma, tem-se o esboço do texto fundador da teoria literária no Ocidente, oferecendo subsídios teóricos para a sistematização do discurso literário. Assim, a *Poética*, escrita há mais de dois mil anos, continua a ser o livro de





O tecnicismo integrou um projeto nacional de desenvolvimento econômico de base industrial, à maneira do que ocorrera em países de capitalismo central. Neste contexto deu-se à escola a função de formar sujeitos aptos para o trabalho nas indústrias, com domínio de conhecimentos básicos para controle de tempo e de espaço e para a disciplinarização do corpo.

cabeceira daqueles que navegam os mares reflexivos da retórica e da literatura. Segundo Zelia Cardoso (1992, p. 8), pouco se sabe sobre o período no qual o texto foi produzido, provavelmente “Aristóteles deve tê-la redigido nos últimos anos de sua vida, em Atenas, entre 335 e 323 a.C.” e na atualidade resta apenas um texto composto de vinte e seis capítulos curtos cujas reflexões orbitam em torno de teorias que envolvem a Epopéia, a Tragédia e uma breve menção às teorizações acerca da Comédia. Nesse sentido, a *Poética* se mantém digna de nota já que explica muito do fenômeno literário, sendo uma das primeiras tentativas de reflexão estética sobre a capacidade humana de recriar o mundo pelo instrumento da palavra, em suas linhas, “Aristóteles pretendia falar da poesia em si mesma e das suas espécies, do efeito próprio cada uma delas, da composição do assunto e da natureza dos elementos de cada espécie” (CARDOSO, 1992, p. 8), afirmando que a representação mimética possui um caráter abrangente e trava relações pautadas na verossimilhança e que mudam apenas as diferentes formas de se imitar o objeto. Nessa perspectiva, afirma Aristóteles (1992, p. 17):

A Epopéia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações. Diferem, porém, umas das outras, por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objetos diversos ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira.

O legado deixado por Aristóteles pode ser apreciado e estudado até os dias de hoje devido a sua validade teórica, seja acerca das relações pautadas em torno do conceito de mimese, seja na tentativa de distinção entre os gêneros dos quais a arte literária se vale, narrativos, dramáticos ou líricos. As reflexões aristotélicas encontradas na *Poética* são apenas alguns dos primeiros passos teóricos na tentativa de

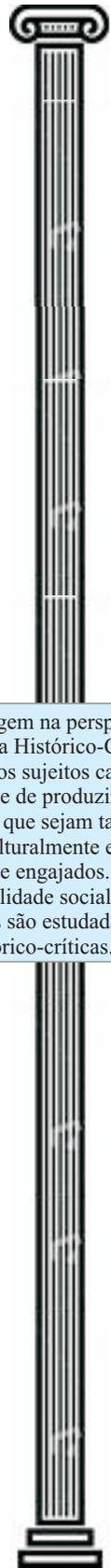
se entender o fenômeno literário, um assunto que continua vivo e constante como a própria literatura.

1.2. Da literatura à eleição do cânone

A pergunta que pode e deve ser feita é justamente aquela que parece nunca achar uma resposta satisfatória: quem ou o que eleva uma obra ao patamar de um cânone? Dada a complexidade da questão, respondê-la demanda esforço e reflexão, tal tarefa não deve ser encarada como um objetivo passível de resposta imediata.

Lajolo (1994, p. 15), nessa esteira, afirma que a definição de literatura “depende do ponto de vista, do sentido que a palavra tem para cada um, da situação na qual se discute o que é literatura”, ou seja, a tentativa de se conceituar um fenômeno como o literário, orgânico e em constante movimento, acaba por se tornar uma tarefa hercúlea, pois para cada momento histórico-social da humanidade há um conceito que temporariamente é capaz de satisfazer as necessidades de seu tempo e que rapidamente se abre como lacuna para o tempo futuro. Assim, pode-se afirmar que, antes de tudo, um texto precisa pertencer ao rol seletivo da literatura que o cristaliza e o conceitua como uma “forma de conhecimento da realidade” [e] irmaniza a atividade literária como as outras operações do espírito humano, todas elas voltadas para a compreensão do mundo em que vivemos” (D'ONOFRIO, 1990, p. 9).

Sendo representação estética e ficcional de uma realidade histórica e social, a literatura busca, pela pena do poeta, romancista ou dramaturgo, respostas para se entender o grande projeto de vida da humanidade. Projeto esse que quando alcançado pelo artista o eleva juntamente com sua obra ao patamar de cânone, torna-se, assim, um entre os poucos eleitos e que será fixado para a posteridade como sinônimo de excelência na representação de seu tempo e ponto de referência para a construção do imaginário cultural de um povo. Harold Bloom (2001, p. 23) afirma que:



A aprendizagem na perspectiva da Pedagogia Histórico-Crítica visa formar os sujeitos capazes de trabalhar e de produzir cultura, mas que sejam também refinados culturalmente e politicamente engajados. Assim, a realidade social e suas contradições são estudadas em escolas histórico-críticas.



Originalmente, o cânone significava a escolha de livros em nossas instituições de ensino, e apesar da recente política de multiculturalismo, a verdadeira questão do Cânone continua sendo: Que tentará ler o indivíduo que ainda deseja ler, tão tarde na história? Os setenta anos bíblicos já não bastam para ler mais que uma seleção dos grandes escritores do que se pode chamar de tradição ocidental, quanto mais de todas as tradições do mundo. Quem lê tem de escolher, pois não há, literalmente, tempo suficiente para ler tudo, mesmo que não se faça mais nada além disso.

A afirmação tem validade, mas cabe reiterar que não comporta uma resposta satisfatória; a eleição de um cânone tem a ver com algo mais além da escolha e seleção de autores da literatura ocidental. É possível que se esbarre na questão estética, em questões de caráter político, social, enfim, uma série de fatores situacionais que separa e elege seus “seletos” refutando os “malditos”. Assim, primeiramente o cânone se faz pela seleção e escolha. O autor que atinge o status canônico no bojo da tradição literária, fatalmente tem seu reconhecimento e cristalização pautados na escolha que resulta na exclusão e apagamento de tantos outros nomes que erroneamente ficam escurecidos à margem dos demais autores da literatura.

Sobre a eleição do cânone, Leyla Perrone-Moisés (1998, p. 61) afirma que “a palavra *cânone* vem do grego *Kanón*, através do latim *Canon*, e significava ‘regra’. Com o passar do tempo, a palavra adquiriu o sentido específico de conjunto de textos autorizados, exatos, modelares”. Na atualidade, a palavra é usada justamente com a finalidade de transportar autores e obras para a seara dos escolhidos. Nessa esteira, com base nas considerações feitas acerca de escolha e julgamento de valor sobre determinada obra, Roberto Reis (1992, p. 65-66) assevera:

Que toda escrita ficcionaliza o seu leitor. E todo leitor acumula um repertório de pré-noções e é munido deste aparato que se acerca de um texto, com o qual seu conjunto de expectativas passará a atritar. Toda cultura nos inculca um conjunto de saberes e estes saberes, via de regra, de uma forma ou de outra, são saberes textualizados. Sempre lemos/interpretamos (pode-se escrever que toda leitura é uma interpretação e toda interpretação é uma leitura) aparelhados com este elenco de conhecimentos; ou seja, de textos, na medida em que estes ou nos são passados por meio de textos propriamente ditos ou por outras formações discursivas que se comportam como textos.

Atestando o fato de que existe a eleição de um cânone, a eleição de uns sobre outros, o texto escolhido é aquele que melhor representa seu próprio fenômeno em plena totalidade. O cânone, como representante da cultura, no qual se utiliza a linguagem como instrumento de poder e persuasão, impõe padrões de cultura e comportamento, sua escolha não é aleatória, ela esbarra nas conveniências de nação, política e identidade. Reis (1992, p. 66) reitera que:

Todo esse intercâmbio de saberes – e saber é uma forma de domesticar, pelo conhecimento, a realidade – está mediado pela linguagem. Entre o sujeito humano e o que chamamos real se interpõe a linguagem, que me permite falar das coisas do mundo (realia): mediante os signos verbais me aproprio do objeto de que falo e, ao mesmo tempo, recrio este objeto numa outra dimensão, simbólica, humana, social, cultural.

O que está em jogo não é somente a escolha do objeto, mas a resignificação deste objeto no mundo. Um texto, um poema, um romance, precisa ter e ser significado,





ele ainda “não é uma presença, mas um espaço vazio, cuja semantização está para ser produzida pela práxis historicamente determinada do leitor” (REIS, 1992, p. 66). Leitor este que também pertence a uma escala de valores dentro de seu universo ao dar valor ao objeto, “pois a leitura estará condicionada pelo estatuto de classe, pelo ‘gosto’, pelo lugar ocupado pelo leitor no tecido social e num dado momento histórico” (REIS, 1992, p. 66). Nessa interação e intercâmbio de informações e (re)significações do objeto no mundo, a eleição e escolha do cânone acaba por ser ordenada e totalmente tendenciosa.

A literatura canônica nessa perspectiva representa a tradição, esteticamente significa, recupera e condiciona os caminhos de uma nação, por meio da leitura promove e delibera valores, pois o “espaço da leitura é a cultura, entendida esta como conjunto de textos – contexto – de diversa natureza, como dimensão simbólica que superpomos à realidade e que funciona como mediação nas nossas interações com o real” (REIS, 1992, p. 69), ou seja, há no texto canônico pontos comuns que levam leitores a comungar de valores ideológicos, de uma forma ou de outra, há sempre o reconhecimento imediato naquilo que é notadamente familiar ou muito próximo da realidade aparente.

Não se pretende com isso atestar aspectos divergentes da escolha do cânone, trata-se apenas de deixar claro que a seleção de determinado autor e obra está além do simples gosto ou predileção. A ascensão de uns subjuga outros e isso requer também a aceitação desse objeto literário no mundo social como seu representante imediato ou de uma fatia minoritária que impõe e dissemina valores, “os textos não podem ser dissociados de uma certa configuração ideológica, na proporção em que o que é dito depende de quem fala no texto e de sua inscrição social e histórica” (REIS, 1992, p. 69).

O cânone assim se abre para uma dupla interpretação, de um lado fixa a imposição de valores por meio de um discurso estético que limita e engessa as relações entre aquilo que deve ser entendido como excelente e as leituras que a sociedade absorve em relação ao que vem de encontro ao já secularmente estabelecido. Por outro lado, revela-se como a fonte na qual estão contemplados alguns títulos da literatura, clássicos que pertencentes à tradição e sem os quais não se pode conceber literatura. Um discurso ambivalente que eleva a canonização de um grande autor a uma posição de antagonismos, um registro da tradição que homenageia o velho e molda sob sólidas formas as possibilidades do novo no expoente da literatura. Nessa perspectiva, para o bem ou para o mal, “um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, 1993, p. 11).





A *Odisséia* de Homero e a tradição da literatura ocidental

Lançar um olhar sobre a literatura ocidental e seus pilares requer um recuo no tempo, uma viagem de volta ao passado para recuperar textos. E, nesse retorno, buscam-se os clássicos, reverenciando dois dos primeiros textos literários do Ocidente, a *Odisséia* e a *Iliada*. Segundo Salvatore D’Onofrio (2004, p. 27):

Os dois poemas épicos da Grécia Antiga, compostos ao redor do século VIII a. C., foram atribuídos pela tradição clássica a Homero. A lenda envolve totalmente a figura deste poeta, pois suas notícias biográficas são fantasiosas, nenhum dado sendo historicamente provado.

Homero é, portanto, figura a respeito da qual existem controvérsias. Segundo Otto Maria Carpeaux (1959, p. 52), é possível afirmar, no que se refere à figura enigmática de Homero:

Nenhum autor clássico alcançou jamais fama tão indiscutida. O nome de Homero tornou-se sinônimo de poeta. Essa glória é, em grande parte, o resultado de inúmeros esforços malogrados de imitá-lo. Será difícil enumerar as epopéias que se escreveram para rivalizar com Homero; e o fracasso manifesto de todos os imitadores fortaleceu a unanimidade de opinião: Homero é o maior dos poetas.

Assim, o autor da *Odisséia* permanece como um enigma da criação poética. Seu nome tornou-se lenda e sua obra aparece envolta numa aura de mistério, como um dos primeiros textos escritos da literatura ocidental. Segundo Arnold Hauser (1998, p. 55):



As épicas homéricas são os mais antigos poemas em grego que sobreviveram até nós, mas certamente existiram outros ainda mais antigos. Não se trata apenas de que sua estrutura é demasiado complicada e de que podemos apontar uma série de contradições relativas ao conteúdo; a lenda do próprio Homero contém muitas características incompatíveis com o retrato do poeta que formaria a partir do espírito requintado, cético e até frívolo dos poemas. A imagem tradicional do velho rapsodo cego de Quios é predominantemente composta de reminiscências que remontam ao tempo em que o poeta era um vate – um vidente ou profeta respeitado como sacerdote e inspirado pelos deuses. Sua cegueira é meramente o sinal externo da luz interior que lhe enche o ser e o habilita a ver coisas que outros não podem ver.

A épica homérica remonta a passados pertencentes à tradição oral e se torna manifesta pela palavra escrita de forma a mostrar segundo Carpeaux (1959, p. 53) que:

Homero fala de tudo o que é humano; inclui na vida humana os deuses, que têm feição inteiramente nossa, mas também o lado infra-humano e até animal da nossa vida. As fadigas físicas, a comida, o amor nas suas expressões físicas, tudo entra em Homero.

O texto elaborado no século VIII a.C. segundo Marvin Perry (2002, p. 44) traz em seu bojo a superação da fase da chamada Idade das Trevas, vivida pelo povo grego desde 1100 a.C., por conta da transição entre os extintos micênicos e a civilização helênica. Segundo o autor, após 800 a.C., a vida no universo grego resplandece:

A escrita tornou-se novamente parte da cultura grega, incorporando agora os caracteres mais aperfeiçoados dos

fenícios. A população aumentou significativamente, houve um progresso espetacular no uso dos metais e expandiu-se o comércio ultramarino. Pouco a pouco, as cidades gregas estabeleceram colônias nas ilhas do Egeu, ao longo do litoral da Ásia Menor e do mar Negro e, a oeste, na Sicília e na Itália meridional. Essas colônias, fundadas para resolver o problema da superpopulação e da necessidade de terras, eram cidades-estados independentes, dotadas de governo próprio, e não possessões das metrópoles (PERRY, 2002, p. 44-45).

Ainda segundo o autor nesse período supostamente viveu Homero, que, enquanto poeta, foi um dos grandes modeladores do pensamento e espírito grego:

Foi quem primeiro modelou a mentalidade e o caráter dos gregos. Séculos a fio, a juventude grega cresceu recitando os poemas homéricos e admirando seus heróis, que lutavam pela honra e enfrentavam o sofrimento e a morte com coragem (PERRY, 2002, p. 45).

Há na *Odisséia*, em relação à *Ilíada*, mais do que a perfeição e desejo de reconhecimento do herói encontrado na figura de Aquiles: há o desejo da volta para casa, uma necessidade de pertencimento e registro na tradição do heroísmo grego, só Ulisses ainda não voltou para contar a Ítaca suas peripécias, encontros e desencontros. Segundo Jaime Bruna (HOMERO, 2007, p. 8):

Compreende a *Odisséia* três poemas distintos pelo assunto, cujo alinhavo se adivinha sob a solidez da costura. Um narra a viagem de Telêmaco em busca de notícias do pai; outro, as peripécias do regresso de Odisseu, espécie de Malazarte mitológico; o terceiro, o extermínio dos moços que, em sua ausência, pretendiam a mão da suposta viúva e, com esse pretexto, lhe iam dilapidando a fortuna.





Ulisses (ou Odisseu para os gregos) é o escolhido entre os homens; é o rei de Ítaca, o esposo de Penélope e o pai de Telêmaco, um monarca que precisa retornar e preencher a lacuna de sua ausência. Um rei que se torna narrador de sua própria história e que pela experiência vivida traz na raiz de suas palavras uma integralidade que só existe no mundo heróico da epopéia. Na perspectiva de Georg Lukács (2000, p. 29):

É um mundo homogêneo, e tampouco a separação entre homem e mundo, entre eu e tu é capaz de perturbar sua homogeneidade. Como qualquer outro elo dessa rítmica, a alma encontra-se em meio ao mundo; a fronteira criada por seus contornos não difere, em essência, dos contornos das coisas: ela traça linhas precisas e seguras, mas separa somente de modo relativo; só separa em referência a e em benefício de um sistema homogêneo de equilíbrio adequado. Pois o homem não se acha solitário, como único portador da substancialidade, em meio a figurações reflexivas: suas relações com as demais figurações e as estruturas que daí resultam são, por assim dizer, substanciais como ele próprio ou mais verdadeiramente plenas de substância, porque mais universais, mais ‘filosóficas’, mais próximas e aparentadas à pátria original: amor, família, Estado.

O texto homérico trabalha com um conceito coletivo de vida e sociedade, está fechado em si mesmo, tem como única finalidade comungar valores, crenças e a tradição cultural de um povo que ama as artes, a filosofia e a guerra. Dessa forma, tudo gira em torno de um círculo concêntrico no qual o cidadão é o centro. Uma ligação perfeita entre homem e mundo, um elo de caráter metafísico coeso, atestando o fato de que o universo antigo no qual está comportado o leque das narrativas épicas é valorativo e finca

raízes nas mais profundas tradições do povo grego. Nesse sentido, “a tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta” (BENJAMIN, 1994, p. 201), pois atesta verdades pautadas no contar pela experiência e pela tradição, unindo assim o uno e o múltiplo de forma harmônica.

2.1. Teoria e estrutura da poesia épica em Homero

A épica homérica resgata da tradição oral sua essência mais profunda e transporta para o código escrito os valores. Dessa forma, na fixação da escrita, a obra obedece regras de caráter estrutural que permitem, posteriormente, seu reconhecimento na perspectiva aristotélica como o gênero epopéia.

Segundo as considerações de Yves Stalloni (2003, p. 77), a etimologia da palavra epopéia vem da palavra grega *épopoia*, justamente a composição do substantivo *épos* que quer dizer aquilo que se expressa pela fala, e uma derivação do verbo *poiën*, que significa fazer ou fabricar. Logo, é possível afirmar que epopéia vincula-se às questões da narração das relações entre o homem, o mito e a construção do pensamento, pelo repasse da experiência fortalece as raízes entre o humano e o mundo. Nesse sentido, obedece a regras e conceitos de caráter estrutural para que possa se aquilatar à temática do heroísmo e contar os grandes feitos. É verificável em sua estrutura: primeiramente um nível elevado, deve promover a imitação de ações e homens nobres; precisa estar configurada em uma expressão versificada regular; apresentar a linearidade da narração e ter extensão ou forma longa; deve mover-se com liberdade temporal; respalda-se na pluralidade de ação e na admissão e utilização de uma irracionalidade impactante ancorada no maravilhoso; e finalmente a presença de um narrador de caráter onisciente, de uma retórica elaborada e o sentido coletivo explorado na vida dos heróis e na história contada.





Segundo Salvatore D’Onofrio (2004, p. 47), são identificáveis, ainda, no corpo do texto alguns elementos fundamentais da epopéia como o prólogo ou exórdio e a proposição na qual o assunto é citado. No que diz respeito ao prólogo, está pautado na invocação da musa protetora para que o poeta possa ser digno de cantar as peripécias de deuses e homens:

Musa, narra-me as aventuras do herói engenhoso, que, após saquear a sagrada fortaleza de Tróia, errou por tantíssimos lugares vendo as cidades e conhecendo o pensamento de tantos povos e, no mar, sofreu tantas angústias no coração, tentando preservar a sua vida e o repatriamento de seus companheiros, sem, contudo, salvá-los, mau grado seu; eles perderam-se por seu próprio desatino; imbecis, devoraram as vacas de Hélio, filho de Hiperião, e ele os privou do dia do regresso. Começa por onde te apraz, deusa, filha de Zeus, e conta-as a nós também (HOMERO, 2007, p. 9).

A proposição aparece na seqüência apresentando o tema do poema, ou seja, expõe uma síntese geral da história a ser narrada:

Já se achavam em sua terra todos os demais que escaparam ao fim abismal, salvos da guerra e do mar; só ele ainda curtia saudades da pátria e da esposa, retido no seio duma gruta pela real ninfa Calipso, augusta deusa, que o cobiçava para marido (HOMERO, 2007, p. 9).

Assim, com base na síntese apresentada na proposição e suas primeiras informações, a narrativa tem início ao contar os feitos de um dos maiores heróis conhecidos da literatura. A fábula homérica inicia-se com Ulisses retido na ilha de Calipso e com o concílio dos deuses e o debate sobre a vida e os destinos humanos de heróis e de reis:

Porém, com o volver dos tempos, chegou, enfim, o ano em que, segundo teceram os deuses, voltaria a seu lar em Ítaca, mas nem então se veria livre de lutas, embora entre seus entes queridos. Todos os deuses condoíam-se dele, menos Posidão, cuja cólera só deu quartel ao divinal Odisseu quando ele chegou à sua terra.

Posidão, porém, partira em visita aos longínquos etíopes, nação cindida em duas nos limites do mundo, uma onde Hiperião se deita, outra onde ele se levanta; quando ele chegou à sua terra.

Enquanto ele se regalava ali à mesa do banquete, os demais deuses enchiam os salões de Zeus Olímpio. O primeiro a falar entre eles foi o pai dos homens e dos deuses; em seu coração se lembrara do impecável Egisto, morto pelo filho de Agamêmnon, Orestes, de largo renome. Nele pensando, dirigiu aos imortais estas palavras:

– Santos numes! é de ver como os mortais se queixam dos deuses! Atribuem a nós a origem de suas desgraças, quando eles próprios, com sua estultícia, arranjam tribulações a mais de sua sina, ele desposou a mulher legítima do filho de Atreu e, embora advertido do fim abismal, matou-o quando ele regressou. Nós mandamos Hermes Argeifontes, o clarividente, preveni-lo que não o matasse, nem lhe cobiçasse a mulher, porque a vingança do filho de Atreu viria por mão de Orestes, quando chegasse à juventude e sentisse saudades da pátria. Assim o avisou Hermes, mas, como todos os bons intuitos, não o demoveu de seus desígnios e Egisto acaba de pagar duma só vez todos os crimes (HOMERO, 2007, p. 9).

As terras do reino de Ítaca continuam sem um rei. Há na figura do narrador um semblante da consciência de todos os fatos e crenças do povo grego, esse é o valor atestado na figura do narrador da tradição. O narrador de Homero é épico, aquele que “retira da experiência o que ele conta: sua





própria experiência ou a relatada pelos outros” (BENJAMIN, 1994, p. 201). Há uma miscelânea de informações e contextos concebidos pela figura do narrador e que é paulatinamente incorporada ao texto por Homero. Nessa perspectiva, atesta Italo Calvino (1993, p. 23):

Antes da *Odisséia* (incluindo a *Iliada*), Ulisses sempre fora um herói épico, e os heróis épicos, como Aquiles e Heitor na *Iliada*, não têm aventuras fabulares daquele tipo, na base de monstros e encantos. Mas o autor da *Odisséia* deve manter Ulisses longe de casa por dez anos, desaparecido, inalcançável para os familiares e para os ex-companheiros de armas. Para conseguir isso, deve fazê-lo sair do mundo conhecido, entrar em outra geografia, num mundo extra-humano, num além (não por acaso suas viagens culminam na visita aos Infernos). Para tal extrapolação dos territórios da épica, o autor da *Odisséia* recorre a tradições (estas, sim, mais arcaicas) como as peripécias de Jasão e dos argonautas.

Embora dando um novo tom às aventuras de Ulisses, Homero conseguiu em meio a encantos e seres mágicos fixar a tradição grega que advém de seus períodos mais arcaicos. Assim, ainda seguindo essa linha de pensamento, Calvino reitera que diante das façanhas de Ulisses:

Só nos resta atribuir as diversidades de estilo fantástico àquela montagem de tradições de diferentes origens transmitidas pelos aedos e depois desembocadas na *Odisséia* homérica, e que no relato de Ulisses na primeira pessoa revelaria seu substrato mais arcaico (CALVINO, 1993, p. 23).

Em Ulisses a tradição grega converge no amor pela família e pela terra como também pela personificação da coragem que emana do herói ao enfrentar inclusive o mar e

suas intempéries, sendo este sempre personalizado como “elemento hostil, o mar é orlado de recifes inumanos ou pântanos insalubres e lança nas regiões costeiras um vento que impede as culturas” (DELUMEAU, 1989, p. 41-42). A narrativa em grande parte de sua totalidade se ambienta no espaço do mar, um grande vilão, causando temor e incerteza inclusive nos deuses, conforme pode ser verificado nas palavras de Atena ao relatar a situação do herói a Zeus, deus supremo do Olimpo, durante o concílio dos deuses, conforme narrado no canto I da *Odisséia*:

Volveu-lhe, então, Atena, deusa de olhos verde-mar:

– Pai nosso, filho de Crono, supremo senhor, ele bem mereceu a morte que o prostrou; assim pereceram quantos comentem crimes iguais. A mim punge-me o coração a sorte do judicioso Odisseu, o desditoso, que, longe dos seus, há tanto tempo vem penando numa ilha em meio das ondas, onde fica o umbigo do mar (HOMERO, 2007, p. 9).

O herói grego, preso aos desígnios dos deuses e à inconstância e obscuridade do mar, encontrará a rota que o levará de volta ao seu reino e à sua família. Vencidos muitos dos obstáculos, enfrentando seus próprios medos e desbravando oceanos nessa busca, fatalmente afirmará a vontade humana sobre as intempéries do mundo desconhecido. Nesse ponto, envolto nas incógnitas dos mares conhecidos e desconhecidos do universo grego, Ulisses personifica o narrador viajante, o marinheiro que vem de longe com experiências a contar. E isso pode ser constatado no canto IX quando Ulisses já se faz presente na corte na corte do rei Alcino na ilha dos Feácios e, emocionado ao ouvir um aedo cantar a guerra de Tróia, resolve contar a própria história:





Por onde começar? Por onde terminar? São incontáveis os padecimentos que os deuses celestiais me reservaram. Bem, começarei por dizer o meu nome, para que vós também o conheçais e mais tarde, salvo do dia inexorável, seja eu o hospedeiro, apesar da distância de meu solar. Sou Odisseu, filho de Laertes; o mundo inteiro me conhece, graças a minhas astúcias, e minha fama chega aos céus. Habito em Ítaca de longe avistada; nela se ergue notável montanha de selvas ondeantes; ilhas numerosas há por ali, muito próximas umas das outras, como Dulíquio, Same e a selvosa Zacinto. Ítaca mesma é rasa; é a mais distanciada no mar, no rumo do ocaso, enquanto as outras se dirigem para a aurora e para o sol; é fragosa, mas boa nutriz de jovens; eu cá não consigo ver nada mais doce que a terra da gente. Palavra! Lá, no seio de sua gruta, retinha-me Calipso, augusta deusa, cobiçando-me para marido; igualmente Circe, a ardilosa senhora de Eéia, prendia-me em seu palácio, cobiçando-me para marido; mas jamais puderam persuadir o coração em meu peito. Tanto é verdade que nada existe mais doce que a pátria e os genitores, por mais opulenta que seja a casa longínqua onde alguém vá morar separado dos pais (HOMERO, 2007, p. 101).

Ulisses confirma a voz da experiência e de suas palavras emana o discurso da tradição. O discurso homérico sustenta a idéia da experiência em Ulisses, um narrador que supera as expectativas e se mostra como aquele que superou todas as adversidades em prol de levar às terras de Ítaca um bem maior, a história de um rei que um dia partiu para a guerra e não mais voltou. Narrar a si mesmo personifica na figura do herói grego a elevação da tradição devolvendo ao solo de Ítaca um aspecto de sua história que lhe foi negado e, como afirma Calvino (1993, p.19), Ulisses navega e luta não para encontrar seu futuro, mas sim seu passado, um passado que o espera para ser encontrado e preenchido pelas reminiscências da memória.

O texto homérico, escrito há mais de dois mil anos, pode ser visto mimeticamente como a representação da forma de viver e pensar de um tempo. Há em seu núcleo uma mistura contrastante de homens, deuses e seres fantásticos travando batalhas em uma terra a se conhecer. A *Odisséia* de Homero pode ser entendida como um dos sustentáculos canônicos da literatura ocidental, fonte de conhecimento e inspiração:

A poeticidade da época patriarcal, “heróica”, que se expressou de maneira típica nos poemas homéricos, repousa na autonomia e na atividade espontânea dos indivíduos; mas, como diz Hegel, “a Individualidade heróica não se separa da totalidade moral à qual pertence e só tem consciência de si na união substancial com esta totalidade”. O prosaísmo da moderna época burguesa é fruto, segundo Hegel, do Inevitável desaparecimento tanto da atividade espontânea quanto da ligação imediata do indivíduo com a sociedade (LUKÁCS, 1999, p. 89).

Assim, conhecendo não só a temática da epopéia e seu conceito fechado de mundo, mas entrando também em sua teoria e estrutura, é possível reconhecer os traços que mais tarde darão forma ao mais difundido tipo de texto literário de todos os tempos, o romance e seu prosaísmo insólito que vai alcançar seu apogeu no século XIX, deixando claro que a façanha de narrar as peripécias humanas nunca vai deixar de fazer parte da cultura do homem em sociedade.





A tragédia grega e a composição do trágico: Édipo rei de Sófocles

A tragédia é um texto dramático estruturalmente concebido e já louvado por Aristóteles como modelo e sinônimo de beleza. Nesse sentido, o trágico enquanto conceito é incorporado à tragédia no bojo da tradição literária como um de seus elementos fundamentais, mas seu valor é determinado historicamente e, portanto, seu significado se relativiza na diacronia. De uma forma ou de outra, acatando ambigüidades e contradições, o que permanece como verdade é que o trágico se coaduna com a forma artística da tragédia, embora possa ser concebido separadamente.

3.1. A questão do trágico

Em uma tentativa de formulação conceitual, Peter Szondi situa o advento de uma filosofia do trágico a partir do final do século XVIII, quando “localiza o início de uma ‘filosofia do trágico’, que ‘sobressai como uma ilha’ da tradição clássica e marca a estética dos períodos idealista e pós-idealista na Alemanha” (SZONDI, 2004, p. 10). Nessa perspectiva, afirma que o trágico:

É como o vôo de Ícaro: quanto mais o pensamento se aproxima do conceito geral, menos se fixa a ele o elemento substancial que deve impulsioná-lo para o alto. Ao atingir a altitude da qual pode examinar a estrutura do trágico, o pensamento desaba, sem forças (SZONDI, 2004, p. 77).

Dessa forma, para ele, “a filosofia não é capaz de apreender o trágico – ou então que não existe o trágico”, um sentimento que pode ser relativizado, persiste em todos os tempos e sua conotação pode ser evocada e percebida à



medida que há uma nova guinada nas necessidades de cada momento da vida humana, sem o alcance de uma resposta satisfatória. O trágico é um sentimento vinculado à dialética daquilo que não pode ser conciliado, revela a fatalidade humana da existência, a necessidade de enfrentamento entre a vontade e aquilo que deve ser feito. Considerando o fenômeno do trágico e não mais o efeito da tragédia, Szondi (2004, p. 29), partindo de uma reflexão sobre *Édipo rei* de Sófocles, afirma que:

Schelling muitas vezes se perguntou como a razão podia suportar as contradições da tragédia. Um mortal destinado pela fatalidade a ser um criminoso, lutando *contra* a fatalidade e no entanto terrivelmente castigado pelo crime que foi obra do destino! O *fundamento* dessa contradição, aquilo que a tornava suportável, encontrava-se em um nível mais profundo do que onde a procuravam, encontrava-se no conflito da liberdade humana com o poder do mundo objetivo, em que o mortal, sendo aquele poder um poder superior – um *fatum* –, tinha *necessariamente* que sucumbir, e, no entanto, por não ter sucumbido *sem luta*, precisava ser *punido* por sua própria derrota. O fato de o criminoso ser punido, apesar de ter tão-somente sucumbido ao poder superior do destino, era um reconhecimento da liberdade humana, uma *honra* concedida à liberdade. A tragédia grega honrava a liberdade humana ao fazer seu herói *lutar* contra o poder superior do destino: para não ultrapassar os limites da arte, tinha de fazê-lo *sucumbir*, mas, para também reparar essa humilhação da liberdade humana imposta pela arte, tinha de fazê-lo *expiar* – mesmo que através do crime perpetrado pelo *destino*... Foi *grande* pensamento suportar voluntariamente mesmo a punição por um crime *inevitável*, a fim de, pela perda da própria liberdade, provar justamente essa liberdade e perecer com uma declaração de vontade livre.

A tragédia assim é uma forma textual de representação mimética baseada na idéia do sofrimento avassalador que mutila o herói impelido contra sua vontade. O trágico nesse mesmo contexto pode ser visto como o momento do impacto, o indizível, uma lição que fica no ato da significação entre o que foi feito e o que isso representa como lição. Um confronto direto entre o desejo de vida e a opressão do mundo objetivo, contraste dialético que não admite a possibilidade de vencedores ou de vencidos, os dois lados se aquilatam na derrota e na vitória. Nesse sentido, afirma Walter Benjamin (apud SZONDI, 2004, p. 78):

A poesia trágica se baseia na idéia de sacrifício. Mas no que diz respeito à sua vítima – o herói – o sacrifício trágico é diferente de qualquer outro, sendo ao mesmo tempo um primeiro e um último sacrifício. Último no sentido de oferecer sacrifício aos deuses que estão preservando um direito antigo; primeiro no sentido da ação representativa em que se anunciam novos conteúdos da vida do povo. Esses conteúdos são diferentes dos antigos aprisionamentos que levavam à morte, pois não remetem a uma ordem superior, mas à própria vida do herói; e eles o aniquilam porque são inadequados à vontade individual e só trazem prosperidade para a vida da comunidade de um povo ainda por nascer. A morte trágica tem o duplo significado de enfraquecer o velho direito dos olímpicos e, como principiadora de uma nova colheita da humanidade, oferecer o herói em sacrifício ao deus desconhecido.

A posição do herói colocando-se em sacrifício em prol daquilo que defende e acredita é vista como a grande lição que se pode tomar do jogo de oposições envolvendo o trágico dentro da encenação da tragédia, no embate entre deuses e homens, confrontando-se com o destino, ou mesmo





extrapolando a estrutura do conceito estético do drama e entrando em outras esferas do campo artístico, literário ou da vida. Uma tentativa desesperada de se entender o inconciliável. Lesky (1990, p. 21) reitera que:

A palavra ‘trágico’, sem dúvida alguma, desligou-se da forma artística com que a vemos vinculada no classicismo helênico e converteu-se num adjetivo que serve para designar destinos fatídicos de caráter bem definido e, acima de tudo, com uma bem determinada dimensão de profundidade.

Szondi propaga a idéia de que o trágico, extrapolando as esferas do texto literário, acaba por perpassar muitas das esferas sociais do homem, sendo o choque direto entre a necessidade e a obrigação, entre a liberdade e a opressão do mundo funesto e é justamente nesse choque, no qual aquilo que não pode cair desaba, que se encontra o indizível, acontecimento que por uma fração de segundos provoca o desespero diante do inesperado. Uma tentativa aterradora de se entender o abalo causado pela impossibilidade de definir um mundo dialético obscuro e de tênue aparência e que se faz representar nas multifacetadas formas da literatura. Dessa forma, George Steiner (2001, p. 140) reitera que:

Quando o postulado do trágico absoluto, do homem expulso de sua condição de ser, é articulado, o ato pelo qual se articula – o drama, o romance, o enunciado metafísico ou psicológico – será sempre fragmentário. “fragmentário” tem, aqui, um significado específico. A peça teatral, o conto kafkiano, o tratado niilista ou a apologia do suicídio podem ser obras formalmente complexas. Continuam a ser, entretanto, fragmentárias. Uma obra dessas não pode ser extensa, porque a visão ali representada é verdadeiramente

insuportável, porque ao contemplarmos e nos darmos conta do abismo – se o texto for realmente honesto e não uma parada de metáforas e *pathos* onde o autor desfila seu brilho – somos compelidos também a nos encaminhar para esse abismo. Para não ser fragmentário, esse confronto da razão e da forma com a finalidade do absurdo e do sádico (Pascal, em sua imagem “morte e o sol”) pode durar apenas alguns instantes. A imaginação humana e sua representação só conseguem suportar por um período curto de tempo a tragédia absoluta.

Somente em contato com a literatura o homem se defronta com a questão do trágico em sua forma mais poética e avassaladora, a tragédia. O inconciliável como objeto estético deixado como legado de reflexão para a posteridade.

3.2. As origens da tragédia

O teatro e a tragédia se coadunam pelas eras trazendo à tona a relação direta entre quem interpreta a ação e quem a vê, um fenômeno criativo da arte dramática que afeta diretamente os sentidos e que, originado na tradição oral e no culto ao deus Dionísio, atesta sua força estética no período helênico da cultura grega. De acordo com Costa e Remédios (1988, p. 5):

O teatro dramático teve sua origem na Grécia antiga e caracteriza-se por apoiar-se na identificação que se estabelece entre o público espectador e o problema apresentado na ação encenada. No teatro grego ou aristotélico, o espectador, por empatia, sofre a tensão, chegando ao desfecho. Quando a tensão se desfaz, o público alcança a catarse que libera as emoções. Esse tipo de teatro corresponde, em sua forma mais pura, ao século V a. C.

Tendo sua ascensão no século V a. C., o teatro vinculado à tragédia germina e se estabelece de forma fecunda





junto a um dos mais profícuos momentos históricos da atividade humana, que se estende até o século III a. C. e ficou conhecido, segundo Salvatore D’Onofrio (1990, p.62), como “período Ático ou de Atenas” e pode ser visto como:

O período mais importante da literatura grega, quando, depois das famosas Batalhas de Maratona (490 a. C.) e de Salamina (480 a. C.), a cidade de Atenas, capital da região Ática, esconjurando o perigo da invasão persiana, gozou de meio século de paz, tornando-se o centro político e cultural da Grécia, especialmente durante o governo democrático de Péricles (469-429 a. C.).

Trata-se de uma fase de grande prosperidade e maturidade espiritual da cultura grega envolvendo política, filosofia, literatura e vida tendo em vista o apogeu do pensamento reflexivo. O drama trágico surge e se fixa como arte da encenação que se instala para subjugar os tempos das inserções drásticas do mito na vida do homem, já representados na poesia homérica. Nesse novo momento da civilização grega há a afirmação do intelecto. D’Onofrio (1990, p. 62) assevera que:

O gênio ático produz os fundamentos da civilização ocidental, através de uma gama imensa de realizações culturais: a *tragédia*, que retomando os mitos fixados pela poesia épica, tenta evidenciar o conflito entre o destino, imposto pela divindade, e o livre arbítrio a que aspira o ser humano, encontra em Ésquilo, Sófocles e Eurípedes seus maiores expoentes; a *comédia*, especialmente a “antiga” de Aristófanes, violento ataque político e social, e a “nova” de Menandro, leve sátira dos costumes da época, é o gênero literário mais indicado para a crítica social; a *filosofia*, cultivada especialmente pela tríade Sócrates, Platão

e Aristóteles, tem a função de suplantar a crença mítica pelo pensamento reflexivo; a *oratória* se constitui em gênero literário pela eloquência política de Demóstenes, que em suas *Filípicas* precavê os gregos contra os perigos da hegemonia da Macedônia; a história tem em Heródoto, Tucídides e Xenofonte seus principais cultores; a lírica, especialmente com Píndaro, consegue em forma de arte os mais nobres sentimentos humanos.

As tragédias, como parte integrante desse amálgama cultural, remontam a um tempo de reflexão no presente à medida que buscam recuperar as raízes contidas nos mitos fundadores que carregam o caráter frágil do tema humano diante do mundo e da vida. Cabe reiterar que mesmo o teatro tendo esboçado seus primeiros passos no século V do período ático, a origem do drama e da tragédia está um pouco mais distante no tempo e como afirma Lesky (1990, p. 61) há dois elementos que “sempre conferiram à tragédia grega seu cunho essencial: Dionísio e o mito”. Acatando a relação direta estabelecida entre a forte presença mítica e o deus pagão, Vernant e Vidal-Naquet (2005, p. 157) asseveram que:

As representações trágicas – cuja data de nascimento conhecemos; a primeira por volta de 354, época de Psístrato – desenrolavam-se na época e no quadro das festas mais importantes do deus, as Grandes Dionísias, celebradas no começo da primavera, no fim de março, em plena cidade, na encosta da Acrópole. Eram chamadas Dionísias urbanas, para distingui-las das Dionísias ditas rústicas, cujos cortejos alegres, coros, torneios de dança e de canto animavam no meio do inverno, em dezembro, as aldeias e os vilarejos dos campos áticos.





Dessa forma, as Dionísias urbanas e as rurais celebravam o deus de forma a festejar as boas novas e a época da colheita. O cortejo se dá em torno da lenda na qual em época de safra um bode é julgado, perseguido e morto por sátiros e sobre seu espojo os devotos do deus cantavam e bebiam em frenesi orgiástico. O rito envolvia ainda um coro de sátiros e faunos, como também um corifeu encarregado de cantar os ditirambos dedicados a Dionísio. Nessa esteira, segundo afirma D'Onofrio (1990, p. 67), é no início do século V a.C. que o ritual cantado ao deus passa para a forma dramática, sendo encenado no *theatron*, levando a alcunha de *tragoedia* (canto de bode), nominando então o que será o espetáculo cênico das tragédias gregas de seu tempo, pois é fato que enquanto mote inspirador:

Dionísio encarna não o domínio de si, a moderação, a consciência dos seus limites, mas a busca da loucura divina, de uma possessão extática, a nostalgia de um completo alheamento; não a estabilidade e a ordem, mas os prestígios de um tipo de magia, a evasão para um horizonte diferente; é um deus cuja figura inatingível, ainda que próxima, arrasta seus fiéis pelos caminhos da alteridade e lhes dá acesso a uma experiência religiosa quase única no paganismo, um desterro radical de si mesmo (VERNANT, VIDAL-NAQUET, 2005, p. 158).

É nessa experiência que envolve o humano, o mítico e a tradição religiosa que se encontra a ligação direta da tragédia com o deus pagão, no ato da transcendência de si mesmo e do mundo, no momento da escolha e do preço pago por ela. No texto trágico, o mundo se abre e ao mesmo tempo se condensa de tal forma que o que sobra é o questionamento do próprio mundo que cerca o homem embebido pela dúvida.

3.3. A estrutura da tragédia

A tragédia, de um lado, por seu aspecto temático, traz à tona o embate direto entre o homem e as forças que o dominam de forma avassaladora e, de outro, por sua perspectiva estrutural, assim como a epopéia, respeitando as normas da era clássica e a regulamentação do drama trágico, passa a ser vista como modelo de beleza e erudição.

No que se refere ao aspecto teórico da tragédia, Yves Stalloni (2003, p. 49) propõe algumas regras e conceitos estruturais de caráter fundamental. O autor afirma que a tragédia, por estar vinculada ao teatro, tem como base a representação mimética e propõe, pelo texto dialogado e pela encenação dramática, a imitação das ações e da natureza humana. Há uma preferência restrita à representação de ações de homens nobres, sendo um texto que privilegia a ação imediata. Nesse sentido, é passível de observação que a tragédia desde Aristóteles vem sendo tratada como objeto estético que segue e obedece às regras vinculadas à questão da representação no mundo. Dessa forma, segundo Aristóteles (1992, p. 37):

É pois a Tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o “terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções.

Nessa perspectiva, tendo como base a imitação de ações elevadas, Stalloni (2003, p. 49) afirma que a tragédia tem como linha mentora o *muthos* ou intriga e obedece a uma unidade coesa previamente delimitada que flui pautada sobre um tema de caráter nobre no qual a linguagem respeita critérios de decoro. Segundo o autor, o texto, munido desses





elementos, é perpassado pelo sopro agonizante do trágico que leva o drama a seu ápice funcional, a purgação ou catarse, que se estabelece no momento crítico da peça devido a uma falha e que faz o público comungar junto à personagem ou ao herói as dores e indagações morais do homem no mundo. Sobre o objetivo catártico, assevera Rachel Gazolla (2001, p. 26-27) que:

Na tragédia, toda situação que implica a ação desmedida de um personagem expressa a *hamartia*, a falha ou erro daquele que agiu de modo excessivo e gerou uma difícil situação. O erro tem um valor e uma vivência comunitária expressos na figura do herói trágico, e os assistentes do teatro sabem quando uma ação se apresenta como *hýbris*, como excesso, podendo prever o peso do sacrifício que virá ao herói como expiação para a devida purgação do comunitário. A tragédia, portanto, resgata o que há de fundamental a pensar nas relações humanas em comum.

3.4. A tragédia Édipo rei de Sófocles

Sobre Sófocles (495-406 a.C.) e seu momento histórico, segundo Kathrin Rosenfield (2002, p. 7), é possível dizer que:

Sófocles nasceu em 495 a.C., filho de um rico ateniense, e morreu em 406. Sua vida acompanha exatamente a ascensão e a grandeza de Aténs após as vitórias contra os persas. Jovem demais, como Ésquilo, para participar da batalha de Maratona, ele dança com os efesos da cidade o peão da vitória. Como homem adulto, ocupa cargos administrativos importantes (administrador do Tesouro, comissário do Conselho) e luta em diferentes expedições militares, ao lado de seus amigos Péricles e Nícias. O velho Sófocles vê a decadência da democracia (sua última peça, *Édipo em Colona*, tem algo de uma admoestação contra a corrupção da cidade

pelos interesses particulares). E, morre pouco antes da catástrofe da Guerra do Peloponeso.

Das peças escritas pelo autor, sete resistiram ao tempo e, desse montante, *Édipo rei* é uma das mais importantes senão a mais célebre. Peça que Sófocles resgata da mitologia grega e que tem como mote a maldição hereditária que paira sobre a descendência de Laio. Segundo D’Onofrio (2004, p. 73), o mito é pautado pela história da estirpe e maldição hereditária sobre a casa de Laio, rei de Tebas. Édipo, filho de Laio e Jocasta, é condenado à morte ainda recém-nascido após cruel revelação do oráculo de Delfos. Salvo por um pastor, é criado como filho dos reis de Corinto. Quando adulto, Édipo sai em busca de suas origens e, ao consultar o mesmo oráculo, descobre-se assassino do próprio pai e cônjuge da mãe. Em desespero, abandona Corinto e foge para Tebas. Durante o percurso, após uma discussão, mata um desconhecido e, ao chegar a Tebas, vence a Esfinge e ganha como prêmio o trono e a mão da rainha, o que leva o futuro rei a dois dos piores crimes do universo grego: parricídio e incesto.

A ação na tragédia, começando *in media res*, ou seja, quando “o discurso narrativo se inicia com a apresentação de um acontecimento que pertence ao desenvolvimento da diegese” (FRANCO JUNIOR, 2009, p. 47), revela um rei preocupado com sua nação e com a peste que assola Tebas:

CENÁRIO

A ação acontece diante do palácio do rei Édipo, em Tebas (na Cadméia). Junto a cada uma das portas há um altar, rodeado por escadas de três degraus, onde ajoelha-se o povo, trazendo ramos de louros ou de oliveira. Abre-se a porta central; surge Édipo; contempla o povo e fala paternalmente.

ÉDIPO – Filhos meus, gente nova desta velha cidade de Tebas, por que vindes aqui





perante mim, assim prosternados, junto aos altares, tendo nas mãos os ramos entrelaçados dos suplicantes? Toda a cidade recende a incenso sacrificial; ouvem-se lamentos e cânticos fúnebres. Meus filhos, não quis saber por outros a causa de tanto desgosto; eu mesmo vim aqui, eu, o vosso rei Édipo, que conheci e amais. Fala-me tu, ó ilustre cidadão; por tua idade veneranda convém que sejas o porta-voz do povo. Dize-me, pois, com que animo estais aqui reunidos? Que temor ou esperança? Quero prestar-vos todo o meu auxílio; áspero seria o meu coração se convosco não dividisse, atento, toda a vossa angústia.

SACERDOTE – Édipo, grande senhor e rei de minha pátria: vês este povo acercado dos altares de teu palácio; aqui há gente de toda condição: uns ainda quase implumes, sem forças para as grandes revoadas, jovens na plenitude de seu vigor, e idosos curvados ao peso dos anos, como eu, sacerdote de Zeus. E o restante do povo, em súplica, trazendo ramos de oliveira, espalha-se pelas praças e mercados, diante dos templos, em torno das cinzas das profecias de Ismênio! Tu bem vês que a nau de Tebas se debate em longa tormenta, e que nem sequer pode erguer os germes fecundos da terra, sobre os rebanhos e definhar nos pastos, sobre o ventre das mulheres grávidas. Brandindo seu archote flamejante, o deus maléfico da peste dizima a cidade e esvazia as casas de Tebas; e no sombrio Hades ressoam nossos lamentos e gritos. Ó rei, todos nós, eu e estes jovens, que nos ajoelhamos ao teu altar, diante de tua porta, mesmo não te igualando aos deuses, vemos em ti o primeiro entre os homens; primeiro nas coisas da vida, primeiro nas atenções divinas. Livraste nossa cidade do ignóbil tributo que pagávamos à cruel Esfinge cantadeira; sem teres recebido de nós tal encargo, mas com o auxílio de algum deus, conforme todos dizem e crêem, reedificaste nossas vidas. Agora, mais

uma vez recorremos a ti, glorioso Édipo; a ti, por tuas humanas virtudes ou pela inspiração divina, suplicamos-te que descubras um remédio para nossos males; pois quem sempre antes agiu sabiamente é quem pode agora dar os melhores conselhos (SÓFOCLES, 2008, p. 29-30).

Édipo se apresenta e é visto como um rei digno e justo, preocupado com seu povo e com o futuro de Tebas. Aparentemente alheio ao seu passado e destino, tentará, após a revelação de Creonte, elucidar o crime que paira sobre Tebas:

Entra Creonte.

CREONTE – Boas notícias! Pois mesmo as coisas difíceis, se bem encaminhadas, redundam em benefício.

ÉDIPO – Mas, afinal, e a resposta do oráculo? O que não nos causa esperança, tampouco apreensão.

CREONTE – (Indicando o povo suplicante) Se queres me ouvir na presença de estranhos, falarei; mas estou pronto a te acompanhar ao palácio, se assim preferires.

ÉDIPO – Fala diante de todos; a dor de meus súditos é mais grave que a minha própria.

CREONTE – Direi, pois, o que ouvi do oráculo. Ordena o rei Apolo, expressamente que purifiquemos esta cidade da mancha aqui nascida e abrigada; que não permitamos tornar-se a cidade impura e corrompida de modo inexorável.

ÉDIPO – De que mancha se trata? E como extirpar esse mal?

CREONTE – Laio reinou outrora neste país, antes que assumisses o leme do Estado.

ÉDIPO – Muito ouvi falar dele, porém jamais o vi.

CREONTE – Foi morto o rei Laio, e o deus agora exige que sejam punidos os seus assassinos. Sejam eles quem forem (SÓFOCLES, 2008, p. 31-32).





O retorno de Creonte do oráculo traz à tona o primeiro nó que envolve a trama e, finalmente, a decisão de Édipo o coloca em um caminho sem volta:

ÉDIPO – Pois bem. Recomeçaremos da origem, esclarecendo tudo novamente. É digna do deus, e de ti, a atitude de tirar o morto do esquecimento; por isso mesmo prestarei mais um serviço vingando a ofensa ao deus e a Tebas. E não será pelos outros, mas por meu próprio interesse que punirei tal crime; pois quem matou o rei Laio bem pode querer, de igual forma, preparar-me o mesmo fim. Fazendo justiça, pois, sirvo a minha própria causa. Levantai-vos, meus filhos! Ide depressa aos altares e levai vossas palmas de suplicantes; convocai a vir aqui os demais filhos de Tebas; não recuarei diante de nenhum obstáculo! Com o auxílio do deus, seremos todos vencedores, ou será a nossa total ruína! (SÓFOCLES, 2008, p. 33).

Na perspectiva do trágico e da questão que envolve a magnitude cruel do destino que se levanta para o aniquilamento de Édipo, há um rei que, enquanto personificação do herói, caminha na direção de seu próprio flagelo. Reitera Szondi (2004, p.89) que:

Não é o aniquilamento que é trágico, mas o fato de que salvação tornar-se aniquilamento; não é no declínio do herói que se cumpre a tragicidade, mas no fato de o homem sucumbir no caminho que tomou justamente para fugir da ruína.

O que está em pauta é o embate violento, a relação de oposição encontrada no cerne do trágico, a salvação se confronta com a perdição. Édipo enfrentará seu destino enquanto homem e rei e, nos dois casos, ao encarar seu passado e suas verdades, defronta-se com seu presente e com o preço a pagar por suas ações. Szondi assevera que:

O assassino que Édipo procura é ele mesmo. O salvador de Tebas revela-se, ao mesmo tempo, seu destruidor. Ele não é destruidor e também salvador, mas é destruído justamente como salvador: pois a peste é a punição dos deuses pela recompensa que ele recebeu por seu feito salvador, ou seja, pela união incestuosa com a rainha Jocasta. A argúcia que ele demonstrou ao decifrar o enigma da esfinge, assim salvando Tebas, não lhe permitiu reconhecer o homem que ele mesmo é, e o conduziu para a catástrofe (SZONDI, 2004, p. 93).

Um rei preso ao seu próprio destino e a um desfecho trágico; de forma inconsciente e voluntária caminha para a verdade e se descobre assassino de seu pai e irmão de seus filhos. Um homem agora consciente, mas não livre do castigo que vem dos deuses:

CORO – Ó cidadãos de Tebas, pátria nossa! Vede bem Édipo, decifrador dos terríveis enigmas! Quem não invejava a sorte de tão poderoso homem? E agora vede, em que abismo de desgraças submergiu! Por isso, não tenhamos por feliz homem algum, até que tenha alcançado, sem conhecer doloroso destino, o último de seus dias (SÓFOCLES, 2008, p. 77).

De um lado, vítima da fatalidade trágica que no debater-se para se salvar acaba por perecer; de outro, um monarca que após tomar consciência de suas falhas se mostra predisposto a pagar o preço a ele imposto por suas próprias palavras de rei. Segundo Gazolla (2001, p. 75): “Édipo, ao adentrar aquém do animal e além dos homens, tocou os extremos”, ou seja, um homem que, ao fugir do próprio destino, vai de encontro a ele. O humano que desafia os deuses, quebra as fronteiras que norteiam o sagrado e o profano, um rei que impelido pelo destino de uma maldição





é levado a percorrer vias tortuosas que perpassam o mítico e o bestial para o alcance de uma verdade aterradora. Reitera a autora que:

Édipo rei erra, não soube ler bem os sinais dos deuses, (e não poderia, realmente, lê-los sendo Édipo), não soube cuidar de seu povo e está contaminado pela falha que também contaminou sua cidade. Há a necessidade de purificação dele e da cidade intrinsecamente ligados. Rei e cidade formam um elo indissolúvel quanto à própria destinação (GAZOLLA, 2001, p. 75).

Um rei alheio ao seu passado sombrio, absorto de seus laços familiares, paga o preço pelo excesso cometido e, assim, vaza os olhos e é exilado de Tebas. Uma culpa involuntária, pois a maldição lançada por Pélope, rei de Elida, recaía sobre a casa de Laio e, fatalmente e por extensão, sobre toda a sua linhagem, não somente Édipo pagará com a cegueira e o exílio, sua mãe e esposa Jocasta pagará com o suicídio e seus filhos, com a morte. A praga está no sangue e só deixará o solo tebano quando a casa de Lábdaco cair.

A tragédia desempenhou um papel fundamental durante o período helenístico e sua herança cultural permanece como fonte inesgotável de informação e conhecimento. Cabe então reiterar que:

A “verdade” da tragédia não jaz num passado remoto, mais ou menos “primitivo” ou “místico”, que continuaria a assombrar secretamente o palco do teatro; ela é decifrada em tudo o que a tragédia trouxe de novo e de original para os três planos em que modificou o horizonte da cultura grega. Primeiramente, o plano das instituições sociais, sob o impulso, talvez, desses primeiros representantes das tendências

populares que são os tiranos. A comunidade cívica instaura concursos trágicos, colocados sob a autoridade do mais alto magistrado, o arconte, que obedecem, até nos detalhes da sua organização, exatamente às mesmas normas que regem as assembléias e os tribunais democráticos. Desse ponto de vista, pode-se dizer que a tragédia é a cidade que se faz teatro, que se coloca ela própria em cena, diante do conjunto dos cidadãos. A seguir, no plano das formas literárias, com a elaboração de um gênero poético destinado a ser representado e gesticulado num palco, escrito para ser visto, ao mesmo tempo que ouvido, programado como espetáculo e, nesse sentido, fundamentalmente diferente dos que existiam anteriormente. Enfim, no plano da experiência humana, com o advento de que se pode chamar de consciência trágica, o homem e sua ação perfilam-se, na perspectiva própria da tragédia, não como realidades estáveis que poderiam ser delimitadas, definidas e julgadas, mas como problemas, questões sem resposta, enigmas cujo duplo sentido continua à espera de ser decifrado. A epopéia, que fornece ao drama seus temas, suas personagens, o quadro de suas intrigas, apresentava as grandes figuras dos heróis de outrora como modelos; ela exaltava os valores, as virtudes, os grandes feitos heróicos. Através do jogo dos diálogos, do confronto dos protagonistas com o coro, das inversões da situação durante o drama, o herói lendário, cuja glória era cantada pela epopéia, torna-se, no palco do teatro, o objeto de um debate. Quando o herói é questionado diante do público, é o homem grego que, nesse século V ateniense, no e através do espetáculo trágico, descobre-se ele próprio problemático (VERNANT, VIDAL-NAQUET, 2005, p. 160-161).





Desde a epopéia, o legado literário deixa marcas que podem ser vistas e sentidas pelo labor da escrita incorporada pelo cânone e, nesse sentido, se a épica exaltou o homem ao patamar de herói, a tragédia trouxe a esse mesmo homem o benefício da dúvida e do eterno questionamento de si mesmo e de sua posição no mundo.



O Renascimento em Shakespeare: Hamlet e a tragédia moderna

O Renascimento pode ser concebido como um novo sopro de vida nas áreas que envolvem a vinculação direta entre homem, pensamento reflexivo, arte e literatura, a brisa de um espírito artístico amplamente renovador. Segundo Ligia Cademartori (1987, p. 17):

À medida que a sociedade vai se liberando do amplo domínio da Igreja, a arte vai se voltando mais para a realidade, valorizando o homem e colocando-o como o centro ao redor do qual gira o mundo. Esse antropocentrismo, oposto ao teocentrismo medieval, caracteriza o Renascimento, identificado pela valorização da razão, pelo culto aos valores da Antiguidade Clássica e pelo humanismo.

Dessa maneira, o enfraquecimento do pensamento medievo permite uma nova abordagem estética da sociedade humana que, tendo começado na Itália, tinha vistas para o resgate de valores passados. Nessa perspectiva:

Voltar aos clássicos significava renascer pelo reencontro com o padrão legítimo a ser incorporado pelo mundo moderno até então. O patrimônio clássico não havia sido esquecido pela Idade Média; havia sido cristianizado, o que significa uma deformação. No Renascimento, a concepção de que os gregos e os romanos haviam atingido a mais alta realização artística promove uma recondução aos padrões clássicos originais (CADEMARTORI, 1987, p. 18).

Há, no contexto renascentista, uma valorização das artes e da literatura grega e latina, por meio das quais o legado clássico é recuperado pela imitação que se faz com



reflexão, clareza e harmonia dos modelos passados. Nesse sentido, “o que se imita são as normas ditadas por Aristóteles e Horácio, a epopéia de Virgílio, os poetas latinos; há que observar ordem, regularidade, precisão formal” (PROENÇA, 2004, p. 151), uma preocupação elevada quanto à busca de se alcançar o mesmo nível artístico um dia atingido pela cultura clássica. Como afirma D’Onofrio (2004, p. 217), “tal concepção estética dominará a cultura ocidental ao longo de mais ou menos quatro séculos, até chegarmos à época do Romantismo, quando se dará a viragem, a ruptura”. Um longo momento cultural que, abrangendo o próprio Renascimento, se desdobra e na literatura perpassa nuances estilísticas pelo Maneirismo, Barroco e o Arcadismo, atestando seu vigor até meados da segunda metade do século XVIII, quando tem seu declínio marcado pelo advento da proposta romântica. Segundo Proença (2004, p. 150), “o Renascimento fez do retorno ao modo de pensar, às formas estéticas e aos modelos políticos greco-romanos uma das novas atitudes perante a vida”.

A estética renascentista, enquanto atitude renovadora do pensamento, das artes e da literatura, coaduna-se com a perspectiva humana da descoberta ancorada no ciclo das grandes navegações e que gradativamente vai ampliando o mundo até então tido como conhecido. Segundo D’Onofrio (2004, p. 218), “a passagem do século XV para o XVI apresenta uma nova efervescência na Europa provocada pela paixão das descobertas marítimas”, as nações começam a derrubar as fronteiras estabelecidas pelo desconhecido.

Reitera D’Onofrio que com a descoberta de novas terras se ampliam os horizontes culturais da Europa e com o avanço das ciências abre-se um leque de expectativas na várias áreas de atuação, exatas, físicas e biológicas. Tal atmosfera cria um ambiente propício para o surgimento de uma nova classe e de um novo homem:

O gradativo progresso das atividades industriais, comerciais e artísticas permitiu o surgimento de uma burguesia ilustrada, uma classe média, que se inseriu entre a classe alta (nobreza e claro) e a classe baixa (a massa popular), composta de comerciantes, pequenos industriais, artesãos, funcionários, homens de lei que administravam a justiça e as repartições públicas, com uma formação racionalista proveniente do estudo da lógica, da matemática, da gramática, e do direito civil e criminal. Nascia, enfim, o ideal renascentista do homem: o indivíduo que tinha a coragem para enfrentar os riscos da aventura com o fim de acumular experiências e riquezas, que tinha a inteligência para adquirir uma profissão e exercê-la eficientemente, que tinha amor pelas instituições políticas e gosto pelas obras de arte e pela literatura (D'ONOFRIO, 2004, p. 220).

4.1. Shakespeare e Hamlet, o príncipe da Dinamarca

William Shakespeare (1564-1616), nome reconhecido e fixado na constelação do cânone literário, homem que enquanto dramaturgo se afirmou como referência na literatura mundial e, conhecendo a fama e a riqueza, viveu a plenitude do Renascimento inglês entre o século XVI e XVII, a chamada Época elisabetana:

Ou seja, a do reinado de Elizabeth I, de 1558 a 1603. É nesse período que o renascimento inglês se desenvolveu com maior intensidade, produzindo uma “época de ouro” não só na literatura, como também em outras manifestações artísticas (CEVASCO, SIQUEIRA, 1988, p. 14).

O terreno fértil do Humanismo permitiu a Shakespeare edificar as raízes de sua literatura, criando e recriando em um universo receptivo, o autor possuiu um





olhar aguçado entre os seus, viu o que os outros não viam, percebendo um mundo que precisava ser compreendido. É nessa atmosfera que nasce a tragédia *Hamlet*, escrita entre 1601 e 1602. Das 38 peças do autor, esta é a que mais se destaca pela densidade que possui. História baseada em um antigo mito escandinavo que conta a perene vida do príncipe da Dinamarca envolvido em uma conspiração de assassinato, loucura, incesto e morte. Hamlet, após a morte prematura do pai, vê a mãe Gertrudes subir ao altar com seu tio e assumir o trono de Elsenor. Recebendo a visita do espectro do rei morto, descobre a conspiração de morte que levou Cláudio, seu tio, ao poder. Jurando vingança e fingindo loucura, Hamlet levará ao limite seu desejo de vingança.

A peça traz à tona mais que o aspecto lendário e histórico, trágico e literário, seu tema central é o homem e sua frágil existência diante da grandeza e incerteza do mundo. Reitera Bloom (2004, p. 17):

Hamlet faz parte da vingança de Shakespeare contra a ‘tragédia da vingança’, não pertencendo a gênero algum. De todos os poemas, é o mais ilimitado. Como reflexão sobre a fragilidade humana em confronto com a morte. A peça tem por rival tão-somente as escrituras do mundo.

Caracterizado como uma tragédia moderna, o drama em Shakespeare extrapola os elementos impostos pela tragédia grega. Segundo Costa e Remédios (1988, p. 52), Shakespeare na Inglaterra assim como Corneille e Racine na França conferem:

À tragédia o estilo cumulativo da composição, a descontinuidade da ação, as modificações abruptas de cena e tratamento, livre e altamente variado, do espaço e do tempo. Esses dramaturgos combinam o individual com o

convencional, o complexo com o simples e o ingênuo, o mais sutil com o primitivo e o cruel.

Há no drama shakespereano uma evolução gradativa em relação ao drama trágico clássico e, dessa maneira, em pleno Renascimento inglês incorpora as nuances do Maneirismo que “constituindo um elo entre a Renascença e o barroco, repeliu a ordem clássica e os valores renascentistas” (COSTA; REMÉDIOS, 1988, p. 30), instaurou o paradoxo que “relaciona-se à impossibilidade de alcançar a certeza a respeito de qualquer coisa. A aproximação paradoxal significa que a verdade tem inerentemente dois lados; que a realidade é bifronte” (COSTA; REMÉDIOS, 1988, p. 30). Dessa forma, desdobra-se criando um elo entre a forma de pensar que emanava da renascença e uma legitimidade incorporada pela perspectiva barroca da dúvida e incerteza.

Autor que cristalizou no interior de peças como *Hamlet* a dualidade que paulatinamente intensifica o tom trágico envolvendo o humano em confronto com o mundo. Com isso, Shakespeare revela o protótipo do autêntico homem moderno, narcisista, sozinho e lacunar na busca de um conhecimento inatingível. Apenas um homem diante do desconhecido é o que se percebe na cena IV do primeiro ato da peça, quando Hamlet vê o espectro do pai:

HAMLET – Por minha fé, é. Mas, embora familiarizado desde minha infância com semelhantes hábitos, acho que são usos aos quais seja mais honroso resistir que se submeter. Essas torpes bacanais são causas de que, do Oriente até o Ocidente, sejamos denegridos e insultados pelas nações; chamam-nos de bêbedos e suínos. E na verdade, embora sejam altas nossas virtudes, esses excessos tiram de nossas façanhas a flor e a nata de sua glória. Assim acontece com os homens que





possuem algum estigma vicioso por natureza, seja por nascimento (no que não são culpados, pois a natureza não permite escolher seus pais), seja por causa do predomínio de algum instinto, que habitualmente atira por terra os parapeitos e valados da razão, ou por um hábito qualquer que se afasta demais dos moldes dos bons costumes; pessoas que, repito, ficam marcadas pela presença desse único defeito – marca da natureza ou azar do destino –, por mais puras e inúmeras que sejam suas outras virtudes. Uma partícula infinita de impureza corrompe a substância mais nobre, rebaixando-a ao nível de sua própria degradação. (*Entra o espectro*)

HORÁCIO – Observai, meu senhor, está chegando!

HAMLET – Anjos e ministros da graça, protegei-nos! Sejas tu um espírito benfazejo ou um gênio maldito; sejas tu circundado por auras celestes ou labaredas infernais; seja tua intenção má ou benéfica, tu te apresentas em forma tão intrigante que quero falar contigo!... Dou-te o nome de Hamlet, real dinamarquês, rei e pai!... Oh!... Responde-me! Não me deixes no tormento da ignorância! Deixame saber porque teus ossos abençoados, sepultos na morte, rasgaram assim a mortalha em que estavam. Por que teu sepulcro, no qual te vimos quietamente depositado, abriu suas pesadas mandíbulas marmóreas para jogar-te novamente para fora? Que significa, corpo defunto, novamente revestido de aço, tua nova visita aos pálidos fulgores da lua, enchendo a noite de pavor? E nós, pobres títeres da natureza, precisamos contemplar nosso ser tão horripelantemente agitado com pensamentos que excedem o alcance de nossa alma? Dize-me: para que tudo isto? A que fim obedece? Que devemos fazer? (*O espectro faz sinal para Hamlet*) (SHAKESPEARE, 2006, p. 29-30).

Na presença do espectro, Hamlet questiona os mistérios da existência, o real e o metafísico, a vida e a morte. A pergunta envolve a continuidade ou fim da existência tendo no último suspiro a principal fronteira. A dualidade de caráter maneirista se instala mostrando a tragédia dividida em dois, de um lado a razão e, de outro, um profundo misticismo marcado pela presença da fé.

Por seu caráter paradoxal, não existe em Hamlet uma visão totalitária, não é possível observar o herói em todas as suas dimensões, ele se fragmenta. No Renascimento shakespeariano existe apenas uma posição a ser adotada, a de perspectiva, unilateral, sem a visão do todo, “tudo é projetado a partir do homem; o indivíduo, seu caráter, sua psicologia, torna-se paulatinamente o eixo do mundo” (ROSENFELD, 1969, p.128). Assim, o aspecto dúbio da peça incorpora um caráter de distanciamento no qual a fé existe, mas não é sentida, dilacerando a existência do herói em sua mais profunda essência; pela perspectiva de Hamlet o mundo é unilateralmente caótico e vazio. Fratricídio, casamentos incestuosos, disputas de poder, intrigas e traições, um profundo pesar paira sobre o trono da Dinamarca.

O foco dramático se lança sobre Hamlet e seu olhar egocêntrico, o que o distancia do céu e o coloca na terra. Na peça se mantém um choque de valores entre razão moderna e misticismo medieval, o que reitera o valor e a presença da tragicidade quando o herói se vê sozinho e imerso na incerteza, “a dúvida e o ceticismo são fatores primordiais no tecido de Hamlet. Não parece haver mais valores absolutos” (ROSENFELD, 1969, p.132). Dessa forma, na perspectiva do autor, o humano se torna apenas uma centelha perdida no universo. O sentimento de abandono tange o homem renascentista, já que a própria concepção é questionada, a sensação medieval criacionista e estática de mundo obedece a uma hierarquia teocêntrica que está em ruínas e a racionalidade abre a mente, mas não salva a alma.





Há na peça um esboço do homem moderno, da crise, do questionamento e da solidão, “Hamlet é o primeiro representante amadurecido, na literatura dramática, da moderna personagem enigmática, ele é o primeiro e mais puro exemplo do tipo do homem moderno” (COSTA; REMÉDIOS, 1988, p. 37). Nada resta senão o peso de se estar só, nele “se manifesta certo estado de espírito criado pelo Renascimento, isto é, em que o homem individual, vendo-se como seu próprio sentido e destino, enfrenta, solitário, o mundo – e experimenta a falência de todos os valores” (ROSENFELD, 1969, p. 133), atestando o caráter fundamental da era moderna. Como afirma Harold Bloom (1994, p. 440), “o mundo é desconjuntado, e também o é Hamlet, destinado a corrigi-lo”.



O Romantismo (parte D): Os Sofrimentos do Jovem Werther, Goethe e o legado do Romantismo alemão

A palavra ou mesmo o conceito que se tem de Romantismo ultrapassa e mesmo distorce sua significação. Vinculada ao termo ‘romântico’ tem como carga significativa um sentimento que paira sobre e ao longo do tempo e está diretamente ligada às questões que envolvem a literatura: faz-se presente na *Odisséia* de Homero, aparece no poema bucólico do poeta pastoril ou na cena daquele filme na qual os amantes se despedem e no beijo apaixonado dos enamorados na porta do cinema. O Romantismo, e sua acepção enquanto movimento literário e fenômeno estético, está vinculado às grandes mudanças sociais e históricas ocorridas a partir do final do século XVIII em todo o mundo ocidental com o advento de uma nova forma de ver e encarar o processo criativo e artístico vigente durante séculos. Nessa perspectiva, afirma Guinsburg que:

Quem estuda as manifestações artísticas e as idéias que as alimentaram ou cercaram nos séculos XIX e XX, depara-se imediatamente com a palavra “romantismo”. É como se tudo o que foi criado nos últimos duzentos anos, obra de literatura, pintura, teatro, escultura, arquitetura, houvesse surgido do confronto e da união com este “espírito” mágico, que, buscando as esferas mais profundas do homem, reptou o consagrado, o estabelecido, o modelado, aparentemente desde e para todo o sempre, efetuando uma revolução fundamental na conceituação e na realização de todas as artes, mesmo daquelas que não sentiram ou expressaram de modo imediato ou feliz os efeitos da fermentação romântica (GUINSBURG, 1978, p. 13).



Com efeito, o pensamento romântico tinha como proposta uma reação contra o ideal de arte secular e imutável imposto até então, a literatura não poderia mais estender sua prática de cópia ao modelo e deveria fluir como a essência que emana do poeta, gênio ou fonte criadora. Um processo que preconizava uma autonomia até então não existente no referente às artes agora ligadas ao íntimo do ser humano e sua profunda relação com o mundo. Assim, “antes de ser um movimento estético, ideológico e social, o Romantismo é uma atitude espiritual, uma postura perante a vida, constituindo-se numa coordenada fundamental do ser humano” (D’ONOFRIO, 1990, p. 327). Segundo o autor, tal atitude visa estabelecer um comportamento de caráter dionisíaco diante da vida e da arte sendo totalmente oposto ao espírito apolíneo pregado pela ordem clássica. Assim, de modo geral, o Romantismo prega o ideal de liberdade criativa que será propagado por toda a Europa, mesmo com peculiaridades temáticas, temporais e regionais.

As primeiras centelhas do movimento romântico tiveram início na Alemanha e paulatinamente foram se configurando no novo projeto estético de uma sociedade que recusava o passado clássico. Segundo Rosenfeld, a primeira fagulha se dá com o pré-romantismo que:

Por volta de 1770 eclodiu na Alemanha, estimulado em parte por sugestões vindas da França (Rousseau) e Inglaterra (Yong, Wood, “Ossian”), o primeiro movimento “romântico” amplo da Europa. O que distingue esta corrente, que se estende até os primeiros anos da década de 1780 e à qual se filiam autores como Hamann, Herder, Lenz, os jovens Goethe e Schiller etc., é sobretudo o violento impulso irracionalista, a luta contra a ilustração e contra os cânones classicistas da literatura francesa, aos quais se opõem o subjetivismo radical, a tendência ao primitivo, a expressão imediata e

espontânea das emoções, o empenho pelo poema e canções populares (*Volkslied*) e o gênio supostamente bruto e inconsciente de Shakespeare (ROSENFELD, 1969, p. 145-146).

O irracionalismo romântico passa a ser o fio condutor das novas formas e possibilidades da arte e da literatura. O projeto da escola romântica tinha como meta o aniquilamento da estética clássica e a liberdade criadora. A imaginação ganha asas e pode voar para o alto e para o longe. Para as aspirações da literatura, a nova escola afirma o pressuposto pelo qual o transbordar das emoções é o primeiro passo para uma profunda reflexão sobre seu próprio tempo. Um cenário de transformações e efervescência cultural, ambiente profícuo para a propagação da primeira onda do pensamento romântico. Reitera Rosenfeld que:

Desta primeira onda “romântica”, um tanto rude e informe, irradiou-se – encontrando ampla receptividade – certa atitude de “dor do mundo” (o famoso *Weltschmerz* de Werther). Aos jovens “gênios” veio de Rosseau um pessimismo profundo no tocante à sociedade e à civilização modernas. Ressalta-se agora a incompatibilidade entre o grande indivíduo e a sociedade; o violento ímpeto dos jovens poetas burgueses contra a sociedade do absolutismo alemão transformando-se em ódio à sociedade em geral (ROSENFELD, 1969, p. 145-146).

Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), vinculado ao movimento *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), escreveu o romance *Os sofrimentos do Jovem Werther* (1774), obra que iniciou a prosa moderna na Alemanha de seu tempo. Narrativa de evasão e isolamento melancólico ao estilo ‘peso’ e ‘dor do mundo’, pautada na





trágica história de Werther, “um jovem que não sabe o que fazer da vida, e foge do cotidiano na cidade em busca da natureza” (CAVALCANTI, 20--, p. 57), cujo temperamento aflora em carta escrita ao seu editor:

Aos 04 de Maio de 1771.

Como estou contente de ter partido! Ah, meu amigo, o que é o coração humano! Deixar-te, a ti que eu tanto amo, de quem eu era inseparável, e estar contente! Sei que me perdoarás. Não estavam todas as minhas demais relações como que escolhidas pelo destino a fim de afligir um coração como o meu? A pobre Leonor! E contudo eu era inocente! Podia eu fazer algo se, enquanto o encanto teimoso de sua irmã me proporcionava tão agradável companhia, uma paixão se acendia em meu pobre coração? E todavia... serei eu totalmente inocente? Não alimentei seus sentimentos? Não me deleitei com as sinceras expressões daquela criatura, expressões que tantas vezes nos fizeram rir, embora na realidade fossem tão pouco dignas de riso? Não fiz eu... Oh, o que é o homem, para se atrever a lamentar-se sobre si mesmo! Eu quero, dileto amigo, eu te prometo que quero corrigir-me, nunca mais terei de, como sempre fiz, beber até a última gota os males que o destino nos reserva. Quero gozar o presente e o passado será passado para mim. É claro, caríssimo, que tu tens razão. As dores dos homens seriam menos agudas se eles não... Deus sabe por que eles são feitos assim! Se ocupar com tanta assiduidade da fantasia, chamar de volta a lembrança dos males passados, ao invés de tornar o presente suportável...

Tu és tão bom para comigo que, com certeza, não verás problema em dizer a

minha mãe que estou tentando me ocupar da melhor forma possível dos negócios dela e que, em breve, terei de lhe dar notícias a respeito e seu andamento. Falei com minha tia e nem de longe encontrei a mulher má que as pessoas tentam fazer dela. Ela é viva e impetuosa, dona do melhor dos corações. Expus-lhe as queixas de minha mãe sobre o fato de ficar com parte da herança, ela me deu suas razões, seus motivos e as condições segundo as quais está pronta a entregá- nos tudo, inclusive mais do que nós reclamamos... Resumindo, não me agrada continuar escrevendo acerca disso; diga a minha mãe que tudo haverá de acabar bem. Neste insignificante negócio só fiz comprovar mais uma vez, meu caro, que os mal-entendidos e a indolência talvez causem mais enganos no mundo do que a esperteza e a maldade. De qualquer modo as duas últimas são, por certo, mais raras.

De resto estou me sentindo muito bem por aqui. A solidão destas campinas paradisíacas é um bálsamo delicioso para o meu peito, e essa época de juventude aquece com toda plenitude meu coração tantas vezes tiritante. Cada árvore, cada moita é um ramo de flores, e a gente faria gosto em se transformar num besouro para esvoaçar nesse mar de perfumes e poder sugar todos os seus alimentos.

A cidade em si é desagradável, mas nos arredores a natureza é de uma beleza indizível. Foi o que levou o falecido conde de M... a plantar um jardim sobre uma daquelas colinas, que se sucedem umas às outras com tanta variedade, formando vales plenos de delícia. O jardim é simples, e logo à entrada a gente sente que o seu esboço não foi elaborado por um jardineiro que domina a ciência, mas por um coração sensível, que ali queria deleitar-se e gozar-se a si mesmo. Alguma lágrima já consagrei a sua memória, num pavilhão arruinado que foi o seu lugarejo favorito e hoje é também o meu. Em breve serei senhor do jardim; o jardineiro já





simpatiza comigo tão-só pela convivência destes poucos dias e não achará mal se eu ficar por ali em definitivo (GOETHE, 2006, p. 14-16).

O romance epistolar (em forma de cartas) traduz a inquietação e a incompatibilidade do posicionamento romântico diante do mundo e da vida social. Um estado de inconformidade no qual Goethe mescla autobiografia, ficção e tragédias conhecidas de seu tempo. A história dividida em duas partes recupera de um lado a tórrida paixão do próprio Goethe por Carlota Buff, esposa de Johann Kestner, casal de amigos da cidade de Wetzlar e, de outro, na segunda metade do romance, resgata a trágica vida de Karl Wilhelm Jerusalem, também amigo do autor e que se suicida por amar uma mulher casada. Os desabafos escritos de Werther, todos endereçados a Guilherme, editor e organizador da coletânea de epístolas, transpassam a sociedade europeia do final do século XVIII com a trágica história de um impossível triângulo amoroso. Assevera Benjamin que:

Nos *Sofrimentos de Werther*, a burguesia da época encontrou sua patologia descrita de maneira a um só tempo incisiva e lisonjeira, como a burguesia atual encontra a sua na teoria freudiana. Goethe entremeou seu amor infeliz por Lotte Buff, noiva de um amigo, com as aventuras amorosas de jovem literato cujo suicídio causara impacto. Nos humores de Werther desenrola-se o *mal du siècle* da época em todas as suas nuances. Werther - eis aí não apenas o amante infeliz que, em seu desespero, encontra um caminho rumo à natureza, caminho que desde a *Nouvelle Héloïse* de Rousseau nenhum amante voltara a procurar; ele é também o cidadão cujo orgulho se fere nas barreiras de sua classe e que, em nome dos direitos humanos, até mesmo em nome da criatura, exige seu reconhecimento. Através dele

exprimirá Goethe por muito tempo, e pela última vez, o elemento revolucionário de sua juventude (BENJAMIN, 2009, p. 130-131).

A narrativa de Goethe incorpora os pressupostos defendidos pela escola romântica, libertando a vontade criadora das amarras engessadoras da ordem clássica, atestando o fato de que “a obra-de-arte é, em si mesma, uma totalidade orgânica, fruto do organismo maior da cultura” (ROSENFELD, 1969, p. 151). Nessa perspectiva, há um labor estético que propõe a arte literária como fruto nascido da intrínseca incompatibilidade entre o eu e o mundo:

Werther sofre com o abismo entre o mundo interno e o externo. O interno, para ele, pode ser resumido no coração, *Herz*, tantas vezes evocado, que no romance ocupa um posto central, como se fosse um fio unindo as missivas. É o coração que sente, sofre, enluta, se alegra, deseja. O mundo externo é sinônimo de limitação, e por isso estranho ao coração. A partir do abismo, Werther parece ter duas idéias de plenitude: por um lado, o lema rousseauiano da natureza como expressão inclusive da ingenuidade das crianças e do povo simples; por outro, imagina que eliminando as limitações alcançará a totalidade de sua expressão (como artista e homem) e dos sentimentos profundos (CAVALCANTI, 20--, p. 57-58).

A obra assim incorpora um idealismo latente que propõe a aura imaculada da donzela ideal, reflete a fina ironia que posiciona o poeta diante dos ditames sociais. Em Werther há uma necessidade da inocência perdida, de valores antigos que o eu busca desesperadamente para então suportar o peso do mundo. Uma fusão perfeita entre o espiritual e o sensível em uma espécie de última tentativa de mudança, “ao poeta o mundo torna-se transparente. A realidade não somente se revela a ele mas passa a ser, na sua





verdade profunda, projeção e criação mágicas da imaginação transcendental do gênio” (ROSENFELD, 1969, p. 162). O mundo romântico é um emaranhado de vida e fluidez que emana do fazer artístico ao mesmo tempo em que paulatinamente começa a moldar o universo que o cerca, pois, como afirma Rosenfeld (1969, p. 163), “a imaginação é a rainha da verdade”.



O Romantismo (parte II): Edgar Allan Poe e as narrativas de contramão

No final do século XVIII, com a proposta de liberdade criadora, o Romantismo alemão atestou o apogeu da idealização e o aspecto orgânico da arte tendo na obra de autores como Goethe uma espécie de gestação promissora. Sua maturação e posterior desdobramento estético ao longo do século XIX garantem na literatura romântica uma fecunda exploração temática relegando a outros autores a tarefa de representar as contradições e as profundas mudanças ocorridas em seu próprio tempo.

Incorporando os ecos românticos que emanavam da Europa e se propagavam por todo o Ocidente, Edgar Allan Poe (1809-1847), figura enigmática, contista, poeta e crítico, conseguiu, no espaço estadunidense, afirmar sua obra. Ricardo Araújo assevera que:

Edgar Allan Poe montou um método detetivesco, uma teoria matemática para a poesia, uma descriptografia para o universo e urdiu em seus poemas e contos uma trama labiríntica que aponta para o terror e a loucura, através da descrição do mundo fantástico, unindo perversões inconscientes a convulsões sociais. Embora seja enigmático, “esotérico”, Poe não deixa de ser crítico severo da hipocrisia e crueldade humanas (ARAÚJO, 2002, p. 69).

Dessa forma, Poe foi o autor que conseguiu, por meio de uma originalidade perspicaz, solidificar sua produção literária indo de encontro a um conturbado momento histórico e social. Segundo Julio Cortázar (1993, p. 105):



Entre 1830 e 1850, os Estados Unidos iniciavam titubeantes a sua história literária. Havia pioneiros de mérito e uns poucos escritores de primeira linha: Emerson, Nathaniel Hawthorne, James Russel Lowell, Oliver Wendell Holmes e, naturalmente, Longfellow, o mais popular. A nação encaminhava-se para o industrialismo, e a onda do progresso mecânico começava a abater as frágeis defesas de um tempo mais pastoril e ingênuo. Poe iria assistir ao início dos conflitos abolicionistas e escravistas, aos prelúdios da guerra entre o norte e o sul. Criado no interior provinciano da Virgínia sempre se sentiria incômodo e fora de mão em cidades como Filadélfia, Nova York e Baltimore, fervilhantes de ‘avanço’ e de comércio. Mas, paralelamente a este clima progressista, a literatura se refugiava em pacatos moldes do século XVIII, no respeito ao ‘engenho’ e às elegâncias retóricas, aspirando timidamente os ares violentos do romantismo inglês e francês que chegavam em forma de romances e poemas libertados de todo jugo que não fosse o sacrossanto jugo do Eu. Boston e a sua área de influência intelectual elaboravam uma filosofia transcendentalista sem maior originalidade; em Nova York e Filadélfia pululavam ‘círculos literários’, onde as poetisas constituíam um encanto um tanto duvidoso; as revistas literárias prolongavam as linhas das grandes e famosas publicações inglesas e escocesas, sem aspirar à independência lingüística ou temática. A mitologia continuava sendo invocada profusamente, e o mesmerismo, o espiritismo e a telepatia faziam bom negócio nos salões das senhoras inclinadas a buscar no além o que não viam a dois passos do aquém.

Edgar Allan Poe, nesse sentido, fixa-se no apanágio da literatura como um espírito de originalidade revigorante, promovendo uma guinada na estética literária do

Romantismo. Segundo Howard Lovecraft, Poe é o responsável por uma nova perspectiva, representa “uma aurora literária que afetou diretamente a história não apenas da narrativa fantástica, mas também a da ficção curta como um todo, e indiretamente modelou os rumos e o sucesso de uma grande escola estética européia” (LOVECRAFT, 1987, p. 47). Um homem indolente, dotado de aguçada visão crítica e vasto conhecimento, que, escrevendo sobre seu próprio tempo, também busca alento para muitas das lacunas de sua vida conturbada. Nesse sentido, Cortázar, ao citar Hervey Allen, reitera que:

A peculiar metade do século XIX, na qual Poe viveu, converteu-se num país perdido para os que vieram logo depois, um país mais remoto e singular que o Sião. Quando se contemplam seus vestidos esquisitos, sua estranha arquitetura rococó, suas crenças, preconceitos, esperanças e ambições, suas convenções carentes hoje de sentido, mas sobretudo se se busca uma aproximação através da sua literatura popular, parece como que um estranho oceano neblinoso, onde, através de ruas apenas entrevistas, em povoados oniricamente grotescos, se movessem – por motivos esquecidos – os fantasmas dos trajes. Fora desta terra de vaga agitação e de apagados lampejos, como um campanário sobre a névoa que cobre a cidade e sob a qual se ouve passar o tráfego invisível, umas poucas coisas aparecem delineadas e definidas claramente. Uma delas é a prosa de ficção e a poesia de Edgar Allan Poe (CORTÁZAR, 1993, p. 106).

A escrita de Poe constrói universos sombrios incorporando perversões e maldade em meio a uma sociedade que se delineia marcada pelas exigências de mudança da Revolução Industrial e seus desdobramentos. Segundo Araújo (2002, p. 69-70), “todas as formas





tradicionais de produção e modo de pensar estavam sendo colocadas em xeque. E o vate percebeu muito bem os contornos dessa realidade focada nas cidades e suas multidões”. O escritor quebra o comportamento cruel e perverso dos bastidores urbanos, mesclando frieza descritiva a nuances da aura romântica à medida que cria um estranho universo de funestas possibilidades. Cortázar assinala que:

A noção de anormalidade se destaca com violência da totalidade de elementos que integram sua obra, seja poesia, sejam contos. Às vezes, é um idealismo angélico, uma visão assexuada de mulheres radiantes e benéficas; às vezes, essas mesmas mulheres incitam ao enterro em vida ou à profanação de uma tumba, e o halo angelical se transforma numa aura de mistério, de enfermidade fatal, de revelação inexprimível; às vezes, há um festim de canibais num navio à deriva, um balão que atravessa o Atlântico em cinco dias, ou chega à Lua depois de assombrosas experiências. Mas nada, diurno ou noturno, feliz ou infeliz, é normal no sentido corrente que aplicamos mesmo às anormalidades vulgares que nos rodeiam e nos dominam e que já quase não consideramos como tais. O anormal, em Poe, pertence sempre à grande espécie (CORTÁZAR, 1993, p. 107-108).

Para o centro de sua narrativa converge a anormalidade humana que, retratando a conturbada vida em sociedade, cria seres que habitam as esferas sociais, vivem experiências perpassadas pelo inusitado e suscitam medo e estranhamento. Poe é o autor que, segundo as afirmações de Lovecraft, redimensionou o caráter “terror” na literatura:

Antes de Poe a maioria dos autores de terror trabalhou quase sempre no escuro, sem a compreensão da base psicológica da

sedução do horror, e tolhidos em maior ou menor grau pela conformidade a certas convenções literárias fúteis como o final feliz, a virtude premiada e em geral um didatismo moral oculto, aceitação de padrões e valores populares, e empenho do autor em inserir suas próprias emoções na história e em tomar partido em favor dos defensores das idéias artificiais da maioria. Poe, ao contrário, percebeu a impessoalidade essencial do verdadeiro artista; e sabia que o papel da ficção criativa é simplesmente expressar e interpretar eventos e emoções como realmente são, não importa a que sirvam ou a que provem – bons ou maus, agradáveis ou repugnantes, alegres ou deprimentes, com o autor desempenhando tão somente a função de cronista vivaz e imparcial e não a de professor, simpatizante ou apologista (LOVECRAFT, 1987, p. 48).

Em Edgar Allan Poe há um texto que flui pautado na descrição e no requinte, o autor não pende para uma moral da história, ele simplesmente incorpora a voz que narra o insólito da vida, seja no amor perdido em “O Corvo” (1845) ou na frieza de um relato de vingança em “O Barril de Amontillado” (1846) e mesmo na experiência do duplo em “O Gato Preto”. O fazer literário em Poe propõe uma visão panorâmica da vida em seu limite existencial, mostrando que “o fio condutor da vida parece ser o medo da morte: é preciso que as pessoas sintam a proximidade do fim para que se agarrem à vontade de viver” (PIZA, 2005, p. 28).

Nessa perspectiva, percorrendo o caminho existente no limite entre a vida e a morte, entre a frieza sádica do algoz e o desespero da vítima que se debate em busca de salvação no limiar do impossível, no conto “O Barril de Amontillado” se propõe uma viagem sombria e sem volta ao universo perturbador da psique humana, mostrando por meio das palavras do protagonista um convite tentador para se





descobrir o desfecho da ação a ser contada. Um relato frio e calculista que mantém o leitor em transe e medo até seu terrível desfecho. Uma narrativa que se abre como um convite ao mórbido:

Suportei da melhor forma que pude as muitas injúrias de Fortunato, mas quando ele se atreveu a insultar-me, jurei vingança. Os senhores, que conhecem tão bem a natureza de minha alma, não hão de supor que eu tenha pronunciado qualquer ameaça. *Um dia* eu me vingaria – isso era coisa tão definitivamente assentada que excluía qualquer idéia de risco. Eu não só deveria punir, como punir com impunidade. Um insulto permanece sem troco quando os efeitos da vingança atingem ao próprio vingador, ou quando este falha em tornar-se conhecido como tal daquele que o insultou (POE, 2008, p. 101).

O tema da vingança é contado pela experiência daquele que se satisfaz na elaboração de um plano perfeito, não dando possibilidade de escapatória ao infeliz Fortunato. O conto cria paulatinamente uma atmosfera de apreensão e sadismo que conduz personagem e leitor pelas searas do obscuro e do grotesco. Adentrar o subterrâneo da casa de Montessor cria a imediata e abrupta sensação de inquietação e insegurança, um devir que só se dissipa no insólito desfecho trágico.

Narrativa de espaços fechados que conduz ao íntimo e ao particular; percorrer o caminho que leva à adega e aos espaços do porão no conto de Poe, segundo Gaston Bachelard, significa adentrar o obscuro, “ele é a princípio o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas” (BACHELARD, 1993, p. 37). No interior da casa, sob as paredes fechadas de galerias subterrâneas, a narrativa vai sendo construída de forma cuidadosa e gradativamente atinge uma dimensão fantasmagórica pela percepção das minúcias descritas pelo narrador:

Num instante, alcançou a extremidade do nicho e, encontrando seu avanço obstado por uma rocha, parou, estupidamente surpreso. Um momento depois, eu já o tinha algemado ao granito. Soldados a este, havia dois grampos de ferro distantes sessenta centímetros um do outro, em sentido horizontal. De um deles pendia uma corrente curta; do outro, um cadeado. Enrolados os grillhões ao redor de seu pulso, foi coisa de poucos segundos algemá-lo. Ele estava atônito demais para resistir. Retirando a chave do cadeado, saí do recesso.

– Passe a mão nas paredes – deisse-lhe eu – e não poderá deixar de sentir o salitre. É muito úmido, na verdade. Mais uma vez, deixe-me implorar-lhe que volte. Não? Então, vejo-me positivamente forçado a abandoná-lo. Mas, antes disso, devo prestar-lhe todos os pequenos obséquios ao meu alcance (POE, 2008, p. 106).

Ambiente construído por um jogo de sombras que vai se compondo por sensações de medo e terror. Um narrador cruel, um algoz que se realiza em sua fantasia de posse e total domínio de seu espaço privado, sem testemunhas, sem o olhar inquisidor da sociedade. Fortunato sucumbe aos hediondos caprichos de uma vingança premeditada, lentamente se deixa engolir pelo devir funesto das relações humanas travadas nos espaços sociais elaborados pela narrativa, atestando que “as obras de Poe estão repletas de personagens que encarnam um determinado tipo de maldade” (ARAÚJO, 2002, p. 50).

Medo e morte permeiam a narrativa, o homem como objeto abismal de uma literatura que transita pelas vias do mórbido e do obscuro. Segundo Lovecraft, há em Poe a revelação cruel de inúmeras facetas do ser social:

Ele viu claramente que todas as faces da vida e do pensamento são igualmente apropriadas como tema para o artista e,





inclinado que era por temperamento ao extravagante e ao tenebroso, decidi ser o intérprete desses sentimentos poderosos e desses não raros acontecimentos ligados não ao prazer, mas à dor, não ao crescimento, mas à decadência, não a tranqüilidade, mas ao medo, e que fundamentalmente ou são contrários ou indiferentes, aos gostos e julgamentos expressos tradicionais da humanidade, e à saúde, sanidade e bem-estar geral normal da espécie (LOVECRAFT, 1987, p. 48).

Um desdobramento de temas e eventos perpassando o narrativo e o poético de tal maneira que a marca registrada é o aspecto perturbador de contos como o “Gato Preto” que, sempre narrados em primeira pessoa, carregam o tom do intimismo romântico e a passionalidade dos cruéis e dissimulados:

Para a narrativa muito estranha, embora familiar, que ora começo a escrever, não espero nem peço crédito. Louco, na verdade, seria eu se o esperasse num caso em que meus sentidos rejeitam seu próprio testemunho. Louco, porém, não sou e, com toda a certeza, não estou sonhando. Mas como amanhã morrerei, quero hoje aliviar minha alma. Meu imediato propósito é o de apresentar ao mundo, de forma simples, sucinta e sem comentários, uma série de meros acontecimentos domésticos. Por suas conseqüências, esses acontecimentos me aterrorizaram, me torturaram e me destruíram. Todavia, não tentarei explicá-los. A mim, outra coisa não representaram senão o horror. Para muitos, parecerão menos terríveis do que *barrocos*. No futuro, talvez se possa encontrar algum intelecto que reduza meu fantasma a um lugar-comum; um intelecto mais calmo, mais lógico e bem menos excitável do que o meu, e que perceberá, nas

circunstâncias que pormenorizo com terror, tão somente uma sucessão ordinária de causas e efeitos muito naturais (POE, 2008, p. 69).

Essas características também aparecem em poemas como “O Corvo”, no qual o tom lírico alcança a mais digna nota de beleza sem perder o mórbido e encantador tema da morte, como pode ser observado na tradução feita do em 1928 por Gondin da Fonseca (2000, p. 108):

Eis, de repente, abro a janela. E esvoaça
então, vindo de fora,
um Corvo grande, ave ancestral, dos
tempos bíblicos, – d’outrora!
Sem cortesias, Sem parar, batendo as
asas noturnais,
Ele, com de grão-senhor, foi, sobre a
porta do meu quarto,
Pousar num busto de minerva, – e sobre a
porta do meu quarto
 quedou, sombrio, e nada mais. [...]
Eu estava triste, mas sorri, vendo o meu
hospede noturno
tão gravemente repousado, hirto, solene
e taciturno.
“Sem crista, embora” – ponderei –,
“embora ancião dos teus iguais,
Não és medroso, ó Corvo hediondo, ó
filho errante de Plutão!
Que nobre nome é acaso o teu, no escuro
império de Plutão?
E o Corvo disse: “Nunca mais!”

“O Corvo”, poema mais famoso de Edgar Allan Poe e um dos mais traduzidos e discutidos entre leitores e crítica condensa uma mistura perfeita entre lirismo e técnica. Um misto de reflexão e beleza poética sobre a irredutibilidade da morte diante do frágil sopro da vida. Em “A filosofia da composição” (1846), texto escrito após a publicação do poema, Poe explica sua perspectiva e labor meta-poético:





Eu prefiro começar com a consideração de um efeito. Mantendo sempre a originalidade em vista, pois é falso a si mesmo quem se arrisca a dispensar uma fonte de interesse tão evidente e tão facilmente alcançável, digo-me, em primeiro lugar: “Dentre os inúmeros efeitos, ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma, qual irei eu na ocasião atual, escolher?” Tendo escolhido primeiro um assunto novelesco e depois um efeito vivo, considero se seria melhor trabalhar com incidentes ou com o tom – com os incidentes habituais e o tom especial, ou com o contrário, ou com a especialidade tanto dos incidentes, quanto do tom – depois de procurar em torno de mim (ou melhor, dentro) aquelas combinações de tom e acontecimento que melhor me auxiliem na construção do efeito (POE, 2000, p. 38).

O posicionamento teórico-crítico de Poe atesta uma visão aguçada do fazer poético e sua vinculação com o conhecimento amplo de literatura e de mundo que advêm da informação, fruto direto dos processos de industrialização da vida difundidos pelo jornalismo a que Poe tinha livre acesso. Araújo (2002, p. 71), nesse sentido, afirma que:

O espaço do jornal passa a ser com Edgar Allan Poe uma transposição metalinguística do meio social, do espaço urbano para o meio de informação. É nesse quadro privilegiado que o *flâneur* poeano torna-se ao mesmo tempo observador e observado. Assim, as aventuras dos ladrões, crimes como literatura e arte, e a busca, a procura, como exercício policial, ficam a mercê do olhar perscrutador do homem urbano.

Os espaços sociais, a informação jornalística e a literatura se fundem de tal maneira que, em Poe, nada mais existe senão o

reflexo direto de seu próprio tempo. Contos que imitam a vida e que, percorrendo as estreitas vias do fantástico e do estranho, delineiam os moldes de uma sociedade em transformação.





O Realismo: Flaubert e uma nova composição da realidade, Madame Bovary

O Romantismo dominou grande parte da cena durante o século XIX, estabelecendo uma nova concepção literária na representação da vida, a literatura romântica era o fruto direto da liberdade criadora e do confronto direto entre o eu e o mundo. Gradativamente, a partir da segunda metade do século, há o aparecimento de uma nova percepção estética, as vinculações do eu são deixadas de lado e em seu lugar se estabelece um fazer literário que prima pela descrição direta da realidade circundante, o Realismo. Segundo D´Onofrio (2004, p. 377):

Após a Revolução Industrial, o avanço das ciências naturais e da tecnologia determina uma forte reação contra os sistemas abstratos, típicos da fase romântica. O progresso da humanidade, do ponto de vista intelectual e científico, levou à crença de que o homem pudesse resolver todos os problemas existenciais e sociais pelo descobrimento das causas biopsíquicas (raça), dos condicionamentos ambientais (meio) e das determinações temporais (momento histórico). De outro lado, a desilusão dos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, provocada pelo fracasso da Revolução Francesa e pelos sangrentos episódios de 1848, levaram a crítica da sociedade burguesa, que assentara bases sobre o egoísmo e o individualismo. Conseqüência de tudo isso é o novo culto à sociedade, a “sociolatria”, pela qual os interesses e os anseios dos indivíduos são sacrificados em função do progresso da coletividade.



O mundo se transforma e não há mais espaço para o temperamento melancólico e eloqüente do romântico impregnado de seus valores e de seus ideais. O esgotamento do Romantismo, assim, se faz sentir com a publicação do romance *Madame Bovary* (1857) de Gustave Flaubert (1821-1880), estabelecendo os conceitos que subsidiam a base da escola realista. O mote vigente que impulsiona a sociedade é o capital, os valores advindos do materialismo e suas deliberações atestando que:

O complexo cultural da segunda metade do século XIX é dominado pelo materialismo nas variadas formas. Positivismo, Determinismo, Evolucionismo, Cientificismo, Liberalismo, Ambientalismo, Progressismo, Contra-Espiritualismo, Anticlericalismo, Sociologismo, Ateísmo (D'ONOFRIO, 2004, p. 377).

Dessa forma, uma avalanche de teorias passa a preencher as lacunas existentes, já esgotadas ou não supridas pelo movimento romântico até então dominante. O mundo social conhecido em plena ascensão é (re)formulado de tal maneira que resta ao homem moderno a crise de não o acompanhar.

O Realismo emerge como um movimento de caráter revolucionário, na proporção em que busca sanar o desgaste e as falhas da ideologia alienante proposta pelos ideais da escola anterior, “assim os escritores realistas pretendem mostrar essa nova visão do mundo. Os escritores assumem uma atitude semelhante à dos homens da ciência” (PROENÇA FILHO, 2004, p. 240), ou seja, primam pela descrição e observação do detalhe. A primazia de trazer à tona, no texto literário, um retrato da realidade vigente, na qual o ser humano se debate diante dos ditames opressores do mundo material. Há assim, segundo Proença Filho (2004, p. 241):

A objetividade do escritor realista ao encarar a vida. Ele não se intromete na caracterização dos tipos que cria ou recria, no sentido de que não confunde seus próprios sentimentos com os de suas personagens. Pretende-se uma literatura de construção, mais do que de expressão.

Volta-se para um descritivismo minucioso da realidade aparente, há uma nova perspectiva na concepção do homem e do mundo. O texto literário, construído como forma de ataque direto aos pilares sociais da época que avança contra os poderes do Estado e da Igreja, coloca em xeque as classes sociais e suas instituições como o casamento, delatando a crise existente no seio familiar, enfim, uma literatura que, ao percorrer os bastidores da sociedade, funciona como um caleidoscópio com imagens detalhadas e críticas de seu próprio tempo.

O romance de Flaubert, *Madame Bovary*, representa o entrave do casamento entre Ema e Charles Bovary e a sucessão de acontecimentos que levam a jovem mulher ao adultério e fatalmente à morte. Uma narrativa que, em contraste ao narrar romântico, se torna monótona e demasiadamente descritiva, já que apela para o comportamento e atitude de seus personagens e não para a dinâmica da ação tão comum ao romance da escola anterior, conforme pode ser observado no fragmento do capítulo XII da narrativa no qual Ema volta a se encontrar com o amante Rodolfo após fracasso profissional do marido:

Recomeçaram a amar-se.
Muitas vezes, mesmo, em meio do dia,
Ema escrevia-lhe de repente e, através
das vidraças, fazia sinais a Justino, que
desatava em um ápice o avental e voava
para La Huchette. Rodolfo vinha; a
carta era para dizer-lhe que ela se
enfadava, que lhe era odioso o marido e
horrível a existência!





- E que posso eu fazer? – exclamou ele, um dia, impaciente.

- Ah! se tu quisesses!...

Ema estava sentada no chão, entre os joelhos dele, as tranças desfeitas, o olhar perdido.

- Que? – perguntou Rodolfo.

Ela suspirou.

- Iríamos viver longe... em qualquer parte...

Tu estás louca! – respondeu ele rindo. – É lá possível?

Ela insistiu; ele fez que não entendeu e mudou de conversa.

O que ele não compreendia era toda aquela agitação em um caso tão simples de amor. Ema tinha um motivo, uma razão, e como que um auxiliar a seu afeto.

Essa ternura, na verdade, aumentava, dia a dia, com a repulsa pelo marido e, quanto mais ela se dedicava a um, tanto mais detestava o outro. Carlos jamais lhe parecerá tão desagradável, os dedos rudes, o espírito tão lerdo, as maneiras tão vulgares, como depois de seus encontros com Rodolfo, depois que haviam estado juntos. Então, mesmo fazendo-se de esposa virtuosa, inflamava-se à lembrança daquela cabeça cujos se anelavam na fronte crespada, daquele busto ao mesmo tempo robusto e elegante, daquele homem, afinal, que possuía tanta experiência na razão, tanto arbatamento no desejo! (FLAUBERT, 2006, p. 219-220).

Há no romance um olhar niilista do mundo no qual a crítica atinge homens e mulheres, centrais e periféricos, do interior ou mesmo das grandes capitais como Paris. Um profundo descontentamento com o homem da segunda metade do século XIX que não consegue viver fora da materialidade e deixa seus valores seculares escorrerem por entre os dedos. O humano é visto em sua intimidade e paulatinamente é despido de sua máscara social. Nesse sentido, “penetrar nessa cena de intimidade permite, de certa forma, vislumbrar a interioridade do texto: suas linhas

temáticas que se entrecruzam, os recursos narrativos, sua construção” (HOSSNE, 2000, p. 17).

Todo o romance corrobora para a destruição moral de Ema, já que esta se perde diante da desilusão do casamento e da vida perfeita, tão distante do ideal romântico existente nas leituras que fazia. A personagem busca na satisfação material e na luxúria uma parcela de compensação. Uma jovem mulher que um dia sonhou com a capital, com os luxuosos e iluminados bailes da alta sociedade, e se deteriora diante da impossibilidade de qualquer tipo de realização pessoal. O romance de Flaubert, contrariando a construção das personagens femininas e sua aura idealizante no espaço romanesco, coloca Ema Bovary sozinha e caminhando na contramão de tudo que é imposto e aceitável socialmente. Ema no bojo do século XIX é o protótipo da mulher insatisfeita com sua condição diante do olhar opressor e punitivo da sociedade; ela reage, quebra as regras e transgredir o convencional. Segundo Hossne (2000, p. 24):

O percurso feminino, tal como é detectável tanto no âmbito romanesco convencional quanto na maior parte do romance da burguesia oitocentista, admite para a mulher uma única possibilidade viável de realização pessoal: o casamento, identificado ao Amor, e, seguindo-se a ele, a maternidade. Para o homem, a realização pessoal passa pela profissão ou pela satisfatória posse de bens, pelo prestígio social, a política, ou, enfim, pela possibilidade de ascensão social propriamente dita.

Ema Bovary foge às expectativas de boa mãe e não se realiza na maternidade, da mesma forma que não vê no esposo uma possível verticalidade social ou qualquer outro tipo de status, o senhor Bovary representa a desconfiguração do herói ideal, sua postura é o sinônimo do fracasso, tornando-o digno de pena. O romance tem como objetivo





maior provocar um abalo crítico da instituição do casamento, destinado ao fracasso. Os personagens interpretam seus papéis dançando em torno da fogueira de suas próprias vaidades, revelando a crítica mordaz de Flaubert à sociedade de seu tempo, um franco descaso à escola romântica, da mesma forma que, primando pela descrição exata dos fatos, busca evidenciar o baile de horrores que é para ele a burguesia francesa.

O romance incorpora e cumpre seu papel crítico e, segundo Vargas Llosa (1979, p. 17), Ema enfrenta os valores da família, de sua condição de mulher e os da sociedade, transitando na contramão de seu próprio tempo. Tinha apreço pelo materialismo, exaltava os prazeres do corpo subjugando a alma, criatura que, movida por seus sentidos e prisioneira de seu próprio instinto, almeja unicamente a realização da vida terrena. Vargas Llosa assevera que:

As ambições pelas quais Ema peca e morre são aquelas que a religião e a moral ocidentais têm combatido mais barbaramente ao longo da história. Ema quer gozar, não se resigna a reprimir em si essa profunda exigência sensual que Charles não pode satisfazer porque nem sabe que existe, e quer, além disso, cercar sua vida de elementos supérfluos e gratos, a elegância, o refinamento, materializar em objetos o apetite de beleza que fizeram brotar nela sua imaginação, sensibilidade e leituras. Ema quer conhecer outros mundos, outras pessoas, não aceita que sua vida transcorra até o fim dentro do horizonte obtuso de Yonville, e quer, também, que sua existência seja diferente e excitante, que nela figurem a aventura e o risco, os gestos teatrais e magníficos da generosidade e do sacrifício. A rebeldia de Ema nasce desta convicção, raiz de todos os seus atos: não me resigno à minha sorte, a duvidosa compensação do além não me importa, quero que minha vida se realize

plena e total aqui e agora. Há, sem dúvida, uma quimera no coração do destino ambicionado por Ema, sobretudo se se converte em padrão coletivo, em projeto humano. Nenhuma sociedade poderá oferecer a todos os seus membros uma existência semelhante, e, de outra parte, é evidente, para que a vida em comunidade seja possível, que o homem deve resignar-se refrear seus desejos, a limitar essa vocação de transgressão que Bataille chamava o Mal. Mas Ema representa e defende de modo exemplar um lado do humano brutalmente negado por quase todas as religiões, filosofias e ideologias, e apresentado por elas como motivo de vergonha para a espécie. Sua repressão tem sido uma causa de infelicidade tão difundida quanto a exploração econômica, o sectarismo religioso ou a sede de conquista entre os homens (VARGASLLOSA, 1979, p. 17-18).

Ema representa a resistência do humano diante da opressão imposta pelas convenções religiosas e sociais, caminhando na contramão de seu próprio tempo, gradativamente afunda no denso universo materialista e, despindo-se de qualquer valor abstrato, condensa a representação do homem do século XIX que, estando sozinho, simplesmente tenta sobreviver.





As Flores do Mal de Baudelaire: o prenúncio da estética simbolista

Sobre o Simbolismo é possível afirmar que, apesar do vigor encontrado no movimento realista da segunda metade do século XIX, este não impediu que outras centelhas aparecessem, dando origem a outras correntes estéticas, entre elas o Simbolismo com interesses que se chocavam diretamente com os preceitos da escola realista:

O Simbolismo, como movimento estético, surgiu na França e vigorou nas duas últimas décadas do século passado, na fase da *belle époque*, época da boemia de Montmartre e da literatura de cafés e *boulevards*. Um grupo de intelectuais, chamados de “poetas decadentes”, tomados pela sensação do *fin du siècle*, acusa a crise dos ideais do complexo cultural positivista e apresenta uma nova proposta estética, fundamentada em valores espirituais. A mudança do nome Decadentismo para simbolismo deve-se ao artigo “O século XX”, publicado no *Le Figaro* em 1886, em que Jean Moréas, o teórico do grupo, afirmava que a nota essencial da nova escola estava baseada “não tanto em seu tom decadente quanto em seu caráter simbólico”, que “o objetivo da nova arte é objetivar o subjetivo, em vez de subjetivar o objetivo” e que a fórmula essencial da estética simbolista era “vestir a idéia com uma forma sensível” (D’ONOFRIO, 2004, p. 405).

Assim, o requinte descritivo do detalhe é gradativamente substituído por uma atitude anti-positivista diante da vida que se alimenta do sonho e da sugestão. Segundo Cademartori (1987, p. 53), o Simbolismo encontra sua representatividade poética nas figuras de Arthur



Rimbaud (1854-1891), Paul Verlaine (1844-1989) e Stéphane Mallarmé (1842-1867), tendo como fonte de inspiração a obra de Baudelaire. A nova ordem propõe assim um profundo mergulho no eu interior, ou seja:

Voltando, de um certo modo, à estética romântica, o Simbolismo aperfeiçoa o gosto pelo mistério das coisas, na tentativa de captar a realidade secreta do Universo, neste encontrando uma Alma e descobrindo a correspondência entre os diferentes elementos da natureza (D'ONOFRIO, 2004, p. 405).

Até o ano de 1886, essa nova proposta no campo da literatura era vinculada diretamente à premissa dos poetas decadentes, somente depois da publicação do artigo de Jean Moréas a palavra Simbolismo passa a ser usada como sinônimo do novo pensamento estético. De acordo com Massaud Moisés (1999, p. 475):

A conjuntura decadente resultava da impressão de que tudo, religiões, costumes, justiça, estava em deliquescência. Apesar do desenfreado gozo dos apetites sensuais, do luxo, do prazer e das sensações raras oferecidas pelos tóxicos, um tédio espesso, uma histeria, um pessimismo assomava em todas as consciências. Anarquia, perversões, satanismo, neuroses, patologias, entravam em moda, dando a impressão dum caos apocalíptico.

O Decadentismo possuía uma visão melancólica e negativa do mundo na virada do século XIX para o século XX, o mundo estava em preto e branco, a sensação era de nostalgia e apreensão. A escola realista já se abala na estrutura e começa a enfrentar seu declínio e esgotamento, a nova proposta surge como um bálsamo para uma profunda guinada nas formas de ver e encarar a realidade. Dessa forma:

O Simbolismo começou por ser a negação das tendências realistas em arte, representadas pelo Realismo, o Naturalismo, o Parnasianismo, e a conseqüente reinstalação da subjetividade romântica, mas ajuntando-lhe dados novos, decorrentes do progresso geral e inclusive das próprias estéticas que repudiava. O culto da “arte pela arte” era comum a parnasianos e simbolistas. Todavia, por mais semelhanças que se possam estabelecer entre o Simbolismo e as estéticas precedentes, trata-se de um movimento diferenciado, inconfundível. Assim, a introversão romântica apenas sondava as camadas superficiais do “eu”, as de caráter sentimental e emocional. Os simbolistas voltam-se para o seu mundo interior em busca dos estratos mais recônditos: ultrapassam o nível do consciente, mergulham no subconsciente e inconsciente, e atingem o “eu profundo”, a zona pré-lógica ou pré-verbal do psiquismo humano, dimensão do caos e da alogicidade que se faz representar pelos sonhos, devaneios, visões, alucinações, etc., como procurassem exprimir a sua “descoberta” por meio de palavras, não tiveram meios senão desprezar a gramática convencional, ordenada segundo os postulados lógicos, e ato contínuo formular uma linguagem nova capaz de reproduzir o conteúdo submerso no interior do “eu”. Dispõem-se a criar uma gramática psicológica e um léxico original, cunhando neologismos e regenerando arcaísmos desusados, e recorrem a expedientes gráficos (o uso de várias cores, as maiúsculas, o y pelo i, etc.). Aliam, assim, a intuição (palavra-chave para eles, que Bergson conceituaria no *Ensaio acerca dos Dados Imediatos da Consciência*, 1889) e a criação ou o artesanato. Ao fazê-lo, enfrentam um obstáculo peculiar ao ato criador: como “traduzir” em palavras as sensações inefáveis, ou seja, por natureza





irredutíveis à linguagem verbal? Optam pela única saída possível: a da sugestão ou evocação, de molde a insinuar a proteica realidade íntima do “eu” sem lhe comprometer a essência. Dado que a poesia é o reino da metáfora, põem-se a urdir metáforas tão plurivalentes quanto as facetas do “eu profundo” (MOISÉS, 1999, p. 475-476).

Apoiado em alguns dos pressupostos românticos, mas com um caráter totalmente inovador, há no Simbolismo uma busca intensa pela essência primordial, de algo que não pode ser expresso em palavras de forma ordenada e lógica, mas simplesmente almejado e expresso pela possibilidade de sugestão e esboço. A estética simbolista busca, assim, transcender o universo limitado e conhecido, o verdadeiro valor poético está no mais profundo do ser. Segundo Cademartori (1987, p. 54), “há na poesia simbolista, um clima de mistério. A única certeza é de que o mundo não revela o que, efetivamente, é. As grandes experiências estão na proporção direta do desvendamento do mistério”.

8.1. Baudelaire e *As Flores do Mal*

O prenúncio da estética simbolista é marcado pela publicação, em 1857, de *As Flores do Mal* de Charles Baudelaire (1821-1867), composição de poemas que provocou grande ebulição no campo estético da literatura de sua época, coincidindo com o lançamento do romance *Madame Bovary*, de Flaubert, que estabeleceu o início da escola realista. Mais que um precursor da escola simbolista, Baudelaire passa a ser reconhecido como o poeta da modernidade, com seus versos foi capaz de conceber o labor poético mesmo no advento do concreto desértico das grandes metrópoles. Friedrich assevera que:

Este é o problema específico de Baudelaire, ou seja, a possibilidade da poesia na civilização comercializada e dominada pela técnica. Sua poesia mostra o caminho, sua prosa examina-a teoricamente a fundo. Este caminho conduz a uma distância, a maior possível da trivialidade do real até a zona do misterioso; o faz de tal forma, todavia, que os estímulos civilizados da realidade, incluídos nesta zona, possam se converter em poéticos e vibrantes. Este é o início da poesia moderna e de sua substância tão corrosiva quanto mágica (FRIEDRICH, 1991, p. 35-36).

Para Baudelaire, a poesia está e se faz no mundo, é reflexo direto do destino de seu tempo. Zonas de distanciamento, abandono e solidão, o homem e o impacto violento das grandes massas. O poeta examina a vida de forma reflexiva e crítica, não dando margem às paixões e ao que ele chama de embriaguez do coração, sendo um cronista de sua própria realidade. De acordo com Gilberto Mendonça Teles (1972, p. 21-22), Baudelaire foi diretamente influenciado pela obra de Edgar Allan Poe, de quem era assíduo leitor, absorvendo do escritor romântico a concepção de que o fazer poético tinha mais do que simples inspiração, sendo fruto direto de um processo reflexivo. Nessa esteira, Friedrich (1991, p. 37) reitera que “Baudelaire concebe a fantasia como uma elaboração guiada pelo intelecto”, ou seja, sua poesia é marcadamente construída por meio da despersonalização de si mesmo. Nesse sentido, os poemas de *As Flores do Mal* na perspectiva do eu não promovem o retrato de acontecimentos íntimos ou quadros de divagação interior, a presença do eu na poesia baudelairiana atesta que:

Baudelaire é um homem completamente curvado sobre si mesmo. Todavia este homem voltado para si mesmo, quando





compõe poesias, mal olha para seu eu empírico. Ele fala em seus versos de si mesmo, na medida em que se sabe vítima da modernidade. Esta pesa sobre ele como excomunhão. Baudelaire disse, com bastante frequência, que seu sofrimento não era apenas seu (FRIEDRICH, 1991, p.37-38).

Desde a primeira publicação em 1857, *As Flores do Mal* passaram por alguns cortes, ajustes, acréscimos e censuras tendo somente uma versão definitiva em 1868, publicada póstumamente. O livro de poemas, obedecendo à perspectiva de um processo racionalizado, está logicamente organizado e se divide em seis grupos distintos: “Spleen e ideal”; “Quadros parisienses”; “O vinho”; “Flores do Mal”; “Revolta”; e “A morte”, formando, segundo Friedrich (1991, p. 39), uma sequência de poemas entrecortados “por um filamento temático que as torna um organismo concentrado”. Assim:

Com a temática concentrada de sua poesia, Baudelaire cumpre o propósito de não se entregar à “embriaguez do coração”. Esta pode comparecer na poesia, mas não se trata de poesia propriamente dita, e sim, de mero material poético. O ato que conduz à poesia pura chama-se trabalho, construção sistemática de uma arquitetura, operação com os impulsos da língua. Baudelaire chamou várias vezes a atenção para o fato de que *Les Fleurs du Mal* não querem ser um simples álbum, mas um todo, com começo, desenvolvimento articulado e fim (FRIEDRICH, 1991, p. 39).

Baudelaire propõe por meio de sua poesia um amplo olhar sobre a atualidade de seu próprio tempo, da situação humana diante do advento da vida industrializada captando as nuances e anomalias que esse mesmo mundo produz. Friedrich (1991, p. 42) reitera que:

Baudelaire sabe que só se pode conseguir uma poesia adequada ao destino de sua época captando o noturno e o anormal: o único reduto no qual a alma, estranha a si própria, ainda pode poetizar e escapar à trivialidade do “progresso” no qual se disfarça o tempo final. De maneira consequente, chama *Les Fleurs du Mal* “produto dissonante das musas do tempo final”.

8.2. A poesia em *As Flores do Mal*

O poema “Correspondências” que se segue é o quarto soneto inserido no primeiro grupo de poemas de *As Flores do Mal*, “Spleen e ideal”, grupo que, segundo Friedrich (1991, p. 40), coloca em evidência o contraste entre o vôo e a queda. Provavelmente escrito por volta de 1855, o soneto esboça a visão de uma linguagem universal que vincula imagens e símbolos, tornando-se um manifesto da nova expressão poética que será encontrada posteriormente no Simbolismo:

IV

Correspondências

A natureza é um templo onde vivos pilares
Podem deixar ouvir vozes confusas: e estas
Fazem o homem passar através de florestas
De símbolos que o vêem com íntimos olhares

Como os ecos ao longe confundem seus rumores
Na mais profunda e tenebrosa unidade,
Tão vasta como a noite e como a claridade,
Harmonizam-se os sons, os perfumes e as cores.

Perfumes frescos há como carnes de infantes
Ou oboés de doçura ou verdejantes ermos
E outros ricos, corrompidos e triunfantes,

Que possuem a expansão do universo sem termos
Como o sândalo, o almíscar, o benjoim e o incenso
Que cantam dos sentidos o transporte imenso.

(BAUDELAIRE, 2006, p.19).





O soneto baudelairiano, segundo Teles (1972, p. 22), em sua primeira quadra estabelece uma conexão entre as artes de tal forma que as sensações de uma podem ser sentidas em outras, fato negado pela poética clássica. Nessa perspectiva, D’Onofrio atesta o rigor da forma e eleva o valor poético que as palavras invocam pela sugestão e fusão transcendente:

Em versos alexandrinos, apresenta o esquema rímico tradicional. ABBA nos quartetos e CDC/DEE nos tercetos. A primeira quadra nos oferece a imagem da natureza vista como um templo que as árvores (“vivos pilares”) emitem palavras misteriosas a serem ouvidas pelos homens que habitam essa “floresta de símbolos”, que é a Natureza. O substantivo “templo” e o adjetivo “confusas”, que qualifica “as palavras” (e que tem o sentido de sibilinas, misteriosas), sugerem o caráter de religiosidade que o poeta atribui à natureza. Religiosidade essa, porém, não transcendente mas imanente, que evidência uma concepção panteística do mundo, onde não há diferença entre elementos materiais e elementos espirituais, pois há uma transferência de semas de um campo para outro (D’ONOFRIO, 2004, p. 409-410).

O poeta afirma o valor imanente que habita entre os elementos que compõem a matéria, orgânica e abstrata, a relação entre criação e criador, o ato de fé do poeta pela reflexão vê na natureza comunhão plena da perfeição harmônica do cosmos com o mistério indecifrável que o concebeu. Na sequência, D’Onofrio (2004, p. 410) assevera que, na segunda quadra:

É afirmada a correspondência entre as sensações do olfato, da cor e do som: como longínquos ecos que se confundem numa comunhão profunda e misteriosa, como a vastidão da noite e da claridade, os

perfumes, as cores e os sons se correspondem. Vale a pena notar a figura do oximoro formado pela junção no mesmo sintagma de palavras de semas opostos: claridade do dia e escuridão da noite. Este chamamento recíproco entre os vários elementos da natureza é misterioso, porque simbólico, e só pode ser percebido pela alma sensivelmente privilegiada do poeta.

O autor atesta a exaltação da singular percepção dos sentidos existente somente na singularidade do olhar poético; apenas o poeta é capaz de perceber o mundo em suas nuances que não podem ser descritas, mas sim esboçadas pelo intelecto daquele que as capta na constelação do universo em constante movimento. Nos dois últimos tercetos, Baudelaire:

Especifica a correspondência entre os diferentes sentidos. Ele afirma que existem dois tipos de perfumes na natureza vegetal: uns frescos como as carnes das crianças, doces como o som do oboé e verdes como a relva; outros mais velhos, mais ricos e mais vistosos, que são o âmbar, o almíscar, o benjoim e o incenso, que nos dão a sensação do infinito e sugerem a relação profunda que existe entre os objetos sensíveis e as coisas espirituais (D'ONOFRIO, 2004, p. 410).

Assim, é possível verificar, no soneto baudelairiano, aromas que o transpassam, reações sinestésicas que levam a uma espécie de frenesi sensorial e que somente no mais profundo recôndito do poeta podem encontrar a tão almejada conexão orgânica e universal de tudo e todos, como componentes de uma mesma matéria primordial.

Os demais poemas que compõem *As Flores do Mal* se desdobram em temas que mostram a evasão, a fascinação pelo destrutivo, o idealismo que vai de um paraíso perdido ao satânico, e a presença da morte, evidenciando a modernidade já existente na poesia de Baudelaire que, segundo Friedrich:





É dissonante, faz do negativo, ao mesmo tempo, algo fascinador. O misero, o decadente, o mau, o noturno, o artificial, oferecem matérias estimulantes que querem ser apreendidas poeticamente. Contêm mistérios que guiam a poesia a novos caminhos. Baudelaire perscruta um mistério no lixo das metrópoles: sua lírica mostra-o como brilho fosforescente. A isto se acresce que ele aprova toda atuação que exclua a natureza para fundar o reino absoluto do artificial. Porque as massas cúbicas de pedra das cidades são sem natureza, elas pertencem – embora construindo o lugar do mal – à liberdade do espírito, são paisagens inorgânicas do espírito puro (FRIEDRICH, 1991, p. 43).

Dessa forma, em Baudelaire há não só o olhar perscrutador sobre a modernidade que avança, mas também a sugestão do símbolo que, incorporada ao soneto “Correspondências”, delibera o manifesto de uma das correntes estéticas do final do século XIX na literatura, o Simbolismo. Assim:

O soneto de Baudelaire, falando em ‘florestas de símbolos’ e nas correspondências das imagens (acústicas, visuais, olfativas), desenvolve a teoria sinestésica e aceita a teoria da linguagem universal, em que as analogias correspondem a revelações metafísicas, identificando-se portanto com os símbolos, elementos concretos através dos quais as coisas materiais se ligam à espirituais que se dissolvem << numa tenebrosa e profunda unidade >>. Desenvolvendo a teoria popularizada por Baudelaire, os simbolistas deram ao símbolo outras funções; as pesquisas sobre o subconsciente e a predominância deste nas artes contemporâneas acabaram por incorporar o símbolo definitivamente como uma das forças expressivas da linguagem poética (TELES, 1972, p. 22).



Tendências modernas: A Metamorfose de Kafka

O século XX na Europa foi marcado por profundas transformações, uma era de crise e avanço, derrotas e vitórias. Segundo as reflexões de Harold Bloom (1994, p. 428):

De uma perspectiva puramente literária, esta é a era de Kafka, mais mesmo que a era de Freud. Este, espertamente seguindo Shakespeare, deu-nos o mapa da mente; Kafka sugeriu-nos que não podemos usá-lo para salvar-nos, nem de nós mesmos.

O mundo é cruel e o homem agora está sozinho. Bloom afirma que, no tangente à contemporaneidade, nenhum outro autor representa melhor as adversidades e transformações do século XX do que o escritor tcheco Franz Kafka (1883-1924), autor de livros nos quais as temáticas oscilam entre o desespero e o absurdo inevitável de existir. Escritor que, ancorado na transcrição de um realismo absurdo, percorre as vielas do fantástico e, ao fazê-lo, corrompe a realidade aparente, expõe vidas desumanizadas, homens que são apenas números diante da gigantesca máquina burocrática do Estado. Afirma Gunter Anders (2007, p. 15):

A fisionomia do mundo kafkiano parece deslucada. Mas Kafka deslucou a aparência aparentemente normal de nosso mundo louco, para tornar visível sua loucura. Manipula, contudo, essa aparência louca como algo muito normal e, com isso, descreve até mesmo o fato louco de que o mundo louco seja considerado normal.



O universo kafkiano é impermeável e labiríntico e nele o tema é sempre o homem colocado em permanente estado de estranhamento. A regra é a anormalidade, “Kafka não é estetizante, santo ou sonhador, nem forjador de mitos ou simbolista – pelo menos nada disso em primeiro plano: é um fabulador realista” (ANDERS, 2007, p. 16). A narrativa kafkiana é um convite ao estranho, significa adentrar o inaceitável e acreditar no inverossímil. Tudo parece deslocado e fora de lugar, mas de uma forma grotescamente familiar.

A Metamorfose, novela escrita em 1912, é um retrato desse universo grotesco descrito por Kafka, no qual a anomalia se entrelaça aos fatos corriqueiros da vida diária. É a história de Gregor Samsa, um homem da multidão, um caixeiro viajante que vive o inominável ao ter sua realidade suplantada pelo absurdo:

Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. Estava deitado sobre suas costas duras como couraça e, ao levantar um pouco a cabeça, viu seu ventre abaulado, marrom, dividido por nervuras arqueadas, no topo do qual a coberta, prestes a deslizar de vez, ainda mal se sustinha. Suas numerosas pernas, lastimavelmente finas em comparação com o volume do resto do corpo, tremulavam desamparadas diante dos seus olhos.

– Que me aconteceu comigo? – Pensou. Não era um sonho. Seu quarto, um autêntico quarto humano, só que um pouco pequeno demais, permanecia calmo entre as quatro paredes bem conhecidas. Sobre a mesa, na qual se espalhava, desempacotado, um mostruário de tecidos – Samsa era caixeiro-viajante –, pendia a imagem que ele havia recortado fazia pouco tempo de uma revista ilustrada e colocado numa bela moldura dourada. Representava uma

dama de chapéu de pele e boa de pele que, sentada em posição ereta, erguia ao encontro do espectador um pesado regalo também de pele, no qual desaparecida todo o seu antebraço.

O olhar de Gregor dirigiu-se então para a janela e o tempo turvo – ouviam-se gotas de chuva batendo no zinco do parapeito – deixou-o inteiramente melancólico.

– Que tal se eu continuasse dormindo mais um pouco e esquecesse todas essas tolices? – pensou, mas isso era completamente irrealizável, pois estava habituado a dormir do lado direito e no seu estado atual não conseguia se colocar nessa posição. Qualquer que fosse a força com se jogava para o lado direito, balançava sempre de volta à postura de costas. Tentou isso umas cem vezes, fechando os olhos para não ter de enxergar as pernas desordenadamente agitadas, e só desistiu quando começou a sentir do lado uma dor ainda nunca experimentada, leve e surda.

– Ah, meu Deus! – pensou. – que profissão cansativa eu escolhi. Entra dia, sai dia – viajando. A excitação comercial é muito maior que na própria sede da firma e além disso me é imposta essa canseira de viajar, a preocupação com a troca de trens, as refeições irregulares e ruins, um convívio humano que muda sempre, jamais perdura, nunca se torna caloroso. O que diabo que carregue tudo isso! (KAFKA, 1997, p. 7-8).

A narrativa de *A Metamorfose* tem como ponto de partida um corte abrupto na coerência da realidade, quando ao despertar a personagem central, Gregor, se vê metamorfoseado em um grande e horripilante inseto. Segundo Anders (2007, p. 16), Kafka forja situações deformantes e insere seu objeto, o homem contemporâneo, que estando sujeito às deformidades do grotesco não pode ser descrito, mas fixado como uma experiência insólita e





aterradora. Uma inversão fantástica da realidade mesclando o absurdo, o banal e o cotidiano. Samsa não está preocupado com sua repentina metamorfose, mas sim com a impossibilidade de conseguir dormir mais um pouco apoiado sobre o lado direito, ou mesmo com o trabalho que lhe era exaustivo. Nessa perspectiva, Anders (2007) afirma que:

Em Kafka, o inquietante não são os objetos nem as ocorrências como tais, mas o fato de que seus personagens reagem a eles descontraidamente, como se estivessem diante de objetos e acontecimentos normais. Não é a circunstância de Gregor Samsa acordar de manhã transformado em inseto, mas o fato de não ver nada de surpreendente nisso – a trivialidade do grotesco – que torna a leitura tão aterrorizante (ANDERS, 2007, p. 20).

O grotesco corta o princípio e a harmonia da narrativa, instaura o inaceitável e se dilui dentro do corpo do texto de tal forma que a normalidade se instaura novamente de forma inversa, já não se trata de um ser humano, pelo menos não em aparência. A fluidez do texto volta às divagações do personagem, homem que tinha a vida toda voltada para o trabalho e era o sustentáculo da família (dele dependiam o pai, a mãe e a irmã). A abrupta transformação de Gregor altera a vivência no núcleo familiar, de pilar dos seus, Samsa passa à margem, torna-se um parasita, peso, motivo de asco e abandono. Morre sozinho trazendo à tona uma profunda reflexão sobre a condição humana no seio da família e no mundo, o homem está sozinho.

Kafka é o escritor que, com suas tintas do absurdo, propõe a realidade por seu aspecto mais negativo. Sem salvação, o único caminho é simplesmente a queda, o abismo, não se pode voltar atrás. Há uma profunda ironia atestando uma ausência total de salvação, em Kafka não há lugar para o milagroso. Reitera Bloom (1994, p. 431):

É seguro dizer que não há sugestões, quanto mais representações, de divindade nas histórias e romances de Kafka. Há muitos demônios fazendo-se passar por anjos e deuses, e animais enigmáticos (e invenções semelhantes a animais), mas Deus está sempre em outra parte, muito longe no abismo, ou então dormindo, ou talvez morto.

Nessa perspectiva, Gregor Samsa, abandonado e longe da salvação transcendental, reveste-se do homem de seu tempo, sobrevivendo às adversidades de estar incorporado diretamente ao âmago da máquina social. Rosenfeld, ao citar Wilhelm Emrich, afirma que “Kafka persevera até o fim na visão da liberdade, na imagem do homem verdadeiro, tornando-se crítico mais radical das escravizações humanas, mas isso pela imagem negativa, mostrando a vida deformada, falsa e irresponsável” (ROSENFELD, 1976, p. 227), ou seja, há um mundo negativo criado com a finalidade de suscitar seu lado positivo, o de crítica. Assim, o capital, a opressão, a total inversão de valores e o abandono, nada resta senão o humano transformado em mero mecanismo de produção. A salvação está naquilo que se tem de mais real e aniquilador, a inércia e a perplexidade. No universo kafkiano não existe transcendência:

Tudo que parece transcendente em Kafka é [...] uma gozação, mas fantástica; a gozação que emana de uma grande doçura de espírito. Embora adorasse Flaubert, ele possuía uma sensibilidade muito mais delicada que a do criador de Emma Bovary. E no entanto suas narrativas, curtas e longas, são quase invariavelmente brutais nos acontecimentos, tonalidades e provações. O terrível vai acontecer (BLOOM, 1994, p. 431).





O terrível acontecimento em Kafka é a mutilação física e moral de seus heróis, seu realismo insólito e a apresentação do inverossímil operam como um mecanismo pelo qual a narrativa se liberta deixando à mostra o estranhamento no estado mais comum das coisas, subverter a realidade é uma forma genuína de revelar seu significado. Nesse sentido, Kafka cria fábulas para inverter os papéis de racionalidade, fábulas nas quais não existe mais uma moral a ser alcançada, segundo Anders (2007, p. 19-20):

Se o homem nos parece, hoje, ‘desumano’, não é porque tenha uma natureza ‘animalesca’, mas porque está rebaixado a funções de coisa. É por isso que o fabulador dos nossos dias, para denunciar o escândalo de que ‘os homens são coisas’, tem de inventar fábulas nas quais as coisas aparecem como seres vivos.

Dessa forma, em *A Metamorfose*, o grotesco permeia o corriqueiro, não é espanto que Gregor Samsa seja um asqueroso inseto, mas no limiar da fábula kafkiana é aterrador que ele se encontre à margem da produção de meios de vida, seu estado físico o conscientiza de sua condição marginal, assim, “a visão do mundo a partir de uma consciência, que não se atém às formas básicas que ordenam a realidade empírica, suscita frequentemente a impressão de sonho e pesadelo” (ROSENFELD, 1976, p. 230). Torna-se homem coisa que estando à margem é reduzido a bicho é precisa ser eliminado:

– Precisamos tentar nos livrar disso – disse então a irmã exclusivamente ao pai, pois a mãe não ouvia nada com a tosse. – Isso ainda vai matar a ambos, eu vejo esse momento chegando. Quando já se tem de trabalhar tão pesado, como todos nós, não é possível suportar em casa esse eterno tormento. Eu não aguento mais.
E rompeu no choro tão violentamente que

suas lágrimas escorreram sobre o rosto da mãe, que as limpava com movimentos mecânicos de mão.

– Filha – disse o pai, compassivo e com evidente compreensão. – Mas o que devemos fazer?

A irmã apenas sacudiu os ombros como sinal da desorientação que a havia possuído durante o choro, em contraste com a segurança de antes.

– Se ele nos entendesse – disse o pai, meio que perguntando; no meio do choro a irmã sacudiu freneticamente a mão para mostrar que não se podia pensar nisso.

– Se ele nos entendesse – repetiu o pai e com um fechar de olhos acolheu a convicção da irmã sobre essa impossibilidade – então talvez fosse possível um acordo com ele. Mas assim...

– É preciso que isso vá pra fora – exclamou a irmã –, é o único meio, pai. Você simplesmente precisa se livrar do pensamento de que é Gregor. Nossa verdadeira infelicidade é termos acreditado nisso até agora. Mas como é que pode ser Gregor? Se fosse Gregor, ele teria há muito tempo compreendido que o convívio de seres humanos com um bicho assim não é possível e teria ido embora voluntariamente. Nesse caso não teríamos irmão, mas poderíamos continuar vivendo e honrar a sua memória. Mas como está, esse bicho nos persegue, expulsa os inquilinos, quer certamente ocupar o apartamento todo e nos fazer pernoitar na rua. Veja, pai – gritou de repente –, ele já começou de novo! (KAFKA, 1997, p. 75-76).

O inquietante não é o inseto e sim sua paralisia humana. A posição da personagem se pauta na ambivalência, na impossibilidade de assumir uma postura diante do mundo, o mal-estar reside no fato de que, na novela kafkiana, não há um ponto definido, não há salvação, Gregor não escolhe um caminho:





Os protagonistas de Kafka são elementos perturbadores; ainda quando tomam a forma de barata; não sabem pactuar e entrar em compromisso, por mais que o queiram. Daí resulta a negação do compromisso, a situação kafkiana do “herói” que oscila entre a auto-entrega e a auto-afirmação, ficando frustrado em ambos os sentidos: não se ajusta e não se afirma (ROSENFELD, 1969, p. 227).

O que está em pauta vai além das convenções, envolve o mundo de Kafka e seu tempo, sua vida e sua escrita. Enquanto escritor, narrou a história de homens comuns que, no amálgama do realismo grotesco, se debatem entre sobreviver e um eterno estado de consciência ou alienação. Deixou transparecer um homem reprimido e atormentado de origem judia que, embora não encontrando identificação com a tradição judaica, respaldou em suas linhas muito do que representa ser judeu em tempos de guerra. O eu em Kafka é exilado do mundo e de si mesmo. Assevera Bloom (1994, p. 435):

Adotamos Kafka como o escritor mais canônico de nosso século porque todos nós epitomizamos a cisão entre ser e consciência que é o seu verdadeiro tema, um tema que ele se identificou com ser judeu, ou pelo menos com ser judeu particularmente exílico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta desse livro como guia de leitura da disciplina Textos Fundamentais de Literatura, desde sua concepção e tessitura, teve como objetivo maior levar ao meio acadêmico de uma forma simplificada alguns dos principais autores e obras da literatura ocidental. O percurso traçado entre Homero e Kafka possibilita apresentar um panorama cultural da literatura canônica e a forma como esta representa esteticamente o contexto histórico-social de seu tempo. A escolha nunca é fácil, mas o objetivo é nobre: ler, interpretar e conhecer as palavras daqueles que deixaram suas marcas no tempo e que fazem parte do patrimônio da humanidade, a cultura que se fez e se faz presente ao longo da história.



BIBLIOGRAFIA

ALVES, Vinícius. **O Corvo, Corvos e o Outro Corvo**. Florianópolis: Bernúncia, 2000.

ANDERS, Günther. **Kafka: Pró & contra – os autos do processo**. 2. ed. Tradução, posfácio e notas de Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ARAÚJO, Ricardo. **Edgar Allan Poe: Um homem em sua sombra**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A Poética Clássica**. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992.

AUERBACH, Eric. **Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. **Ensaio sobre Edgar Allan Poe**. Tradução de Lúcia Santana Martins. São Paulo: Ícone, 2003.

_____. **As Flores do Mal**. Tradução: Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **Ensaio Reunidos: escritos sobre Goethe**. Tradução de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Editora Duas Cidades; Editora 34, 2009.

_____. O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.





- BLOOM, Harold. **O cânone Ocidental**: Os livros e a escola do tempo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- _____. **Hamlet: Poema ilimitado**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- _____. **Onde Encontrar a Sabedoria**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- BURGESS, Anthony. **A Literatura inglesa**. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 2003.
- CADEMARTORI, Lígia. **Períodos Literários**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.
- CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. **Seis propostas para o próximo milênio**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.
- CARDOSO, Zelia de Almeida. Prefácio. In: ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992, p. 7-14.
- CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura Ocidental**. Rio de Janeiro: Empresa gráfica O Cruzeiro, 1959.
- CARROL, Noel. **A Filosofia do Horror ou Paradoxo do Coração**. Campinas: Papyrus, 1999.
- CAVALCANTI, Claudia. Fervor e Isolamento. **Revista Entre Livros: Johann Wolfgang Von Goethe**. São Paulo, v. 5, 2006.
- CESERANI, Remo. **O Fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.
- CEVASCO, Maria Elisa; SIQUEIRA, Valter Lellis Siqueira. **Rumos da Literatura Inglesa**. 3. ed. São Pulo: Ática, 1988.

COELHO, Nelly Novaes. Literatura: Arte, conhecimento e vida. São Paulo: Peirópolis, 2000.

CORTÁZAR, Julio. Valise de Cronópio. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

COSTA, Lígia Militz da. A Poética de Aristóteles: Mímese e verossimilhança. São Paulo: Ática, 1992.

COSTA, Lígia Militz da; REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. A Tragédia: Estrutura & história. São Paulo: Ática, 1988.

DELUMEAU, Jean. História do Medo no Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

D'ONOFRIO, Salvatore. Literatura Ocidental: Autores e Obras Fundamentais. São Paulo: Ática, 1990.

_____. Literatura Ocidental: Autores e Obras Fundamentais. 2. ed. São Paulo: Ática, 2004.

ECO, Umberto. Sobre a Literatura. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FLAUBERT, Gustave. Madame Bovary. Tradução de Araújo Nabuco. São Paulo: Martin Claret, 2006.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de Leitura na Narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). Teoria Literária: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009, p. 33-58.

FRIEDRICH, Hugo. Estrutura da Lírica Moderna (da metade do século XIX a meados do século XX). 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GANCHO, Cândida Vilares. Como analisar narrativas. São Paulo: Ática, 2002.

GAZOLLA, Rachel. Para não ler ingenuamente uma tragédia grega: ensaios sobre aspectos do trágico. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Os Sofrimentos do Jovem Werther**. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2006.





- GOTLIB, Nácia Battella. **Teoria do Conto**. São Paulo, 2003.
- GUINSBURG, Jacob. **O Romantismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.
- HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HOMERO. **Odisséia**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2007.
- HOSSNE, Andrea Saad. **Bovarismo e Romance: Madame Bovary e Lady Oracle**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**: tradução do Prefácio de Cromwell. Tradução e notas de Célia Berretini. São Paulo: Editora Perspectiva (Elos), 1988.
- KAFKA, Franz. **A Metamorfose, Um artista da fome, Carta a meu pai**. Tradução de Pietro Nasseti e Torrieri Guimarães. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- _____. **A Metamorfose**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LAJOLO, Marisa. **O que é literatura**. 15. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- LESKY, Albin. **A Tragédia Grega**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. **O Horror Sobrenatural na Literatura**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S. A., 1987.
- LUKÁCS, George. **A Teoria do Romance**. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- _____. O Romance como Epopéia Burguesa. In: CHASSIM, J. (org.). **Ad Hominem, 1, Tomo II**. Santo André, 1999.
- MAGALDI, Sábato. **O texto no teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- MENESES, Oliveira de. **Kafka, o outro**. Porto Alegre: Flama, 1970.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas Literaturas: Escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Texto, Crítica, Escritura**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PERRY, Marvin. **Civilização Ocidental: Uma História Concisa**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PIZA, Daniel. **Mistérios da Literatura: Poe, Machado, Conrad, Kafka**. Rio de Janeiro: Mauad, 2005.

POE, Edgar Allan. **A narrativa de A. Gordon Pym**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. **Ficção Completa, poesia e ensaios**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965.

_____. **Histórias extraordinárias**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Histórias extraordinárias**. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Editora Martin Claret Ltda., 2006.

_____. **Histórias Extraordinárias**. Santiago: Sociedade Comercial y Editorial Santiago Lda. y Publicações Europa América, Lda., 1988.

_____. **Histórias Extraordinárias de Allan Poe**. 15. ed. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

_____. **O Corvo e suas traduções**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2000.

PROENÇA FILHO, Domício. **Estilos de Época na Literatura**. 15. ed. Ática, 2004.

REIS, Carlos; LOPES, Ana C. M. **Dicionário de Narratologia**. Coimbra: Almedina, 1994.





REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luiz (org.). **Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura.** Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992, p. 65-92.

ROBERT, Fernand. **A Literatura Grega.** São Paulo: Martins Fontes, 1987.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto.** 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ROSENFELD, Kathrin H. **Sófocles & Antígona.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet.** Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2006.

SCHMIDT, Ivan. **EDGAR ALLAN POE: Nunca estive realmente louco.** Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998.

SCHÜLER, Donaldo. **Literatura Grega.** Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da Literatura.** 8. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1999.

SÓFOCLES. **Antígona.** Tradução de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 1999.

_____. **Édipo Rei e Antígona.** Tradução de Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2008.

STALLONI, Yves. **Os Gêneros Literários.** 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

STEINER, George. **Nenhuma paixão desperdiçada.** Rio de Janeiro: Record, 2001.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o Trágico.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro.** Petrópolis: Editora Vozes, 1972.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica.** 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VARGAS LLOSA, Mario. **A Orgia Perpétua**: Flaubert e *Madame Bovary*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2005.



