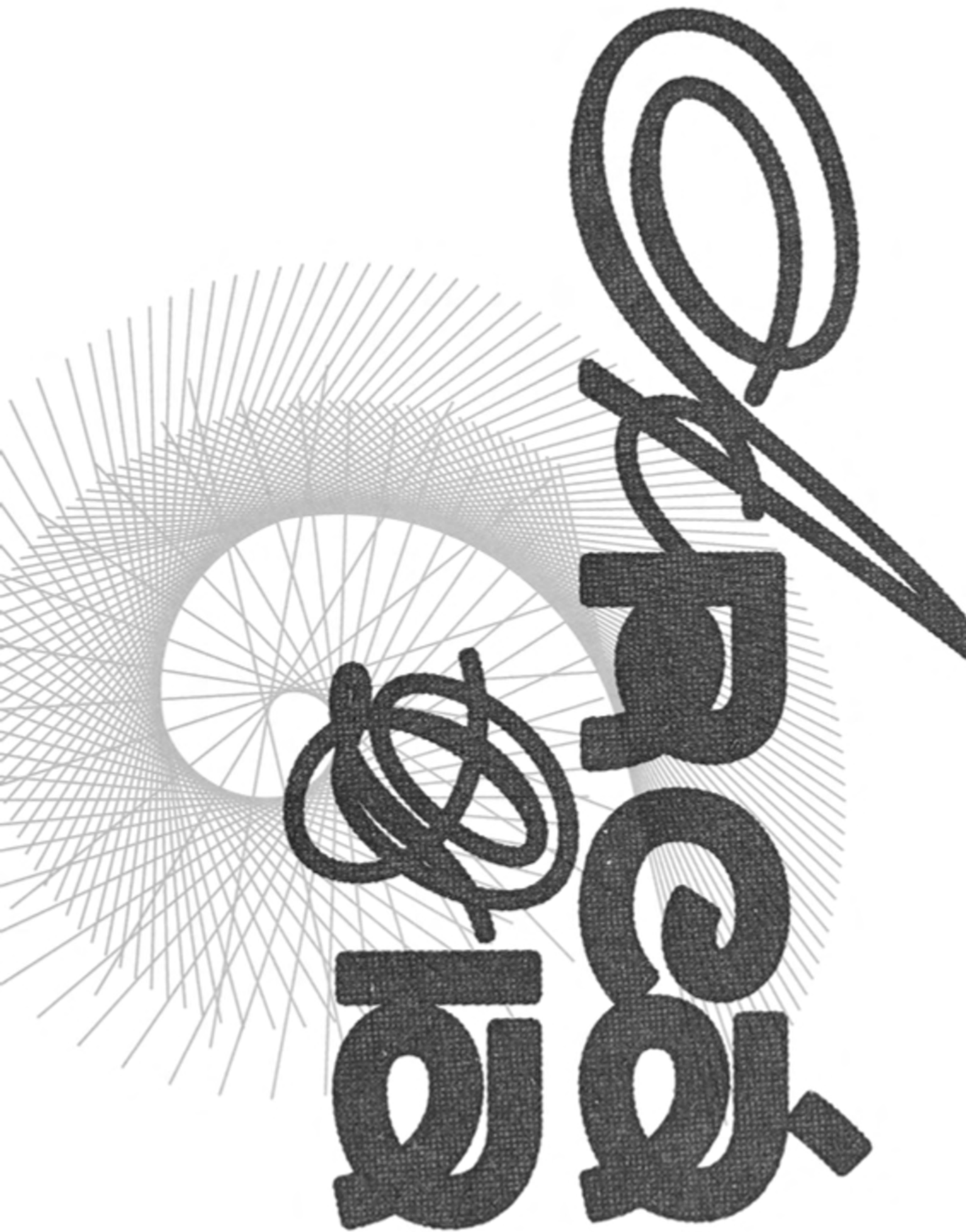
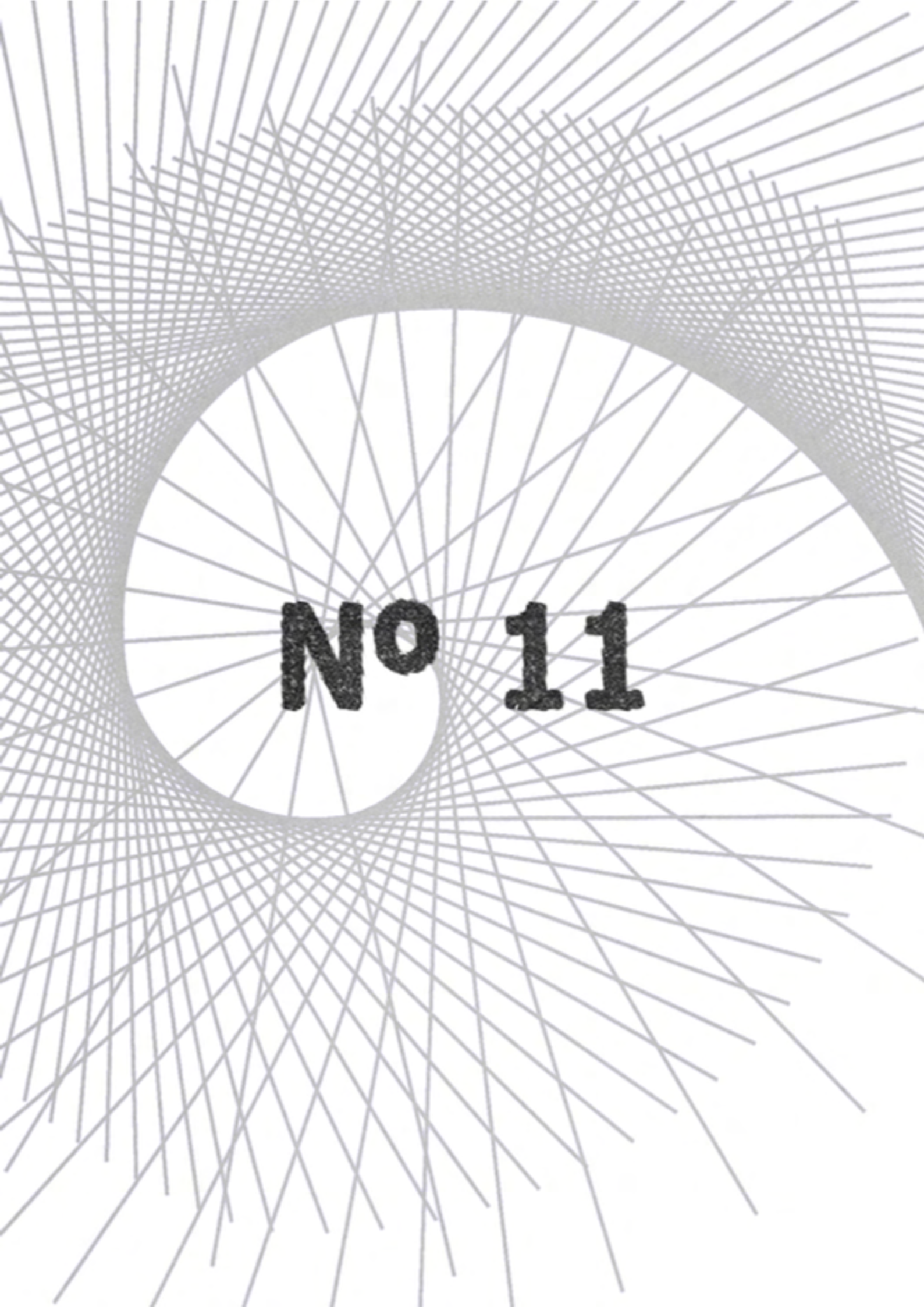


A R C Á D I A
revista de literatura
e crítica literária

Nº 11
ressonâncias







Nº 11

A R C Á D I A

revista de literatura e crítica literária

Nº 11 ressonâncias

CAPA

Laura Retamero (Pinaco Livros)
Duda Pimenta | Juliana Z Petermann

DIAGRAMAÇÃO

Duda Pimenta | Juliana Z Petermann
Laura Retamero (Pinaco Livros)

DIREÇÃO DE ARTE

Laura Retamero (Pinaco Livros)

APRESENTAÇÃO

André Cechinel

ENTREVISTADOS

Ingrid Fagundez | Maria Lúcia Dal
Farra | Reinaldo Moraes

AUTORES

Amanda Marques | Ana Alice
Kohler | Bianca Santana | Bruna
Policarpo | Carolina Jacomini |
Davi Farinelli | Daniel Chan |
Daniel Teixeira | Gabriela Cardoso
| Henrique Bueno | João Gregório
| Lucas D'avila | Maria Pinho |
Matheus Quadros | Rony
Peterson | Rafaela Daroz |

EDITORES

Carolina Jacomini | Duda Pimenta |
Juliana Zanchetta Petermann |
Frances Mungiolli | Fábio Durão

LICENÇAS

Adobe Illustrator | Canva Elementos
Gráficos

Arcádia: Revista de Literatura e Crítica Literária é uma revista-laboratório do curso de Estudos Literários do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP. É uma publicação eletrônica, de submissão aberta, publicada anualmente pelos alunos de graduação do Departamento de Teoria Literária, mas aceita contribuições de toda a comunidade, independente de filiação institucional ou formação acadêmica. Arcádia publica textos de criação literária (prosa ou poesia), textos críticos (resenhas, artigos ou ensaios) sobre obras literárias ou relacionadas à teoria, à crítica e à história literária, e traduções em uma dessas áreas.



APRESENTAÇÃO

São muitas as formas de apagamento que decorrem, não da simples recusa ou supressão dos objetos, mas antes da sua admissão via hiperexposição. Se isso já era verdade nos idos de 1800, quando C. Auguste Dupin, o célebre detetive de Edgar Allan Poe, enfim localiza “a carta roubada” (“The Purloined Letter”, 1844) que sempre esteve disponível aos olhos de todos, tanto mais hoje, quando a pressão concorrencial do mundo online inaugura uma corrida ininterrupta por visibilidade que confere um sentido final à conhecida formulação de Guy Debord (1997, p. 16) em 1967: “o que aparece é bom, o que é bom aparece”. Mas o *horror vacui* da luta pelo olhar não se resolve na simples irradiação: a atenção pública é disputada, e a proposta de capturá-la, de conquistá-la, flerta sempre de perto com uma expansão contínua que se traduz em apagamento ou destruição de si.

É interessante pensar que a universidade, em vez de reagir a esse cenário de hiperatividade e hiperestimulação como fins em si mesmos, à política da emissão e agitação permanente tomada como coisa boa em si mesma, tem feito de tudo para reproduzi-la em seu interior. A título de exemplo, a lista recém publicada pela Capes com a classificação de periódicos referente ao quadriênio 2021-

2024 inclui nada mais, nada menos que 3.673 revistas cadastradas (que pontuam) na área de Linguística/Literatura. É claro que grande parte das ocorrências não está diretamente vinculada à Literatura ou às Letras, e também é certo que seria necessário deduzir da lista os periódicos vinculados à Linguística, bem como os casos de duplo registro para uma mesma publicação (por exemplo, revistas que possuem dois ISSN, um para a edição impressa, outro para a online) – ainda assim, o número impressiona, e contribui para fortalecer a sensação de que não há forma melhor de apagar uma reflexão qualquer do que submetê-la sob a forma de artigo a muitas dessas revistas, principalmente aquelas sem lastro histórico.

A consolidação dos periódicos acadêmicos online como plataforma preferencial de publicação é particularmente preocupante para as reflexões realizadas no âmbito da literatura e dos estudos literários por inúmeros motivos que merecem ser aqui rapidamente lembrados. A forma-periódico e seu correlato principal, a forma-artigo, 1) contribui para a contínua desvalorização do livro como unidade básica de reflexão (muitos livros hoje são, a rigor, reunião de artigos); 2) regula as elaborações sobre literatura a partir da reiteração das formas estáticas de publicação das ciências exatas; 3) colabora para a cisão entre metodologia da pesquisa e objeto de análise, ou

melhor, entre procedimento expositivo e espaço de criação, ou, ainda, entre teorização e “prática analítica”; 4) incentiva e facilita leituras e citações descontextualizadas dos materiais, principalmente a partir de ferramentas de localização como o “Ctrl+F”; 5) dita um regime acelerado de produção que, como resultado, impõe prazos de validade em geral breves aos textos. A lista poderia alongar-se ainda mais, mas o ponto central aqui é destacar o descompasso entre a produção intelectual via artigos publicados em periódicos online e a complexidade e instabilidade das formas literárias e o gesto interpretativo inespecífico que elas solicitam.

Na contramão desse estado de coisas, a publicação do número 11 da *Arcádia*, revista-laboratório do curso de Estudos Literários do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, parece apontar para possíveis saídas menos burocráticas e mais criativas para as publicações e formulações da área. Não por acaso, a edição abre justamente com uma reflexão intitulada “Ressonâncias”, enfatizando o papel da universidade no sentido de inaugurar lugares de produção cultural capazes de constituir “modos de leitura, práticas de escrita, escolhas interpretativas e formas de criação que ultrapassem a lógica estritamente acadêmica”. Eis a tarefa a que a *Arcádia* se propõe em seu número 11, abrir espaço para a publicação de formas de produção que não se encerram

no esquematismo habitual dos artigos científicos – resumo, palavras-chave, *abstract*, *keywords*, introdução, desenvolvimento, conclusão, referências... –, muito menos na previsibilidade das seções que distribuem os conteúdos das revistas acadêmicas, que não raro partem de um dossiê sobre um tema qualquer, passam por uma seção de publicações variadas, para então, quando muito, abrir campos residuais a gêneros como resenhas e entrevistas. Mesmo esse modelo reiterativo e obediente parece estar com os dias contados, e as revistas cada vez mais migram para sistemas de publicação em fluxo contínuo – a palavra “fluxo” aqui diz muito sobre as pressões que modulam a experiência universitária hoje de modo geral, e mereceria comentário pormenorizado.

O caminho oferecido pela *Arcádia* é outro. As contribuições aparecem distribuídas em quatro seções principais: I – Entrevistas; II – Traduções; III – Olhares sobre a universidade; IV – Leituras e interpretações. Vale assinalar que não há nenhuma hierarquia interna quantitativa entre as “leituras e interpretações” – que, aliás, reúnem não apenas artigos, mas também ensaios e resenhas –, de um lado, e as demais seções da revista. A terceira seção, “Olhares sobre a universidade”, composta de “fotografias e narrativas que transformam o espaço universitário em campo de experiência e criação”, traduz o tom geral da proposta, uma vez que a revista faz cruzar num mesmo

lugar gêneros, formas e suportes tão distintos quanto a entrevista, a fotografia, a poesia, o conto, a tradução, o artigo, o ensaio, a resenha, tudo isso num projeto gráfico particularizador, cuidadoso e específico, que contrasta vivamente com as plataformas padronizadas, anódinas, de publicação e seus sistemas homogêneos e genéricos de indexação responsáveis por estabelecer de saída uma dissociação incurável entre forma e qualquer especificidade material ou de conteúdo.

O que o projeto editorial do presente número da revista-laboratório *Arcádia* sinaliza, com suas excelentes entrevistas e os demais materiais que a compõem, enfim, é que é possível fazer diferente e inventar maneiras alternativas de publicação, formas futuras de divulgação dos materiais da área de literatura e dos estudos literários que contornem o destino cada vez mais aparentemente inevitável da burocratização da pesquisa e do saber por ela produzidos. Trata-se de uma solicitação contundente, cabe agora sabermos ouvi-la e dar-lhe corpo.

André Cechinel

Professor adjunto de Teoria Literária do Departamento de Língua e
Literatura Vernáculas da Universidade Federal de Santa Catarina

RESSONÂNCIAS

Afinal, o que é a universidade?

A pergunta, apesar de simples, exige uma resposta que ultrapasse as imagens cristalizadas sobre a instituição. Em seu uso cotidiano, a universidade costuma ser concebida como um lugar de transmissão do saber, responsável pela formação para o mercado de trabalho, pela produção científica e pela aquisição de conhecimento especializado. Esses elementos, evidentemente, fazem parte de sua função social. No entanto, tomá-los como definição única significa reduzi-la a uma estrutura técnico-administrativa, esvaziando a complexidade que a compõe.

A universidade é também — e talvez sobretudo — um espaço de produção cultural, onde se constituem modos de leitura, práticas de escrita, escolhas interpretativas e formas de criação que ultrapassam a lógica estritamente acadêmica. Essa produção, porém, não nasce apenas das tarefas formais: ela é inseparável de um espaço de permanência, no qual o tempo vivido, entre aulas, intervalos, reuniões, ciclos e percursos, permite a formação de uma identidade marcada pelo ser estudante. Nessa extensão da rotina universitária, fazem parte do trabalho as descobertas inesperadas, as experimentações de linguagem, os encontros intelectuais e afetivos que

modelam as sensibilidades e orientam gestos criadores.

Assim, a universidade se afirma como um ambiente em que a cultura é produzida tanto pelas práticas institucionalizadas quanto pelas experiências que se tecem nos deslocamentos, nas conversas e nos vínculos, compondo um campo contínuo de formação e invenção.

Essa pluralidade é tão constitutiva da vida universitária que ecoa nas trajetórias daqueles que por ela passam. Cada estudante, cada pesquisador, cada escritor formado na universidade carrega consigo marcas dessa experiência: não apenas um repertório conceitual, mas uma forma de ler, de pensar e de criar. A universidade, nesse sentido, participa não apenas da formação profissional, mas da constituição cultural dos sujeitos; ela molda sensibilidades, estilos e gestos intelectuais que reverberam muito além dos limites do campus.

É a partir dessa questão que esta edição da Arcádia se organiza. À medida que ela foi sendo construída, as próprias escolhas editoriais ressoaram umas nas outras, transformando o projeto inicial. Entre os materiais recebidos, destacou-se a presença significativa de traduções — uma prática que, embora essencial para a circulação de textos e ideias, nem sempre recebe a mesma visibilidade que outras formas de produção acadêmica.

Essa recorrência se tornou uma marca desta edição, surgindo de modo orgânico a partir das submissões e dos diálogos com os colaboradores.

A tradução, nesse contexto, evidencia aspectos centrais de gestos cultivados na universidade que gostaríamos de valorizar nesta edição: a leitura atenta, a interpretação, o processo de recriação linguística e a elaboração crítica. Ao escolher um termo, ajustar um ritmo ou decidir como transportar um conceito, o tradutor deixa inscrita sua própria leitura no texto, produzindo uma nova camada de significação. Assim, as traduções presentes neste volume da *Arcádia* revelam modos de leitura que se tornam, simultaneamente, modos de escrita — práticas que ressoam com o espírito desta edição e com a compreensão desse espaço produtor de cultura que buscamos valorizar.

Esse mesmo princípio norteou a escolha das entrevistas presentes nesta edição. Partimos de uma questão orientadora: o que reverbera do IEL nas trajetórias daqueles que passaram por ele? Para respondê-la, conversamos com três escritores cuja formação acadêmica se entrelaça à sua produção literária: Maria Lúcia Dal Farra, Reinaldo Moraes e Ingrid Tabares Fagundez. Suas reflexões evidenciam, cada uma à sua maneira, como o ambiente universitário pode atuar como

força formadora — seja pelo rigor teórico, pela experimentação estética ou pela convivência intelectual que estimula a criação literária. Essas vozes ilustram exemplarmente o sentido de ressonância que buscamos explorar: experiências universitárias que, mesmo após a conclusão do percurso acadêmico, continuam a vibrar na obra e na trajetória de quem as viveu.

A metáfora da ressonância torna-se, assim, o fio condutor desta edição. Na física, o fenômeno ocorre quando um sistema responde vibratoriamente a uma frequência externa, amplificando-a. Pensamos a universidade de modo análogo: ideias, práticas e criações não permanecem confinadas às fronteiras disciplinares ou institucionais, mas se expandem, atravessam o campus, encontram novos interlocutores e se transformam ao longo do processo. A universidade, portanto, não é feita de compartimentos isolados, mas de vibrações que se propagam, se entrecruzam e se ampliam.

Por fim, expressamos nosso agradecimento a todos que possibilitaram esta edição: aos autores, tradutores, pesquisadores e fotógrafos que submeteram seus trabalhos, aos entrevistados que gentilmente compartilharam suas trajetórias e reflexões, e a toda comunidade do IEL e da Unicamp, cujo empenho cotidiano sustenta o ambiente cultural que buscamos registrar.

Cada contribuição fortaleceu as reverberações que compõem esta Arcádia, uma edição que não apenas acolhe pontos de ressonância, mas também aspira a produzi-los.

Como parte desse movimento contínuo que atravessa o IEL, reunimos a seguir alguns dos escritores que passaram pelo instituto em diferentes momentos e cuja presença integra essa história múltipla de formação, criação e convivência intelectual:

Amara Moira | André Volpato | Caetano Romão | Eduardo Sterzi | Fabio Akcelrud Durão | Gabriel Moraes Medeiros | Ingrid Fagundez | Marcos Siscar | Maria Lúcia Dal Farra | Mariane Tavares | Maura Voltarelli | Modesto Carone | Paulo Franchetti | Raul Fiker | Reinaldo Moraes | Ricardo Lísias | Rinaldo Nunes Fernandes | Roberto Schwarz | Tiago Donoso | Vilma Sant'Anna Arêas

SUMÁRIO

I. Entrevistas

Conversas com autores e pesquisadores que passaram pelo IEL cuja trajetória ressoa entre a criação e o pensamento literário.

Maria Lúcia Dal Farra	18
Reinaldo Moraes	44
Ingrid Fagundez	60

II. Traduções

A tradução como exercício de escuta, recriação e diálogo entre línguas e sensibilidades.

Tradução autoral dos versos 201 a 227 do livro II da Eneida, de Virgílio

Rony Peterson Oliveira	78
------------------------	----

Tradução do poema “Oblivion”, de Jessie Redmon Fauset

Rafaela Daroz Mondelli	81
------------------------	----

Poemas traduzidos — Mary Oliver

Ana Alice Kohler	88
------------------	----

God’s daughter, born of love: Uma proposta de tradução de Helen e Sheltered Garden, de Hilda Doolittle

Bianca Gimenes Santana	98
------------------------	----

III. Olhares sobre a Universidade

Fotografias e narrativas que transformam o espaço universitário em campo de experiência e criação.

Série fotográfica: Ensaio sobre o Restaurante Universitário — Bandeirão

Davi de Lima Farinelli 121

Ângulos diários

Matheus Quadros Silva 129

Ex-quinas

Henrique de Toledo França Bueno 136

Perspectiva

Gabriela Gonçalves Cardoso 142

Pelos olhos da luneta

Daniel Zagatto Chan 145

IV. Leituras e interpretações

Textos críticos e reflexivos sobre literatura, forma e leitura.

Ficção entre conformismo e quebra do possível

Carolina Estefânia Simons Jacomini 155

**Os limites da (super)interpretação em
Esperando Godot, de Samuel Beckett**

Daniel Mendes de Castro Teixeira 164

**A transmutabilidade do personagem Conde
de Monte Cristo, de Alexandre Dumas**

Maria Fernanda Pinho da Fonseca Leite 180

**Homem, bicho, mulher: impulsos histéricos
na arte de Ney Matogrosso**

Bruna Policarpo 196

**A Apologia das letras em Corte na Aldeia
(1619), de Francisco Rodrigues Lobo**

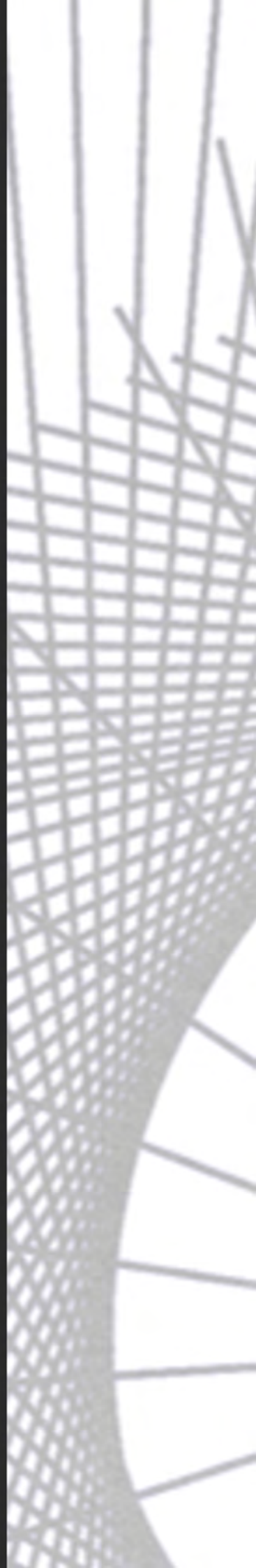
Lucas Padula D'ávila 211

Para onde voltamos quando retornamos?

João Vitor Lima Gregório 228

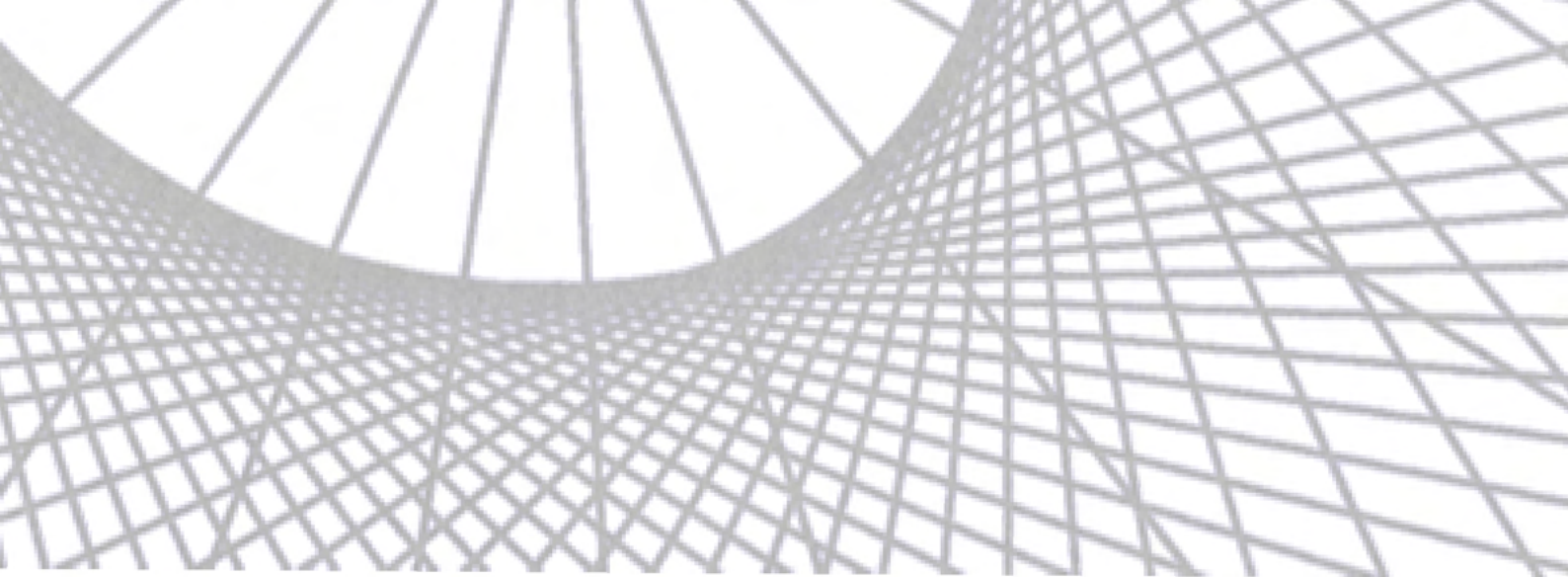
**Máscara e encenação em As flores da
bufonaria, de Osamu Dazai**

Amanda Fievet Marques 234



I. Entrevistas

Conversas com autores e pesquisadores que passaram pelo IEL cuja trajetória ressoa entre a criação e o pensamento literário.



ENTREVISTA

**MARIA
LUCIA
DAL FARRA**

Maria Lúcia Dal Farra é poeta, tradutora, crítica literária e professora-titular. Mestre e Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo, com trajetória acadêmica marcada pelo Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Unicamp (do qual participou como integrante do grupo fundador pioneiro de Antonio Candido e onde defendeu sua livre-docência), destacou-se tanto na pesquisa crítica — especialmente no estudo de autores portugueses como Herberto Helder, Vergílio Ferreira e Florbela Espanca — quanto na criação literária, consolidando-se como uma das vozes poéticas mais originais de sua geração.

Autora de obras como *Alumbramentos* (Prêmio Jabuti de Poesia, 2012) e *Livro de Erros* (finalista do Jabuti de 2025), e cujo novo livro, *O Maldito no Feminino*, acaba de sair pela Editora da Unicamp, Dal Farra construiu uma carreira que transita entre a sala de aula, a pesquisa acadêmica e a escrita criativa, explorando as fronteiras entre esses universos. Sua obra dialoga intensamente com questões de subjetividade, memória e imaginação, revelando a força da poesia como forma de conhecimento e experiência.



A entrevista, realizada por escrito, percorre temas como a formação pessoal e artística da autora, as relações entre crítica e criação, a experiência universitária e o papel da literatura no Brasil contemporâneo. Entre lembranças e reflexões, Maria Lúcia Dal Farra compartilha uma visão em que a poesia e a universidade se entrelaçam como espaços de liberdade e permanência — em ressonância com a proposta desta edição.

I. FORMAÇÃO PESSOAL E LEITURAS INICIAIS

QUANDO INGRESSOU NO CURSO, JÁ TINHA UMA IDEIA CLARA DO QUE SERIA ESTUDAR LETRAS OU ESSA EXPERIÊNCIA LHE TROUXE SURPRESAS?

Letras me apareceu como uma convergência perfeita daquilo que mais amava: literatura, música instrumental e canto lírico. Desde cedo tocava piano e violão, o que era muito natural numa família de músicos que também cultivava a poesia. Minha Mãe era professora, artista artesanal e declamadora; meu pai era professor, heraldista e músico, e tocava uma sanfona italiana difícilíssima, a de botão, semitonada, um pouco semelhante ao bandoneón a qual, aliás, nunca consegui aprender: imagine que você toca num botão e puxa o fole; quando o fole retorna, aquela nota tocada já é um sustenido ou um bemol... Era de gerações esse dom, que vinha do seu bisavô italiano, e Papai executava nela desde tango até ária de óperas.

Quando menina ainda, estudei “declamação”, uma maneira de conhecimento da oratória, digamos, mas antes de tudo de estudo da obra poética, que eu dizia (Manuel Bandeira, Olavo Bilac, Cassiano Ricardo, Drummond, Bernardino Lopes, etc) nas festinhas do tempo, nas reuniões familiares. Na minha infância, o Angelino de Oliveira (o autor, para quem desconhece, de “Tristeza do Jeca”) era muito próximo

do meu pai, e, vivendo em Botucatu, fazíamos em casa reuniões musicais em que todo o pessoal aparecia nas noitadas quando o Angelino compunha. Eu e meu pai cantávamos as suas canções, acompanhados por todo o grupo de músicos, e acabei ganhando mesmo, dele, uma composição que traz o meu nome, mas que é a única do Angelino que eu não sei cantar. Creio que por (falsa?) modéstia!

Quando Angelino faleceu, Papai reuniu num libreto todas as letras que tínhamos dele e as publicou em 1964, através da Prefeitura de Botucatu. Guardamos na memória as melodias até que, em 1986, meu primo Zebba Dal Farra, violonista e compositor, começou a transportá-las para partitura. Trabalho que, infelizmente, não pôde ainda concluir, mas que, em contrapartida ficou retido na memória municipal, ao menos, através da gravação de dois cds contendo tudo o que conhecíamos do Angelino (eu cantando e ele me acompanhando), e que foram distribuídos pelas escolas de Botucatu.

Papai tinha talento de humorista, e dizia coisas muito cômicas a partir do Juó Banenére (o engenheiro Alexandre Ribeiro Marcondes Machado que, em patuá macarrônico, escrevera La Divina Increnca), que tinham tudo a ver com a própria

identidade híbrida de filho de italianos, que ele era, numa casa onde se falava o fiorentino, que logo se tornava vêneto quando o assunto era íntimo, passando em seguida para um português italianado.

Fiz o conservatório e depois ainda tentei tornar-me profissional do piano e cantora lírica, estudando com professores de renome. Mas, antes, ainda na adolescência, cheguei até a ser caloura eleita do Ary Barroso, que desaconselhou vivamente o meu pai a deixar-me seguir a carreira, porque “não era coisa de menina de família”... No canto lírico, eu deveria ir para Roma estudar – aqui não havia ainda campo para tal desenvolvimento, muito embora eu fosse aluna do Maestro Michel Arquérons, diretor do Coral Paulistano, do Municipal de SP – o que era muito custoso e disparatado para aquela época. E foi então que me apareceu o curso de Letras como um arco-íris maior que harmonizava essas minhas arestas ainda desencontradas.

Como eu escrevia desde menina, me pareceu que estudar Literatura era poder reunir, fosse na poesia, fosse na prosa, essa dispersão que, no momento, me atormentava. E lá fui eu. E correu tudo muito bem, porque, mesmo fazendo o curso na Faculdade de Botucatu, na década de sessenta, tivemos como

professores, por exemplo, Antonio Candido, Jorge de Sena, Adolfo Casais Monteiro, Décio de Almeida Prado, Flávia Carone, Edgard Carone, etc, etc. Nós tínhamos um professor extraordinário, o inesquecível José João Cury, que era irmão do assistente do Sena em Araraquara, o Jorge Cury, e que privava com toda essa nata de intelectuais da época, e que providenciava a vinda deles para nós. Depois, quando me formei e o substituí, na mesma Faculdade, também passei a me utilizar de igual procedimento, nunca perdendo as raízes já bem afincadas com eles todos.

VOCÊ JÁ ERA LEITORA ANTES DE ENTRAR NA FACULDADE? SE SIM, O QUE LIA E COMO ISSO IMPACTOU SUA ESCRITA? SE NÃO, POR QUAIS OBRAS COMEÇOU A SE INTERESSAR?

Sim, desde cedo, desde quando meu Tio, irmão da minha Mãe, o Iry Domene, que era engenheiro da FEI, mas muito dedicado à leitura, me deu nada mais nada menos que um Kant para ler. Penso que ele queria entender aquilo e que achou que a minha incipiência e intuição de menina eram suficientes para explicar-lhe o impossível. Isso foi mesmo um marco na minha história de leitora porque até hoje não sei bem o que li e tenho até medo de passar perto do Kant. A leitura tornou-se um enigma a decifrar, desde jovem,

portanto, e quando li o Memórias Póstumas de Brás Cubas, então, quase morri de felicidade e de amargura. Queria que todas as pessoas que eu conhecia tivessem acesso a esse livro e, como eu descobrisse uma edição da Saraiva, baratinha, e eu tivesse uns trocados das minhas aulas de piano, inflacionei os leitores amigos com um volume para cada um. Tenho absoluta paixão por esse livro.

Quanto à literatura infanto-juvenil, por exemplo, ao Monteiro Lobato, quase nem liguei muito para suas obras porque as histórias que Papai nos contava eram muito mais saborosas e frenéticas que quaisquer outras. E todas nós, as quatro filhas, nos tornamos ouvintes cativas dele, dependuradas nas laterais da larga poltrona em que ele nos acolhia todas as noites para conhecermos mais uma aventura, mais uma história do folclore (que ele explorava na redondeza por conta própria e reproduzia para nós). Além disso, ganhamos a coleção inteira do Tesouro da Juventude, e esses volumes nos encheram a vida com a sua diversidade de assuntos, de tipos literários e de ilustrações, que tresandavam de madrugada na imaginação da gente.

De resto, Papai nos levava também às referências mais magistrais da cidade: fosse um sapateiro, fosse um mecânico, um verdureiro, uma escrava. Ele nos depositava lá durante a manhã para que pudéssemos seguir o trabalho deles e entender como aquilo se dava. Para conversarmos com toda a casta de gente, para trocarmos ideias, para conhecermos a vida tal como ela é. Dessa senhora escrava, guardo recordações minuciosas: muito idosa, centenária, muito asseada e bem-disposta de humor, ela nos narrava histórias terríveis do cativo da Mãe, da alforria, e cantava para nós aquilo que sabia.

Papai também nos levava ao velório dos negros para que conhecêssemos as incelências que eles entoavam ali. E o livro que ele mais amava, desde criança, era *Il Cuore*, do Edmondo de Amicis, que lera em italiano com o pai dele, e do qual nos contava episódios. De resto, suas leituras eram mais dedicadas à heráldica, que ele praticava, tendo feito o primeiro brasão de Botucatu, no centenário da cidade – até está parecendo que a entrevista é com o meu Pai! É que como toda a arte passa por ele e pela minha Mãe, fica difícil falar de mim e das minhas literaturas sem nomear a importância dessa formação integral que nos ofereceram, às filhas.

II. RELAÇÃO ENTRE PESQUISA E CRIAÇÃO LITERÁRIA

HÁ, EM SUA TRAJETÓRIA, UMA CONVIVÊNCIA ENTRE A MARIA LÚCIA PESQUISADORA E A ESCRITORA. COMO VOCÊ PERCEBE ESSA RELAÇÃO: HÁ UMA TENSÃO, UM DIÁLOGO OU UMA COMPLEMENTARIDADE?

Se há, e como! Nunca é uma relação estática que eu possa definir com propriedade. Não, é mutável. Claro está que a prática assídua da leitura, como amante ou profissional (e nem sei se há deveras uma diferença disso em mim), me forneceu infraestrutura para eu poder me expressar melhor e encontrar o meu estilo poético próprio. Eu sou uma receptora da poesia e depois uma agente poética. Isso não era assim antes. Agora, passo o tempo a dialogar com essa infinidade de textos e autores que tenho como meus prediletos, para não estar só, para ter com quem conversar, para me sentir existindo junto a eles, com eles. Veja que quando estreei na poesia eu já tinha 40 anos e tinha pelo menos quatro livros escritos mas completamente surdos para quaisquer leituras. Era o meu segredo. Só então com tal idade, me deixei ler.

Quando escrevo, tenho sempre a sensação de estar num mundo aparentemente desabitado e deserto – o da Arte – como um imenso campo sagrado, cujas vozes ali vão se despertando à medida que passeio por essas sendas, e

então entramos num conversê danado e a minha poesia é sempre uma interlocução, uma resposta a cada uma dessas vozes.

Isto não é mágico nem transcendental, claro está, porque conheço (como estudiosa) profundamente cada identidade que me fala, seu registro, suas inquietações, sua maneira de expressão, e fica tudo uma delícia intercambiada dessa maneira: me dá um prazer imenso! E então me coloco de jeito a, por exemplo, questioná-las, imitá-las, metamorfoseá-las, continuá-las, confirmá-las. Pertencço a essa comunidade invisível e transbordante que me acolhe e me modifica a cada momento.

COMO A CRÍTICA LITERÁRIA E A ESCRITA CRIATIVA SE ATRAVESSAM EM SEU PROCESSO DE TRABALHO?

Creio que você terá um flagrante bem composto disso se ler os poemas da série que escrevi sobre Florbela e Pessoa. Vou relatar o caso porque é mesmo emblemático dessa questão que você me põe.

Estudando Florbela Espanca, me dei conta, biograficamente, de que ela nunca tocou no nome do Pessoa e vice-versa. Ora, eles foram contemporâneos, viveram por algum tempo no mesmo lugar (Lisboa), no mesmo tempo (1920), e tanto um quanto outro eram extremamente atentos às produções contemporâneas. Além do mais, existe, no espólio de Pessoa, um poema dedicado à Florbela, que a denomina como “alma gêmea igual à minha”, que mostra que ele a conheceu, ainda que o poema se ocupe da morte dela. Ora, depois de inúmeras pesquisas, o pessoal estudioso da arca do Pessoa descobriu que esse poema compunha um conjunto de outros da lavra de um amigo esotérico dele, um ucraniano judeu chamado Eliezer Kamenezky, que lhe solicitara um prefácio (que o Pessoa elaborou) para o seu livro publicado em 1932, *Alma Errante*.

Tal apenas comprova que Pessoa soube da existência da Florbela, muito provavelmente depois do falecimento dela em 1930, visto que esse affaire foi seguido pela imprensa portuguesa com aplicação, devido ao mistério do seu suicídio, interdito de divulgação pelo salazarismo. Mas ela foi colega de Direito, na Universidade de Lisboa, de amigos de Pessoa, que fizeram, aliás, parte do

Orpheu: Alfredo Pedro Guisado e António Ferro. Ao mesmo tempo, na altura de setembro de 1930, Pessoa frequentou os jornais portugueses assiduamente com aquele tal caso do “desaparecimento” do mago Crowley, do qual ele teria participado. Florbela recebia, nesse momento, em sua casa de Matosinhos, o Professor italiano Guido Battelli que, convidado pela Universidade de Coimbra, a descobrira e se propunha a divulgá-la, bancando a edição daquele que seria o seu livro póstumo. Por outro lado, é muito provável que ela tivesse tido notícias do Pessoa antes: Apeles, seu irmão, artista plástico, a levava com frequência às exposições e creio que ela teria sido apresentada à obra de Almada Negreiros, e, talvez, à de Amadeo de Souza-Cardoso e à de Santa-Rita Pintor, portanto, de gente do grupo do Pessoa.

Pois bem. Pesquisando sobre Florbela e Pessoa, descobri algo notável: na mesma altura (1920), em Lisboa, ambos estavam apaixonados. Florbela por aquele que seria seu segundo marido, o alferes da Guarda Republicana António Guimarães, e Pessoa por Ophélia Queiroz. Todavia, ambos os casais se frequentavam clandestinamente: Florbela ainda era casada com o primeiro marido; Pessoa não queria divulgar sua intimidade para com a família de Ophélia e amigos. A estratégia que – coincidentemente! – ambos casais encontram é a de simular uma maneira de namorar no... eléctrico – no bonde! Assim, escolhiam o trajeto mais alongado possível do transporte, e

combinavam de tomá-lo, cada um em uma estação diversa, fingindo terem se entrevistado casualmente, o que os levava a sentarem-se um ao lado do outro a fim de percorrerem, o quanto quisessem, a linha toda do eléctrico, de ida e de volta... Ora, isso ocorria tanto com um quanto com outro casal!

Partindo dessa constatação, não me foi difícil imaginar que Florbela e Pessoa se conheceram sem se darem conta disso; e, indo ainda mais além, que Florbela poderia ter sido aquela mulher ideal para Pessoa (aquela tal “Olga” que o médium lhe soprou no ouvido), e que, para ela, Pessoa poderia ter sido o tal “Prince Charmant” que ela jamais encontrou. Enfim, comecei a brincar com as temáticas de ambos e a engendrar essa relação, tentando fazer uma montagem poética que correspondesse a ambos, embora controvertida, pondo palavras da boca de um na do outro e vice-versa, ou conservando as próprias aos respectivos.

Então, repare: esses ensaios estão fragmentados pela minha obra crítica. Alguns excertos estão na reconstituição da inédita correspondência amorosa de *Florbela* (*Florbela Espanca, Perdidamente*. Matosinhos: Quasi, 2008, 312 pp.), outros no meu volume-mor *Caleidoscópio Florbela* (Évora:

Universidade de Évora, 2023, 808 pp.), e os poemas se encontram em meu livro de poemas Terceto para o Fim dos Tempos (São Paulo: Iluminuras, 2017). São oito poemas intitulados “De Florbela para Pessoa. Com amor” (pp. 79–86).

Claro que, nos poemas, aproveitei para pôr em dia a minha relação intelectual e pessoal com o Pessoa e acusar certos desarranjos dele para com a Judith Teixeira que, fazendo parte do escândalo de 1923, vilipendiada e atacada por toda a gente (salvo por Aquilino Ribeiro), ficou invisível para o Pessoa, que só tomou o partido dos seus dois amigos envolvidos nesse execrável episódio da “Literatura de Sodoma” – o Gomes Leal e o António Botto.

Enfim, acertei as contas tanto com um quanto com outro, e deixei sair, pela emissão da Florbela, até as minhas queixas contra ele...

Creio que agora fica claríssima a intersecção da crítica com a poetisa, não é?

III. UNIVERSIDADE E ESCRITA

EM SUA VISÃO, A UNIVERSIDADE É UM ESPAÇO QUE ESTIMULA, LIMITA OU RECONFIGURA A CRIAÇÃO LITERÁRIA?

Ela é, certamente, destinada a isso. A Universidade que cursei, a Faculdade de Letras de Botucatu, como referi, e, posteriormente, o meu curso de Pós-Graduação na Usp, Mestrado e Doutorado, e depois, a Universidade – ou nem bem isso, mas o Departamento de Teoria Literária e o IEL, que imaginamos com Antonio Candido para a Unicamp – respondiam perfeitamente a tais anseios. Mas tudo é relativo demais. As minhas outras experiências, tanto nos Estados Unidos, em Berkeley, quanto em Sergipe, e mesmo na École Pratique des Hautes Études de Paris, são bem diversificadas.

Eu me lembro da dificuldade imensa que tive para escrever a minha tese de Mestrado porque eu não conseguia me conter nos eixos apontados no momento para tal. Queria fugir ao estereótipo acadêmico, mas não havia jeito, visto que eu me encontrava na Academia. Lutei muito para encontrar minha própria maneira de escrita acadêmica e creio que, com o tempo, as transformações críticas e a minha determinação, acabei me dedicando primeiro à

narrativa, depois à poesia, depois às relações da literatura com o esoterismo, e, por fim, à Florbela, que me esperava ansiosamente desde os meus tempos de graduação. Daí, trabalhei com edótica, me empenhei em estabelecimento de textos, encarando originais – mas ainda me ressinto de não ter tido ocasião de me dedicar à dramaturgia, a não ser esporadicamente.

Então, entendo a Universidade como escola superior que, em princípio, deve nos oferecer todos os utensílios para que possamos lidar com a Arte, de uma maneira geral. E, claro está, tudo isso com a nossa própria cabeça, porque a independência intelectual é o que mais prezo e é o que resultou desse percurso todo.

O fato é que tive muita sorte nas veredas que percorri, topando com extraordinários mestres que nem consigo nomear aqui, de tão alongados favores e benefícios que deles recebi. E também tive muita sorte diante dos meus alunos e orientandos, gente que me inspirou e me assentou como sou, mercê dos quais aprendi muito mais do que poderia. Sou muito ligada ainda hoje a todos eles. Com o meu derradeiro grupo de orientandos do CNPq, conseguimos produzir o *Dicionário Florbela Espanca*,

publicado aqui no Brasil (Pedro e João Editores, 2023) e em Portugal (Edições Esgotadas, 2024), sob a coordenação de Jonas Leite e de Fabio Mario da Silva e minha direção.

IV. IEL E MEMÓRIAS DA UNIVERSIDADE

QUAIS LEMBRANÇAS MAIS A MARCARAM EM SUA PASSAGEM PELO IEL E COMO ESSAS EXPERIÊNCIAS SE REFLETEM NA SUA TRAJETÓRIA LITERÁRIA?

Não foi uma passagem, apenas, foi uma estada profunda, arreigada e prolongada, que me integrou como pessoa e intelectual, e cuja experiência carrego comigo e em mim pela vida afora. Sou unicampense; sou ielense.

Tudo começou quando Antonio Candido se aposentou e prestou seus préstimos à USP, que o aceitou de volta por uma pequeníssima margem de votos do Conselho – conto isso para que as pessoas se deem conta do que havia se tornado a USP durante a Ditadura. Ele, então, convidado pelo Zeferino Vaz para vir fundar um curso de Letras na recente Unicamp, projetou uma maneira (ele, tinha passado por diversos modelitos experientes

universitários na sua longa vida) de produzir esse curriculum que fosse ao mesmo tempo mais aberto e mais democrático. Então, chamou-nos (no início éramos apenas sete – Bertha Waldman, Carlos Vogt, António Arnoni Prado, Susi Sperber, Vera Chalmers, Adélia Bezerra de Meneses e eu) para que pensássemos no assunto. E eu, que trabalhava, na altura, como professora de Literatura Portuguesa na USP, contratada pelo Prof. Antônio Soares Amora, havia me indisposto com o novo catedrático, o Prof. Massaud Moisés, e topei de imediato ir para a Unicamp.

Para o nosso primeiro encontro, Candido trouxe um texto do De Gaulle sobre “tática de guerrilhas móveis” que, ele dizia com muita graça, os franceses não terem lido, mas sim os alemães que, conhecedores, puderam avançar suas tropas numa determinada altura contra os Aliados. Na verdade, a questão se impunha: era preciso que cada um de nós atuasse em três áreas, em princípio, em Literatura Brasileira, Portuguesa e em Teoria Literária. Tínhamos de evitar o que havia ocorrido antes, aquando da cassação dos professores da USP, notadamente os da Faculdade de Filosofia (que a gente chamava “Pura”). O departamento havia se desmantelado todo porque ficou sem regências. Assim, o nosso grupo era muito atento no sentido de não soçobrarmos pelas mesmas armadilhas aplicadas antes, de modo a não deixarmos nenhuma disciplina sem professor.

Também tínhamos que pôr em prática um outro expediente: em vez de abrir cursos de pós-graduação, a gente deveria se dedicar à formação da graduação, para depois nos ocuparmos da pós. A segunda leva de professores foi ingressando: João Luiz Lafetá, José Miguel Wisnik, Roberto Schwartz, Jesus Durigan, Edda Arzua Ferreira, Marisa Lajolo, Modesto Carone, Yara Frateschi Vieira, Vilma Arêas, Alexandre Eulálio, Maria Eugênia Boaventura e, mais tarde, receberíamos, para a Literatura Portuguesa, o nosso querido Haquira Osakabe, que vinha com armamentos de análise do discurso para a nossa área. Creio que grande parte do atual cenário de professores do nosso Departamento foi nosso aluno na altura.

A nossa atualização intelectual enquanto professores era uma preocupação constante de Antonio Candido, que nos incentivava a chamar grandes referências universitárias, sobretudo estrangeiras, para nos administrarem cursos, de modo a tornarem-se nossos interlocutores. Um sem número de professores. Ouso dizer apenas os que mais me marcaram e dos quais me recordo agora: Benedito Nunes, Luciana Stegagno Picchio, Eduardo Lourenço, Alfredo Margarido, António José Saraiva, Óscar Lopes, Paul Zumthor, Emir Rodriguez Monegal, Ángel Rama, por exemplo.

Também eram dignos de menção os congressos que organizamos, as feiras, os festivais e a revista EPA – Estudos Portugueses e Africanos – fundada por Haquira, Yara e por mim, ao lado da Remate de Males, que era propriamente a do Departamento.

A minha única tristeza de agora é que a Literatura Portuguesa passou, creio, a não existir mais como disciplina no Departamento. Por ela lutamos muito, desde 1973, quando havia uma tentativa de extirpá-la dos cursos de Letras e foi sob tal impulso que fundamos, em 1982, o Núcleo de Estudos de Culturas de Expressão Portuguesa, o NECEP, e sua respectiva revista, em 1983, na qual nos revezamos os três como diretores.

Agora que vivo no Nordeste, e que deixei, por motivos de ordem absolutamente pessoal (amores), a Unicamp em 1986, venho constatando o quanto é fundamental o conhecimento dessa Literatura. O estudo do folclore nordestino não pode ignorar tal inflexão sobre sua arte, e, apenas por efeito de cultura geral, confesso que, quando para aqui vim, me parecia estar ouvindo, no sertão e nos interiores do Sergipe, Fernão Lopes e Gil Vicente ao vivo.

Há um certo personagem proeminente dito “Camonge”, que é um cruzamento de Camões com Bocage, e sobre o qual eu ainda não pude me aproximar devidamente. Mas tive, aqui, na Universidade Federal de Sergipe, orientandos que estudam tais fenômenos e que se reportam ao medieval português e à recolha que o Garrett elaborou da literatura oral, das xácaras e dos rimances, por exemplo.

Não posso me esquecer de um dado fundamental! Antonio Candido acreditava que nós só estaríamos a salvo do regime autoritário, na época, se todos nós professássemos a burocracia. Que devíamos entendê-la profundamente para podermos lidar com a nossa situação de intelectuais, levando-se em conta que, conhecendo tais meandros, não seríamos meras vítimas do funcionamento orgânico da Educação. O pessoal cassado tinha se alienado deste item poderoso de relacionamento interno e foi praticamente exterminado. Assim, cada um de nós foi chefe de departamento, foi representante de Colegiado, foi diretor da Graduação e da Pós e tudo o mais. E tanto é assim que, quando prestei concurso na Universidade Federal de Sergipe, fui logo ocupando o cargo de pró-reitora de Pesquisa e Pós-Graduação, graças à experiência adquirida na Unicamp e, por essas mesmas razões, fui a representante do Nordeste Brasileiro num grupo de quatro professores do Conselho do CNPq.

V. SER ESCRITOR, UNIVERSIDADE E SOCIEDADE

COMO VOCÊ VÊ A RELAÇÃO ENTRE LITERATURA E UNIVERSIDADE EM UM PAÍS COMO O BRASIL, EM QUE O ESPAÇO DA CULTURA NEM SEMPRE É VALORIZADO?

Não sei mais se a Universidade tem interesse em acolher a literatura, a não ser como objeto de estudo, mas sempre permeada por seu valor de mercadoria, ou seja, intermediada pelo lobby, pela mídia e daí por diante. Não entendo muito bem o que se passa hoje no Brasil, e quando entendo não gosto. Há pequenas e grandes editoras brasileiras acopladas a um truste internacional (e isso ocorre em toda a parte, aliás) que obedece aos padrões ditados pelos próprios interesses comerciais, o que também significa, que o seu texto original pode vir a ser alterado. Há pequenas que, no entanto, por mais esquivas que sejam a esse mundo mercadológico, não podem sobreviver sem ele, e de certa maneira perdem a identidade e são obrigadas a alterar sua hierarquia de valores. Eu mesma sou incapaz de concluir alguma coisa acerca do tipo de divulgação a que são expostas minhas obras e nem mesmo entendo por que elas são aceitas num ambiente e não em outro. Em Portugal, tenho duas obras pela

pela Imprensa Nacional/Casa da Moeda, por exemplo, além de outras pela Universidade de Évora e pela Câmara Municipal de Matosinhos, que não andam pelo Brasil. Para além de uma antologia poética. O mesmo posso dizer da minha obra brasileira que não pisa por lá. O recorrente parece ser sempre estar à mercê da net, a depender da disposição que você tenha de frequentar as redes sociais. Não pratico nenhuma delas, mas sempre atendo a quaisquer convites para uma conferência, um papo, uma leitura na net. Os congressos que a gente frequenta nos tornam uma espécie de vitrine intelectual – mas daí que se descubra que aquele professor é, ao mesmo tempo, escritor, vai um grande passo.

VI. CONTEMPORANEIDADE E CONSELHOS A NOVOS ESCRITORES

COMO VOCÊ ENXERGA O PAPEL DA LITERATURA NO BRASIL DE HOJE, SOBRETUDO NO DIÁLOGO COM A UNIVERSIDADE E A CULTURA CONTEMPORÂNEA? QUE CONSELHOS DARIA AOS NOVOS ESCRITORES E ESCRITORAS QUE HOJE INGRESSAM NA UNIVERSIDADE E BUSCAM CONSTRUIR UMA CARREIRA LITERÁRIA?

A bem da verdade, não enxergo país nenhum e nem sei mais que papel a literatura representa nele. É difícil sobreviver quando o mundo se altera assim, e você não reconhece mais nada com legitimidade, a não ser os seus próprios cúmplices imortais. O que não quer dizer que um novo livro que saia agora e que eu o leia não se torne, para mim, algo da mesma categoria daquela dos meus comparsas cativos. Cutucar o passado literário é de grande interesse, porque você se sente preocupado naquilo e quer dar continuidade ou não ao que se apresenta. Você quer interferir e há já um contexto delineado que pode ser abarcado a fim de você poder vasculhar o seu lugar ali. Você tem de achar parceiros, certos ou não.

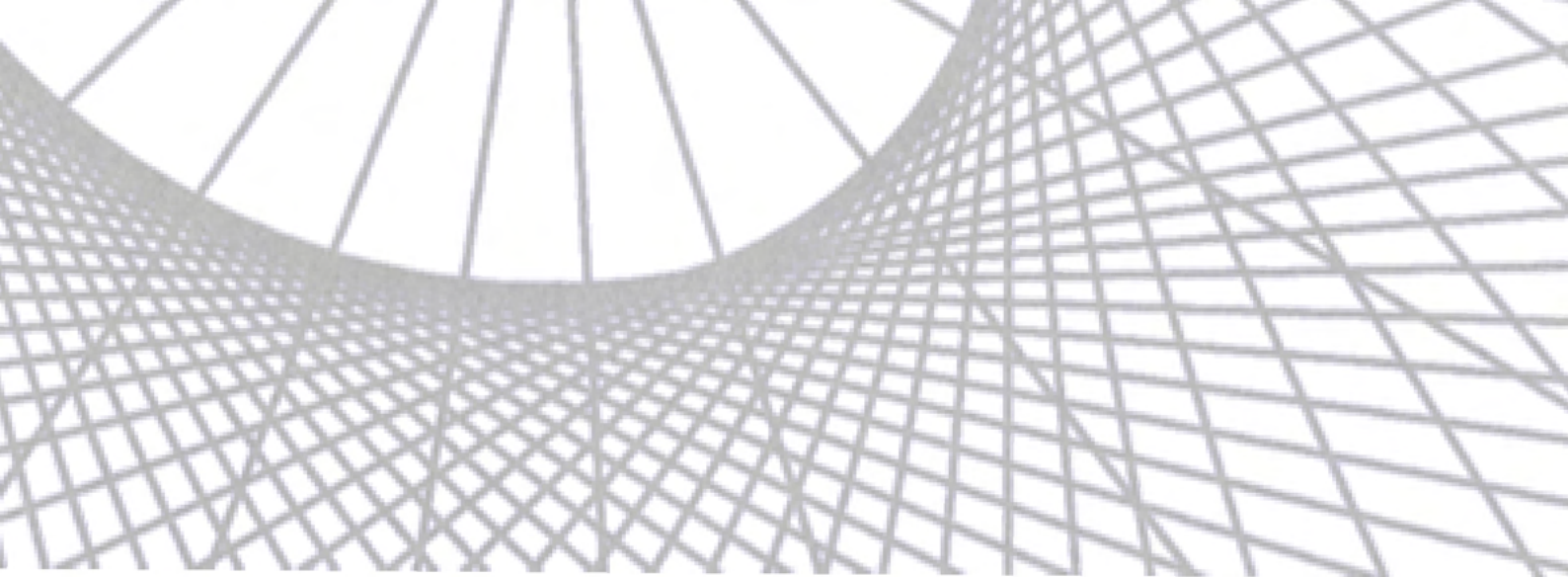
Eu, por exemplo, vivo às voltas com gente muito disparatada entre si: com os surrealistas, com Ponge, com Baudelaire, Mallarmé, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Florbela, Edna Saint Vincent Millay, Fíama, Floriano Martins, Rilke, Jorge de Sena, Mariana Janelli, Ana Marques Gastão, Pessoa, Lorca, João Cabral, Sylvia Plath, Bachelard, Herberto Helder, Rui Belo, Inês Pedrosa, Walter Benjamin, Carlos de Oliveira, Adília Lopes, José Lezana Lima, Ana Paula Tavares, Sórora Violante do Céu, Mariana Alcoforado, Silvina Ocampo, Proust, Maria Teresa Horta e um mundaréu de artistas plásticos a começar pelo Chagall e por Miró, para além de um universo de cinema, de músicos com quem convivo diuturnamente.

Acho que a gente tem de delinear, dentro da própria intimidade, o seu entourage, por assim dizer, conceber, mais ou menos, qual é a sua “tchurma” permanente, para ver o que fazer diante disso tudo.

A Universidade, sobretudo a Faculdade de Letras ou a de Artes, nos incentiva a conhecer essa base perene das literaturas, da crítica, da teoria – mas depois a gente tem de se haver a sós. E sem remissão.

Morada do Rio, 21 de outubro de 2025

Maria Lúcia Dal Farra



ENTREVISTA

REINALDO MORAES



Reinaldo Moraes é escritor e tradutor. Sua trajetória acadêmica teve início na Universidade de São Paulo, onde ingressou em Ciências Sociais no começo dos anos 1970. Depois de três anos no curso, migrou para a Fundação Getúlio Vargas, onde concluiu sua graduação, passando ainda pela Escola de Comunicações e Artes da USP, no curso de Jornalismo. Mais tarde, guiado pelo interesse cada vez mais forte pela literatura, ingressou na pós-graduação em Teoria Literária na Unicamp, experiência que ampliou seu contato com a crítica e com a reflexão sobre o fazer literário.



FOTO POR ANTONIO SCARPINETTI E EDIÇÃO
DE IMAGEM POR PAULO CAVALHERI

Autor de *Tanto faz* (1981), *Abacaxi* (1985) e *Pornopopéia* (2009), Moraes consolidou-se na literatura brasileira pelo humor, pelo experimentalismo narrativo e pela articulação entre referências eruditas e elementos da cultura popular.

A entrevista, realizada em uma mesa de bar na Ria Livraria, em São Paulo, percorre questões que atravessam sua formação intelectual, sua relação com a universidade ao longo do tempo e os caminhos que contribuíram para moldar sua escrita. Entre lembranças, leituras e reflexões sobre diferentes momentos de sua trajetória, Moraes revisita experiências que dialogam diretamente com os temas explorados em sua obra e com o espírito desta edição.

I. TRANSFORMAÇÕES NA UNIVERSIDADE

OLHANDO PARA TRÁS: QUANDO VOCÊ ENTROU NA UNIVERSIDADE, O QUE ESPERAVA ENCONTRAR — E O QUE REALMENTE ENCONTROU?

Eu não cursei Letras na graduação; só fiz isso depois, na pós. A primeira faculdade que eu fiz foi Ciências Sociais na USP. Entrei em 1970 — imagina, era uma tristeza, o auge da ditadura — e fiz três anos lá. Meu pai dizia: “Porra, você está na faculdade de comunista, vai ser o quê? Vai ser marxista, vai ganhar a vida como?”. Eu tentava explicar que não era nada disso, mas não conseguia convencer muito. E, na verdade, eu também já não estava tão entusiasmado com Ciências Sociais, com sociologia.

Aí meu pai falou: “Vamos fazer um negócio para ganhar a vida”. Fiz vestibular na GV e entrei na escola mais careta, mais anti-ciências sociais possível. Mas foi um curso maravilhoso, porque muitos professores que tinham sido aposentados compulsoriamente da USP estavam dando aula lá. Era um puta curso de economia, um puta curso de sociologia. Enfim, me formei na GV.

Depois entrei na ECA, em Jornalismo, mas fiz só um ano e saí. Aí resolvi tentar... Todo mundo falava: “Pô, você gosta de literatura, né? Vai fazer um mestrado”. Não me lembro

exatamente quem me deu a dica da Unicamp. Mas fui lá, fiz um examininho de seleção qualquer e passei. Ia duas vezes por semana para Campinas — e adorei. Tinha aulas com o Roberto Schwarz, com a lumna Simon... só fera. Era uma puta coisa. Eu ia com muita gana de ver as aulas. Em alguns dias, até dormia lá, porque era uma ótima oportunidade de ir para Barão Geraldo e encher a cara naqueles botecos.

Agora, sobre expectativa: não lembro de ter uma muito definida, ou que depois tenha mudado. Eu nunca tinha feito um curso de pós-graduação. Lembro um pouco de que ele me pareceu muito mais escolar do que um grande fórum de debates. As aulas com o Roberto, com a lumna e com o Alexandre Eulálio eram incríveis, mas era uma coisa bem escolar: tinha uma bibliografia grande para dar conta, tinha um certo nível de cobrança — não de forma tão estrita, mas tinha. Eu achava que ia ser um passeio, e aí pensei: ou eu paro, ou continuo; se for para continuar, tem que pegar o boi na unha. E foi legal: me deu uma disciplina mental, uma disciplina de leitura.

EM 2019, QUANDO VOCÊ RETORNOU À UNIVERSIDADE PARA CONVERSAR COM O ALCIR PÉCORA, JÁ COM OUTRA EXPERIÊNCIA DE VIDA E PROFISSIONAL, PERCEBEU ALGUMA MUDANÇA NA UNIVERSIDADE EM RELAÇÃO À ÉPOCA EM QUE FOI ESTUDANTE? HOVE ALGO NO AMBIENTE UNIVERSITÁRIO — TALVEZ UM CERTO “AR MAIS CARETA” — QUE TENHA LHE CHAMADO ATENÇÃO?

Nota da edição:

Em 2019, Reinaldo Moraes foi convidado por Alcir Pécora para ministrar um curso livre durante o Programa “Hilda Hilst” do Artista Residente na Unicamp. Ao longo desses quatro meses, uma das atividades propostas consistia em “pornografar” trechos de clássicos da literatura. A resposta abaixo faz referência a esse período.

É o que eu estava falando. Essa classe, eu fiquei quatro meses com a mesma turma. Com o tempo, você vai ficando um pouco mais íntimo das pessoas, mas não muito. Como o próprio Alcir já tinha dito, a impressão é que ninguém está prestando a mínima atenção. Mas ele comentou que, depois, você vê que estão, só que não parece. Sei lá, eu não sei se vocês combinam de fingir que não ouviram só pra sacanear o cara. Era um povo meio blasé.

Quando eu dei esse negócio — e não foi só um dia, foram vários dias de escrever, mostrar e pornografar os grandes trechos — era muito engraçado; virou a farra. E eu fico vendo a qualidade intelectual dos caras. Eram trabalhos muito bem feitos. Não era qualquer coisa: era o cara tentando pegar o jeitão do Flaubert, o estilão do Machado, do Nelson Rodrigues, do Joyce, do Ulisses. Eram trabalhos intelectualmente maturados. Então eu fiquei pensando que realmente você não pode julgar as coisas.

Eu me lembro que o Roberto Schwarz, em 76, voltou para o Brasil. Ele estava exilado e dava aula nos Estados Unidos. A gente se encontrou, e ele dizia uma coisa assim: aqui no Brasil, você dá uma bibliografia do curso, e metade não lê nada. A outra metade lê parte do que você deu. E uns 10% conseguem ler tudo. Só que, quando você vai conversar com as pessoas, as conversas são riquíssimas, as pessoas são super imaginativas.

Nos Estados Unidos, você dá bibliografia, 100% dos alunos leem tudo, mas é tudo assim, caixinha, tudo encaixotado. Ele reclamava que era todo mundo muito bitolado, ninguém dava o menor voo de associar coisas. E é difícil saber o que você prefere: dar aula para pessoas que não vão dar um pouquinho de sangue e ler as coisas, mas que têm uma cabeça mais aberta, ou ter aqueles alunos quietinhos, robotizados, que leem tudo, mas apenas repetem.

II. INFLUÊNCIAS E MEMÓRIAS

QUAIS FORAM AS LEITURAS QUE MAIS O MARCARAM NA JUVENTUDE E DE QUE FORMA ELAS AJUDARAM A MOLDAR SEU OLHAR COMO ESCRITOR?

Eu sempre me pergunto isso e sempre dou uma engasgada. Tenho a impressão de que não li nenhum livro. Mas acho que não é exatamente uma surpresa. Quando eu era adolescente, comecei a ler o Érico Veríssimo, *O Tempo e o Vento*, aqueles sete volumes que eu adorei. Eu tinha uns quinze para dezesseis anos e voltava da escola correndo para me trancar no quarto e ler. Quando acabava um, eu ia comprando o volume seguinte. Lembro do pique da história, desse arco temporal enorme, superabrangente, que consegue criar personagens com grande personalidade e simbolismo. Aquilo foi uma espécie de curso básico de percepção literária. Quando terminei, pensei: “eu quero escrever”.

Aí li tudo do Machado de Assis. Com doze, treze anos, li *A Mão e a Luva*, *Helena*, esses romances mais água com açúcar. Quando li *Memórias Póstumas de Brás Cubas* — porque um professor de literatura que eu adorava disse: “porra, ficar lendo *A Mão e a Luva*

vai ler *Memórias Póstumas*” — fiquei totalmente maluco. Pirado com o humor, com essa coisa do narrador autorreferente, que deixa claro que aquilo é um livro que ele está escrevendo, brinca com o fato de ser um capítulo, bagunça o capítulo... É um exercício de liberdade absoluto, intenso. Já li esse livro, no mínimo, umas vinte vezes.

Depois descobri o Oswald de Andrade. Quando eu tinha uns dezessete anos, esse mesmo professor disse que a gente tinha que ler *Memórias Sentimentais de João Miramar*, *Serafim Ponte Grande*, e também trazia os poemas. Então li *Serafim Ponte Grande*. Era uma leitura de que eu gozava, porque entendia metade. Até hoje é uma escrita poética, às vezes cifrada. Mas eu era totalmente fã do Caetano Veloso, e ele deu uma entrevista sobre essa obra. Aí pensei: “se o Caetano entendeu, eu tenho que entender essa porra”. Então eu lia, relia, lia, relia. Foi muito interessante porque era um desses exercícios lúdicos: você criar um vínculo lúdico com a literatura. Não existe literatura culta e literatura de entretenimento. Toda literatura é de entretenimento; você tem que ler curtindo. Se você vai ler *A Divina Comédia*, você vai ver *Ulisses*... não são livros fáceis, mas, se entrar ali e começar a decifrar a própria decifração dos códigos, isso já é uma

atividade lúdica.

Quando escrevi meu primeiro livro, *Tanto Faz*, eu estava morando em Paris. Tinha ganho uma bolsa da Fundap, onde eu trabalhava, para estudar economia. Enfim, aconteceram várias coisas e eu não estudei porra de economia nenhuma. Fui fazer outra coisa, mas mantive o vínculo. E pensei: “agora que estou em Paris, vou escrever; tô com tempo pra caramba”. Comecei a escrever uma ideia antiga que eu tinha: como eu fazia análise há vários anos, imaginei escrever sobre um analista que comenta as histórias que ouve dos analisandos — um para-raios de histórias. Depois eu daria um jeito de misturar tudo, de fazer essas histórias se imbricarem. Comecei a escrever, mas era uma coisa meio forçada. Escrevi umas oitenta páginas.

Meu melhor amigo, o Giba Vasconcelos, sociólogo conhecido, já estava em Paris há um ano. Um dia entreguei para ele um xerox, umas quarenta e cinco páginas. No dia seguinte, ele me encontrou para tomar cerveja e disse: “cara, por que você não escreve sobre você? Isso aqui... é o seguinte: tá uma merda”. E era isso mesmo, totalmente forçado, sem verdade nenhuma. Tudo bem, eu podia ser um gênio, podia inventar a história de um físico nuclear. Mas não era o caso.

Nessa época, o Giba tinha descoberto o Bukowski, que

trabalha muito com humor, só que com rebaixamento mesmo — aquela coisa mais sujona, vômito na calçada, puta de quinta categoria. Aí pensei: “puta, esse figurino me serve bem”. Quando você vai escrever, você faz escolhas; isso aqui me vestia bem. Resolvi então escrever um livro que fosse um *serafim* rebaixado, sem aquela estatura poética do Oswald, e com muito de *Brás Cubas*, com essa brincadeira com a escrita, com o fato de aquilo estar sendo escrito. O leitor lê uma coisa que está sendo escrita por alguém que comenta estar escrevendo aquilo que o leitor está lendo. Essa coisa meta, que pode ser muito divertida.

Comecei a escrever o livro e pensei: “o meu personagem sou eu mesmo”. Só que, ao escrever, comecei a mentir. Mentir que tinha ido não sei aonde, que tinha visto o Sartre no bar, que entrei no bar e ele estava lá. Nunca vi o Sartre. E comecei a inventar. Até que uma hora caiu a ficha: “isso que eu estou fazendo, essas mentiras, é ficção”. É isso. Eu não estava mentindo; estava ficcionando. Pronto. É outra lógica. Eu não estava fazendo um diário. Quando cai essa ficha, você sente uma liberdade enorme, se sente o maior malandro do mundo. Você cria personagens que até podem existir muito longe, ter modelos humanos muito distantes, mas são,

basicamente, invenção. E, quando percebe isso, abre-se a porteira — e você vai embora.

SE TIVESSE QUE CONTAR UM EPISÓDIO MARCANTE DE SUA ÉPOCA DE UNIVERSIDADE QUE INFLUENCIOU SUA ESCRITA, QUAL SERIA?

Eu entrei com vinte anos e você tem uma experiência nova a cada quinze minutos. Não é nem experiência: é uma avalanche de experiências. Você tem uma fome de tudo e a antena ligada. Na ditadura, os grandes professores, Otávio Ianni, Fernando Henrique Cardoso, Florestan Fernandes, Roberto Schwartz, tinham sido compulsoriamente aposentados, perseguidos, vários exilados. E isso criava um clima pesado. Muitas vezes, ao chegar pela avenida principal que leva ao campus, passava por blitz do exército. Era uma experiência de aprender a vencer um pouco o medo. Você ficava com medo. Uma vez entrou um batalhão do exército na universidade atrás de um cara e fez uma varredura lá nas ciências sociais. Entravam nas salas, quebravam coisas, tinha aluno saindo pela janela, sei lá. Mas acho que não é exatamente disso que você está falando, porque tem também o aspecto intelectual. Mas esses anos de USP são os anos do Garrastazu Médici, quando a ditadura era

muito presente. Você sentia como que um medo de fundo, o tempo todo, ouvia histórias tenebrosas... era algo muito presente.

Quem fazia festa por lá era o pessoal da Geografia. Eles faziam festões, com aquela cachaça de quinta categoria, cerveja vagabunda, tudo vagabundo, precário, e sambão. Eu fui a algumas dessas festas, mas mesmo ali havia tensão. Você estava no meio da festa, sambão rolando, todo mundo meio bêbado, e de repente alguém dizia: “vamo abrir o pé, a polícia tá chegando... já levou uns caras”. Então era foda. Era um clima de apreensão constante, uma tensão constante, mesmo no meio da farra. Nem era paranoia: era tudo real. Eu também sempre fui um cara meio tímido, e essas festas muito exuberantes não eram exatamente meu ambiente, então eu ficava mais por fora. A gente ia muito a bar. Essa socialização que talvez hoje aconteça dentro do campus, nos espaços da universidade, naquela época rolava fora. Ali dentro, você saía da aula e queria ir embora. Não queria ficar num lugar que podia levar uma batida a qualquer hora.

III. PORNOPOPÉIA E O PROCESSO DE ESCRITA

EM *PORNOPOPÉIA*, HÁ UMA TENSÃO ENTRE A “ALTA CULTURA” E A CULTURA DAS DROGAS, DA LIBERTAÇÃO. DE ONDE VEM ESSE IMPULSO DE CRUZAR UNIVERSOS TÃO DISTINTOS? O QUE ESSA RELAÇÃO DIZ SOBRE A LITERATURA QUE VOCÊ ESCREVE?

Eu acho assim, houve um cruzamento. Primeiro veio a literatura. Numa época que eu tinha 16, 17, 18 anos. Com 18 anos eu já tomava uns pelequinhos de chope de vez em quando. Mas aí eu comecei a me, digamos assim, me aclimatar melhor nessa pós-modernidade, mesmo vivendo num país com ditadura nos anos 70, que foram meus 20 anos. Descobri a maconha, sabe? Passei a levar a vida mais na base do *easygoing*. Sempre com muita biritá, até 5 da manhã, bebendo e conversando sem parar, eventualmente ao som de algum disco. Aí veio a cocaína também, né? Pra dar aquele brilho. A partir daí você começa a frequentar um pessoal um pouquinho mais barra pesada, né?

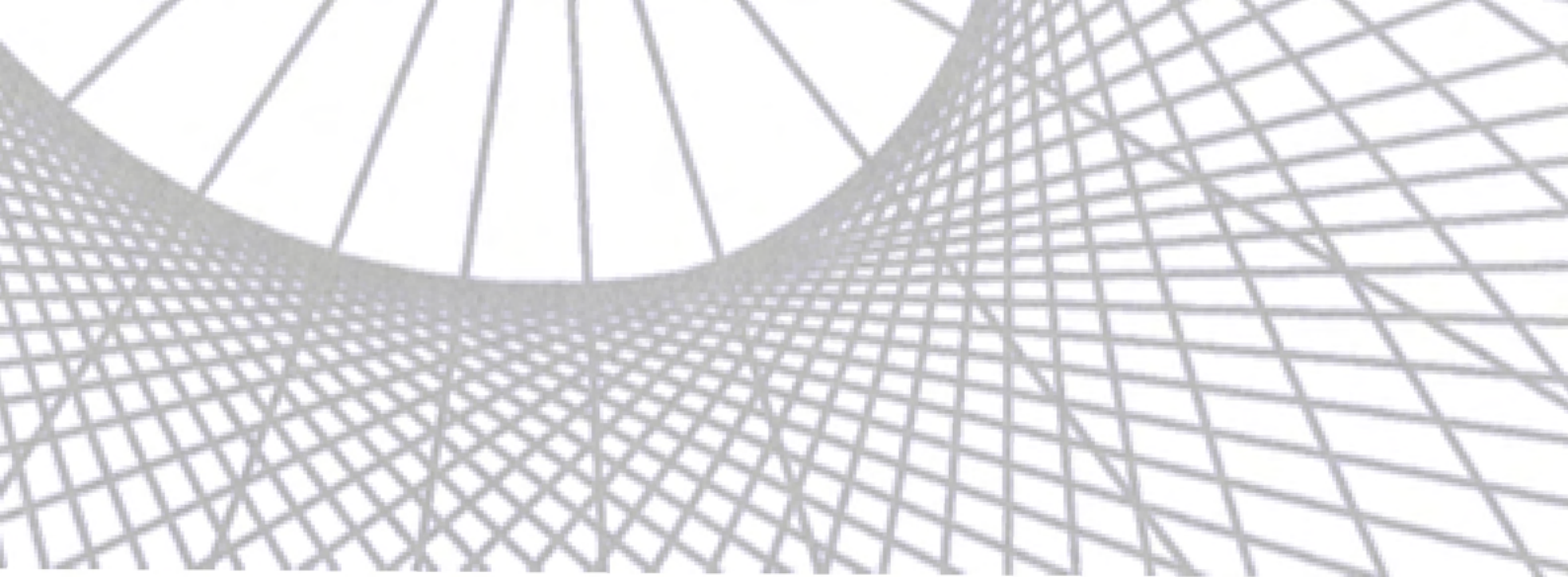
Aí, dei de cheirar e fumar para ler poesia, para ler Drummond, para ler não sei o quê. No dia seguinte, tinha uma vaga ideia do que eu tinha lido. Se eu conseguisse me lembrar que poeta era, já estava ótimo. Então é essa coisa: você entra num trem de vida mais insólito e vai embaralhando as coisas na cabeça, e a memória começa a ficar muito escorregadia. Você começa a ter um tipo de memória meio aleatória. As ideias saem pelo ladrão de forma desorganizada. Você pesca uma aqui, outra ali e joga no papel pra ver que bicho dá. Então não rola essa de construir um projeto estético.

Voltando ao *Pornopopéia*, a coisa começou como um conto que deveria se juntar aos dez outros que integravam meu único livro de contos até agora, *Umidade*, de 2005. Mandeí, daí, os 11 contos pro Luiz Schwarcz, dono da Companhia das Letras, que foi quem tinha editado meu primeiro livro na Brasiliense, o *Tanto faz*, mais de vinte anos antes. O Luiz leu e falou: Olha, tem uns contos que estão muito bons, tem uns outros que estão apenas razoáveis, mas tudo bem, todo livro de contos é assim, tem uma certa desigualdade entre eles. Agora, tem um conto que você está num centro de ioga e coisas orientais pra ouvir uma palestra de uma sacerdotisa, levado por um citarista viajandão, e a coisa acaba virando uma suruba. É muito gratuito isso. Aquilo não vem de lugar nenhum. E não vai pra lugar nenhum. É só você querendo contar uma suruba engraçada, nada mais. É uma piada, não é um conto. Aí eu falei: tudo bem, vou tirar esse conto. E tirei o conto. Saiu o livro *Umidade* com dez contos.

Só que esse conto, rejeitadinho, não saía da minha cabeça. Não saía também o que o Luiz tinha me falado: “de onde vem aquilo? para onde vai?”. E aí eu comecei a ver de onde vinha, quem seria esse personagem, esse cara que está narrando. E por aí foi. Cinco anos depois saía o *Pornopopéia*, ainda com

acento.

É a tal história, quando você começa a escrever, todo dia, por um longo tempo, você acaba chegando num lugar que sequer imaginava antes. Você vai criando uma constelação de trilhas que vão se cruzando num longo processo de associação de ideias. É quando a obra começa a ter uma certa independência e até uma ascendência sobre o autor.



ENTREVISTA

**INGRID
TABARES
FAGUNDEZ**

Ingrid Tabares Fagundez é formada em Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Catarina e mestre em *Biography and Creative Non-Fiction* pela *University of East Anglia* (Inglaterra), tendo atuado na Folha de S.Paulo e na BBC Brasil. Atualmente, é doutoranda em Teoria e História Literária na Unicamp e professora de escrita criativa no Instituto Vera Cruz, além de ministrar cursos e oficinas independentes; em 2025, lançou seu primeiro livro, *Diário do fim do amor*, publicado pela editora Fósforo.



FOTO POR LUIZA SIGULEM

A entrevista, realizada virtualmente por meio de uma reunião no Google Meet e posteriormente editada, aborda a transição de Ingrid do jornalismo para a pesquisa acadêmica e as aproximações entre investigação e criação literária. Entre reflexões sobre o papel da universidade na formação de quem escreve, o equilíbrio entre o “eu-pesquisador” e o “eu-escriptor” e a escolha do diário como forma de narrativa, a autora compartilha uma visão sensível sobre como a literatura pode transformar a experiência pessoal em conhecimento e em gesto de liberdade criativa.

I. FORMAÇÃO E PASSAGEM PELO JORNALISMO

COMO FOI PARA VOCÊ PASSAR DE UMA CARREIRA NO JORNALISMO PARA O DOUTORADO EM TEORIA E HISTÓRIA LITERÁRIA? VOCÊ SENTIU ALGUM TIPO DE DIFERENÇA NO TRATO COM A LITERATURA?

Como vocês sabem, sou formada em Jornalismo na Universidade Federal de Santa Catarina, uma graduação bastante voltada para a prática. Existia no curso, e creio que ainda existe, uma preocupação muito grande – e legítima –, de formar profissionais que escrevam bem, que tenham noções de audiovisual, que estejam prontos para assumir seus papéis nas redações, nos veículos. Mas, embora eu tenha ficado vários anos no jornalismo e trabalhado na Folha de S. Paulo e na BBC, nunca fui uma jornalista com grande interesse pelo dia a dia das notícias ou pelo furo de reportagem. Eu realmente nunca tive esse interesse. Entrei no jornalismo porque gostava de escrever.

Os cursos de Letras ainda me parecem muito voltados para a teoria literária, estudo de movimentos e autores; e eu gostava da prática da escrita, do ato de criar, escrever. O jornalismo foi, então, uma maneira que encontrei de materializar esse desejo. Essa transição para a literatura pode soar distante ou até estranha, uma vez que as áreas inicialmente parecem não conversar muito — mas, para mim,

sempre fez muito sentido, até porque, ao longo da história, foram muitos os repórteres que publicaram livros, que se tornaram escritores, a exemplo dos membros do Novo Jornalismo, como Hunter Thompson e Joan Didion. E eu também entrei no jornalismo por causa do meu amor pela narrativa, pela escrita. Meu interesse sempre esteve aí.

Sinto que o jornalismo foi um caminho que encontrei para conseguir expor a minha escrita. Chegar à literatura com essa experiência nas costas foi um jeito de ir me acostumando e me aproximando de uma narrativa que foi se tornando cada vez mais minha. Eu, enquanto jornalista, era uma repórter ruim no sentido de que não gostava de acompanhar as notícias; acompanhava por obrigação. A literatura acabou sendo um prolongamento desse processo: uma via para me aproximar da narrativa de maneira mais própria, de me interessar mais pela escrita do que pelo conteúdo imediato — mais pela forma. Foi também um retorno ao desejo de ler mais intensa e organizadamente, de escrever criativamente, de estudar autores e de me tornar uma autora.

Antes da Unicamp, fiz um mestrado em Escrita Criativa na Inglaterra. Lá, fui estudar gêneros que têm relação mais direta com o real — biografias,

memórias, escritas de vida no geral — porque queria aprender técnicas literárias para aplicar no jornalismo no meu retorno ao Brasil. Só que, quando voltei para a redação, percebi que meu desejo já estava na literatura. Eu não conseguia mais me adaptar ao jornalismo.

O ingresso no doutorado demorou um pouco: terminei o mestrado em 2018 e entrei na Unicamp só em 2024. Durante esses seis anos, fui me inserindo mais no meio literário, no mercado editorial, e colocando em prática os conhecimentos do mestrado, justamente para entender o que eu gostaria de investigar numa eventual tese. Até que me decidi por um tema e cheguei à conclusão de que o doutorado na Unicamp poderia me dar um aporte e um aprofundamento teóricos que estavam me fazendo falta — e que poderiam ampliar meus horizontes dentro do que eu já vinha realizando na profissão.

VOCÊ JÁ ERA UMA LEITORA ASSÍDUA ANTES DA UNIVERSIDADE? QUE OBRAS OU AUTORES MAIS MARCARAM SUA ESCRITA?

Acredito que, quando a gente começa a estudar literatura, acaba se tornando um leitor mais criterioso, mais chato, e isso, para mim, foi uma descoberta muito prazerosa. Uma metáfora simples, que às vezes me ajuda a explicar essa sensação é: escrever sem ler atentamente ou sem se interessar pelos mecanismos literários é como dirigir um carro sem entender como o motor, como seus mecanismos internos funcionam. Você sabe quando ele está andando bem ou quando algo está errado, mas não sabe identificar o porquê. Quando aprende alguns princípios de mecânica, você passa a reconhecer o problema e a levantar hipóteses. Estudar literatura, no meu caso, teve esse efeito. Comecei a compreender melhor as estruturas e a linguagem, a perceber por que um texto parecia travar, por que não fluía, quais estratégias estavam sendo acionadas ali.

Dou aula de escrita criativa e ofereço oficinas de escrita. Embora haja todo um aporte teórico e discutamos autores e conceitos, como fazemos na Unicamp, na minha trajetória isso sempre esteve aliado à prática da escrita literária. Tanto na graduação quanto no mestrado e agora também no doutorado, mesmo que as aulas da Unicamp sejam mais teóricas, teoria e prática são indissociáveis para mim. A teoria sempre alimentou minha compreensão da escrita. E, dada essa preocupação constante com o fazer literário, ao longo dos anos fui me tornando uma

mais criteriosa, mais consciente e, por consequência, mais chata, inclusive com meus próprios textos.

Para mim, minha formação como leitora é completamente indissociável da minha formação como escritora. A consciência que adquiro na leitura é a mesma que aplico na escrita. Quando vou destrinchando, descobrindo ou investigando como uma certa escritora ou escritor trabalha, quais escolhas faz, por que opta por uma palavra e não por outra, quais estruturas são recorrentes em sua obra, percebo as consequências disso em mim tanto como leitora quanto como escritora. A partir dessa investigação e dessa análise do duo entre escolha estilística e efeito produzido, posso tentar, como autora, reproduzir ou provocar efeitos semelhantes, ou desejar um tipo de impacto no leitor a partir de escolhas análogas ou inspiradas nessas. Esse tipo de exercício, de correlação, começou na infância, quando lia uma mistura de romances infantojuvenis e de clássicos que vinham com a assinatura do jornal, em algum pacote assinado pelo meu pai, um grande leitor. Entendia melhor os infantojuvenis – Harry Potter, A Ilha do Tesouro – do que os volumes de Dickens (“era o melhor dos tempos, era o pior dos tempos”) e Flaubert, mas experimentava ambos e

insistia, tentava desvendar o que faziam. O interesse nasceu ali.

Então, em resumo, creio que a leitura informa o escritor. Não existe escritor que não seja leitor. Sem repertório, não há matéria-prima, não há base para desenvolver uma voz própria. Ninguém fala no vácuo; escrever é sempre dialogar com outros escritores e com as literaturas que nos acompanharam e nos formaram. É nessa mescla de referências que a voz autoral nasce.

Assim, tentando voltar à sua pergunta, a leitura é fundamental para a formação do escritor e, sim, no meu caso, essa prática começou antes da universidade, começou com a vida, mas foi se aprimorando na graduação, no mestrado e, agora, no doutorado. Se eu não tivesse me tornado aos poucos uma boa leitora, dificilmente teria me arriscado na escrita. É preciso ter curiosidade sobre a linguagem e sobre a forma para entender o que acontece no livro, por que algo incomoda de um jeito, dá prazer de outro, por que seduz ou afasta. É essa curiosidade pelas estruturas, pelas estratégias e pelos mecanismos literários que permite depois aplicá-los na escrita.

II. PESQUISA, ESCRITA E SUAS INTERSECÇÕES

EXISTE UM CONFLITO ENTRE O RIGOR DO “EU-PESQUISADOR” E A LIBERDADE DO “EU-ESCRITOR”? HÁ, DE ALGUMA FORMA, UMA QUESTÃO OU CONCEITO NISSO?

Olha, gostaria que essas esferas — o trabalho do pesquisador em literatura e a prática da escrita literária — não estivessem tão distantes, mas, infelizmente, acredito que em vários momentos elas estão. Vejo pouco intercâmbio e pouco diálogo entre essas duas dimensões, uma separação realmente. É claro que algo que me atraiu muito na Unicamp, e que se confirmou ao longo das disciplinas, foi a grande abertura dos professores para diferentes formas de escrita, tanto nos trabalhos semestrais quanto na produção da tese. São diretrizes que acolhem uma escrita acadêmica mais autoral, que exploram possibilidades de expressão, mantendo o rigor da academia, mas permitindo formatos e linguagens variados. No entanto, de modo mais amplo, não apenas na Unicamp, mas no meio acadêmico como um todo, ainda percebo um distanciamento considerável entre essas duas esferas. E é uma pena, porque acredito que o mercado editorial, os escritores e a área literária ganhariam muito em profundidade com um diálogo mais aberto e contínuo com a universidade e com os estudantes de teoria literária — que têm um repertório tão rico, análises tão maduras —

fosse na produção de eventos, mediação de mesas, produção de resenhas.

Me parece que devemos refletir sobre a ideia de que uma tese e uma dissertação são, de fato, textos autorais. Eles não são apenas análises ditas objetivas sobre certo tema. A linguagem nunca é neutra. O que lamento é que o texto acadêmico, muitas vezes, não consiga incorporar determinadas subjetividades, e acabemos caindo em projetos presos a uma forma endurecida em nome de um rigor acadêmico que entendo e respeito, mas que me leva a questionar se esse rigor deveria ser sinônimo de um enrijecimento estilístico. Acredito que não. Vejo aí uma margem de manobra. E penso que um espaço de criação mais livre, de incorporação das subjetividades à forma, poderia tornar os alunos mais autônomos, permitir que se apropriassem mais dos próprios projetos, que refletissem sobre os meios de produção de conhecimento, que fossem incentivados a destilar ideias, construir caminhos de pensamento e a propor conceitos.

DE QUE MANEIRA VOCÊ ACREDITA QUE A UNIVERSIDADE PODE FUNCIONAR COMO UM ESPAÇO DE LIBERDADE CRIATIVA, CONSIDERANDO TAMBÉM O PAPEL QUE ELA TEVE NA SUA FORMAÇÃO COMO ESCRITORA?

A universidade pode, sim, oferecer um espaço importante para a liberdade criativa, ainda que isso aconteça de maneiras distintas dependendo da instituição. No caso da Unicamp, percebo um desejo real de repensar a literatura em termos contemporâneos, de rever conceitos e de questionar algumas bases da teoria literária, a partir de uma perspectiva decolonial, revisitando autores negros, imigrantes, marginalizados e deliberadamente esquecidos, deixados de fora do “cânone literário”. Esse movimento cria um ambiente muito estimulante, porque incentiva um olhar crítico sobre o que está sendo produzido agora, ao mesmo tempo em que estabelece diálogos com outros períodos. Os professores têm uma preocupação constante de trazer literatura contemporânea para a sala de aula e de promover essas relações entre passado e presente, o que amplia muito o horizonte de leitura e de pensamento. Há, portanto, um espaço efetivo para essa liberdade criativa.

Quando penso no universo acadêmico de maneira mais ampla, porém, percebo ainda um enrijecimento da linguagem. No mestrado que fiz na Inglaterra, por exemplo, o título de mestre vinha da escrita de um livro de literatura. Era uma formação voltada para escritores, embora sustentada também por

disciplinas teóricas. Havia um entendimento claro do lugar da escrita dentro da universidade e um incentivo para que os professores continuassem produzindo suas biografias, livros de viagem, de memória, romances, contos. Aqui, no Brasil, essa separação quase não existe. É possível escrever literatura, claro, mas ainda é preciso atender a uma série de obrigações burocráticas, especialmente de publicações de artigos e participações em eventos acadêmicos, o que muitas vezes limita a prática de uma escrita mais livre. As instituições carregam essas amarras, que acabam atravancando a criatividade, embora existam exceções — e a Unicamp certamente é uma delas, ao incentivar uma liberdade maior de pensamento.

Também ressalto que a escrita literária e a escrita acadêmica funcionam em tempos e lógicas diferentes. A literatura segue outros ritmos, necessita de um espaço que não se ajusta às mesmas exigências da academia. A escrita acadêmica tende a ser mais rígida, com menos recursos e variações, e isso não se concilia com o tipo de abertura, de experimentação, que a escrita literária exige.

E, considerando o que mencionei antes sobre minha relação antiga com a escrita, não consigo imaginar minha trajetória como escritora sem ter passado pela universidade. Ela foi fundamental para estruturar meu pensamento, porque oferece uma formação que é, a uma

só vez, técnica, teórica e humana. É um ambiente de experiências intensas, em que você tem acesso a uma grande quantidade de conhecimento e vive muitas primeiras vezes, sejam elas estudantis ou pessoais. É uma estufa em que jovens mentes encontram condições ideais para florescer e onde esse primeiro exercício de autonomia acontece. Esse derramamento de conhecimento é contínuo; ninguém absorve tudo, mas você se torna uma esponja, incorporando muito do que circula ali e ao mesmo tempo aprendendo a filtrar, a organizar e a construir um caminho próprio. No meu caso, é difícil imaginar que tipo de escritora eu seria sem essa passagem pela universidade, ou mesmo se eu teria me tornado escritora fora desse contexto.

NA SUA EXPERIÊNCIA, A UNIVERSIDADE FACILITA, DIFICULTA OU COMPLEMENTA A FORMAÇÃO DE QUEM ESCREVE LITERATURA?

Eu diria que a universidade complementa. A resposta curta seria essa, porque percebo como as leituras teóricas e as discussões sobre outros livros alimentam e informam o que eu escrevo. No meu caso, isso pesa ainda mais porque venho da prática da escrita; a formação teórica funciona como complemento a algo que já existia, que já estava em

andamento.

Como já disse, não considero que as expectativas e demandas acadêmicas sejam plenamente compatíveis com a produção de textos literários. Muitas vezes há um conflito, justamente porque são linguagens e abordagens muito distintas. Mas, como eu já tinha essa prática anterior, a maneira como as discussões teóricas povoam e aprimoram meu modo de pensar é fundamental. Mas minha escrita não foi formada pelos moldes da academia, e isso é importante, porque, sem essa base prévia, acredito que seria mais difícil desenvolver textos autorais, criativos, propriamente literários, dentro desse ambiente.

Por isso sinto que a universidade complementa muito: já tenho minha expressão criativa, narrativa, singular; ao mesmo tempo, possuo a chave da escrita acadêmica, que posso acessar quando necessário, mas da qual também posso me afastar. As discussões teóricas estimulam meu pensamento e transformam minha maneira de ver o mundo e, por consequência, a minha escrita.

III. A ESCOLHA DA FORMA DIARÍSTICA

O QUE A LEVOU A ESCOLHER O DIÁRIO – E ESSE FORMATO HÍBRIDO ENTRE MEMÓRIAS PESSOAIS E REFERÊNCIAS LITERÁRIAS – COMO ESTRUTURA PARA SEU PRIMEIRO LIVRO?

De uma maneira ou de outra, o livro encapsula esse desejo que tenho de uma comunhão entre a liberdade criativa, a expressividade, no sentido da escrita, e a profundidade e o rigor teóricos. Vocês me perguntaram sobre isso, sobre como vejo a relação entre a liberdade criativa do escritor e as exigências da academia, e acredito que o livro tente realizar um diálogo entre essas duas perspectivas.

Sempre gostei muito da leitura de diários, desde a infância e a adolescência. Interessava-me tanto pelos diários das escritoras que cito no meu livro, como Virginia Woolf, Sylvia Plath e Anaïs Nin, quanto pelos ficcionais. Mas comecei a estudar esses volumes de maneira mais formal no mestrado e, depois, de maneira independente, porque queria entendê-los mais do ponto de vista teórico. Eu me interessava em pensá-los como um gênero literário que é mais complexo do que parece ser.

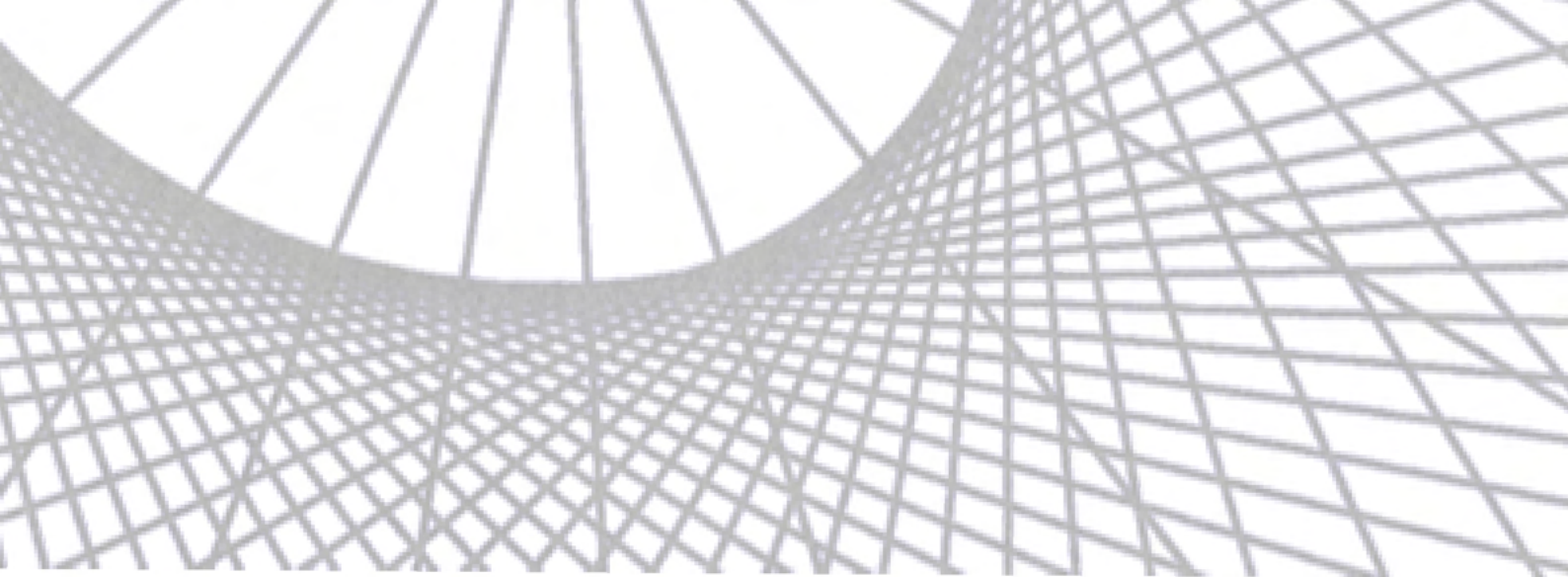
Inicialmente, quando mandei o manuscrito para a editora pela primeira vez, ele era apenas o meu diário escrito à mão

com algumas pensatas e pequenos ensaios sobre a prática diarística. Quando fiz uma reunião com a editora, ela disse que achava que o livro tinha um certo público, mas que não se ajustava muito à linha da casa editorial em questão. No meio da conversa, contei toda a pesquisa que tinha feito sobre os diários, e foi aí que veio a provocação por parte dela: existe uma importância histórica e literária do gênero, especialmente para a escrita das mulheres, para quem os cadernos serviram como arena de testes e espaço de desenvolvimento autoral, mas isso não aparecia muito no diário que enviei. Então por que não unir as duas coisas: minha escrita diarística e minhas reflexões e leituras?

Essa junção acabou sendo muito interessante, porque resultou também na união da subjetividade da diarista — amante, professora e estudiosa de literatura —, com uma pesquisa teórica, estruturada. Não havia sentido em me afastar dessa subjetividade e me apresentar como uma pesquisadora neutra, objetiva, analisando os diários como se fossem um objeto estranho, quando, na verdade, minha relação com esse tema é bastante íntima. Percebi que poderia buscar a teoria justamente a partir desse desejo e dessa intimidade. E então assumi que esse seria o caminho, porque, se o diário é um gênero que trabalha a subjetividade, seria coerente investigá-lo assumindo também a minha subjetividade e o meu lugar não apenas como pesquisadora, mas como diarista que pensa o gênero a partir da sua prática.

II. Traduções

A tradução como exercício de
escuta, recriação e diálogo entre
línguas e sensibilidades.



TRADUÇÃO

LIVRO II DA ENEIDA

RONY PETERSON OLIVEIRA



TRADUÇÃO AUTORAL DOS VERSOS 201 A 227 DO LIVRO II DA ENEIDA DE VIRGÍLIO

Laocoonte, escolhido pela sorte como sacerdote para Netuno, solenemente imolava um touro ingente nos altares.

Eis, porém, de Tênedos pelos mares tranquilos – me horrorizo ao mencionar! –, gêmeas áspides de imensos anéis

lançam-se ao mar aberto e igualmente se estendem ao litoral;

Seus peitos erguidos entre as vagas e suas sangrentas cristas superam as ondas, a parte restante atrás do pélagos desliza

e encurva os enormes dorsos em espiral.

Faz-se um estrondo no mar escumante; já alcançam a costa

E, tendo os olhos sedentos tingidos de sangue e fogo,

as bocas sibilantes sorviam com as vibrantes línguas.

Fugimos pálidos com a visão. Elas, em marcha certa,

atacam Laocoonte; primeiro, os pequenos corpos

dos dois filhinhos cada uma das serpentes aperta e enlaça;

e devora seus deploráveis membros com os dentes;

depois correm atrás dele, vindo em socorro e armas

trazendo, e prendem-no com os ingentes anéis;

ao apertar já duas vezes a cintura e em torno do pescoço,

duas vezes, ultrapassam-nos com a cabeça e as altas cervizes

TEXTO LATINO

Laocoon, ductus Neptuno sorte sacerdos,
sollemnis taurum ingentem mactabat ad aras.
Ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta
(horresco referens) immensis orbibus angues
incumbunt pelago pariterque ad litora tendunt;
pectora quorum inter fluctus arrecta iubaeque
sanguineae superant undas, pars cetera pontum
pone legit sinuatque immensa uolumine terga.
Fit sonitus spumante salo; iamque arua tenebant
ardentisque oculos suffecti sanguine et igni
sibila lambebant linguis uibrantibus ora.
Diffugimus uisu exsanguis. illi agmine certo
Laocoonta petunt; et primum parua duorum
corpora natorum serpens amplexus uterque
implicat et miseros morsu depascitur artus;
post ipsum auxilio subeuntem ac tela ferentem
corripiunt spirisque ligant ingentibus; et iam
bis medium amplexi, bis collo squamea circum
terga dati superant capite et ceruicibus altis.

os escamosos dorsos. Ele, em simultâneo, a rasgar os nós com as mãos esforça-se, banhando as fitas em baba e funesto veneno, ao mesmo tempo alça aos céus clamores horrendos: tal qual o gemido, quando o touro ferido ao fugir do altar e sacode a vacilante lâmina no pescoço.

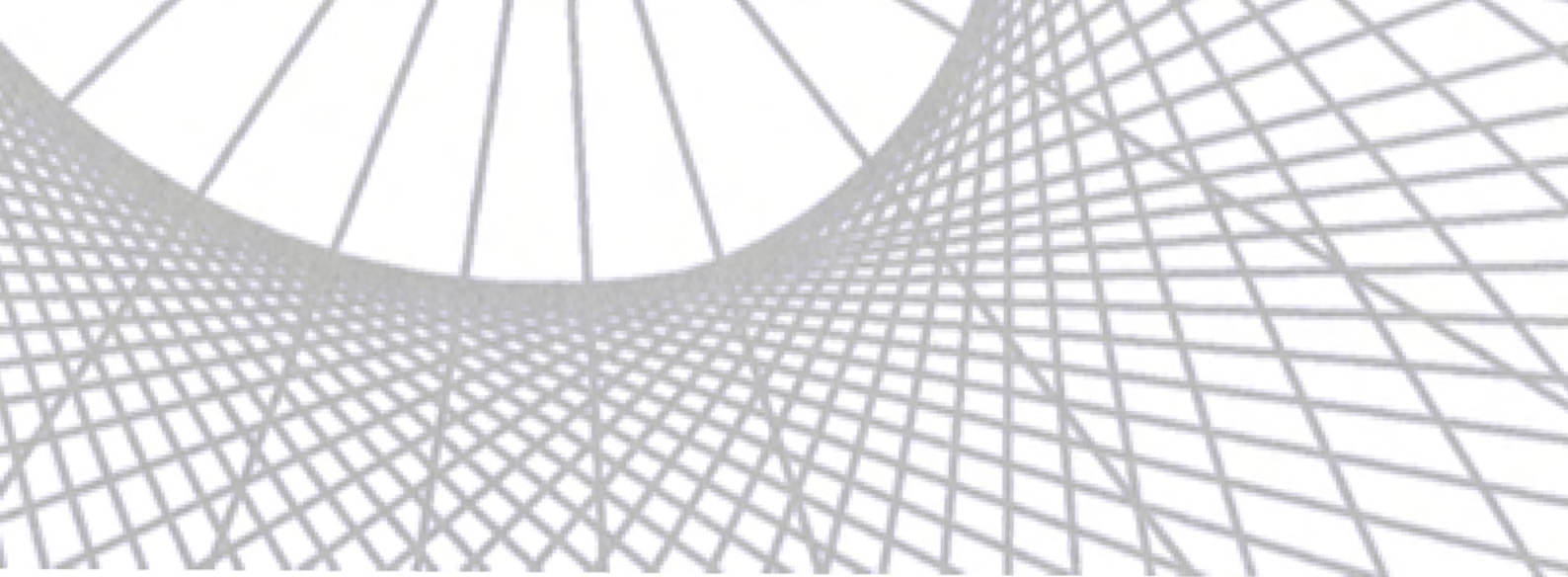
Mas aos sumos templos fogem num rastejo os dragões em par e dirigem-se ao santuário da feroz Minerva e sob os pés da deusa e do disco do escudo se abrigam.

Ille simul manibus tendit diuellere nodos
perfusus sanie uittas atroque ueneno,
clamores simul horrendos ad sidera tollit:
qualis mugitus, fugit cum saucius aram
taurus et incertam excussit ceruice securim.
At gemini lapsu delubra ad summa dracones
effugiunt saeuaeque petunt Tritonidis arcem,
sub pedibusque deae clipeique sub orbe teguntur.

Retirado de VIRGILE. Énéide: livres I-IV. PERRET, Jacques (ed. et trad.). Paris: Les Belles Lettres, 1981.

RONY PETERSON OLIVEIRA

Rony Peterson é graduando em Letras pela UNICAMP. Foi estagiário do Centro de Estudos Clássicos (CEC) do IEL/UNICAMP e atuou como secretário. Atualmente, é estagiário na Biblioteca Comunitária da Unicamp (BIBCOM-SBU) e bolsista de Iniciação Científica pelo PIBIC-CNPq. Possui interesse na área de Estudos Clássicos em Latim e Grego antigos e Tradução.



TRADUÇÃO

ESQUECIMENTO

RAFAELA DAROZ MONDELLI



ESQUECIMENTO

Espero que em minha morte eu descanse

Em uma cova abandonada — e eu lhe explicaria se soubesse,
Mas eu gostaria de dormir em um lugar ignorado
Por todos desconhecido, por todos esquecido.

Ali, deitada, eu sentiria com meu hálito agonizante

A total falta da vida, o completo sentido da morte;
E eu não iria nunca mais ouvir o som da inveja ou da fúria,
As homenagens feitas pelos visitantes para as sepulturas.

A mim nunca chegariam as orações e as lágrimas
Que em vão trazem tortura para os ouvidos que morrem;
Ali eu deitaria, aniquilada, e meu coração morto glorificaria
O véu e envelope da felicidade — o esquecimento.

OBLIVION

I hope when I am dead that I shall lie

In some deserted grave — I cannot tell you why,
But I should like to sleep in some neglected spot
Unknown to every one, by every one forgot.

There lying I should taste with my dead breath

The utter lack of life, the fullest sense of death;
And I should never hear the note of jealousy or hate,
The tribute paid by passersby to tombs of state.

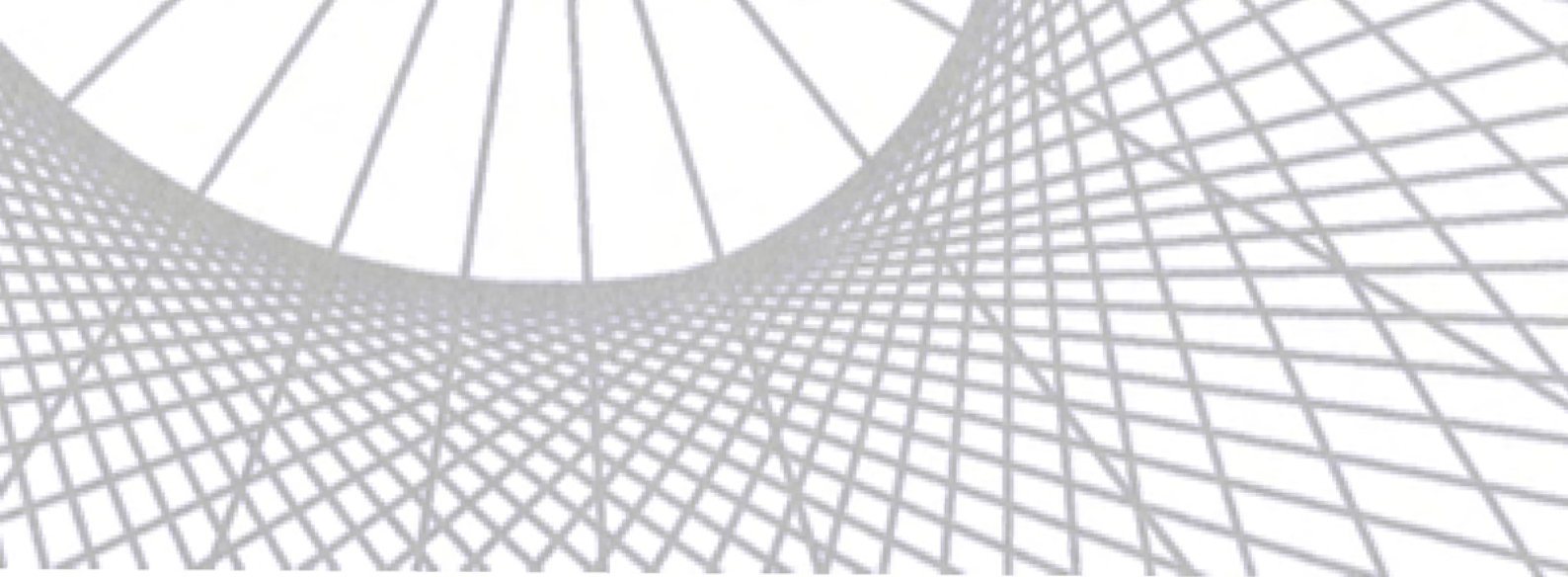
To me would never penetrate the prayers and tears

That futilely bring torture to dead and dying ears;
There I should lie annihilate and my dead heart would bless
Oblivion — the shroud and envelope of happiness.

Retirado de JOHNSON, James Weldon (org.). The Book of American Negro Poetry.
Nova York: Harcourt, Brace and Company, 1922.

RAFAELA DAROZ MONDELLI

Graduanda no curso de Letras na Unicamp, pesquisa a representação do suicídio em obras de autoria feminina do século XIX, já contemplada pela bolsa PIBIC. Interessa-se por crítica e tradução feminista, decolonialidade e escrita de autoria feminina. Atualmente, é organizadora do grupo de estudos do francês "On se tutoie?", onde já desenvolveu atividades de tradução colaborativa.



TRADUÇÃO

**POEMAS DE
MARY OLIVER**

ANA ALICE KOHLER



AULAS DE MÚSICA

Às vezes, no meio da aula,
nós trocávamos de lugar. Ela observava por um momento suas
mãos
espalhadas pelas teclas; e então a pequena casa e suas
quinquilharias,
suas janelas fechadas,

os retratos dos filhos e do marido sério
sumiam ao aparecer de novas formas. Som
tornava-se música, e música um penhasco
branco para o ouvinte escalar

os retratos dos filhos e do marido sério
sumiam ao aparecer de novas formas. Som
tornava-se música, e música um penhasco
branco para o ouvinte escalar

esquecendo-se de mim, da casa, do jardim verde e ordenado,
escapou, naquelas chamas, de todos os laços enfadonhos:
o jantar, os deveres da carne e do lar,
a faca na garganta, a morte no metrônomo.

MUSIC LESSONS

Sometimes, in the middle of the lesson,
we exchanged places. She would gaze a moment at her
 hands
spread over the keys; then the small house with its knick-knacks,
its shut windows,

its photographs of her sons and the serious husband,
vanished as new shapes formed. Sound
became music, and music a white
scarp for the listener to climb

alone. I leaped rock over rock to the top
and found myself waiting, transformed,
and still she played, her eyes luminous and willful,
her pinned hair falling down—

forgetting me, the house, the neat green yard,
she fled in that lick of flame all tedious bonds:
supper, the duties of flesh and home,
the knife at the throat, the death in the metronome.

AQUELE QUE ENTRA NO REINO

Os corvos me veem.
Estendem seus pescoços lustrosos
Nos galhos mais altos
De árvores verdes. Eu sou
Possivelmente perigoso. Eu sou
Aquele que entra no reino.

Meu maior sonho
É me deitar à beira de um lento rio
E observar a luz entre as árvores—
Aprender algo por nada ser
Por um instante exceto as ricas
Lentes da atenção.

Mas os corvos estufam suas penas e gritam
Entre mim e o sol,
E agora eu deveria partir.
Eles sabem o que eu sou.
Nem sonhador,
Nem comedor de folhas.

ENTERING THE KINGDOM

The crows see me.
They stretch their glossy necks
In the tallest branches
Of green trees. I am
Possibly dangerous, I am
Entering the kingdom.

The dream of my life
Is to lie down by a slow river
And stare at the light in the trees—
To learn something by being nothing
A little while but the rich
Lens of attention.

But the crows puff their feathers and cry
Between me and the sun,
And I should go now.
They know me for what I am.
No dreamer,
No eater of leaves.

O VIAJANTE NOTURNO

De passagem, ele poderia ser qualquer um:
Um ladrão, um comerciante, um médico
À caminho de uma casa preocupada.
Mas quando ele para em seu portão,
Embaixo do quarto onde você se deita sonolento,
Você sabe que não é qualquer um—
É o Viajante Noturno.

Você se apoia no peitoril
E olha para baixo. Mas tudo o que você vê
São pedaços do selvagem presos a ele—
Galhos, terra e folhas,
Videiras e flores. Em meio a isso
Você sente seus olhos, e suas mãos
Levantando algo.

Ele tem um presente para você, inominável.
Vão e aveludado.
Ele o segura sob o luar, e ele canta
Como uma besta recém nascida,
Como uma criança no Natal,
Como seu próprio coração quando cai
Na verde cama do amor.
Você pega, e ele se vai.

THE NIGHT TRAVELER

Passing by, he could be anybody:
A thief, a tradesman, a doctor
On his way to a worried house.
But when he stops at your gate,
Under the room where you lie half-asleep,
You know it is not just anyone—
It is the Night Traveler.

You lean your arms on the sill
And stare down. But all you can see
Are bits of wilderness attached to him—
Twigs, loam and leaves,
Vines and blossoms. Among these
You feel his eyes, and his hands
Lifting something in the air.

He has a gift for you, but it has no name.
It is windy and woolly.
He holds it in the moonlight, and it sings
Like a newborn beast,
Like a child at Christmas,
Like your own heart as it tumbles
In love's green bed.
You take it, and he is gone.

A noite toda— e toda a sua vida, se estiver disposto—
Vai acariciar seu rosto, de nariz gelado,
Como um pequeno lobo branco;
Vai se enrolar em sua palma
Como uma dura pedra azul;

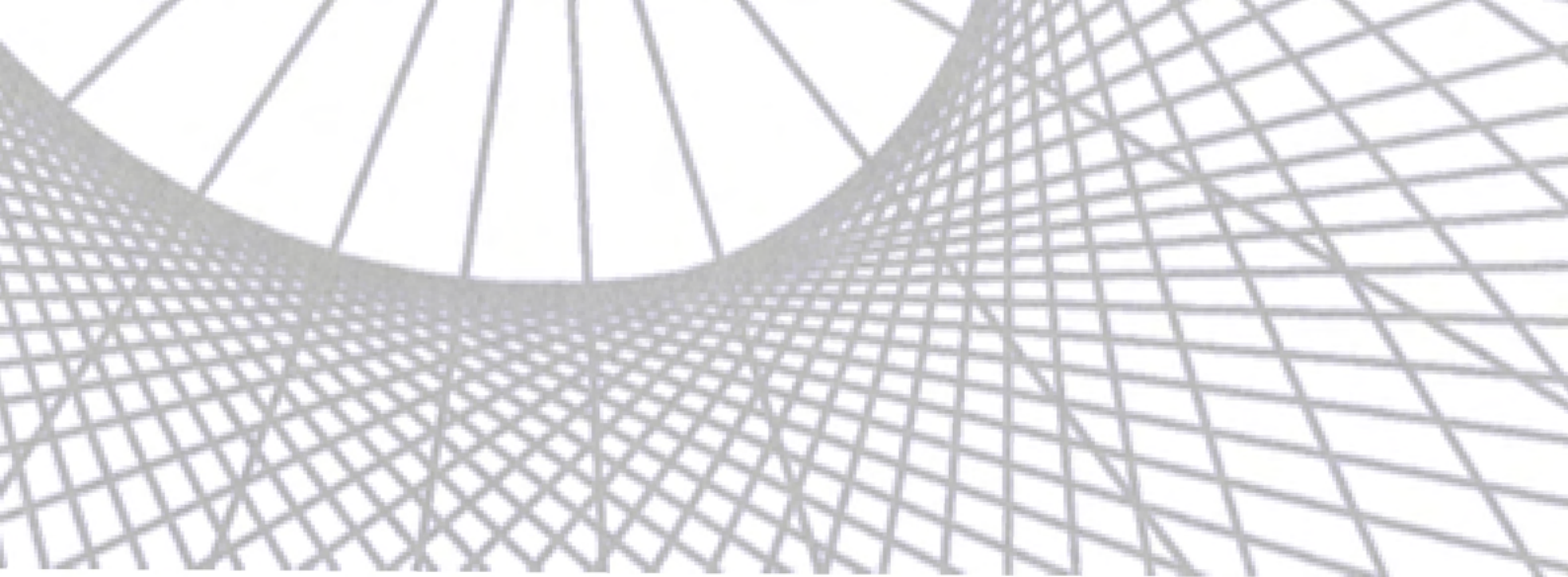
Vai se liquefazer em uma piscina fria
Que lhe abraça, quando você mergulha,
Como uma mandíbula musgosa.
Um banho de luz. Uma resposta.

All night—and all your life, if you are willing—
It will nuzzle your face, cold-nosed,
Like a small white wolf;
It will curl in your palm
Like a hard blue stone;

It will liquefy into a cold pool
Which, when you dive into it,
Will hold you like a mossy jaw.
A bath of light. An answer.

ANA ALICE KOHLER

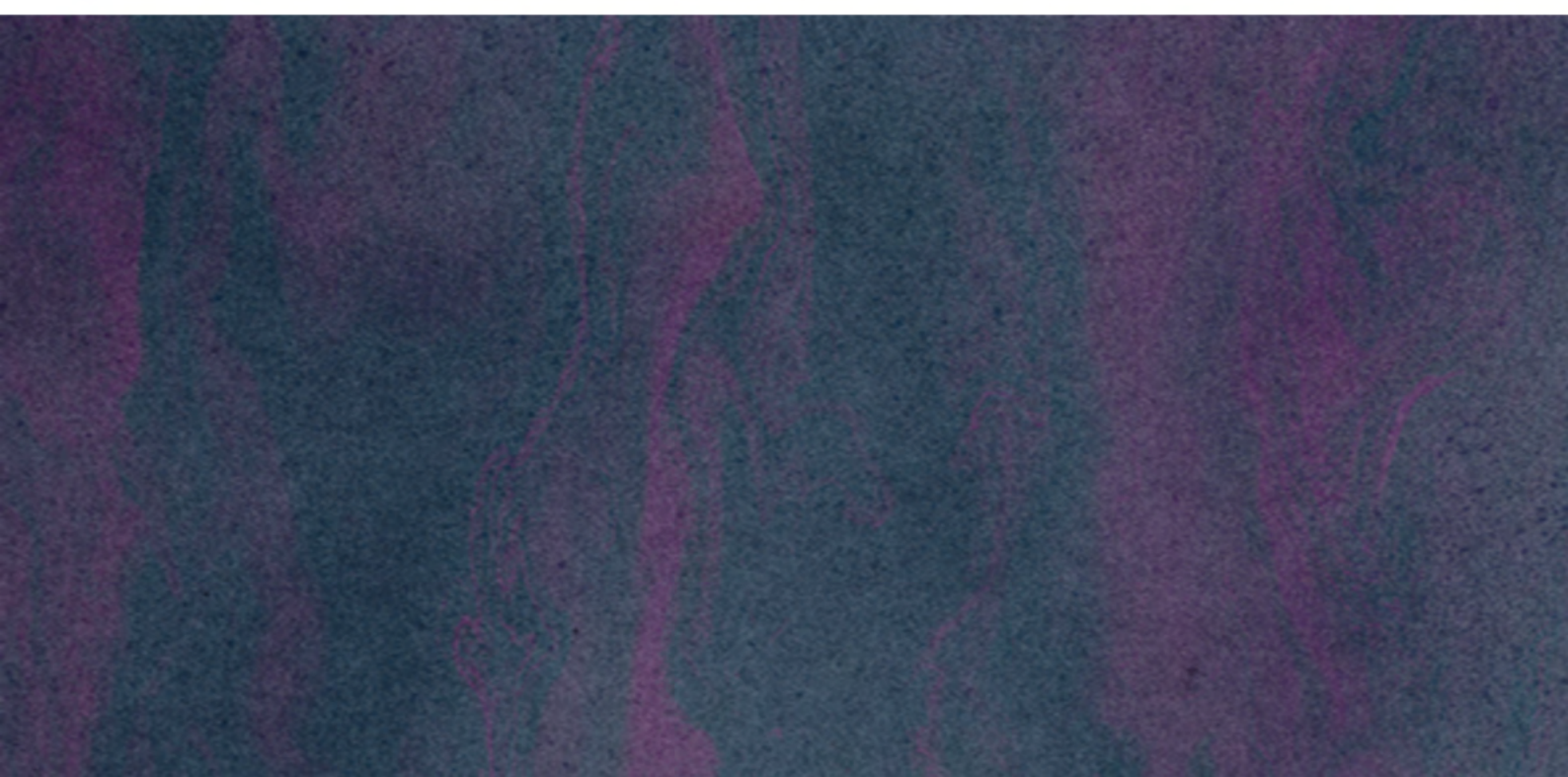
Nasci em Brusque, Santa Catarina, mas me mudei para Campinas em busca de algo a mais. Desde pequena, sempre fui apaixonada por livros, mas nunca imaginei que seria possível mergulhar de cabeça nessa paixão como faço na graduação em Estudos Literários. Hoje trabalho com produção e divulgação editorial e pesquiso as intersecções entre as influências populares e eruditas na obra de Ruth Guimarães, em especial no seu romance de estreia, "Água funda".



TRADUÇÃO

**POEMAS DE
HILDA DOOLITTLE**

BIANCA GIMENES SANTANA



HELENA

Toda a Grécia detesta,
a palidez na face quieta,
o brilho como o das azeitonas
onde ela está postada,
e as mãos pálidas.

Toda a Grécia despreza,
o sorriso que demonstra fraqueza,
odiando-a sem relento
quando a pálida fraqueza se agrava,
rememorando encantos passados
e passados sofrimentos.

A Grécia observa impassível,
A filha de Deus, nascida do amor,
a beleza de pés frios
e dos joelhos mais esguios,
poderia a donzela amar,
apenas se ela descansar,
cinzas brancas entre as ciprestes fúnebres.

HELEN

All Greece hates
the still eyes in the white face,
the lustre as of olives
where she stands,
and the white hands.

All Greece reviles
the wan face when she smiles,
hating it deeper still
when it grows wan and white,
remembering past enchantments
and past ills.

Greece sees unmoved,
God's daughter, born of love,
the beauty of cool feet
and slenderest knees,
could love indeed the maid,
only if she were laid,
white ash amid funereal cypresses.

JARDIM PROTEGIDO

Já estou farta.

Sufocada.

Todos os caminhos chegam ao fim, todas estradas,
todas as pegadas levam enfim
ao topo da colina
então você refaz seus passos,
ou encontra a mesma ladeira do lado oposto,
abrupta.

Já estou farta—

bordaduras rosas, cravos rosas, lírios de cera,
ervas, doces agriões.

Ó, por um brusco movimento de galho—

não há odor de resina

neste lugar,

não há o gosto da casca, de ervas-daninha ríspidas
aromático, astringente—

apenas cercas e cercas de rosas perfumadas.

Já viu frutas em baixo

do lume **seguro**—

peras cobertas com **zelo**,

SHELTERED GARDEN

I have had **enough**.

I gasp for **breath**.

Every way ends, every road,
every foot-path leads at **last**
to the hill-**crest**—
then you retrace your **steps**,
or find the same slope on the other side,
precipitate.

I have had enough—
border-pinks, clove-pinks, wax-lilies,
herbs, sweet-cress.

O for some sharp swish of a branch—
there is no scent of resin
in this place,
no taste of bark, of coarse weeds,
aromatic, astringent—
only border on border of scented pinks.

Have you seen fruit under cover
that wanted **light**—
pears wadded in **cloth**,

protegidas do **gelo**,
melões, quase **maduros**,
sufocados?

Por que não deixar as peras se agarrarem
ao galho vazio?
Toda essa adulação só vai criar
uma fruta amarga—
deixe que elas se agarrem, amadureçam por si só,
testem seu valor próprio,
beliscadas, enrugadas pela geada
que caíam por fim, belas
com um casado avermelhado.

Ou o **melão**—
deixe-o amarelar, **então**
na luz do inverno,
amargo ao paladar—
é melhor provar a geada—
a maravilhosa geada—
do que o acolchoado e a grama morta.

Pois esta beleza,
beleza sem força,
estrangula a vida.
Eu quero que o vento quebre,

protected from the **frost**,
melons, almost **ripe**,
smothered in straw?

Why not let the pears cling
to the empty branch?
All your coaxing will only make
a bitter fruit—
let them cling, ripen of themselves,
test their own worth,
nipped, shrivelled by the frost,
to fall at last but fair
with a russet coat.

Or the **melon**—
let it bleach **yellow**
in the winter light,
even tart to the taste—
it is better to taste of frost—
the exquisite frost—
than of wadding and of dead grass.

For this beauty,
beauty without strength,
chokes out life.
I want wind to break,

espalhe estes talos rosas,
arranque suas cabeças,
as jogue de lado com o morto **folheto**—
bagunce o caminho com **gravetos**
membros quebrados,
arraste grandes galhos de pinheiro,
arremessados de alguma floresta distante
bem de frente com o canteiro de melões,
machuque peras e marmelos—
deixe meias-árvores, despedaçadas, entortadas
mas mostrando que a luta foi valente.

Ó, destruir esse jardim
esquecer, encontrar uma nova beleza
em algum lugar terrível
atormentado pelo vento.

scatter these pink-stalks,
snap off their spiced heads,
fling them about with dead **leaves**—
spread the paths with **twigs**,
limbs broken off,
trail great pine branches,
hurled from some far wood
right across the melon-patch,
break pear and quince—
leave half-trees, torn, twisted
but showing the fight was valiant.

O to blot out this garden
to forget, to find a new beauty
in some terrible
wind-tortured place.

GOD’S DAUGHTER, BORN OF LOVE: UMA PROPOSTA DE TRADUÇÃO DE HELEN E SHELTERED GARDEN, DE HILDA DOOLITTLE

Os poemas selecionados são: *Helen* e *Sheltered Garden*. Eles foram retirados do livro *Collected Poems* (1986), publicado pela New Directions, organizado por Louis L. Martz. Essa coleção reúne os poemas de H.D. divulgados entre 1912 e 1944. Originalmente, o poema *Helen* foi publicado na coletânea *Heliodora and other poems* (1924), enquanto *Sheltered Garden* pertence à primeira coletânea da autora, *Sea Garden* (1916). Nessa tradução, a interpretação do poema foi baseada na fortuna crítica da autora, livros publicados e trabalhos acadêmicos disponíveis.

1. HELEN

Desde A Odisseia e A Ilíada, a figura de Helena de Tróia foi utilizada muitas vezes em obras artísticas diversas. De acordo com a mitologia grega, a personagem é filha de Zeus e Leda, esposa de Menelau e rainha de Esparta. Após um jogo divino, Paris, príncipe de Tróia, recebe o favor de Afrodite e escolhe como recompensa a mulher mortal que ele considera como “a mais bela” — ou seja, Helena, e este é o estopim para a Guerra de Tróia. Em algumas versões do mito, Helena é raptada, em outras, segue Paris de boa

vontade, ou então, como na Odisseia, é enfeitiçada por Afrodite a abandonar o marido e os filhos:

“(...) mas alegrou-se
o meu espírito, pois o meu coração desejava voltar
para casa. E lamentei a loucura, que Afrodite me impusera,
quando me levou para lá, da amada terra pátria,
deixando a minha filha, o tálamo matrimonial e o marido,
a quem nada faltava, quer em beleza, quer em inteligência.”
(Homero, 2022, v. 259-264).

Além de Hilda Doolittle, diversos autores que utilizaram a imagem de Helena, seja como símbolo de beleza capaz de iniciar uma guerra, ou então, para questionar os valores patriarcais que moldaram sua criação mítica. Além de autores clássicos como Eurípedes, Ovídio e Sêneca, autoras do século XX também exploraram a personagem, como Sara Teasdale, na coletânea *Helen of Troy and Other Poems* (1911), Margaret Atwood, no poema *Helen of Troy Does Countertop Dancing* (1995) e mais recentemente, Maria Zoccola, na coletânea *Helen of Troy, 1993: Poems* (2025). É importante ressaltar que Hilda Doolittle abordou a personagem mais de uma vez em sua carreira: o longo poema *Helen of Egypt* (1961) foi escrito nos últimos anos de vida da autora e publicado postumamente. Tal obra contém uma epígrafe do antigo poeta lírico grego Estesícoro, que

em sua palinódia sugere que a personagem não foi levada para Tróia. Doolittle parte desse princípio para construir uma narrativa em que Helena é transportada por Zeus para o Egito, e gregos e troianos batalham por um fantasma.

A coletânea na qual o poema foi publicado originalmente, *Heliodora and other poems* (1924), utiliza temas mitológicos clássicos para explorar uma tradição literária masculina que define a representação de personagens femininas. O poema *Eurydice*, por exemplo, subverte o lamento de Orfeu pela perda da amada com uma Eurídice que critica sua arrogância. Poemas como *Cassandra*, *Helen* e *Leda* exploram (re)interpretações sobre tais personagens, lhe oferecendo mais subjetividade. Diversos poetas do século XX utilizaram as figuras mitológicas para expressar conflitos contemporâneos (Swann *apud* Morenas, 2021, p. 11), e o gesto de revisar narrativas em que personagens femininas gregas são originalmente eclipsadas é moderno, em vista de movimentos feministas da virada do século que clamavam pela autonomia da mulher (como o sufrágio feminino, na Inglaterra na década de 1920).

O poema possui três estrofes curtas e não segue

uma métrica rígida. Apesar disso, o poema possui algumas rimas, perfeitas e imperfeitas, como: *hates/face* (1986, v.1-2), *stands / hands* (v. 4-5), *reviles / smiles* (v.6-7), *ills / still* (v. 8, 11), *knees / feet* (v. 14-15) e *maid / laid* (v. 16-17). O poema em questão trata da personagem Helena sob uma ótica melancólica, aqui, ela não é um símbolo de beleza, mas sim um símbolo da guerra que causou sofrimentos diversos. O poema possui três estrofes curtas, com uma similaridade nos primeiros versos de cada estrofe: “*All Greece hates (...)* *All Greece reviles (...)*” (Doolittle, 1986, v.1-6). Essa repetição coloca ênfase no sentimento dos guerreiros gregos ao observá-la. Ao enfatizar a “Grécia”, o poema separa o povo, que constitui grande parte do exército, dos grandes heróis que alcançaram a glória através de sua areté e excelência em batalha. Desta forma, o poema traz atenção para a ostracização de Helena do seu antigo lar.

Para Donna Copeland, H.D. explorou o sofrimento da personagem, que após a guerra, não tem mais lugar entre seu povo, pois é: “uma lembrança dolorosa daquilo que foi perdido” (Copeland, 2009, p. 4). Mas essa alienação pode ser remediada, e há uma possibilidade de redenção através da morte: “*could love indeed the maid / only if she were laid / white ash amid funereal cypresses.*” (Doolittle, 1986, v. 16-18). Copeland identifica Helena como uma representante da Grécia, e tanto a mulher quanto o povo compartilham o

cansaço por sofrimentos passados. Para Copeland, apesar de alienada de seu lar, Helena ainda simboliza a Grécia.

Já Rachel Isom, em *H.D.'s "Helen": Contemplating the Classics and Confronting Poe*, realiza uma comparação entre os poemas de H.D. e Edgar Allan Poe (*"To Helen"*), comparando o uso do objeto em ambos. Para a autora, Doolittle revisita o mito de Helena para desafiar noções de gênero na tradição literária, enquanto o poema de Poe trata Helena como um símbolo de beleza. Além disso, a palavra *"To"* no título também indica que Helena é o objeto da proposição, à qual o poema é endereçado. Para Isom, a personagem é um objeto tratado pelo homem. Contudo, no poema de Poe, a inclusão do pronome em primeira pessoa indica uma alusão do eu lírico e para pessoa amada (e a comparação desta amada com Helena). Hilda Doolittle não destaca sua beleza de formas tradicionais na poesia, ela ressalta partes de seu corpo não comuns, como os pés e joelhos, e o foco é dado para a aparência cansada e pálida de Helena — assim, a beleza de Helena não pode mudar o ódio que a Grécia sente por ela. Ademais, Isom destaca o aspecto de *"estátua"* de Helena, que é descrita

como “branca” e “imóvel” (Isom, 2012, p. 3), e uma memória ruim para os Gregos: “*remembering past enchantments and past ills...*” (Doolittle, 1986, v. 10-11).

Apesar de *Helen* não oferecer uma releitura do mito que rompa de forma tão radical com a tradição quanto os demais poemas da autora, ele ainda está presente em uma coletânea que realiza esse movimento, e o todo deve ser considerado na interpretação. Além disso, o poema coloca em evidência o olhar de terceiros sob Helena, o que pode ser lido como um comentário meta-literário, em que a Grécia representa poetas e romancistas que utilizaram a imagem da rainha em suas obras.

2. SHELTERED GARDEN

O poema faz parte da primeira coletânea da autora, *Sea Garden*, publicada em 1916. Essa coletânea contém diversos poemas que se apropriam de imagens da natureza de forma precisa, como os jardins de flores e o oceano, para explorar a domesticidade, fragilidade e delicadeza, comumente associada ao feminino, e o desejo de ultrapassar tais barreiras. Os poemas da “era imagista” de H.D utilizam oposições binárias, como terra/mar, doce/salgado, verde/maduro, entre

outros (Friedman *apud* O'Connor, 2018, p. 2), e o próprio título da coletânea sugere essa polarização: “O título *Sea Garden* especifica e funde as qualidades físicas do mar e do jardim enquanto capitaliza seus significados; o jardim é domesticado e cognoscível, o mar é selvagem e misterioso.” (O'Connor, 2018, p. 2-3. Tradução própria). Contudo, o encontro entre o mar e o jardim indica um espaço liminar, intermediário: a praia, a costa, em que certas oposições binárias se fundem. Outros poemas, como *Sea Lily*, *Sea Rose*, *Sea Violet* e *Sea Poppies*, também utilizam da imagem dessas flores semi-aquáticas, presentes na área costeira, para ultrapassar dicotomias como masculino/feminino (O'Connor, 2018, p. 2-3).

Sheltered Garden, o décimo primeiro poema de *Sea Garden*, possui nove estrofes, sem uma métrica rígida ou rimas perfeitas. Nos primeiros dois versos, o eu-lírico indica como se sente sufocado pela proteção de um jardim: “*I have had enough. / I gasp for breath.*” (Doolittle, 1986, v.1-2). Ela está cansada de cercas, de flores delicadas, e de perfumes adocicados, e clama por uma ambiente mais hostil:

O for some sharp swish of a branch—
there is no scent of resin
in this place,
no taste of bark, of coarse weeds,
aromatic, astringent—
only border on border of scented pinks.” (Doolittle, 1986, v.12-17).

Tal superproteção, tal cuidado exagerado para manter o jardim impecável, é opressivo. Na última estrofe, o eu-lírico deseja a destruição desse jardim e a cultivação de um ambiente em que a flor tenha que lutar para sobreviver:

O to blot out this garden
to forget, to find a new beauty
in some terrible
wind-tortured place.” (Doolittle, 1986, v.56-59).

Os seguintes versos indicam a superproteção sufocadora, que pode até mesmo matar as frutas. Neste caso, a feminilidade não está associada à fertilidade, e a fragilidade imputada ao feminino não é natural (Sanigar, 2009, p. 31):

Have you seen fruit under cover
that wanted light—
pears wadded in cloth
protected from the frost,
melons, almost ripe,
smothered in straw?” (Doolittle, 198, v.18-23)

Para a leitura de O’Connor, a beleza não está conectada à delicadeza, mas sim a força e resiliência. Os poemas indicam uma rejeição da feminilidade vitoriana, ao mesmo tempo que tentam se apropriar das flores como símbolos femininos em novos contextos (O’Connor, 2018, p. 4-5).

Sea Rose e os outros poemas sobre flores silvestres não celebram o triunfo da natureza selvagem sobre a domesticidade, ou da feiura sobre a beleza, mas reivindicam as flores como símbolos. A rosa vermelha, o lírio branco e as violetas delicadas não são mais tropos para a beleza feminina sob um olhar heteronormativo, mas através do teste dos elementos severos da costa, representam a resiliência da poeta. Embora H.D. pudesse estar ansiosa para rejeitar as expectativas da feminilidade vitoriana, ter sua identidade sufocada pela poética “masculina” de Pound e outros modernistas não era uma alternativa. (O’Connor, 2018, p. 5)

As características associadas com as flores na tradição poética são questionadas e reviradas nesses poemas. Além disso, esse espaço de transição em que o limite entre opostos é borrado pode indicar uma posição de inadequação de H.D. dentro do próprio movimento Imagista: uma mulher operando em meio a um movimento modernista predominantemente masculino, em que a poesia seca e direta é dominante, e a prosa sentimentalista é associada ao feminino (O’Connor, 2018, p. 5).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A autora não foi traduzida para o português, portanto, não foi possível consultar outras traduções dos poemas selecionados.

O foco durante a tradução poética de *Helen*, já que o poema não possui uma métrica rígida ou rimas regulares, foi manter o esquema de rimas sem perder a precisão semântica ou alterar a interpretação. Desta forma, foram priorizadas rimas simples para não mudar de forma drástica sua estrutura ou sentido. O poema possui três estrofes curtas, com um eco nos primeiros versos de cada estrofe, essa repetição coloca ênfase no sentimento dos guerreiros gregos ao observar Helena, e deve ser mantida na tradução. Tais escolhas de tradução foram pautadas na bibliografia crítica da autora, já mencionadas acima (como Copeland e Isom). Houve a tentativa de manter o tom elevado e melancólico do poema, e tentando preservar o aspecto de “estátua” da personagem, assim, palavras deste campo semântico foram selecionadas, como o “postada”, e a ênfase da palidez de Helena.

A minha tradução de *Sheltered Garden* buscou preservar a interpretação do poema ao atrelar as flores e frutas delicadas a um aspecto negativo da feminilidade vitoriana, a fragilidade, que o eu-lírico aparentemente rejeita em favor de uma natureza selvagem, e delegou para segundo plano o esquema de rimas. No entanto, as rimas do poema não são perfeitas, não possuem regras claras, e são espaçadas ao longo das estrofes, por exemplo: *enough / breath* (Doolittle, 1986, v.1-2), *last / crest / steps* (v.4-6),

light / ripe (v. 19, 22), *cloth / frost* (v. 20, 21).

Uma das dificuldades foi a identificação das espécies de flores, como *wax-lillies*. Em uma pesquisa infrutífera, não foi possível precisar se *wax-lily* é um nome popular de algum tipo de flor, alguma forma de artesanato, então uma caracterização do lírio como “feito de cera” — o que seria corroborado pela interpretação do poema, sobre flores domesticadas, frágeis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Copeland, Donna. (1988). Doolittle's Helen. *The Explicator*, 46(4), 33–35.

Doolittle, Hilda. *Collected Poems, 1912-1944*. Org. Louis L. Martz. Nova Iorque: New Directions Publishing Corporation, 1986. ISBN 978-0-8112-0971-7

Gilbert, Sandra M; Gubar, Susan. “Sexual Linguistics: Women's Sentence, Men's Sentencing”. In: *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*. New Haven: Yale University Press, 1989. ISBN 0-300-04587-5

Homero, A Odisseia. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin, Companhia das Letras, 2022.

Isom, Rachel (2012). H.D.'s “Helen: Contemplating the Classics and Confronting Poe, Apollon, 2, pp. 9-12.

Mitchell, Roger. “Modernism Comes to American Poetry: 1908–1920” In: *American Modernist Poets* (org. Harold Bloom). Nova Iorque: Bloom's Literary Criticism, 2011. ISBN 978-1-4381-3653-0

Morenas, Claudia Fernández, (2018). Hilda Doolittle y la reinterpretación de mujeres mitológicas: esbozo de una antología traducida al español. Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, Espanha.

O'Connor Elisabeth. (2018) "Some terrible wind-tortured place': Beauty, Imagism and the Littoral in H.D.'s Sea Garden". *MHRA Working Papers in the Humanities*, v.12, pp. 50-59.

Pound, Ezra. "A Retrospect" and "A Few Don'ts". The Poetry Foundation.

Sanigar, Angela (2009). Gender performativity in H.D.'s Sea Garden. Edith Cowan University, Perth, Australia.

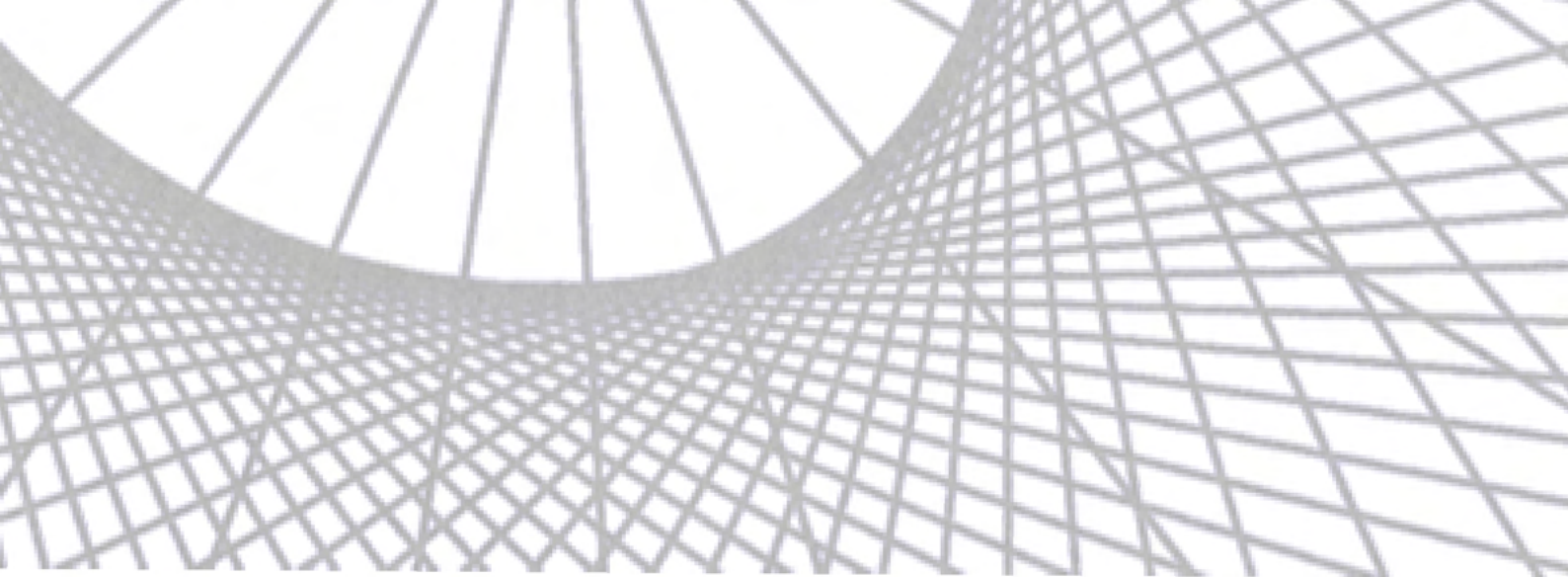
Vetter, Lara. H.D. Hilda Doolittle. Londres: Reaktion Books, 2023. ISBN 978 1 78914 759 9

BIANCA GIMENES SANTANA

Bianca Gimenes Santana nasceu em Campinas, tem 26 anos e está obtendo a graduação em Estudos Literários na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Atualmente, sua pesquisa de Iniciação Científica abarca a representação da maternidade em romances da década de 1930, das autoras brasileiras Rachel de Queiroz e Lúcia Miguel Pereira.

III. Olhares sobre a Universidade

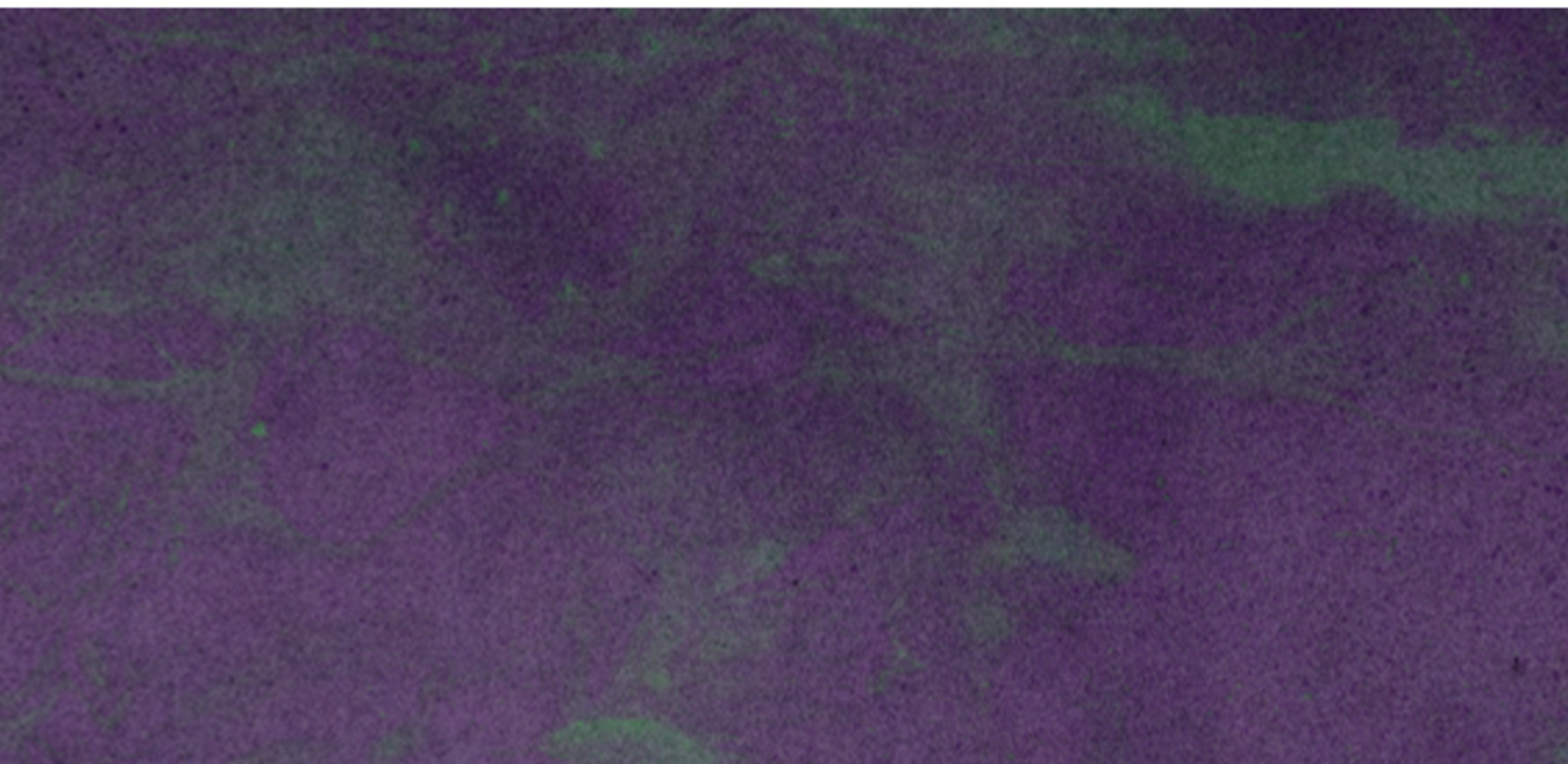
Fotografias e narrativas que transformam o espaço
universitário em campo de experiência e criação.



SÉRIE FOTOGRÁFICA

BANDEJÃO

DAVI DE LIMA FARINELLI





CATEGORIAS:

- SERVIDORES ADERENTES AO VR
- PARTICIPANTES DE EVENTOS, CONGRESSOS, SEMINÁRIOS
- EXTRA QUADRO (PESQUISADORES E PÓS-DOCTORANDOS)
- VISITANTES
- EMPRESAS TERCEIRIZADAS

CAFÉ DA MANHÃ: R\$9,50 (NOVE REAIS E CINQUENTA CENTAVOS)
ALMOÇO E JANTAR: R\$29,00 (VINTE E NOVE REAIS)

EM CASO DE DÚVIDAS, ESCREVA PARA
FALEPREF@UNICAMP.BR.





ENSAIO SOBRE O RESTAURANTE UNIVERSITÁRIO: BANDEJÃO

A série fotográfica “Ensaio sobre o Restaurante Universitário: Bandejão” foi realizada em junho de 2025 na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), no Restaurante Universitário, conhecido popularmente como “Bandejão”. Este espaço, onde muitos estudantes fazem suas refeições diárias, vai além de uma estrutura de alimentação: é um ponto de encontro, de conversas e de uma importante política de permanência estudantil que assegura que muitos estudantes consigam se manter na universidade produzindo ciência e tecnologia de ponta na UNICAMP.

O objetivo da série é revelar uma seleção do cotidiano do Bandejão. A primeira imagem, “Refeição”, retrata dois estudantes sentados frente a frente, em uma composição quase simétrica. A intenção nesta fotografia é retratar o conceito de comensalidade: ato de comer em conjunto, compartilhando refeições.

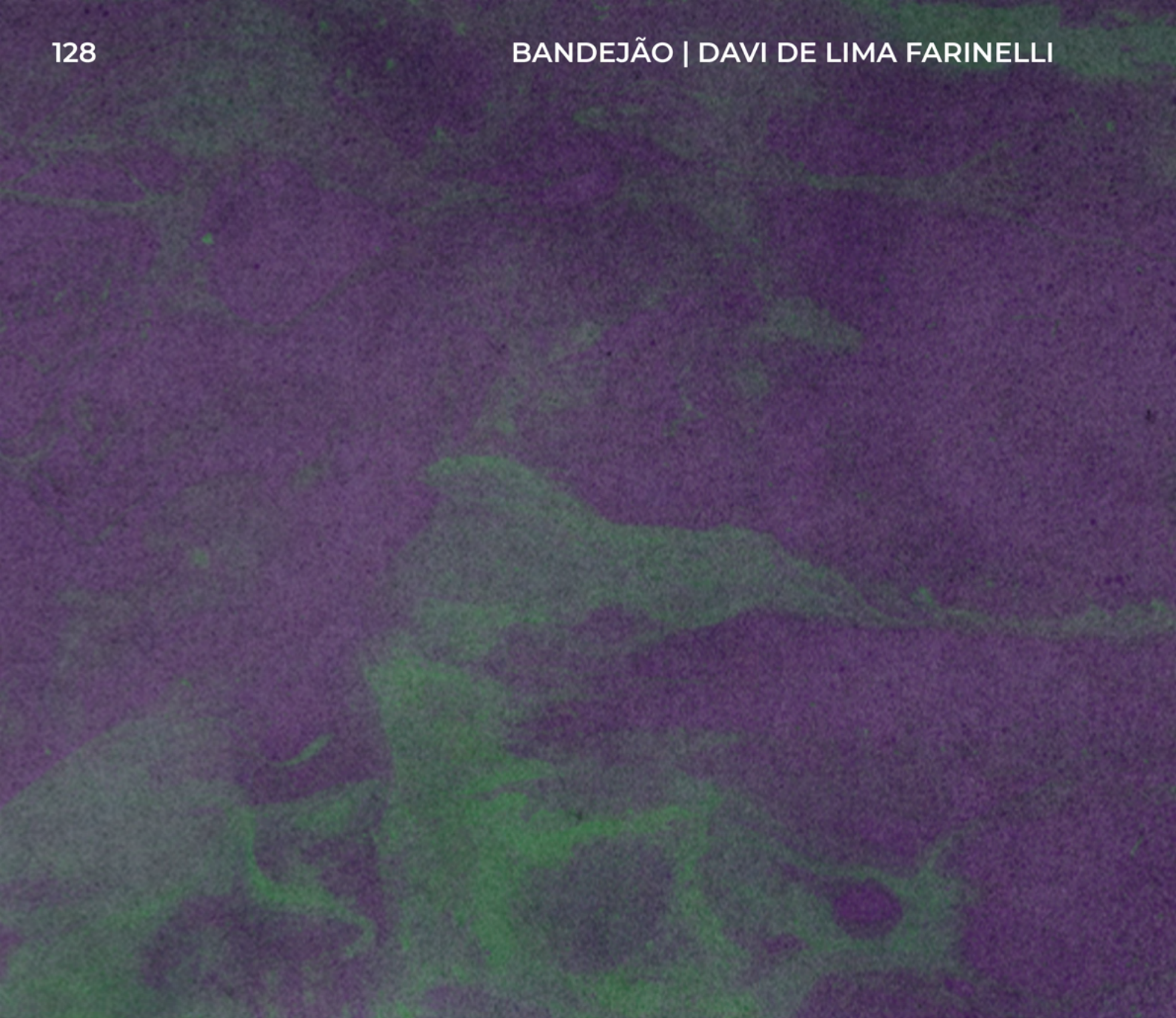
“Classificados”, por sua vez, chama atenção para o quadro de avisos na entrada do Restaurante. Entre diretrizes e recados, destacam-se as fotos 3x4

perdidas no canto esquerdo do quadro. A imagem tensiona a presença e a ausência.

Em “Sucos Coloridos”, a atenção se volta para o enchimento de copos de suco bem vermelhos, quase fluorescentes.

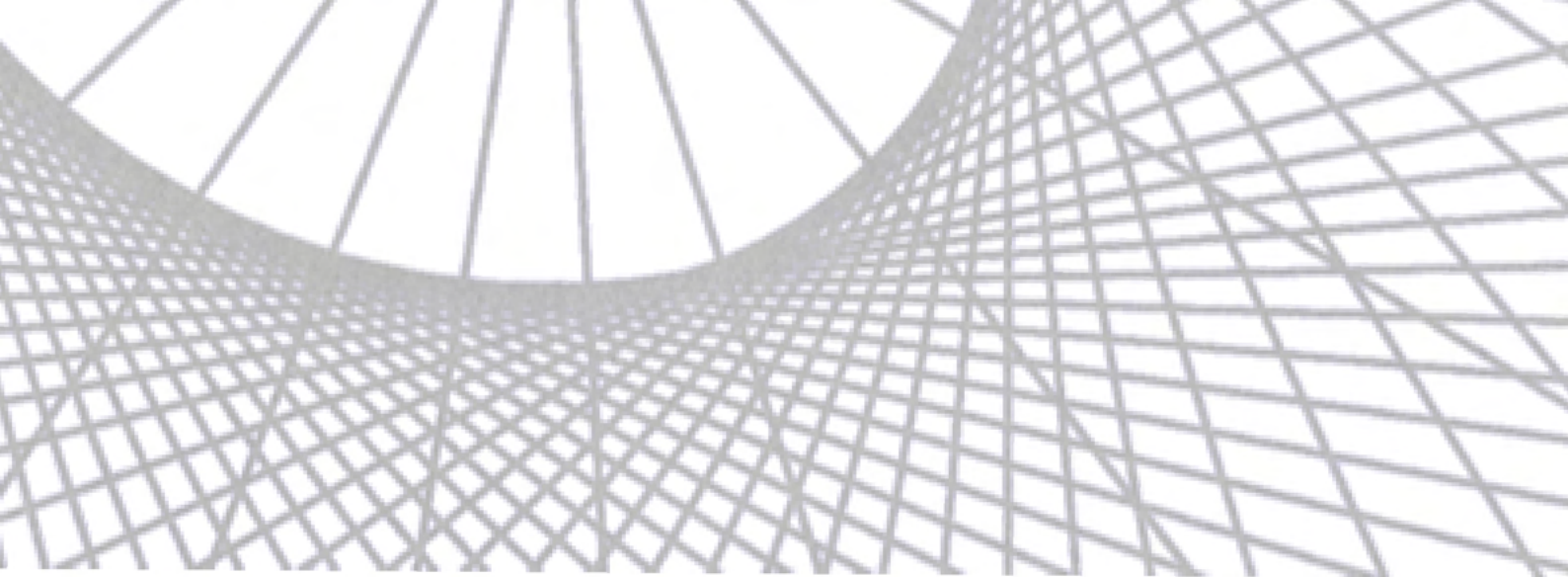
“Sem título”. A última fotografia da série coloca em foco o trabalhador que organiza as bandejas na esteira. A foto convida à reflexão sobre os trabalhos que muitas vezes seguem invisíveis e que mantêm a segunda melhor universidade da América Latina de pé.

Essa série fotográfica surgiu a partir da minha vivência como estudante na UNICAMP; frequento o Bandeirão quase diariamente, inclusive nos fins de semana (uma mudança que ocorreu em 2024, fruto de uma greve estudantil em 2023). O projeto, embora individual, é resultado de uma vivência coletiva, compartilhado com meus colegas das Ciências Sociais, Midialogia e amigos da Moradia Estudantil. A série propõe diálogos sobre o cotidiano do Restaurante Universitário, sua importância e as relações que o constituem.



DAVI DE LIMA FARINELLI

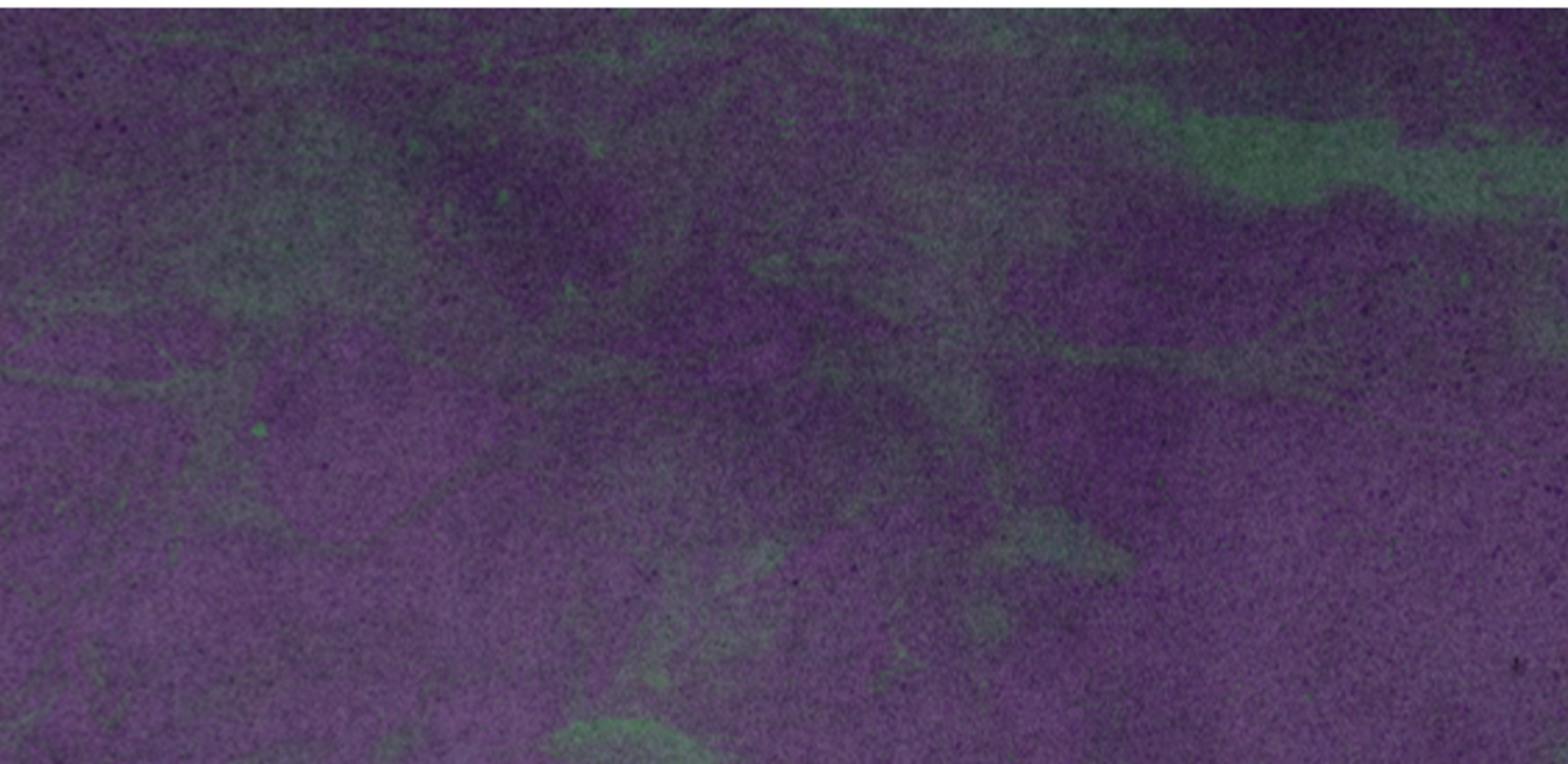
Davi Farinelli é estudante de Ciências Sociais no IFCH/UNICAMP e encontra-se em processo de remanejamento para o curso de Comunicação Social – Midialogia, no IA/UNICAMP. Vive na Moradia Estudantil e é bolsista BAS; tem interesse especial em documentários, televisão, fotojornalismo e outras linguagens audiovisuais, que considera fundamentais para compreender o mundo ao nosso redor.



SÉRIE FOTOGRÁFICA

ÂNGULOS DIÁRIOS

MATHEUS QUADROS SILVA







Você consegue se ver?

E por quanto tempo?







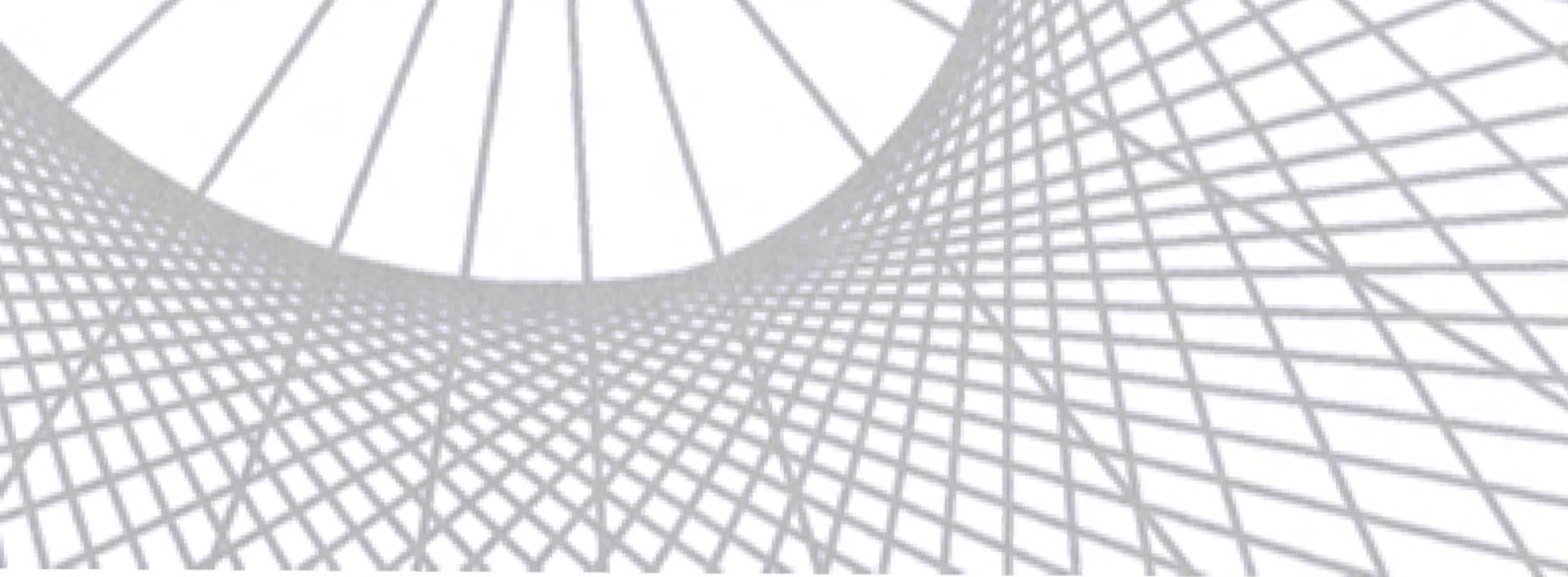


INSTITUTO DE ARTES



MATHEUS QUADROS SILVA

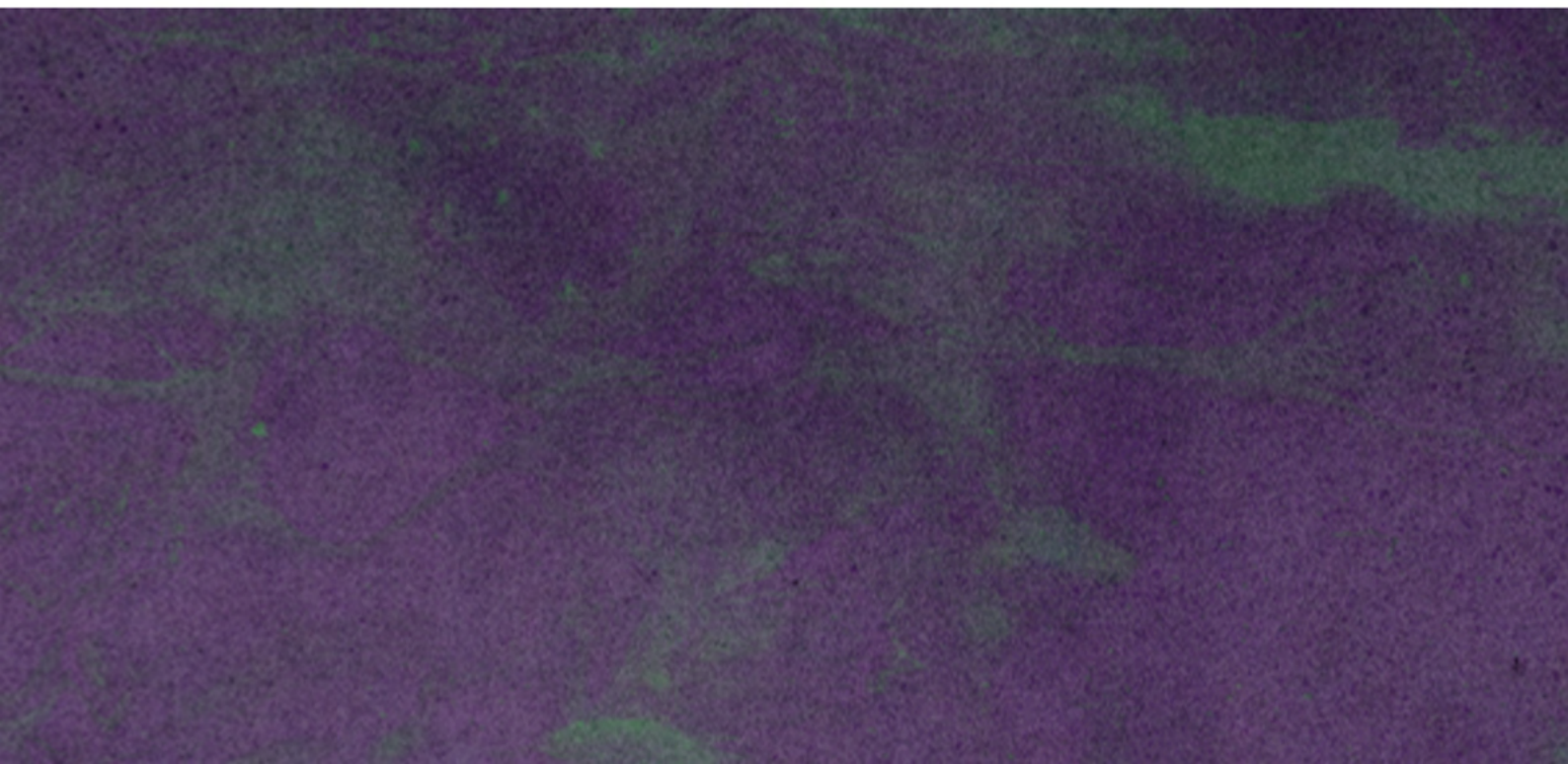
Estudante de Comunicação Social - Midialogia, vivo à procura do meu lugar no mundo, descobrindo meus gostos, talentos e sonhos. Me busco através das artes, principalmente pelo audiovisual e pela música. A fotografia surge como hobby: no dia a dia, busco não deixar que a vida passe despercebida e registro o cotidiano pelo meu olhar.



SÉRIE FOTOGRÁFICA

EX-QUINAS

HENRIQUE DE TOLEDO F. BUENO







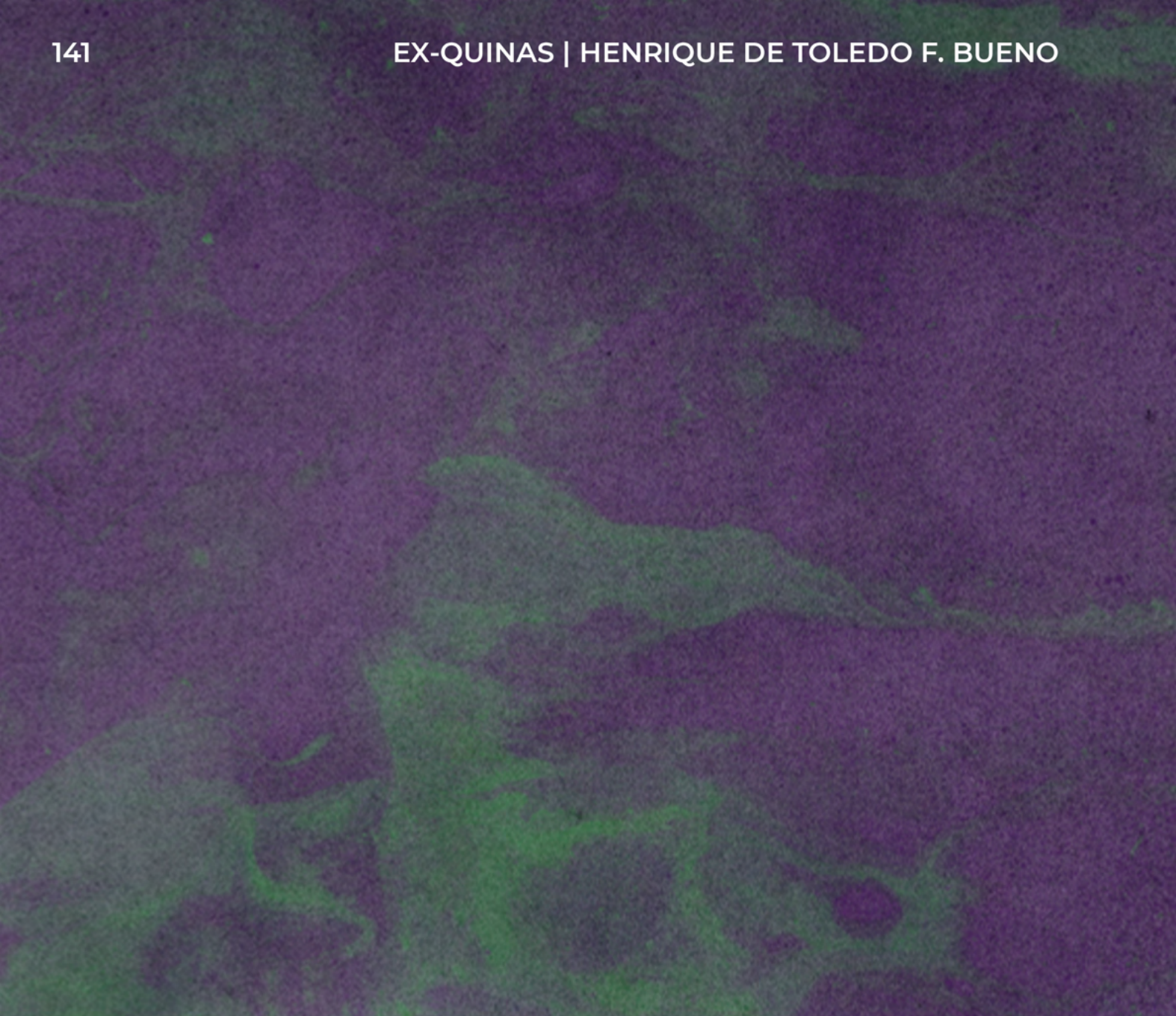


EX-QUINAS

As imagens contêm representações dos prédios de esquinas da cidade de Santos, momentos e locais de plena transição, seja para automóveis, bikes, skates e pedestres. Isso reflete na construção da cidade, a maior produção humana.

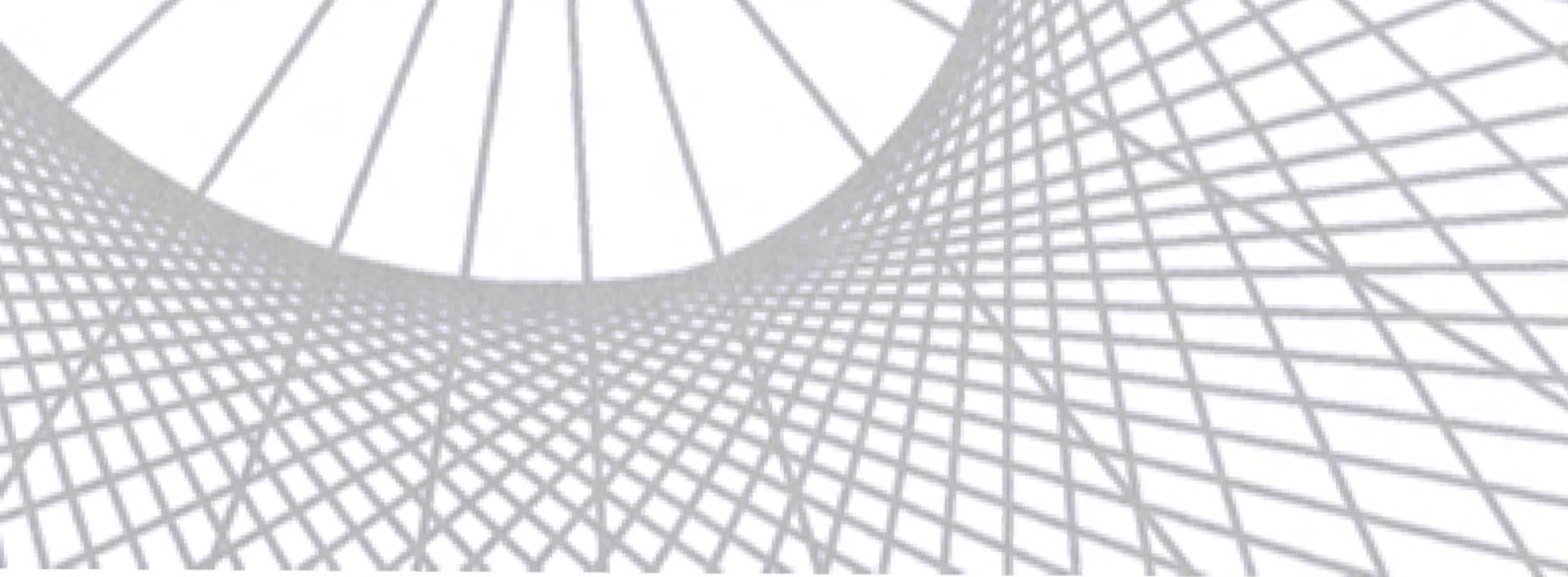
A arquitetura é uma representação do corpo humano em cimento, concreto, madeira e diversos materiais. Esse conjunto de imagens tenta atrair-se por aquilo esquecido e não visto, como se a cada dobra da cidade, nos perdemos e nos encontramos mais um pouco.

Da representação, fotografias realizadas com celular, veem os prédios como gigantes monstruosos perdidos, com definição nas linhas e em preto e branco, retratam com expressividade o objeto material.



HENRIQUE DE TOLEDO F. BUENO

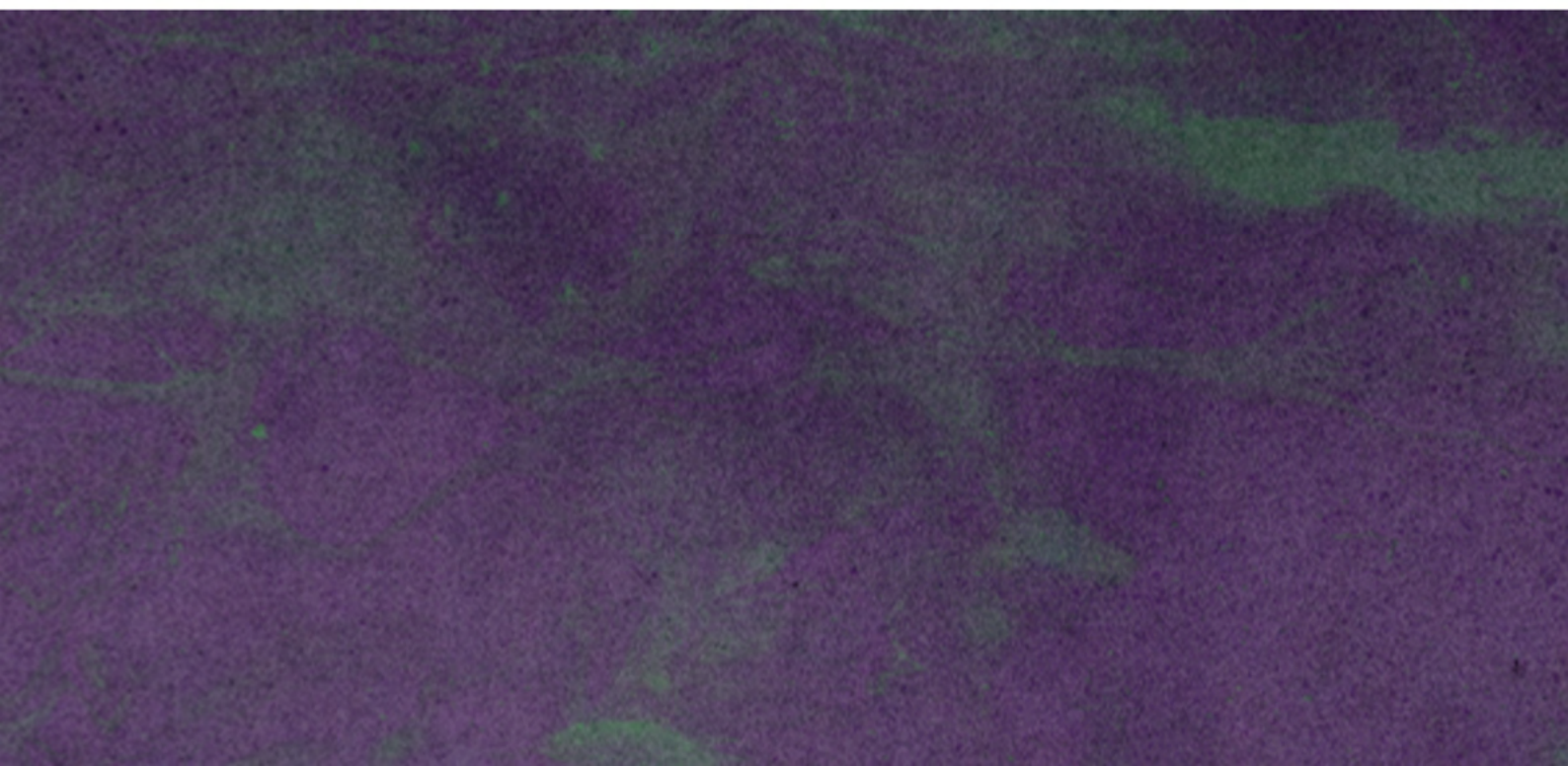
Oriundo de Santos, estudo Comunicação Social e faço das vivências da minha cidade uma tradução visual: surfar pelo asfalto de skate para conhecer o espaço urbano. Esse ensaio, é reflexo de muito daquilo que busco na cidade e na jornada para além dela. Capto os prédios que deixamos de ver nas esquinas que passam tão rápido.



FOTOGRAFIA

PERSPECTIVA

GABRIELA GONÇALVES CARDOSO



perspectiva

é

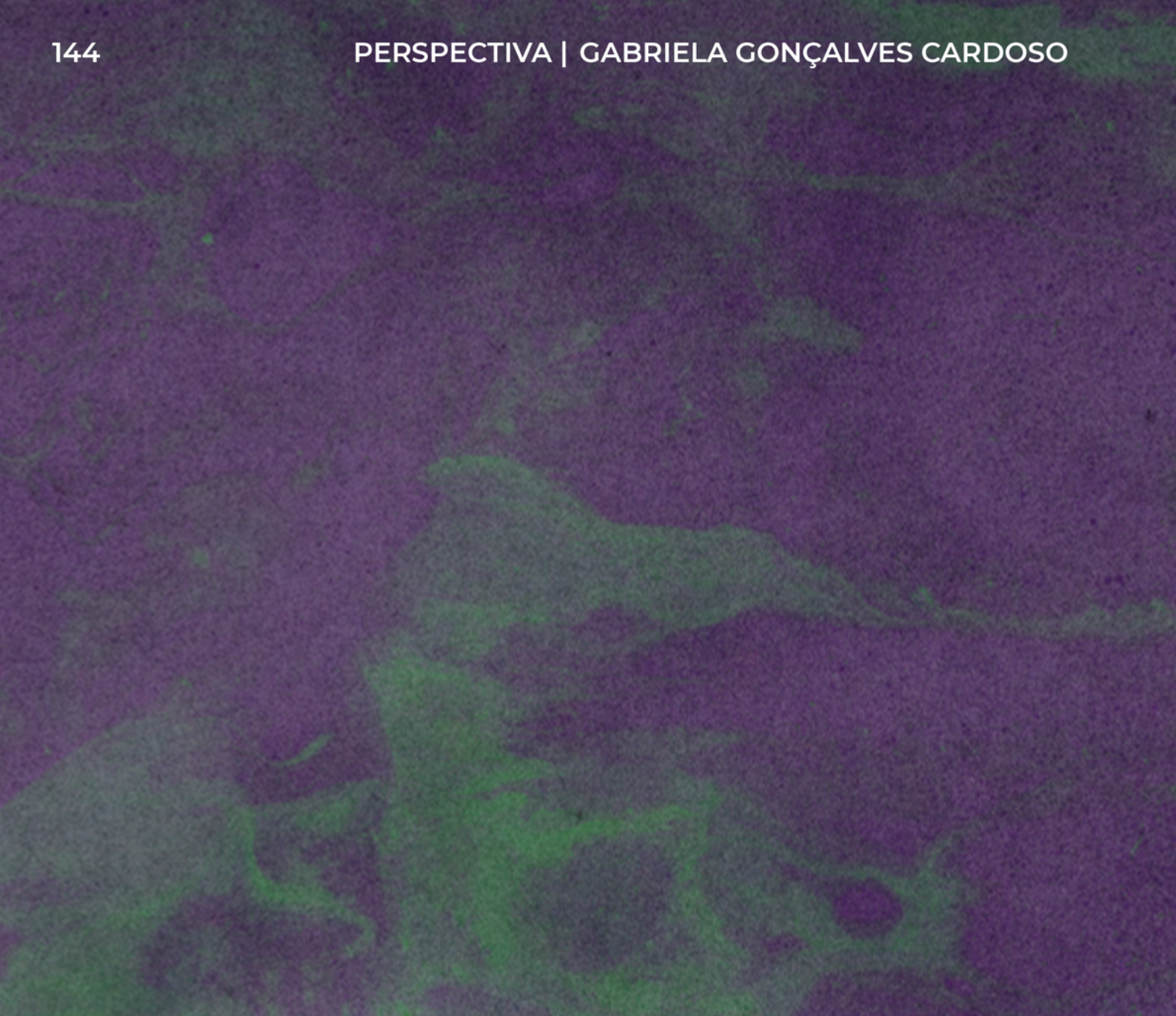
importante

PULA NO

Fogo.

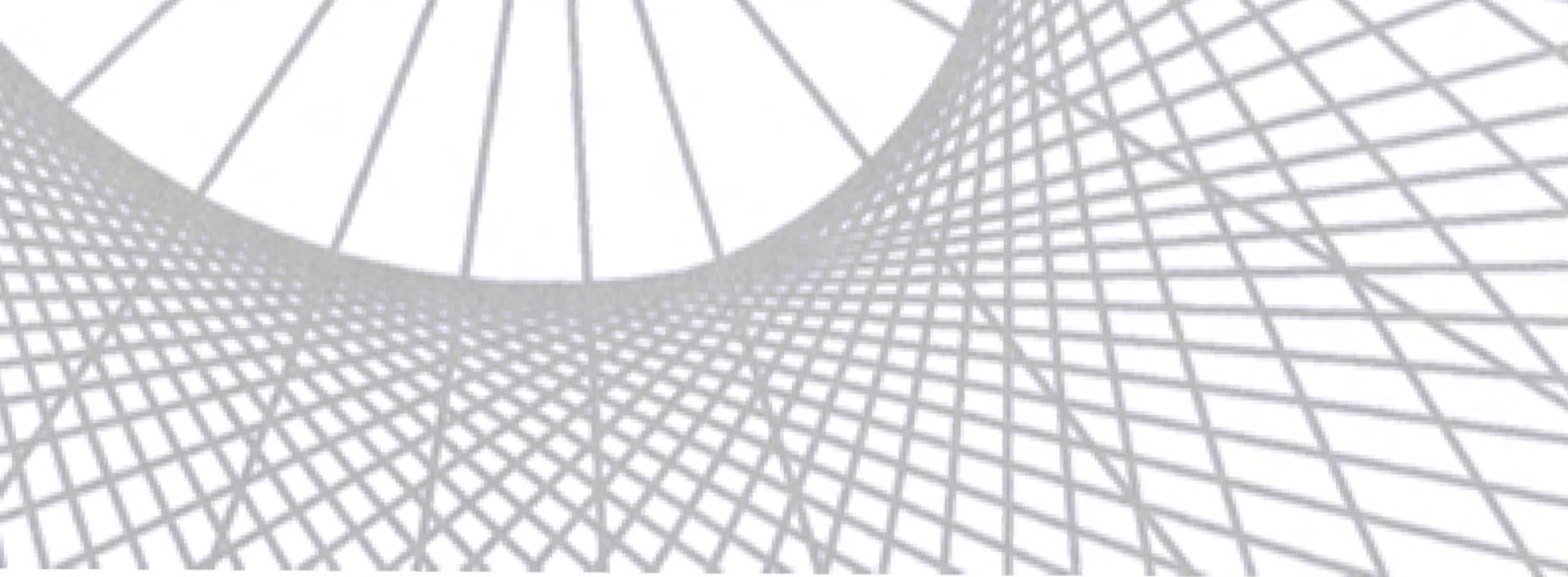
Sem Volta

pra casa



GABRIELA GONÇALVES CARDOSO

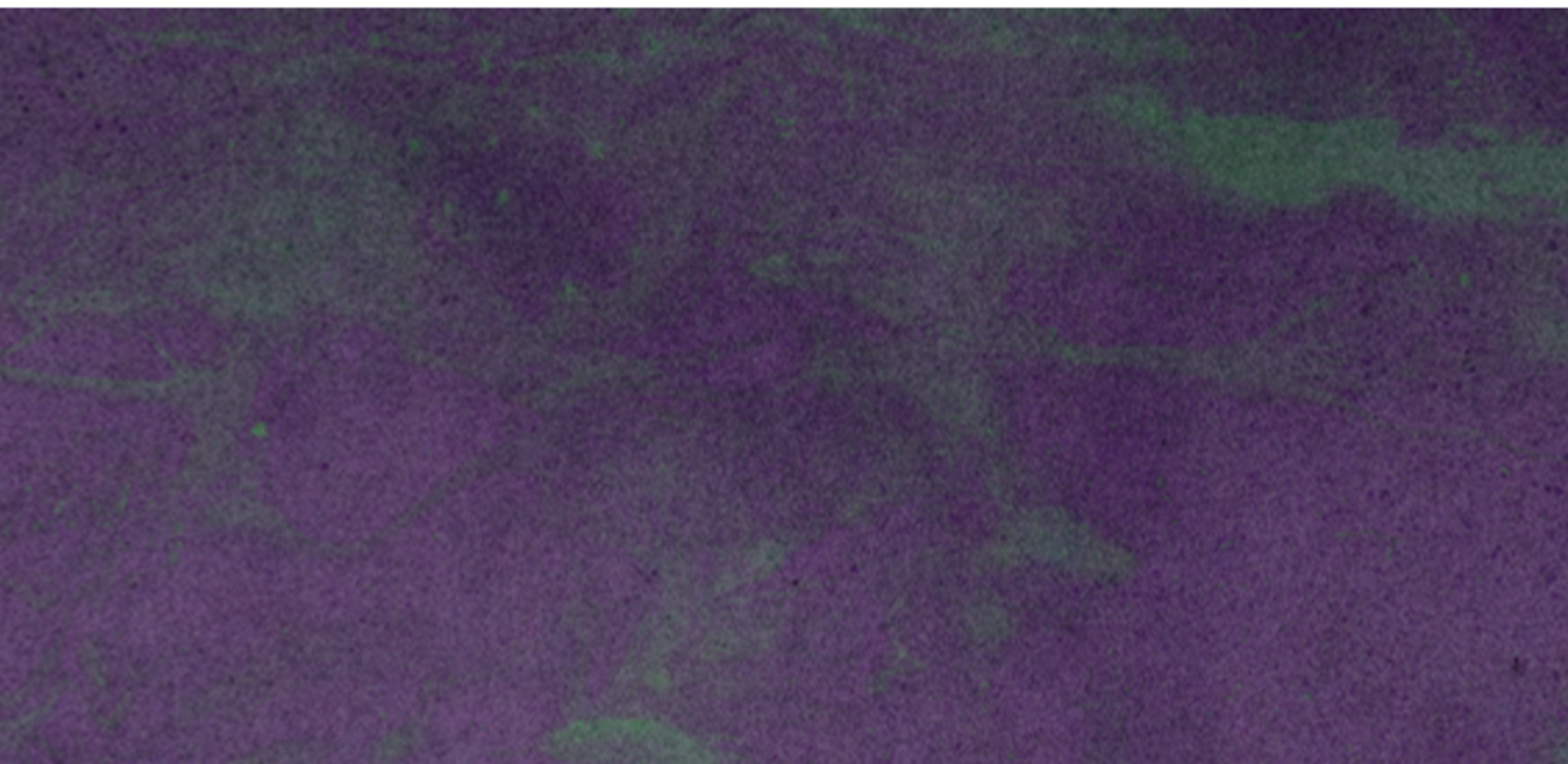
Sou a Gabriela, estudante de literatura no IEL e fotógrafa. enxergo a linguagem como uma raiz para pensar a criação artística, e quando falo em linguagem, penso em algo que se movimenta e transita por diversas formas, verbais ou não-verbais. A fotografia exposta nessa publicação foi feita a partir de trabalhos fotográficos próprios, frases, recortes de livros e imagens de acervo pessoal familiar.



CONTO

PELOS OLHOS DA LUNETA

DANIEL ZAGATTO CHAN



PELOS OLHOS DA LUNETA

As portas se abrem. Um recorte no canto da sala. A lufada de vento desafia a estaticidade centenária. Entra o professor. Passadas tortuosas, mas decididas. Ascende aos degraus do pequeno palco. Com sua maleta. Respira fundo. As escadas sempre desafiadoras. Apoia no púlpito. Encara sua plateia. Nenhuma alma à vista.

Restam carteiras reviradas. Carcomidas pela praga do cupim. Restam vinhas e rachaduras na parede. Serpentes de ramos anexadas ao concreto. Restam janelas estilhaçadas. Os feixes de luz dourada impiedosos, perfurando cada fresta. Resta a poeira simétrica, suspensa em sua dança cintilante. A sala se veste de amarelo. E é coroada pelo véu laranja da tarde. Não há aplausos. Nem sussurros ansiosos. A única reação à chegada do sábio advém da dilatação da madeira. Do assentamento dos tijolos. Um crepitar envergonhado. Suficiente para evitar os embaraços do silêncio. Os alunos hão de chegar. A qualquer momento. Agora. Depois. Não importa.

Às suas costas, jaz a eternidade acumulada em camadas de giz. O quadro verde musgo sem bordas. Cicatrizado com mapas de riscos e formas. Da

película de pó faz-se névoa. Encobre os segredos de marcas passadas. Permite vislumbres de linhas familiares. Espaço para devaneios. Para um dos estudantes claramente se tratava de uma representação do Teorema Quântico de Parmênides¹. Enquanto para outro, runas de um antigo dialeto aramaico siríaco com traços de lusofonia. Um último, faz uma análise minuciosa. Encontra versos perdidos de Pessoa sob o heterônimo de Valéry. Ninguém estaria correto. O ancião sabe a resposta. Mas não há alunos. Então nada disso importa.

O professor une as mãos. A aula está traçada. Limpa a garganta, enche-se de ar. Os zunidos tremulantes ficam visíveis na atmosfera da sala. Eis sua verdade.

Começa por elucidar o trivial. A realidade se desdobra à medida que o indivíduo reconhece sua existência. Outro idealismo raso, suspira o pobre aluno imaginário. Mas ouça bem. Estamos diante de uma congruência de acasos.

¹ Teorema do qual todo objeto único sob a conjectura de “Tudo é uno” também pode ser vítima da dualidade quântica, sendo assim um colapso dialético.

A cada centelha, registram-se uma criação e um fim. Cada ser carrega a sentença da dualidade. O peso de uma realidade própria. Recai sobre os ombros de uma vida não requisitada. Aleatória. Ciclos infinitos espalhados por inúmeras cabeças sencientes, ou não. São milhares de microcosmos. Embaralhados em novelas. Pequenas realidades que nascem contigo. Morrem consigo.

E qual seria a linha que une o tecido de todas as almas? Questiona o professor. A agulha que perfura cada ser. Qual é a unidade que tanto buscamos? Um sorriso se esboça na feição do velho. Para os religiosos abre-se a lacuna para uma intervenção divina. Não há julgamentos. Talvez seja o argumento mais coerente dentre os demais. Uma figueira sagrada entre planos espirituais. Uma cruz cujo peso reflete o sofrimento de uma espécie. Um profeta sem rosto para guiar nações. A lua e suas fases. O sacrifício.

Para os filósofos, um punhado de conceitos. O absurdo, a vontade, o rio, a razão, o conhecimento, o acaso, o amor, a natureza, o nada. Palavras bonitas. Talvez verdadeiras. Ressoam por eras. Se entremeiam em cada dialeto. Na comunicação. Nos gestos. Abraçam o Universo. Apresentam seus vislumbres no cotidiano. Alguns passeiam por essas ideias com facilidade. Outros se escondem num lirismo truncado. Os leitores colaboram com realidades

próprias. Os simulacros se sobrepõem. Tentam transfigurar o simples no complexo. O complexo no simples. Para acabar sempre no mesmo lugar.

O professor recupera o fôlego. A experiência nesta disciplina lhe ensinou o ritmo. Mas não há cadência que se encaixe no compasso dos anos. Toma seu tempo. Continua.

A classe está quieta. Imagino que haja dúvidas. Retomo o tópico central. Cada devaneio de existência implica uma realidade com prazo estabelecido. Não há como dispensar a ideia de que estes planos individuais se sobrepõem. Não estamos em uma caixa branca. Qual é o conteúdo que preenche as lacunas entre nós? Quando imaginamos nos aproximar da resposta. Faz-se uma guerra. Terremotos. Sofrimento. Vemo-nos sozinhos. Na solidão, encontramos múltiplas respostas. Um olhar. A coincidência. Onde está o todo?

Aqui proponho uma abordagem inédita. Porém já difundida (era a 67^o vez que aplicava este tema em aula). O conteúdo se faz do vazio. Reformulo. Não há conteúdo. O que buscamos são as lacunas. Sempre foram. Veja bem. Não se trata do nada. E sim, da ausência. O vazio deságua no espaço. O espaço

implica na possibilidade. A possibilidade implica no infinito. O professor puxa o ar. O infinito implica em opções. As opções implicam na escolha. A escolha implica na unicidade. O tom de voz aumenta. O fôlego falha. A unicidade perdura até a próxima lacuna. O processo reinicia. A teia cresce. As lacunas se multiplicam. Existem intermináveis pontos entre Adão e o Criador. Mas os corpos quase se tocam. Abre os braços. Reforça seus argumentos. Gestos incisivos.

Pega um giz pela metade. Se volta para o quadro. Desenha dezenas de linhas, ramificações. Árvores labirínticas. O velho sabe que estamos perdidos na obra de Dédalo. Esse é o objetivo. Estar perdido. Rabisca círculos concêntricos. Explora os incontáveis hexágonos da Biblioteca. Escreve versos soltos. Explica a importância dos espaços. Da pontuação. Do silêncio. Apaga seu esboço. O quadro inane é mais significativo. Repensa. Recomeça. Linhas retas. Bifurcações. Encruzilhadas e seus demônios. Os movimentos do professor são mecânicos. O suor traceja sua testa.

Lá fora, fora da sala. Uma sombra entremeia os raios de luz minguantes do entardecer. A sombra diminuta cresce. Ganha proporções colossais.

Entidades aladas se aproximam. O farfalhar de asas. A dança dos vultos na parede. Finalmente vieram cobrar o preço de minhas revelações. Pensa o sábio. São os querubins! As fúrias! Os desígnios de Ziz. Eram apenas graúnas. Um grupo de três. Pousaram nas frestas da janela. Encaram. Olhares simultâneos. Alçam voo.

Decepcionado, o professor reflete. Ao menos poderiam ser corujas. Imagine o simbolismo. Onde estava mesmo? O mestre estava próximo do ápice de sua tese. Encara novamente o público. Já havia pouca luz. O amarelado substituído pelo branco frio. O rasgo da lua no celeste. A lua na verdade não está lá. É só uma ausência de céu. Um túnel de luz solar. Empalidecida. As paredes agora azuis. O fim da lição está próximo. Os estudantes. Impacientes como são. Logo começarão a sair.

Com as forças que lhe restam. O professor inicia seu ato final. Começa da criação. Criação de tudo. Aplica suas ausências. As lacunas entre planetas. O cosmos como um respiro. A antimatéria. Um planeta de água. Os peixes humanoides. As vírgulas da natureza. As civilizações e suas exclamações. Os labirintos das pirâmides. As cidades no fundo do oceano. Começa a gritar. Os braços balançando. Fala dos romanos. Dos romances. Os confrontos como pontos. A porcelana chinesa. Suas rachaduras. As cidades.

O cogumelo de átomos. Os versos de Neruda. O concreto trincado. A arte. A arte é a personificação do espaço. Rodopia no palanque. Tropeça. Dança em êxtase. Os faróis dos carros. A linearidade dos edifícios. Os códigos. As escolhas. a morte. São linhas. a ressurreição. Escritas. a eternidade. À mão. O livro sem palavras. A página em branco. As pupilas dilatadas.

O professor, sem fôlego, cai. Tonto. O suor no chão. Na camisa. Se apoia nos dois braços. Senta. Encara a sala vazia. Silêncio. Ausência. Tudo o que desejava. Respira. Uma ode ao ar. Estava satisfeito. Os zunidos dos mosquitos soam como aplausos. Se levanta com dificuldade. Observa os contornos do seu corpo no pó. Observa o pó nos contornos do seu corpo. Junta seus pertences.

Caminha em direção à porta. Semana que vem voltará. Ou não. Ninguém conhece as eternidades que me separam da próxima visita. Olha mais uma vez para a sala. Levanta a mão em um aceno. Um quase pedido de desculpas. Sai apressado.

Esqueceu a porta aberta. Deixou um vão para trás.

Campinas, 1 de setembro de 2025

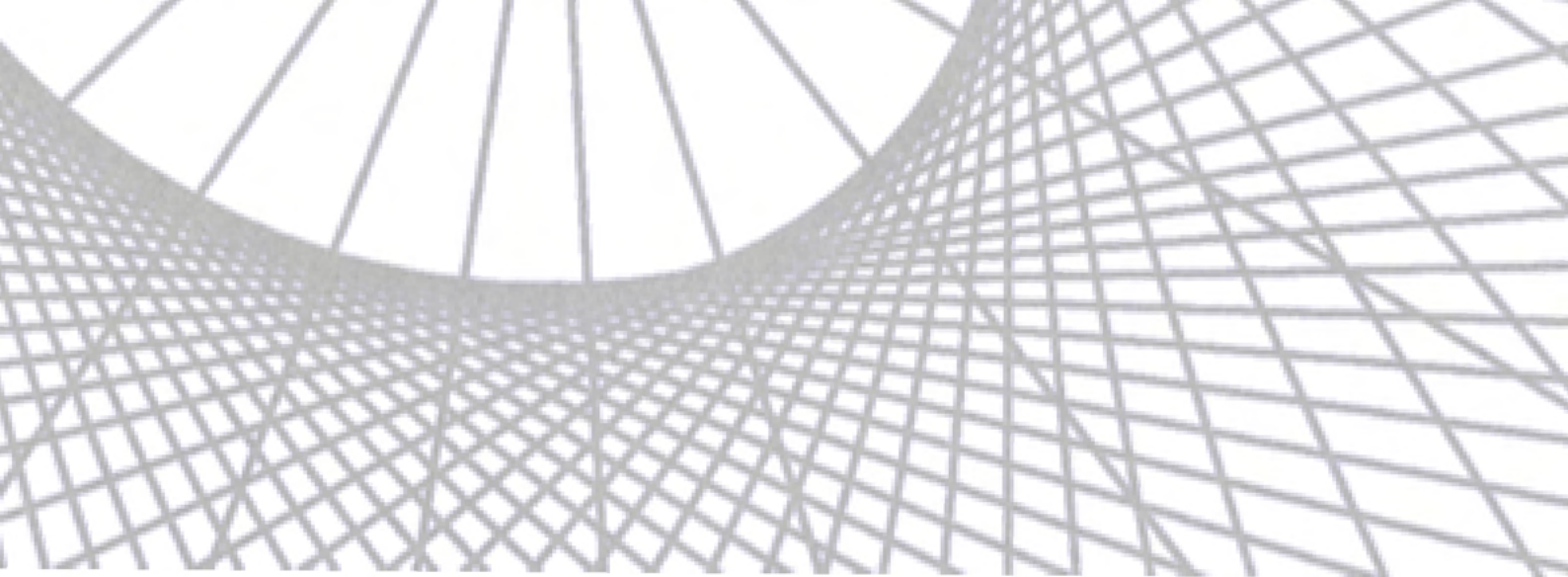


DANIEL ZAGATTO CHAN

Nascido em Campinas, tenho 23 anos e sempre vivi no distrito de Barão Geraldo. Em 2020, ingressei na Unicamp como estudante de Engenharia Química e hoje, em meu sexto ano, estou prestes a me formar. Sou apaixonado pelo realismo mágico latino-americano e escrevo contos por gosto, como forma de passar o tumulto de ideias para o papel. Nunca publiquei textos, mas resolvi tentar quando recebi este edital de uma amiga do IEL. Mesmo no fim do curso, a universidade sempre proporciona novas portas a serem abertas.

IV.
Leituras e
interpretações

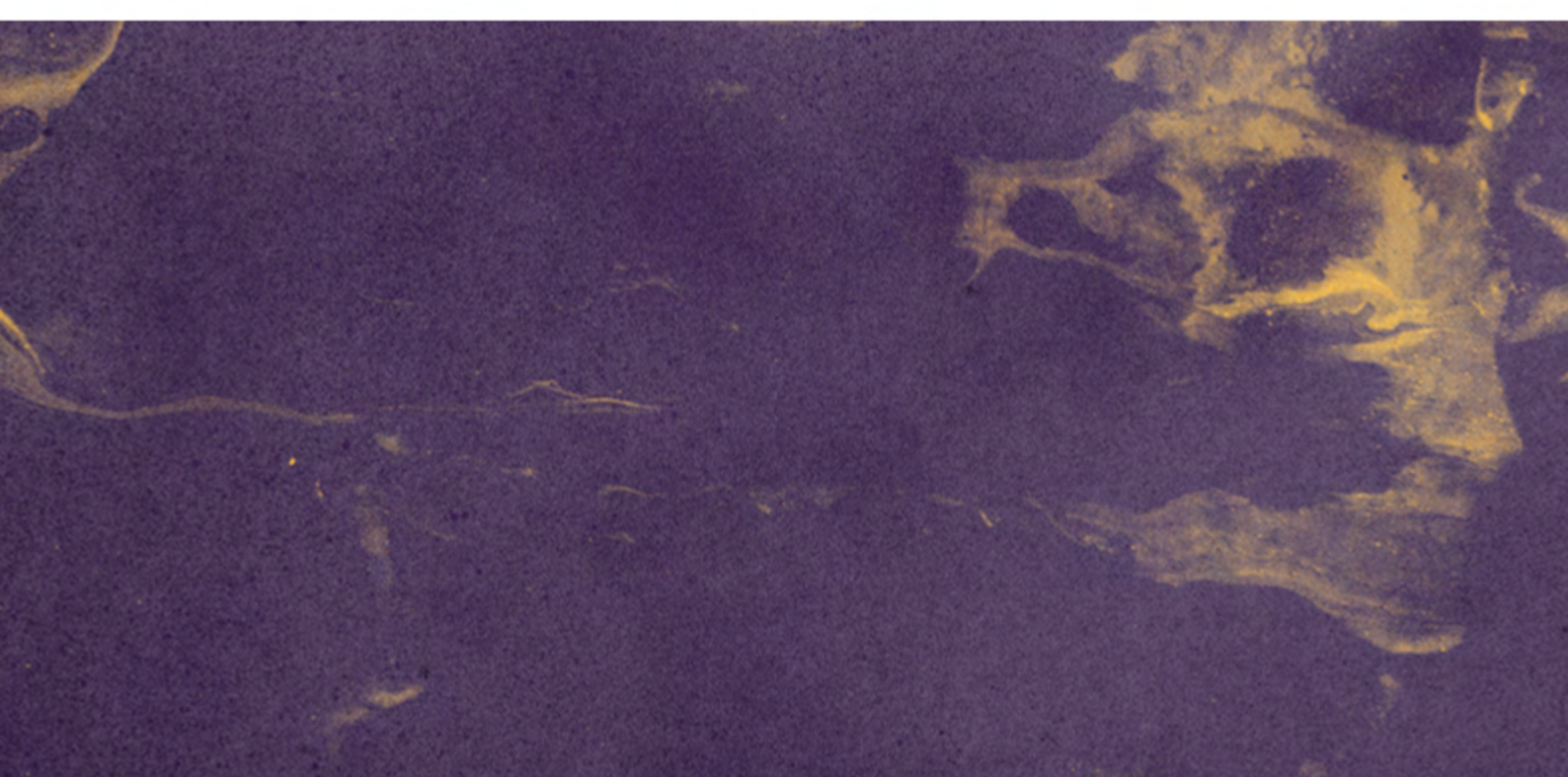
Textos críticos e reflexivos sobre literatura, forma e leitura.



ENSAIO

CONFORMISMO E QUEBRA DO POSSÍVEL

CAROLINA E. S. JACOMINI



FICÇÃO ENTRE CONFORMISMO E QUEBRA DO POSSÍVEL

A obra *Crítica y Ficción* (1986) é composta de uma série de entrevistas concedidas por Ricardo Piglia e intervenções feitas por ele em datas e para veículos de informação distintos. Como o próprio título aponta, são textos que abordam diferentes frentes relacionadas à ficção, em seu sentido amplo, e à sua crítica: há aqueles que se referem a escritores de literatura; há os que abordam gêneros literários, cinema e política. Embora todos apresentem um traço singular que Piglia confere aos seus ditos e seus escritos, a entrevista “Sobre Roberto Arlt”, conduzida por Ricardo Kunis, chama atenção. Nela, entrevistador e entrevistado passam por diversos temas relativos à obra, ao público leitor e ao escritor Roberto Arlt. Tal olhar, peculiar e atento, de Piglia se faz sentir desde o início da conversa. À primeira pergunta, “¿Quién es Roberto Arlt?” (Piglia, 2001, p.21), feita por Kunis, a resposta não foi a esperada nota biográfica, mas sim que Arlt não é um clássico: não é um autor que virará peça de museu – “es difícil neutralizar esa escritura, no hay profesor que la resista.” (*Ibid.*, p.21). Isso devido ao seu estilo que é mesclado, em ebulição, feito a partir

de restos: um tango permeado por marchas militares, por hinos do Exército de Salvação e por canções revolucionárias; é uma forma de utilizar a linguagem simultaneamente muito argentina e muito exótica. Na verdade, em um contrassenso, Arlt é um clássico sem legitimidade, e esse lugar deslocado e ilegítimo ocupado por ele acabou definindo e radicalizando seu ideário. Apesar dessa posição ocupada pelo escritor dentro da crítica, ele sempre foi e ainda é muito lido na Argentina, pelo motivo de suas obras serem muito atuais, quase proféticas. Segundo Piglia, suas novelas possuem essa característica em virtude de se alimentarem do presente, das leis de funcionamento da sociedade: *“Arlt parte de ciertos núcleos básicos, como las relaciones entre poder y ficción, entre dinero y locura, entre verdad y complot, y los convierte en forma y estrategia narrativa, los convierte en el fundamento de la ficción.”* (Ibid., p.23). Por conta disso, as ficções de Arlt, que se parecem estranhas utopias, apreendem elementos que estão na epiderme da sociedade, mas que ainda não encontraram caminhos para se expressarem. A partir disso, Piglia declara que ele possuía uma relação contraditória com o seu público, há certos textos que seguem uma estrutura de folhetim, mas há aqueles que

ultrapassam os limites das convenções literárias e os lugares comuns ideológicos: *“Es demasiado excéntrico para los esquemas del realismo social y demasiado realista para los cánones del esteticismo.”* (*Ibid.*, p.23).

A entrevista, então, toca em uma questão muito interessante, o lugar que a ficção ocupa nas obras artísticas. Para Piglia, o escritor trabalha isso de múltiplas formas e compreende “ficção” como sendo a possibilidade de se fazer crer. Uma vez que ela se transforma, se metamorfoseia e frequentemente se associa com a estafa, com a fraude, com a delação e com a falsificação é razoável dizer que as suas novelas, no fundo, são narrativas sobre a crença, sobre as formas pelas quais os relatos atuam, produzem efeito e têm poder (*Ibid.*, p.24). Com isso, identifica-se nos escritos um elemento de *bovarismo* ou *quixotismo*, visto que é comum que haja personagens que ao entrarem em contato com a literatura buscam vivenciar o que leram: *“Hay una especie de quijotismo negativo en todo esto: la lectura tiene siempre un efecto perturbador y delictivo. La lectura, en Arlt, lleva a la perdición.”* (*Ibid.*, p.24). Indo mais a fundo, existe uma forte crítica à “produção imaginária de massas”, a um *bovarismo social*. Isso é, a criação de ilusões sociais e a definição de modelos de realidade por parte dos veículos de informação e entretenimento – como jornais, cinema e folhetins. Tendo isso em vista, torna-se possível compreender o lugar que

o dinheiro, a miséria e a loucura ocupam nas novelas de Roberto Arlt. Se para ele a loucura é uma forma de romper com o possível, um tipo de ficção, a ilusão que se tem de escapar da miséria, uma utopia popular, é uma forma de desatino. Portanto, para as personagens de Arlt, não se trata de ganhar dinheiro, mas sim, de *fazê-lo* por meio da falsificação, da magia, da alquimia, das artes teosóficas: são pessoas que buscam conseguir dinheiro a partir da imaginação. O que faz perceber que para este escritor o mundo do trabalho não produz riquezas, mas sim pobreza; o dinheiro está sempre ligado ao delito e à transgressão.

Podemos encontrar essa complicada relação entre realidade e ficção em uma metacrônica de Arlt. Nela é reproduzida a conversa que o cronista teria tido com uma senhora, porém, aquilo que seria a matéria-prima torna-se a obra final. A narrativa de “O Cinema e os Costumes” (1931) inicia pela pergunta da senhora ao seu interlocutor se ele vai ao cinema, ao que responde negativamente, devido ao fato de os filmes de amor o aborrecerem. Disso, saltam para o número exorbitante de salas de cinemas no país, o que demonstra que se trata da grande mercadoria. Nesse ponto, a senhora faz uma observação interessante: “E sabe por que é uma

grande mercadoria, usando suas palavras? É porque as mulheres, neste país, vivem em completo inconformismo com o meio em que habitam.” (ARLT, 19-- , p.1). Ela ressalta ainda que há uma grande contradição nesse assunto, pois, de um lado, os pais buscam infundir certos princípios em seus filhos, e de outro, permitem que tais valores sejam desfeitos pelo “ensino amoroso do cinema.” (*Ibid.*, p.1). A partir disso, entra no caso específico das mulheres: entre aquelas que vão ao cinema há um grande número de senhoras e um muito maior de moças; que as jovens se interessem por amor, isso não lhe causa surpresa, porém, as mulheres casadas? Isso lhe parece inexplicável. No entanto, ela mesma elucida que o que aborrece é a monotonia conjugal, e não o matrimônio em si. O homem, enjoado, trai a esposa, a mulher substitui o amor pelos filmes. Mais à frente, a senhora aponta que o cinema está fabricando uma atmosfera de inconformismo entre as pessoas: “O cinema sempre representa o êxito, a beleza, a elegância, o amor, a liberdade; o cinema, quase sempre, idealiza o vulgar (é claro que de um modo falso), mas de tal forma que, hoje, os livros escritos para inquietar as pessoas produzem menos resultado que uma fita.” (*Ibid.*, p.2). No entanto, seria enganosa a percepção de que nesta crônica está

sentenciado que tal efeito causado pelos filmes seria algo necessariamente negativo. Ao final, a senhora afirma que as meninas que nascem hoje, na idade de 15 anos irão debochar de seus pais, quando eles forem lhes aconselhar, ao que o cronista responde: “Senhora, penso com toda tristeza que é uma grande pena não ter nascido hoje.” (*Ibid.*, p.2). A partir disso pode-se perceber que a relação entre mimetismo e produtos culturais de massa, no caso, o cinema, é colocada de uma maneira não maniqueísta pelo narrador. De um lado, está presente o poder que o relato pode ter na construção de um imaginário para as massas, aliado à impossibilidade de vivenciá-lo no real e à consequente alienação do sentimento de insatisfação (no caso, a substituição do amor pelo cinema); de outro, a ficção surge como quebra do possível, isso é, como loucura e transgressão, suscitando a vontade de mudar aquilo que se vive. Nesse ponto, a arte, ainda que industrializada, pode figurar como motor de transformações sociais. Assim, a crônica de Arlt aliada à leitura que Piglia faz do escritor levam a compreensão de que ambos partilham a inquietação perante o poder da ficção, seja ela literária ou cinematográfica, de produzir realidades imaginárias que interferem na maneira que as pessoas vivem o presente. Se para Piglia a ficção arltiana é esse espaço em que as forças contraditórias da sociedade se revelam, para Arlt o cinema é capaz de encarnar uma ambiguidade: a beleza

das telas de cinema produz o conformismo e a alienação, mas também, pela imaginação de outra vida, gera o desejo de romper com o que está posto. Suspensa entre a crença, o desengano e a utopia, a ficção já não é considerada o espelho fiel do real, mas o faz vacilar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARLT, Roberto. O Cinema e os Costumes. *El Mundo*, 16 de dez. de 1931, 19--.

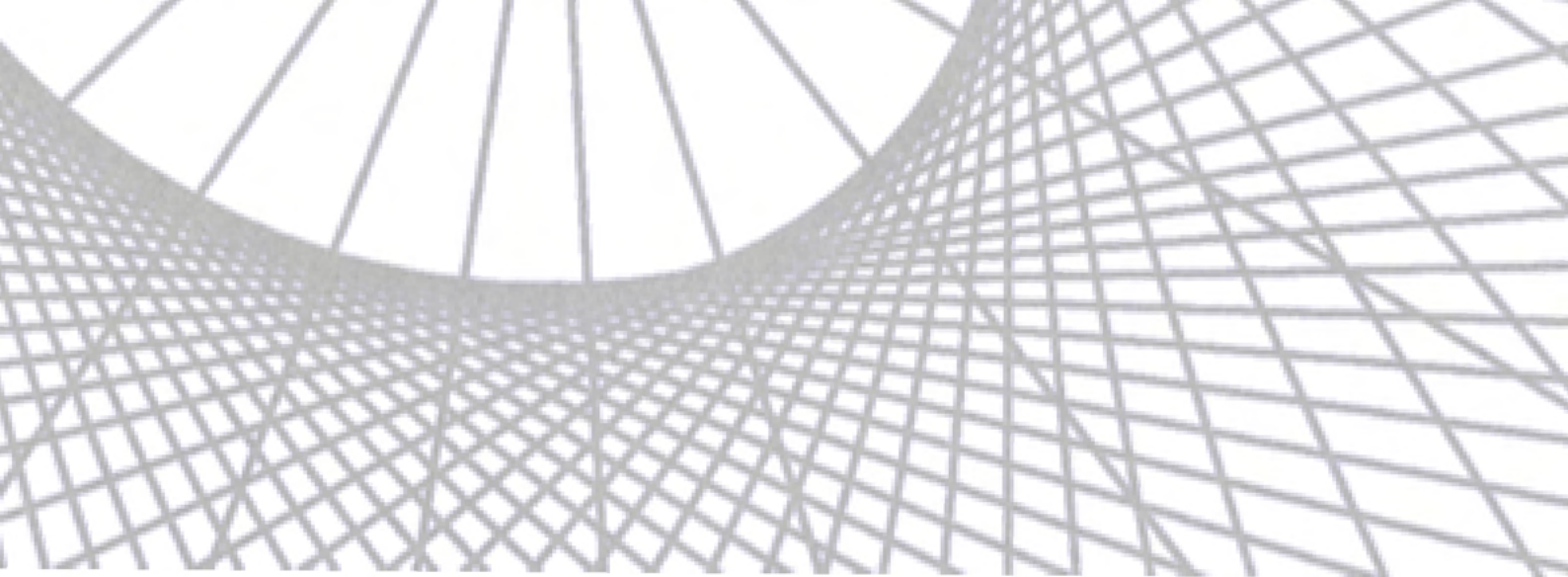
GÁRATE, Miriam V. O Cinema se alastra pela América Latina: repercussões do novo espetáculo. *Revista Territórios e Fronteiras*, Cuiabá, vol. 7, n.1, p.150-170, jan.-jun., 2014.

PIGLIA, Ricardo. "Sobre Roberto Arlt". In: *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama. 2001, pág. 21-29.



CAROLINA ESTEFÂNIA SIMONS JACOMINI

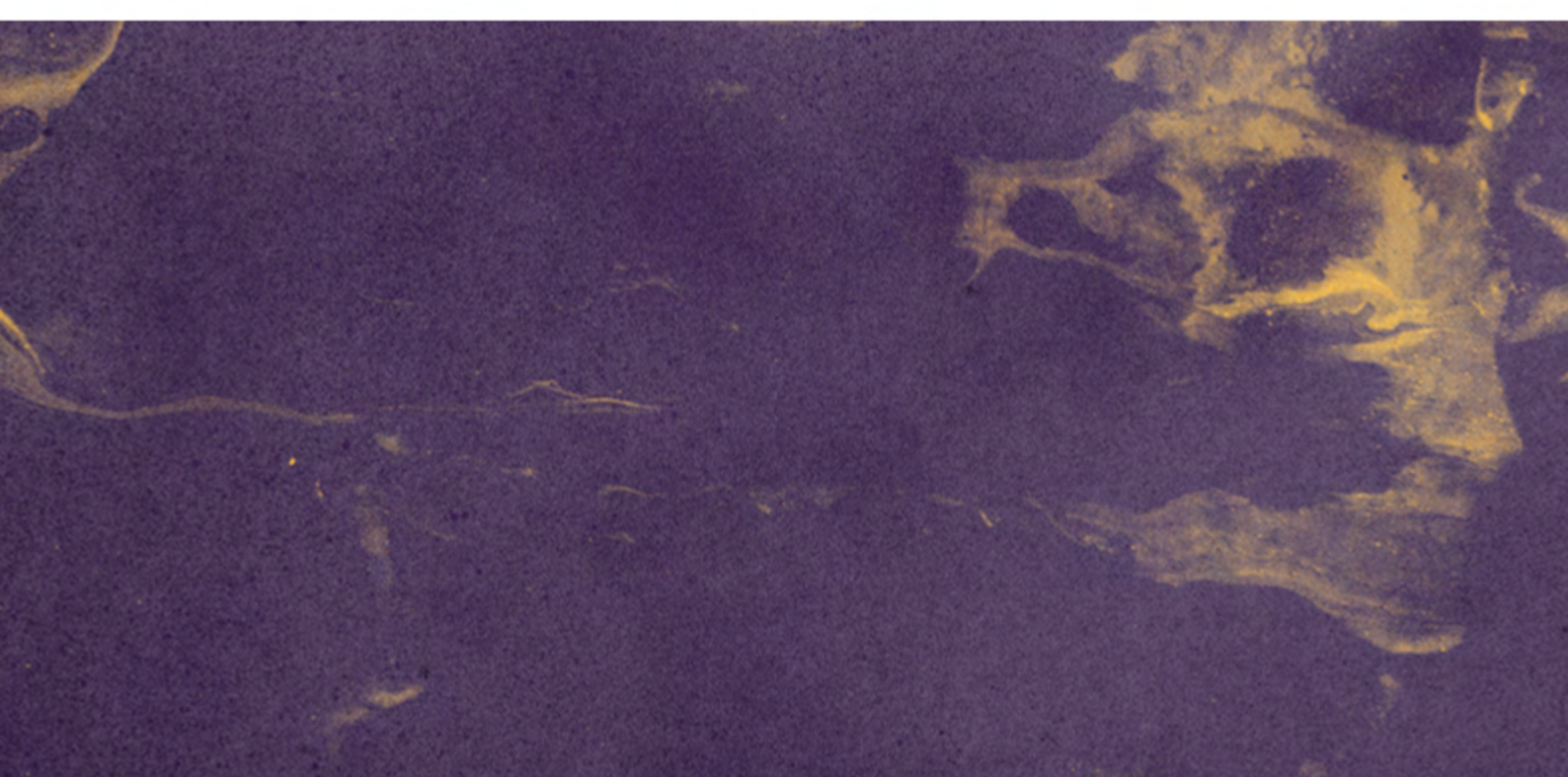
Eu sou formada em Estudos Literários pela Unicamp e agora faço mestrado na mesma instituição. Minha dissertação é sobre o romance *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Em especial, como o estilo metafórico, as trilhas analógicas, a estrutura em abismo e em maquete apontam para uma ideia de obra literária como gesto criativo que se estende ao leitor, como se fosse um convite à criação artística.



ARTIGO

(SUPER)INTER- PRETAÇÃO EM BECKETT

DANIEL M. DE CASTRO TEIXEIRA



OS LIMITES DA (SUPER)INTERPRETAÇÃO EM *ESPERANDO GODOT*, DE SAMUEL BECKETT

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar possibilidades interpretativas da obra *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, com ênfase nas possibilidades e riscos de uma “superinterpretação”, tal qual postulada por Eco (2005). Para tanto, foi mobilizado um arcabouço teórico que abrange a chamada “virada existencial” dos estudos hermenêuticos e sua ruptura com a tradicional hermenêutica dos textos, com destaque para a hermenêutica da facticidade de Martin Heidegger. Os resultados mostram que o afastamento da influência autoral sobre o texto e a valorização de uma interpretação subjetiva e individual pelo leitor permitem que a obra, de caráter abstrato e minimalista, possa ser analisada sob óticas temporais, espaciais e sociais distintas, e que os riscos de uma superinterpretação parecem reduzidos devido a esse mesmo caráter do texto beckettiano.

Palavras-chave: Hermenêutica; Superinterpretação; Literatura; Samuel Beckett.

“Nada a fazer”. É com essa frase inicial, resmungada por um palhaço maltrapilho e sentado em uma pedra, perdido no meio de uma estrada com apenas uma árvore à vista, que se abre a peça *Esperando Godot* (1952), de Samuel Beckett. Após a chegada de Vladimir, outro palhaço que entabula conversa com o primeiro, Estragon, está definido o tom que vai ressoar no texto ao longo de seus dois atos, e que, sob a forte influência do pessimismo pós-Segunda Guerra Mundial, impactaria também o teatro e a

literatura da segunda metade do século XX. Grande parte dessa influência se explica por sua estranheza e peculiaridade: *Godot* é talvez a mais conhecida obra de Beckett e uma das peças mais emblemáticas do modernismo e pós-modernismo na literatura ocidental, e um dos principais expoentes do chamado “Teatro do Absurdo”. O termo foi cunhado em 1961 pelo crítico Martin Esslin e há, em suas raízes, uma proposta de rompimento com a prosa convencional: após o mundo ser testemunha dos horrores do nazifascismo, das bombas nucleares e das grandes crises econômicas, de repente perde força aquele modelo de narrativa com um herói tradicional e seguindo um arco narrativo bem definido. No caso de *Godot*, não há heróis nem arcos narrativos, apenas personagens tragicômicos, entediados e incapazes sequer de dialogar entre si. Andrade (2017, p. 124) é categórico ao afirmar que os diálogos da peça “reduzem-se a rotinas que encobrem a dificuldade de passagem do tempo” e que seriam uma “estratégia para camuflar a mínima margem de ação das personagens”. Ele cita, ainda, a crítica Vivian Mercier, que afirmou, à época da primeira montagem de *Godot*, tratar-se de uma peça em que “nada acontece, duas vezes” (*Ibid*, p. 123).

A frugalidade e o minimalismo são partes indissociáveis dessa obra de Beckett. O enredo, muito simples, pode ser resumido em seu próprio título: Vladimir e Estragon estão esperando a chegada de Godot. Eles não podem sair daquele cenário, pois Godot pode chegar a qualquer momento. Não se explica quem ou o que é Godot, o que Godot vai fazer por eles, nem por que ele é importante. Mas, enquanto Godot não vem, Vladimir e Estragon nada fazem, pois não têm nada a dizer ou fazer, nada a criar, ou a concluir. Há uma constante repetição de diálogos, sempre permeados de uma sensação de vazio:

ESTRAGON: Estou cansado. (*Pausa*) Vamos embora.

VLADIMIR: A gente não pode.

ESTRAGON: Por quê?

VLADIMIR: Estamos esperando Godot.

ESTRAGON: É mesmo. (*Pausa*) O que vamos fazer, então?

VLADIMIR: Não há nada a fazer. (Beckett, 2017, p. 87)

O minimalismo de *Godot* merece uma atenção particular, pois suscita muitas questões no campo da hermenêutica: De que forma podemos interpretar um texto tão permeado de vazios e tão marcado pela repetição? Haveria um risco de nossa subjetividade interpretativa e individual se afastar tanto do eixo central da peça a ponto de comprometer seu sentido? Que sentido? Devemos retroceder um pouco e buscar um embasamento teórico no campo da hermenêutica. Grondin estabelece que esses

estudos sofreram uma “virada existencial” a partir das contribuições de filósofos como Nietzsche e, principalmente, Heidegger:

Depois de ter sido, até o século XVIII, uma arte de interpretação de textos, depois uma metodologia das ciências humanas no século XIX, a hermenêutica se transformará em algo completamente diferente no século XX, uma “filosofia” (...). Com Heidegger, a hermenêutica mudará de *objeto*, deixando de incidir sobre os textos ou sobre as ciências interpretativas para incidir sobre a própria existência. Podemos falar, então, de uma virada existencial da hermenêutica. (Grondin, 2012, p. 37-8)

A ruptura com a hermenêutica clássica é observada por uma mudança de foco de estudo: se até então o objeto era o texto em si e aquilo que seu autor procurava estabelecer como sentido, agora a hermenêutica ganha contornos filosóficos e procurará se debruçar sobre a existência individual do leitor e suas experiências subjetivas, o que Heidegger passa a denominar “hermenêutica da facticidade”. Essa concepção provém da suposição de que “a vida é, em si mesma, intrinsecamente hermenêutica, ou seja, levada por uma interpretação de si mesma” (*Ibid.*, p. 39). Essa consideração do indivíduo e da facticidade é corroborada pela veemente afirmação nietzschiana de que não há verdades ou mentiras universais:

O que é a verdade, portanto? Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas. (Nietzsche, 1983, p. 56)

Ou seja, nada pode ser considerado um “fato”; uma verdade última e absoluta. Como poderíamos prosseguir com uma hermenêutica de textos, cujos sentidos seriam únicos e objetivados apenas por seus próprios autores, se esses mesmos sentidos não passam de interpretações em um mundo no qual verdades e fatos são meras construções sociais? Nietzsche afirma haver um “impulso fundamental do homem” a essa formação de verdades como “metáforas usuais”. A força desse impulso é tal que chega a procurar um território novo para sua atuação, que seria do *mito* e da *arte*: “O próprio homem, porém, tem uma propensão invencível a deixar-se enganar e fica como que enfeitiçado de felicidade quando o rapsodo lhe narra contos épicos como verdadeiros, ou o ator, no teatro, representa o rei ainda mais regamente do que o mostra a efetividade” (*Ibid.*, p. 58-9). A arte,

portanto, surge como um campo de livre imaginação, em que, “como sonho, tudo é possível” (*Ibid.*, p. 59). Não há regras ou verdades absolutas dentro do campo imaginativo e subjetivo da arte. Resta àqueles que experimentam a fruição dessa realidade construir sua própria interpretação do que uma obra de arte traz como verdade. Essa interpretação será, portanto, individual e subjetiva, baseada na formação social do indivíduo e nas experiências de cada um.

Retomando Heidegger, nem a própria vida escapa a essa realidade e está sujeita a uma interpretação de si mesma. O homem acaba se esquecendo de sua existência; do fato de que “existe”. É crucial sempre redespertar em nós mesmos essa noção, o que para Heidegger seria um processo destrutivo a que denomina de *dasein*, “estar aí”. Se o homem se esquece de sua noção de existência, “a tarefa de uma hermenêutica da facticidade (...) será então lembrar a facticidade a si mesma, arrancá-la de seu esquecimento em si. A hermenêutica tem como tarefa tornar cada *Dasein* atento a seu próprio ser” (Grondin, 2012, p. 40-1). É crucial sempre nos lembrarmos de que existimos para possibilitar a reflexão e a interpretação sobre essa existência.

Connor, em reflexão sobre *Godot* e seus aspectos teatrais, retoma o conceito heideggeriano do *dasein*:

É provável que o teatro reproduza a condição humana do *dasein* de forma mais natural que qualquer outro modo de representação da realidade. O personagem teatral está no palco, e essa é sua principal qualidade: ele é *aí*. (...) Vladimir e Estragon não têm nada o que repetir: eles são *aí*; precisam se explicar. Mas não parecem ter um texto preparado de antemão e decorado com escrúpulo para ajudá-los. Precisam inventar. Estão livres. (Connor, 2017, p. 160)

Ou seja, vemos de fato tais personagens e acontecimentos, e escutamos de fato suas vozes, muito mais do que na leitura em privado. Há ali, como proposto pela hermenêutica da facticidade, uma “intenção que habita a própria existência; o sentido de seu projeto” (Grondin, 2012, p. 48). Beckett parece ter evitado imprimir sentidos concretos em seu texto, e deixa para nós – a audiência, com suas respectivas interpretações subjetivas – a responsabilidade de procurar ou não um sentido para a peça, seus poucos personagens, escassas ações e repetidos diálogos.

Tais possibilidades interpretativas remetem ainda ao conceito de “morte do autor”, de Barthes. Para o teórico, há ainda hoje uma insistente busca pela “explicação” de uma obra a partir de seu autor, “como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a revelar a sua

‘confidência’” (Barthes, 2004, p. 58). Entretanto, não é o autor, mas sim a linguagem, o responsável pelo sentido. O modernismo derrubou a concepção tradicional de hegemonia do autor, antes corporificado em uma espécie de posição “divina”, agora, precisa ter sua influência sobre o texto eliminada, o que representaria essa espécie de morte figurativa:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura. (*Ibid.*, p. 62)

Por muito tempo, assumimos o autor nessa posição de Deus, como se o sentido impresso por ele ao texto fosse a única verdade absoluta. Para Barthes, contudo, o autor nada mais faz do que mesclar escrituras prévias, imitando gestos anteriores, nunca sendo original. Se o texto é lugar de múltiplas escrituras, quem reunirá essa multiplicidade para identificar um sentido para ele é o leitor, não o autor. Não existe algo a ser “decifrado” no texto. Todos os traços que o constituem serão os mesmos que o leitor carrega dentro de si: “Uma vez afastado o Autor, a pretensão de ‘decifrar’ um

texto se torna totalmente inútil. Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura” (*Ibid.*, p. 63). Se antes associávamos aspectos da obra ao seu autor – a loucura em Van Gogh, por exemplo – agora, ela precisa ser analisada e interpretada para além dessa sombra autoral: “para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor” (*Ibid.*, p. 64). Dizendo de outra maneira, é preciso que o autor “morra”, metaforicamente, para que o leitor “nasça”. Do nascimento do leitor se possibilitará a existência, pessoal e subjetiva, de um sentido para o texto.

Para Eco, porém, há um limite dentro das possibilidades interpretativas do leitor. Ele concorda com Barthes no sentido de que “um texto, depois de separado de seu autor (assim como da intenção do autor) e das circunstâncias concretas de sua criação (e, conseqüentemente, de seu referente intencionado), flutua (...) no vácuo de um leque potencialmente infinito de interpretações possíveis” (Eco, 2005, p. 48). Afirma ainda que “o leitor real é aquele que compreende que o segredo de um texto é seu vazio” (*Ibid.*, p. 46). Eco admite o vazio, mas, no mesmo gesto, sublinha que o texto também há de ter uma “intenção”. Existe um “não-dito” que limita a interpretação. O leitor interpretar o texto justamente a partir do chamado “não-dito” constitui o que Eco denomina *superinterpretação*:

O que quero dizer aqui é que existem critérios para limitar a interpretação. Caso contrário, correríamos o risco de nos ver diante de um paradoxo meramente linguístico do tipo formulado por Macedonio Fernandez: “Neste mundo faltam tantas coisas que, se faltasse mais uma, não haveria lugar para ela”. Sei que há textos poéticos cujo objetivo é mostrar que a interpretação pode ser infinita. Sei que *Finnegans Wake* foi escrito para um leitor ideal afetado por uma insônia ideal. Mas sei também que, embora toda a obra do Marquês de Sade tenha sido escrita para mostrar o que o sexo poderia ser, a maioria de nós é mais moderada. (*Ibid.*, p. 46-7)

Adiante, Eco conclui que o leitor de uma mensagem pode tirar dela diversos significados, no entanto, não seria possível afirmar que uma mensagem pode “significar *qualquer coisa*. Pode significar muitas coisas, mas há sentidos que seria despropositado sugerir. (...) Se há algo a ser interpretado, a interpretação deve falar de algo que deve ser encontrado em algum lugar, e de certa forma respeitado” (*Ibid.*, p. 50-1).

É precisamente aqui que retornamos à nossa hipótese inicial: se o leitor ideal deve captar o “vazio” de um texto, a peça de Beckett parece um ótimo exercício para isso, uma vez que nela proliferam esses “não-ditos”, resultando na possibilidade das mais diversas hipóteses de leitura. O problema é que, com tantas interpretações cabíveis à leitura da

peça, como avaliar algum sentido que poderia ser considerado, ainda nas palavras de Eco, “despropositado”?

Há um histórico muito rico e diverso de montagens da peça desde sua primeira encenação em 1953, o que parece sugerir que os riscos de superinterpretação em *Godot* não são usuais. McDonald é enfático ao afirmar que o próprio sucesso e significância cultural do texto beckettiano se devem à própria universalidade de seus temas, o que o revestiria de um “aspecto camaleônico”:

A significância e os méritos de *Esperando Godot* foram atribuídos à universalidade de seus temas. Para muitos, o que a obra parecia comunicar era a essência da condição humana (...): uma espera vã e incessante entre o berço e a cova, uma terra de flagelos onde tudo o que podemos fazer é buscar distração em jogos despropositados e conversas fúteis. O fato de a peça ser desprovida de qualquer referência geográfica detectável instou muitos a vê-la como um arquétipo de espaço de qualquer lugar, a qualquer momento. (Mcdonald, 2017, p. 140)

Esse aspecto camaleônico explicaria os motivos dos nomes dos quatro personagens da peça: francês para Estragon, russo para Vladimir, italiano para Pozzo e inglês para Lucky. Tão grandes e evidentes são os vazios do texto que geram um inevitável “misto de incerteza, indefinição e abstração (que)

permite que *Esperando Godot* opere como uma espécie de chave-mestra, abrindo-se em diferentes contextos e situações, criando conexões ao redor do mundo e falando ao público em situações culturais, sociais e políticas díspares” (*Ibid.*, p. 151). É o que se evidencia ao resgatar as diversas montagens da peça ao redor do globo. Entre alguns exemplos, está a encenação de Robin Wagner, na prisão de San Quentin, em São Francisco, em 1957, com atuação dos presos; ou a de Susan Sontag, em Sarajevo, 1993, em meio à Guerra da Bósnia (1992-5), cuja montagem ocorreu a céu aberto, em meio aos escombros de uma rua destruída pelo conflito, com participantes de diversas etnias.

As possibilidades parecem infinitas. Há, nesse caráter tão abstrato e minimalista do texto, tão pouco a se fornecer de dados concretos, que se torna inevitável refletir que o próprio Beckett desejava imprimir à obra a possibilidade de se fazer uma completa subjetividade interpretativa. Se nos lembrarmos da hermenêutica da facticidade de Heidegger, fica claro que toda e qualquer possibilidade de interpretação de *Godot* depende de nossa própria vida; nossas experiências e subjetividades. É o que permite tal aspecto camaleônico que deu à obra tantas e tão diversas montagens ao redor do mundo, em contextos sociais, políticos e culturais tão distintos.

Há um senso de ansiedade latente no texto, de caráter tanto existencial quanto identitário: identitário porque não se faz possível uma sensação de pertencimento em um cenário como uma estrada vazia e precária, em um tempo que, além de indeterminado, parece infinito. Também porque os personagens estabelecem, ainda assim, certas relações de exploração e subjugação, como se a plena liberdade continuasse impossível. Não surpreenderia se a população da Faixa de Gaza, aquela que ainda permanece viva e à espera do fim da guerra que parece tão sem sentido quanto interminável, encontrasse a si mesma nos personagens da obra.

Para o resto de nós, que por sorte ainda vivemos em relativa normalidade e tempos de paz (até agora), a identificação com a sensação de espera é existencial, permeada pelo caráter cíclico da vida e da rotina, e pela sensação de imobilidade do tempo. Muitos parecem estar sempre à espera de algo: o fim do expediente do trabalho, o fim de semana, os feriados, as férias etc. Essa espera preenche e contamina os dias, e, mesmo que os ponteiros do relógio não parem de avançar, transforma nossas expectativas em algo sólido, distante e que, tal como Godot, parece nunca chegar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, F. S. (2017). Godot em dois tempos. In: BECKETT, S. (2017). Esperando Godot. Trad. Fábio de Souza Andrade. Cia. Das Letras, SP.

BARTHES, R. (2004). O rumor da língua. Trad. Andréa. Stahel M. da Silva. Martins Fontes, SP.

BECKETT, S. (2017). Esperando Godot. Trad. Fábio de Souza Andrade. Cia. Das Letras, SP.

BECKETT, S. (2015). Textos para nada. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. Cosac Naify, SP.

CONNOR, S. (2017). A duplicação da presença em Esperando Godot e Fim de Partida. In: BECKETT, S. (2017). Esperando Godot. Trad. Fábio de Souza Andrade. Cia. Das Letras, SP.

ECO, U. (2005). Interpretação e superinterpretação. Trad. MF. Martins Fontes, SP.

GRONDIN, J. (2012). Hermenêutica. Trad. Marcos Marcionilo. Parábola, SP.

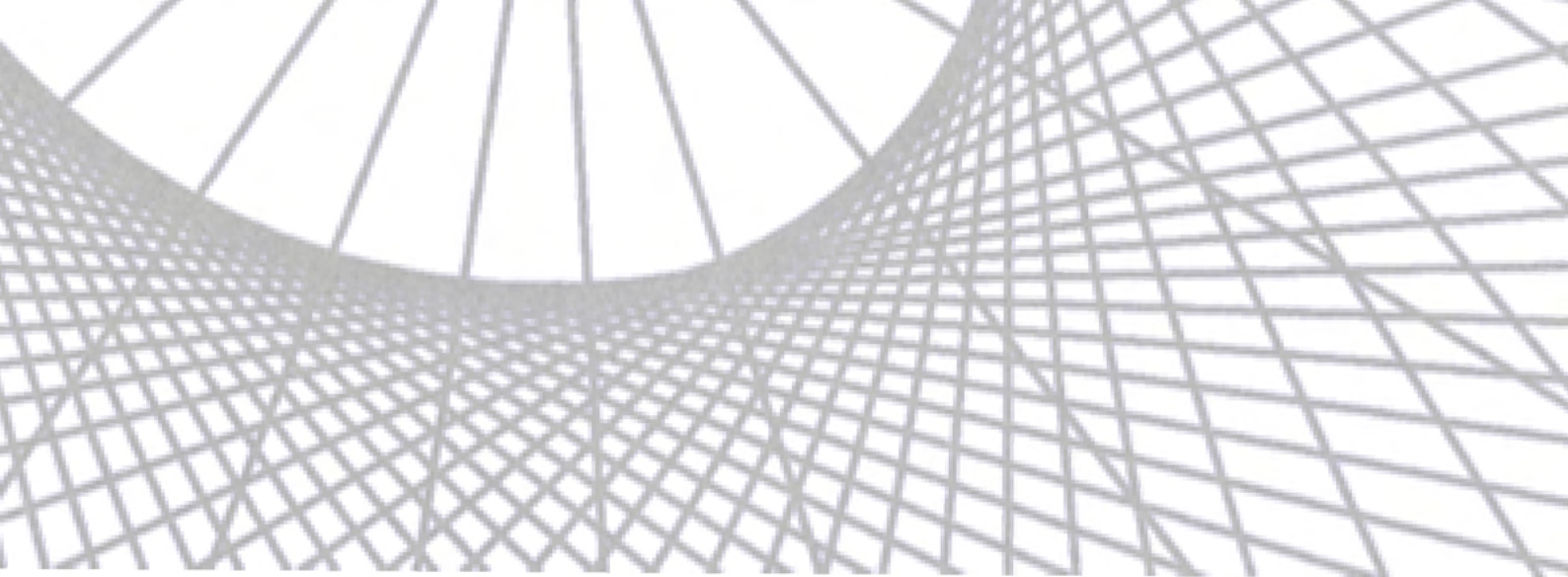
McDONALD, R. (2017). Esperando Godot e o impacto cultural de Beckett. In: BECKETT, S. (2017). Esperando Godot. Trad. Fábio de Souza Andrade. Cia. Das Letras, SP.

NIETZSCHE, F. W. (1983). Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral (Obras incompletas). Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. Abril Cultural, SP.



DANIEL MENDES DE CASTRO TEIXEIRA

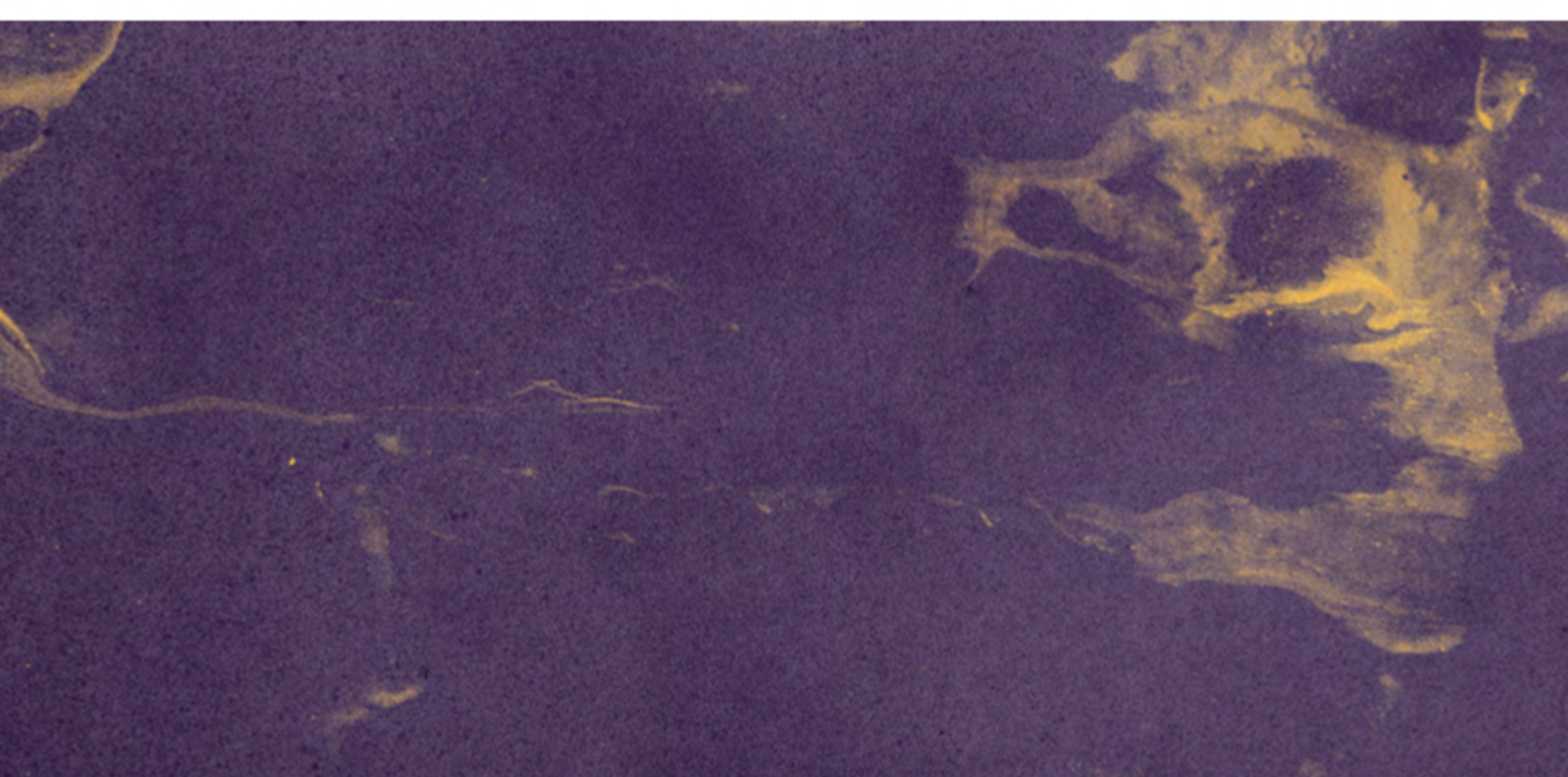
Daniel M. C. Teixeira é bacharel em Ciências Econômicas pela UNICAMP e atualmente graduando em Letras pela mesma universidade. Tem como principal área de interesse o campo da Teoria e Crítica Literária, e está realizando Iniciação Científica sobre o uso da metaficção na obra de David Foster Wallace, com eventual expansão para o Trabalho de Conclusão de Curso. Possui interesse em romances do século XIX, além de modernismo e pós-modernismo de língua inglesa.



ARTIGO

TRANSMUTABILIDADE EM A. DUMAS

MARIA FERNANDA P. F. LEITE



A TRANSMUTABILIDADE DO PERSONAGEM CONDE DE MONTE CRISTO, DE ALEXANDRE DUMAS

Resumo: O presente artigo pretende, em um primeiro momento, analisar quadro a quadro a transmutabilidade do personagem Conde de Monte Cristo (que antes era o marinheiro Edmond Dantès), evidenciando as características e processos que a configuram. Para, em seguida, relacionar o estudo da Ninfa com as metamorfoses do Conde. Tendo isso em vista, utilizei como base textos de teóricos conhecidos no campo, sendo eles: Georges Didi-Huberman, Roberto Calasso e Maura Voltarelli Roque.

UMA BREVE INTRODUÇÃO

O livro *O Conde de Monte Cristo*, publicado pela primeira vez em 1846 e escrito por Alexandre Dumas, conta a história de Edmond Dantès, um marinheiro que passa 14 anos na prisão por um crime que não cometeu. Até que finalmente ele consegue fugir da prisão e dá início a uma vingança contra todos que armaram para encarcerá-lo. Após sua fuga, o marinheiro Edmond Dantès é declarado morto e, assim, se inicia um novo capítulo na vida do personagem em que ele ressurge como Conde de Monte Cristo. Ao longo de uma narrativa de mais de mil páginas, o autor descreve a execução de um complexo plano de vingança elaborado pelo

protagonista durante o seu tempo na prisão. Tendo isso em vista, o elemento mais fascinante da história é a habilidade de transmutação do Conde ao incorporar diferentes personas como artifício para enganar seus inimigos. Bem como, sua facilidade de interpretar diferentes emoções. Por provocar um sentimento de estranha fascinação nas pessoas que o conhecem, o conde assemelha-se à figura da Ninfa. Justamente por sua compleição peculiar de caráter mutável e misterioso, as pessoas se veem impelidas a observá-lo, admirá-lo. Ele é uma figura vingativa, etérea, transmutável, sem vínculos, que pode assumir várias formas a fim de cumprir seus objetivos.

TRANSMUTAÇÕES DO CONDE DE MONTE CRISTO

No começo da história, Edmond Dantès é descrito como “um jovem de dezoito a vinte anos, alto, esbelto, com belos olhos negros e cabelos de ébano; em toda a sua pessoa havia aquele ar de calma e resolução próprio dos homens acostumados a lutar com o perigo desde a infância” (Dumas, 2017, p. 18). Com uma promoção para o cargo de capitão do navio *Faraó*, um pai profundamente devotado a ele e um casamento em vias de acontecer, ele se considerava o homem mais feliz do mundo, porém

também era muito invejado por aqueles ao seu redor. A partir de uma conspiração do catalão Fernand, o banqueiro Danglars, o procurador do rei Villefort e de seu vizinho, Edmond vê todas as suas alegrias ruírem diante de seus olhos. De início, mesmo já tendo passado mais de um ano preso, o marinheiro ainda tinha esperanças de retomar sua liberdade, ainda era um jovem inocente que só queria ter a vida de volta. Conforme os meses foram passando, a promessa de que um dia seria solto ficou cada vez mais distante e sua percepção da realidade cada vez mais afetada.

Ele começou pelo orgulho, que era uma continuação da esperança e uma consciência de sua inocência; depois chegou até a duvidar de sua inocência — o que não deixava de justificar as opiniões do governador sobre a sua alienação mental; enfim, caiu do alto de seu orgulho, suplicou — não ainda a Deus, mas aos homens; Deus é o último recurso. (*Ibid.*, p. 142)

Nesse ponto, testemunhamos a primeira metamorfose de Dantès. Devido à dificuldade do novo governador do presídio para decorar os nomes dos prisioneiros, eles passam a ser chamados pelo número de suas celas. Logo, Edmond Dantès se torna o número 34. Sendo um homem simples e sem cultura de apenas dezenove anos, ele foi dominado por um forte sentimento de injustiça pela perda de sua juventude, que se desdobrou em um profundo desejo de morte para acabar com seu suplício.

Em meio a esse cenário desesperador, surge o personagem Abade Faria, o companheiro de cela de Dantès. Ele representa uma tábua de salvação e reascende a esperança no coração já sombrio do protagonista. O abade é um homem muito sábio e, ao ouvir sua história, abre os olhos do jovem marinheiro para as armadilhas de seus supostos amigos. Agora, destituído de sua ingenuidade, Edmond é tomado por um novo sentimento: vingança. Em busca de conhecimento, ele pede ao seu companheiro de cela para que o ensine tudo o que sabe e, daí em diante, ambos passam os anos seguintes estudando enquanto cavam um túnel para fugir.

Depois de, finalmente, fugir da prisão pelo mar, ele pede ajuda a um veleiro que estava de passagem. Lá, ele inventa uma história sobre o naufrágio de seu navio. Assim, Edmond abandona totalmente a figura de prisioneiro e volta a ser o marinheiro de 14 anos atrás: “E todos olharam maravilhados aquele homem: seu olhar reencontrara a inteligência, seu corpo reencontrara o vigor que estavam longe de suspeitar nele” (*Ibid.*, p. 221). Quando chega à terra firme, Dantès se vê pela primeira vez desde que foi preso. Conclui que seus amigos, aqueles que ainda se lembravam dele, não o reconheceram já que “ele

próprio não reconhecia a si mesmo” (*Ibid.*, p. 229). Ele sofre mais uma transformação, dessa vez física, ao perder os traços de menino e adquirir características que refletem as experiências de tudo o que ele viveu.

Como dissemos, ele tinha então trinta e três anos — aqueles catorze anos de prisão tinham, por assim dizer, provocado grande transformação moral em sua fisionomia.

Dantès chegara ao castelo de If com o rosto redondo, risonho e despreocupado de um jovem feliz, para quem os primeiros passos na vida foram fáceis, vendo o futuro como continuação natural do passado — tudo isso mudara. (*Ibid.*, p. 228)

Sendo assim, vemos que a trajetória do protagonista é marcada por transmutações, tanto psicológicas quanto físicas. Esse é apenas o começo de uma série de personificações assumidas por ele, desde o estimado tripulante do veleiro que o salvou até o conde de uma ilha, adornado por riquezas de quantia exorbitante.

Até então, somente na primeira fase do livro, temos: o jovem marinheiro, o prisioneiro aprendiz e o homem que sobreviveu ao castelo de If. Sua empreitada continua após encontrar o tão sonhado tesouro escondido na ilha de Monte-Cristo. Com isso, o foco narrativo desloca-se para a perspectiva

de outro personagem: o barão Franz d'Épinay. Em busca de uma ilha para caçar, é recomendado que o jovem barão vá à ilha de Monte-Cristo. Lá, ele encontra a figura de Simbad, o Marujo (nós, leitores, sabemos que se trata de Edmond). Cada um possui uma versão da história desse homem, fazendo com que Franz o ache ainda mais misterioso ainda.

Desse modo, ao receber um convite para cear na casa dessa estranha figura, Franz se vê compelido a aceitar imediatamente. Ao entrar na casa, há uma mudança na atmosfera, o barão se depara com um ambiente quente e perfumado, forrado de tapeçarias e, no centro de tudo isso, está o tão falado homem.

Embora de palidez quase lívida, aquele homem tinha uma expressão notavelmente bela; os seus olhos eram vivos e penetrantes; o nariz, reto e quase nivelado com a testa, indicava o tipo grego em toda a sua pureza, e os dentes brancos como pérolas salientavam-se admiravelmente sob o bigode negro a emoldurá-los. (*Ibid.*, p. 331)

O personagem Conde de Monte Cristo recebe inúmeras descrições sobre sua aparência à medida que dá forma ao seu plano e, quando Franz o conhece, não é diferente. Toda a experiência é descrita de forma a evidenciar seu caráter onírico e irreal. O próprio barão se questiona diversas vezes se está sonhando com tudo aquilo. Para ele, é quase como se Simbad pertencesse a um conto de fadas. Ainda que seja possível enumerar outros tantos episódios que

confirmem o caráter mutável do conde, a presente análise não se deterá neles.

A FIGURA DA NINFA EM O CONDE DE MONTE CRISTO

Em *A literatura e os deuses*, Roberto Calasso define as Ninfas como “seres femininos, de vida imensamente longa mas não imortais, que formaram, de fato, e por séculos, o esquadrão mais fiel a acompanhar as metamorfoses do estilo” (Calasso, 2004, p. 27). Essa definição se encaixa perfeitamente com a construção do personagem Conde de Monte Cristo feita por Dumas. Em vários momentos da narrativa, todos que conhecem o conde ficam abismados com sua pele pálida e aspecto imortal, questionando-se qual seria sua verdadeira idade. Seus olhos indicam infinita sabedoria e uma vivência que atravessa séculos, enquanto o corpo que aprisiona sua alma aparenta ser de um homem de 30 anos ou menos.

— E que idade poderia ter o conde? — indagou Mercedes, dando visivelmente grande importância a essa pergunta.

— Ele tem trinta e cinco, trinta e seis anos, mamãe.

— Tão jovem! Impossível... — disse Mercedes, respondendo ao mesmo tempo ao que lhe dizia Albert e ao que lhe diziam os próprios pensamentos.

— Mas é verdade. Ele me disse três ou quatro vezes, e

certamente sem premeditação: em tal época eu tinha cinco anos, em tal outra eu tinha dez anos, em tal outra doze... Atento a esses detalhes, curioso, eu comparava essas datas e nunca o apanhei em contradição. A idade desse homem singular, que não tem idade, é, portanto, tenho certeza, trinta e cinco anos... Ademais, lembre-se, mamãe, como o seu olhar é vivo, como os seus cabelos são negros, como a sua testa, apesar de pálida, não tem rugas... Ele tem uma natureza não só vigorosa, mas também jovem. (Dumas, 2017, pp. 501-502)

No diálogo acima, a antiga noiva de Edmond, Mercedes, e o filho dela, Albert, conjecturam acerca da verdadeira idade do conde. A cena mostra um exemplo dessa transmutabilidade “desse homem singular, que não tem idade”, em que ele representa uma multiplicidade de sentidos e nenhum deles é uma certeza.

Calasso também menciona as metamorfoses de estilo das Ninfas, principal foco deste estudo. O autor complementa sua análise com a constatação de Apolo sobre a Ninfa Telfusa: “Já que, nelas, uma mesma potência se desdobrava, aparecendo ora sob o aspecto de uma moça encantadora, ora como enorme serpente enrodilhada” (*Ibid.*, p. 28). Assim como a Ninfa Telfusa, ora sob a máscara de um padre, ora como banqueiro de um banco renomado, vemos sua capacidade de se metamorfosear.

Ademais, acreditamos que seja possível aproximar aspectos do *Conde de Monte Cristo* ao que Calasso comenta acerca da descrição que Humbert Humbert faz de *Lolita*, isto é, ele a define como "ninfeta", um ser demoníaco disfarçado de menina. No caso, o conde seria um demônio imortal disfarçado de homem. A partir dessa interpretação, podemos dizer que a crueldade presente em seu espírito, devido à busca por vingança, transforma-o em um ser demoníaco. Esse caráter sobrenatural fica ainda mais evidente se pensarmos no fato de que o marinheiro Edmond Dantés foi declarado morto e, para aqueles que o conheciam antes de “morrer”, seu ressurgimento era o mesmo que a aparição de um fantasma. Agora, em uma abordagem interpretativa distinta do romance, para os personagens de má índole o conde é a representação do juízo final, aquele que irá julgá-los por seus pecados na forma de um anjo vingador. Desse modo, com base nas conclusões de Calasso, identificamos três aspectos ninficos que compõem a figura do conde: a suposta imortalidade, as metamorfoses e seu lado não-humano.

Em seu texto *A imagem sobrevivente*, Didi-Huberman comenta sobre a sensação de reconhecimento que a Ninfa provoca: “A *Ninfa* nos inquieta no próprio movimento que nos leva a ‘reconhecê-la’ como um fantasma conhecido, porque deixa surgir em si uma ‘estranha semelhança’ que

liga coisas ou seres pertencentes a temporalidades desconexas” (Didi-Huberman, 2013, p. 307). Por esse viés, como foi mencionado antes, a figura do conde evoca uma pessoa há muito tempo esquecida, sua presença fantasmagórica remete a um outro tempo e a fenômenos além da compreensão.

Já na figura analisada por Maura Voltarelli Roque, ao estabelecer um paralelo com Diadorim e a Ninfa warburguiana, percebe-se algumas semelhanças com o protagonista de Dumas: “Em Diadorim, reencontramos tudo aquilo que é próprio ao mundo das Ninfas. Além da natureza ambígua, intervalar e fugidia, a recorrência das imagens de água, ou, melhor dizendo, o fato do narrador se valer de imagens de água para falar de Diadorim (...)” (Roque, 2023, p. 252, 2023). Por ser um marinheiro, o conde se configura como “um homem do mar”. Logo que embarca em seu iate se sente em casa, o mar é seu lar. Assim como em *Grande Sertão: veredas*, no livro *O Conde de Monte Cristo*, o narrador também recorre ao mar como um elemento fundamental para a história do protagonista: é da natureza de Edmond precisar do contato com o mar.

— Vou para o mar, visconde, para o mar... Eu sou um marinheiro, como pode ver... Quando eu era criança, já era embalado nos

braços do velho Oceano e no seio da bela Anfitrite... Brinquei com o manto verde de um e com a roupa azulada de outra... Amo o mar como se ama uma amante e, quando fico muito tempo sem vê-lo, sinto saudades do mar. (Dumas, 2017, p. 991)

Ademais, Roque rememora a história das heroínas trágicas na antiguidade, relacionando-as com Diadorim: “Diadorim, como as personagens das tragédias gregas, nasce marcado por um destino, que é trágico porque não pode ser mudado, porque todos os caminhos que porventura se tome para retardá-lo, ou evitá-lo, apenas levam até ele” (Roque, 2023, p. 255). Apesar de o Conde de Monte Cristo ser um homem, isso não nos impede de inseri-lo nesse contexto. A injustiça sofrida por ele ao ser preso injustamente marca seu destino trágico, pois não havia nada que ele pudesse fazer para impedi-lo. Consequentemente, a tragédia provoca os mais terríveis sentimentos, que perduram para além de uma vida. Conforme descreve Roque:

Ao ver Diadorim como mais uma das múltiplas encarnações da *Ninfa dolorosa*, essa última emerge como a expressão de uma potência do feminino a nos lembrar que toda a vida das sublevações é atravessada constantemente pela morte, mas é essa mesma morte, paradoxalmente, que não cessa de reclamar vida e justiça. (*Ibid.*, p.259)

Na jornada do conde, ele também pode ser visto

como uma encarnação da *Ninfa dolorosa* por sua incessante busca por vingança. A morte do jovem prisioneiro Edmond provoca o nascimento do Conde de Monte Cristo, que clama por justiça. Cumprida sua vingança, agora novamente como Dantès, ele retorna a sua antiga casa e “essa visão, em vez das angústias que o conde sentira em seu calabouço, um sentimento doce e terno — um sentimento de profunda gratidão — animou o seu coração; duas lágrimas rolaram de seus olhos” (Dumas, 2017, p. 1257). Por fim, ainda que não seja o foco principal do ensaio, ao analisar a construção narrativa da história, faço alusão ao seguinte trecho a fim de fundamentar minha análise.

O “sirgo fio dessas recordações” a costurar o arabesco de imagens do *Grande Sertão* é, antes de tudo, um fio desfiado que recorda a dramaturgia de sobrevivências e anacronismos em obra, no pensamento de Aby Warburg, a explosão de continuidades que transforma a linha homogênea da história em um emaranhado, um redemoinho de tempos e lugares. (Roque, 2023, p. 254)

Tal como Guimarães Rosa, Alexandre Duma dispõe de recursos literários que articulam uma atmosfera condizente com a natureza ambígua e fluida do conde. Os capítulos se alternam em diferentes espacialidades de maneira a criar um cenário composto de complexas tramas e personagens, caracterizando-se como “um redemoinho de tempos e lugares”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, a interpretação da história do *Conde de Monte Cristo* está aberta a múltiplas significações. Dentre elas, a transmutabilidade do conde como um indicativo da representação da Ninfa. Ao longo da análise, ficou claro que o personagem é e não é muitas coisas ao mesmo tempo. Ele está constantemente envolvido por uma aura misteriosa que atrai, mas também repele. Tanto a Ninfa quanto o conde são caracterizados a partir desse jogo de dualidades, tornando-os figuras inerentes. Vemos que, além do aspecto nínfico do personagem Conde de Monte Cristo, é possível identificar nos elementos narrativos utilizados pelo autor que a própria forma de escrita também constitui características relacionadas com a Ninfa. Em suma, trata-se de um assunto encantador, que pode ser amplamente explorado dentro de diversas produções. Não é preciso se ater aos significados estritos da palavra, pois a própria Ninfa é um ser instável, metamorfo e etéreo. A beleza da Ninfa está, justamente, em sua magia sedutora que enlaça quem a admira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALASSO, Roberto. Águas mentais. In: A literatura e os deuses. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

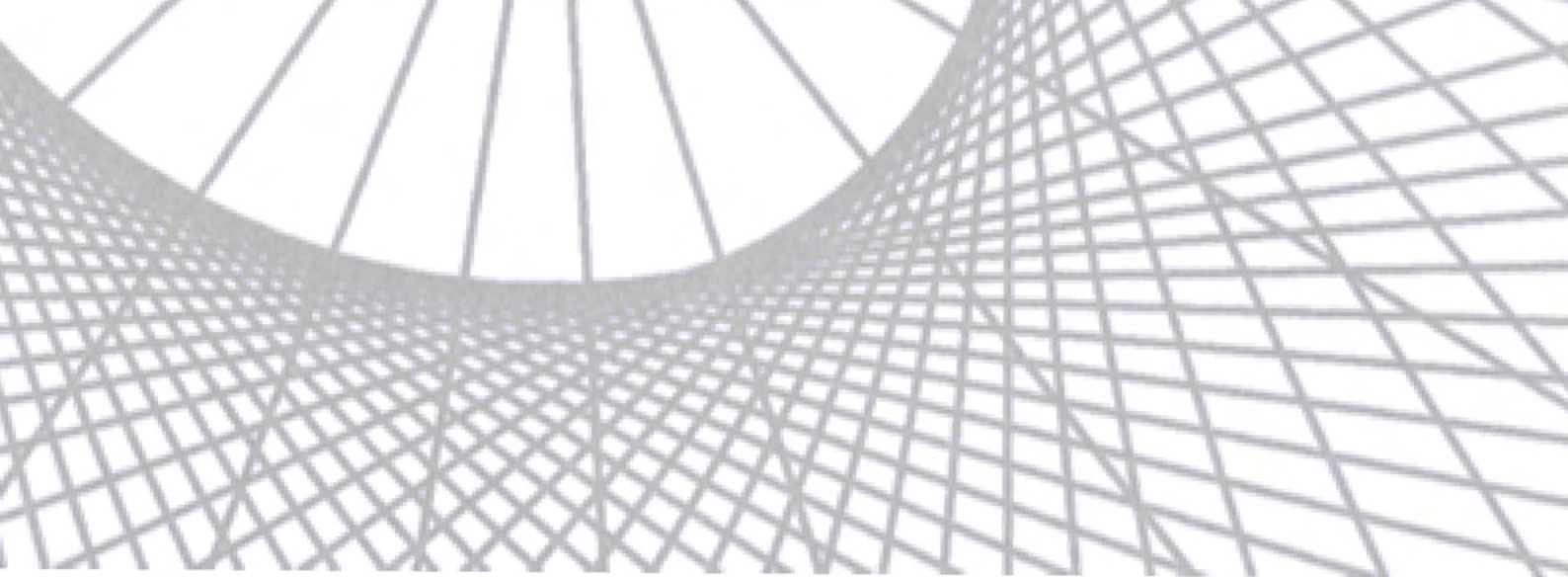
DUMAS, Alexandre. O Conde de Monte Cristo. Trad. Herculano Villas-Boas. São Paulo: Martin Claret, 2017.

ROQUE, Maura Voltarelli. Ninfa em transe: fúria, vingança e morte de Diadorim. Revista Letras, [S. l.], v. 106, n. 1, 2023. DOI: 10.5380/rel.v106i1.77606.



MARIA FERNANDA P. DA FONSECA LEITE

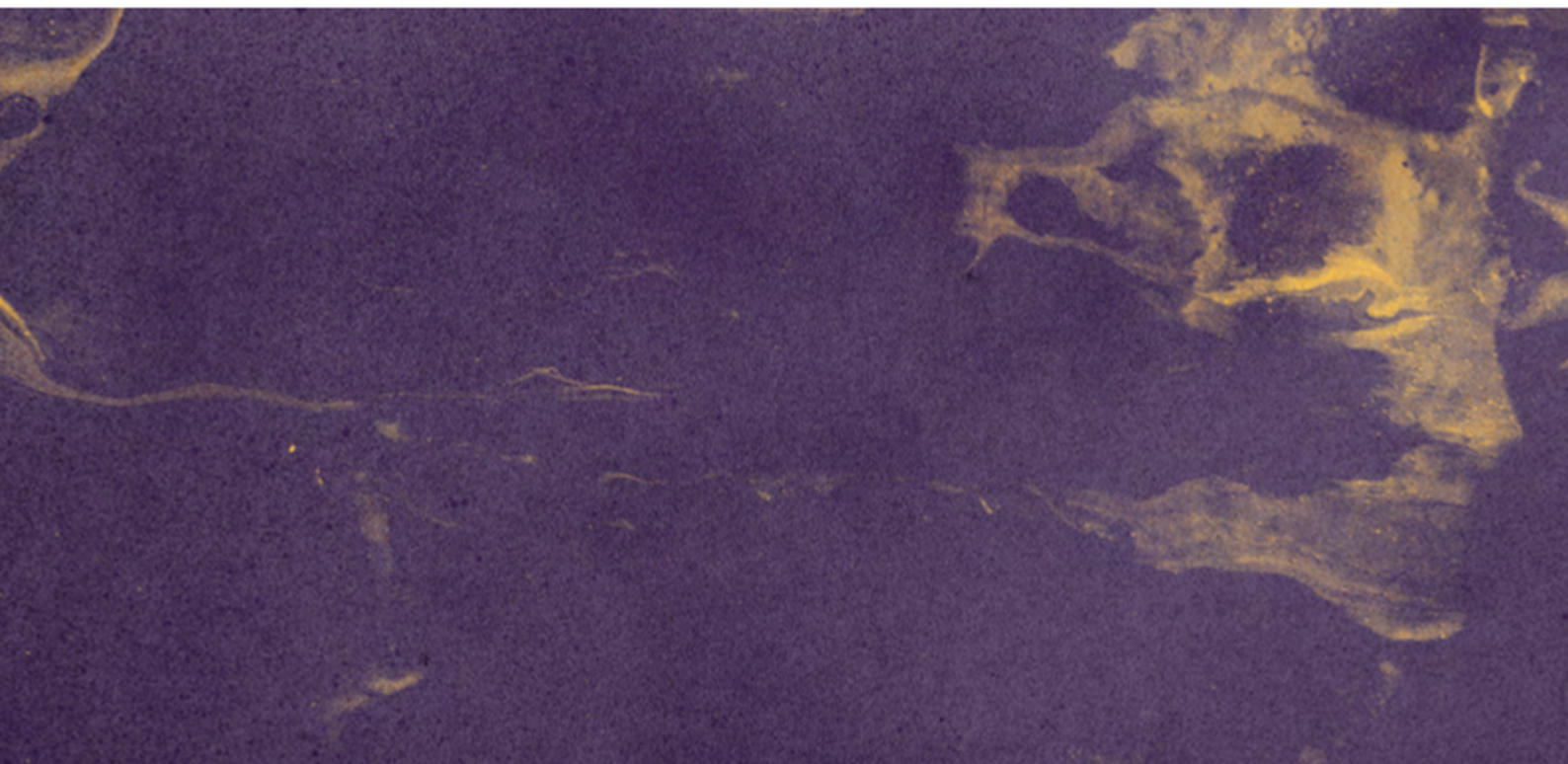
Maria Fernanda Pinho da Fonseca Leite, 21 anos, é graduanda em Estudos Literários na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Para ela, a literatura é um lugar em que seus sonhos podem se tornar realidade.



ENSAIO

HOMEM, BICHO, MULHER

BRUNA POLICARPO



HOMEM, BICHO, MULHER: IMPULSOS HISTÉRICOS NA ARTE DE NEY MATOGROSSO

“Sou um homem, sou um bicho, sou uma mulher”

— Ney Matogrosso, *Mal Necessário*

Ney, antes de ser Matogrosso, era de Souza Pereira. O nome artístico, incontornável quando o tema é música brasileira, foi emprestado do pai militar que nada aprovava a ideia de ter um filho artista, visto que “na cabeça dele [ser artista] era sinônimo de ser viado” (Matogrosso, p. 36, 2018). Isso não impediu que entre as artes cênicas, o canto e a pintura, Ney Matogrosso se consagrasse como um dos maiores artistas de sua geração — senão de todos os tempos. Considerando a vastidão de sua produção artística, nos debruçaremos aqui sobre um ínfimo recorte, partindo de algumas performances e canções para traçar uma reflexão sobre como essas manifestações podem incorporar impulsos históricos, em consonância com as reflexões sobre arte e histeria elaboradas por Georges Didi-Huberman em *Invenção da Histeria: Charcot e a iconografia fotográfica de Salpêtrière* (2015).

PERFORMANCE: O ELO ENTRE ARTE E HISTERIA

A histeria, como se apresenta no pensamento de Georges Didi-Huberman, não pode ser resumida a um caráter meramente patológico. Em sua *Invenção da Histeria*, o autor remonta o Hospital da Salpêtrière como se fosse um grande palco no qual, sob a firme direção de Jean-Martin Charcot, as mulheres tidas como histéricas executaram um grande espetáculo, tanto diante das lentes que as capturaram para sempre na *Iconografia Fotográfica*, quanto dos empolgados estudantes que compareciam ao local para tomar lições das chamadas “aulas das terças-feiras”. Essa dimensão, por ele chamada de espetacular (no sentido mais puro da expressão), não por acaso remete ao campo semântico das artes cênicas: o próprio termo *teatro* percorre sua obra em diferentes contextos, como importante lembrete dessa condição performática que os corpos histéricos acabavam por exercer (Didi-Huberman, 2015).

Um ataque histérico, em sua plasticidade ideal, exibia uma série de elementos visuais impossíveis de ignorar, distribuídos entre quatro fases. O corpo, numa dupla agência como tablado e protagonista, podia sofrer de torções e contorções, espasmos,

contraturas, agitações e outras incontáveis deformidades das quais a anatomia não podia se encarregar de logicizar em plenitude. *Performance*. Didi-Huberman, ao falar sobre o singular impacto provocado por essas formas assertivamente usa o termo “paradoxo da atrocidade” (p. 21); afinal, como lidar com a atração estética inerente a um retrato de uma mulher histérica em conjunto com o conhecimento sobre a dor que a atravessa?



Nude with Snail, Salvador Dalí, 1967

Enquanto a ciência é ainda incapaz de atestar uma resposta satisfatória para essa questão, as artes parecem oferecer algumas possibilidades para a superação desse dilema — ou, pelo menos, para uma produtiva articulação

a partir dele. Os surrealistas exploraram profundamente o potencial estético da histeria e, fascinados por sua expressividade, logo passaram a adotá-la como inspiração e a celebrá-la como um marco para as artes.



À esquerda, *Arc d'hysterie* (1993) de Louise Bourgeois. À direita, *Arc de Cercle* (1885) de Paul Richer

Na contemporaneidade, artistas têm incorporado a histeria em suas produções, num gesto quase antropofágico, como é o caso da artista plástica Louise Bourgeois com sua escultura *Arc d'hysterie* (1993), obra que parece ser uma releitura tridimensional dos desenhos que Paul Richer, médico e assistente de Charcot, fazia na Salpêtrière. Na literatura, Clarice Lispector figura brilhante exemplo, inserindo a histeria ao fluxo de consciência de suas personagens como expressão de seus sentimentos:

Agora lúcida e calma, Lóri lembrou-se de que lera que os **movimentos histéricos de um animal preso** tinham como intenção libertar, por meio de um desses movimentos, a coisa ignorada que o estava prendendo — a ignorância do movimento único, exato e libertador era o que tornava **um animal histérico**: ele apelava para o descontrole — durante o sábio descontrole de Lóri ela tivera para si mesma agora as vantagens libertadoras vindas de sua vida mais primitiva e animal: **apelara histericamente para tantos sentimentos contraditórios e violentos** que o sentimento libertador terminara desprendendo-a da rede, na sua ignorância animal ela não sabia sequer como, estava cansada do esforço de animal libertado. (Lispector, 1998, p. 15, grifo nosso)

Mas a histeria não aparece somente nos lugares em que é nominalmente evocada: ela surge em traços, características, ecos, *impulsos*. Pode se apresentar de maneira mais ou menos sutil, em palavras ou gestos, em alto e bom som ou até mesmo no silêncio. Mas, por via de regra, atravessando um corpo (ou sendo atravessada por ele); por via de regra, um ato performático.

CORPO E MOVIMENTO

Corpo também é a palavra-chave para a arte de Ney Matogrosso, pois o considera “como forma de diálogo com o público” (Matogrosso, 2018, p. 153). Se ele nunca tivesse dito isso, seria fácil de deduzir: apesar da potência de sua voz e da qualidade das

letras por ela entoadas, os movimentos executados por ele em performances, tanto como cantor solo como em grupo na fase do Secos & Molhados (1973-1974), sempre ocuparam um papel de destaque.

Em 1973, ainda em tempos governo autoritário, o grupo formado por Ney, João Ricardo e Gerson Conr ad fez a sua estreia em rede nacional com apresentação transmitida pela extinta TV Tupi. Para a performance, escolheram duas das músicas do álbum hom nimo ao conjunto, lançado naquele mesmo ano: *Sangue Latino* e *O Vira*, respectivamente. Ney Matogrosso, centralizado entre os dois companheiros de banda, surge então com o peito desnudo, franjas penduradas nos braços e na calça, e o rosto completamente pintado de preto e branco, como uma máscara feita   dedo. Na cabeça, carrega um adorno extravagante feito com penas de pássaro. Assim que o primeiro acorde do verso soa, Ney d  início a sua coreografia hist rica, movendo as pernas e os quadris no ritmo da can o. Os movimentos são acentuados pelos adereços que ele carrega no corpo. Quando inicia seu canto, a a o se d  sobretudo na parte do tronco, que se retorce em todas as direções, sempre em harmonia com a música. Ele contrai e relaxa os ombros, projetando-os para a frente e movendo-se diante das câmeras para as quais seu olhar arregalado está direcionado.



À esquerda, Ney Matogrosso na performance “O Vira”. À direita, retrato de Augustine na *Iconografia Fotográfica da Salpêtrière*.

É impossível não lembrar das histéricas que posavam para a *Iconografia* de Charcot, conscientes de que sua imagem seria capturada e revisitada. Há uma diferença fundamental, porém, que é a modalidade da imagem: Augustine, a maior “modelo” da Salpêtrière, por exemplo, precisava ficar estática durante o tempo de exposição necessário para o registro fotográfico (Didi-Huberman, 2015), que Ney, graças ao advento do vídeo, se move incessantemente. Enquanto Augustine se concentrava em uma determinada pose, Ney executa várias em uma sequência de quase três minutos. Quanto mais movimento, melhor. Apesar disso, graças às pausas da canção,

ele tem seus momentos de rigidez, permitindo que uma pose possa ser destacada da outra, como numa fotografia. Essa alternância entre contorção e enrijecimento se emparelha também com o que Briquet batizou de “perversão da contratilidade”, explicada por Didi-Huberman como “uma espécie de terra de ninguém nosológica, entre *paralisia* e *contorção*, entre imobilidade e movimento” (p. 177).



Capturas de tela da performance de “Sangue Latino”, exibida pela TV Tupi em 1973.

Ao fim da lânguida performance de *Sangue Latino*, a banda inicia de imediato a segunda canção: *O Vira*. Com ritmo mais agitado, Ney se move com vivacidade, de forma quase espasmódica, *epiléptica*, com saltos tão curtos que seus pés se afastam do chão imediatamente após o tocarem. Seus movimentos são velozes, mas as torções no tronco continuam presentes, fazendo com que a coluna do

cantor fique arqueada em diversos momentos. A batida animada faz com que ele produza gestos mais espalhafatosos, levando o tronco próximo ao chão, esticando os braços até o alto e projetando os ombros para cima e para frente ainda mais do que na canção anterior.



Capturas de tela da performance de “Sangue Latino”, exibida pela TV Tupi em 1973.

A sequência por ele executada parece incorporar, simultaneamente, gestos associados a diferentes momentos do grande ataque histérico: a fase epileptoide, marcada por espasmos abruptos e perda momentânea de controle; a fase dos grandes movimentos, a fase do clownismo, na qual a histérica realiza contorções de grande amplitude e gestos ilógicos; e, por fim, a fase das atitudes passionais, evocada sobretudo pela expressividade de seu rosto e pela intensidade emocional encarnada em cada pose que assume em cena.



À esquerda, Ney Matogrosso na performance de “O Vira”. À direita, imagem de Augustine na *Iconografia Fotográfica da Salpêtrière*.

As performances de *Sangue Latino* e *O Vira* evidenciam como Ney Matogrosso mobiliza, em cena, uma gramática corporal que remete fortemente aos impulsos histéricos descritos por Charcot. Os gestos afetados e espasmódicos, as torções do tronco, os movimentos entre rigidez e explosão, a expressividade do olhar e a teatralidade das poses — tudo isso constrói uma presença cênica que transforma o palco em um território histérico, onde o corpo fala, grita, se contorce e se reinventa a cada segundo. Assim, ele se aproxima das figuras históricas da Salpêtrière e transforma o sintoma em espetáculo, o desvio em linguagem, e a dor em forma.

A IMPOSSIBILIDADE DE SER UNO

Georges Didi-Huberman, em sua *Invenção da Histeria*, traz o tema do “corpo duplo”. Esse corpo, atravessado por tensões internas, não obedece a uma lógica unitária, ele se constrói na ambiguidade, na aparência contraditória. Na canção “Mal Necessário” (1978), Ney afirma: “Sou um homem, sou um bicho, sou uma mulher”. Com isso, desloca a identidade de um ponto fixo para uma zona de fluidez e multiplicidade. Esse jogo entre os polos identitários evoca o mito de Salmacis e Hermafrodito em *Metamorfoses*, de Ovídio. Ao fundirem seus corpos em um só, a ninfa e o jovem deixam de ser dois e se tornam um que já não é homem nem mulher, e sim os dois, e além. Essa figura mítica do híbrido reaparece em Ney como gesto e recusa: um corpo que performa o masculino e o feminino sem se fixar em nenhum dos dois.



Captura de tela da performance de “Homem com H”, exibida pela TV Globo em 1981.

A performance de “Homem com H”, apresentada por ele em 1981 no programa Fantástico, é um gesto performático de autoafirmação e, ao mesmo tempo, de negação dessas categorias de gênero. A letra da canção, na qual o eu lírico se afirma homem “com H”, “cabra-macho”, é atravessada por um corpo que a desmente: Ney canta com voz aguda, maquiagem, roupas justas e gestualidade ambígua. A linguagem verbal afirma uma identidade; a linguagem corporal, no entanto, a contradiz. Eis a figuração contraditória: Ney encarna a tensão entre o masculino e o feminino, entre o animal e o humano, entre o canto e o grito, entre o controle e a vertigem. “Não tenho limites entre o masculino e o feminino. Onde está escrito que existe um limite?” (Matogrosso, 2018, p. 152). Sua arte se ancora justamente na quebra desses limites, em corpos que se desorganizam para resistir. Ney faz da contradição uma poética e da performance uma forma de transgressão.

As performances de Ney Matogrosso mostram como a arte pode incorporar impulsos histéricos como expressão estética. Seus movimentos espasmódicos, suas poses exageradas e seus gestos afetados com as normas do corpo disciplinado, fazendo da cena um espaço de desvio. Ao se apropriar desses códigos, Ney exhibe um corpo que carrega em si a contradição entre dor e desejo, controle e descontrole, masculinidade e feminilidade. Ao se afirmar

múltiplo, ele não busca uma identidade fixa, mas performa a própria instabilidade como forma de existência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURGEOIS, Louise. Arc d'hystérie, 1993. Escultura.

DALÍ, Salvador. Nude with Snail, 1967. Gravura em ponta-seca. Aquisições Belas Artes.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

LISPECTOR, Clarice. Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MATOGROSSO, Ney. Homem com H, 1981.

MATOGROSSO, Ney. Mal Necessário, 1978.

MUSICALIDADE. Ney Matogrosso – Homem com H (Fantástico 1981) [vídeo]. YouTube, 2022 (aproximadamente).

OVÍDIO. Metamorfoses. Tradução, apresentação e notas de Paulo Farmhouse Alberto. São Paulo: Editora 34, 2017.

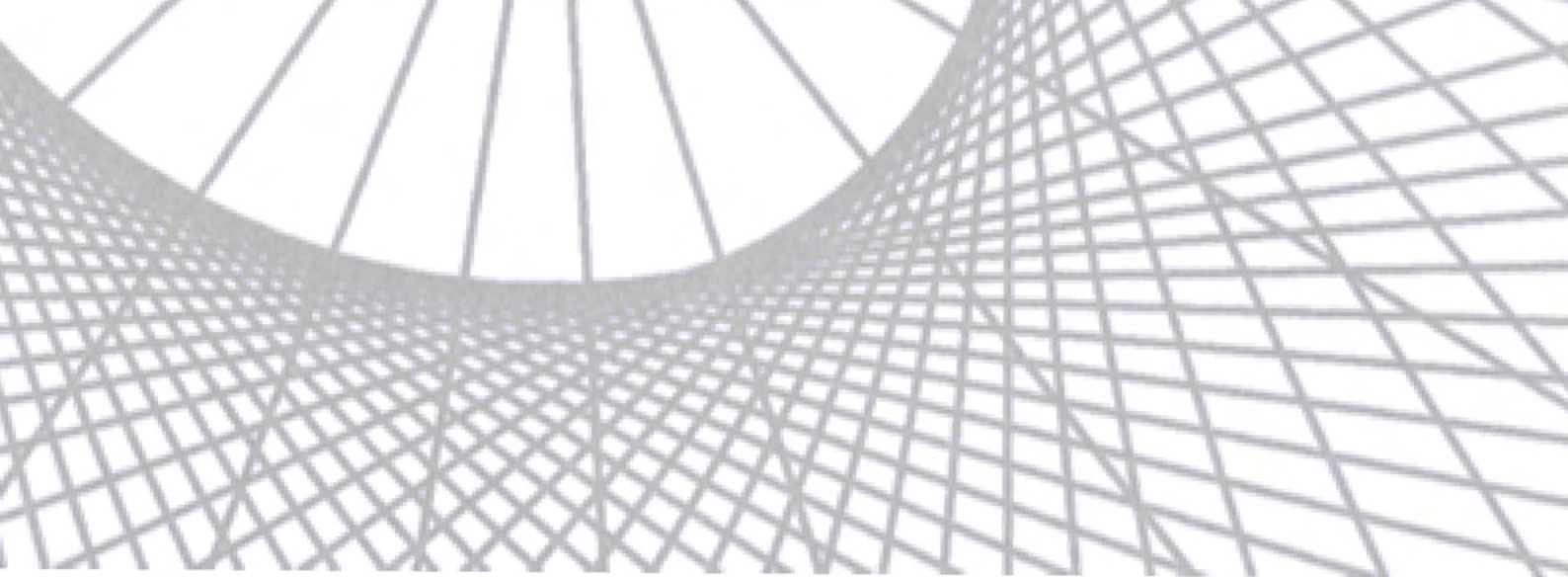
RICHER, Paul. Études cliniques sur l'hystéro-épilepsie ou grande hystérie. Paris, 1885.

TEMPONE, Victor. Secos e Molhados – Sangue Latino / O Vira – LEGENDADO [vídeo]. YouTube, 5 anos atrás (aproximadamente em 2020).



BRUNA POLICARPO

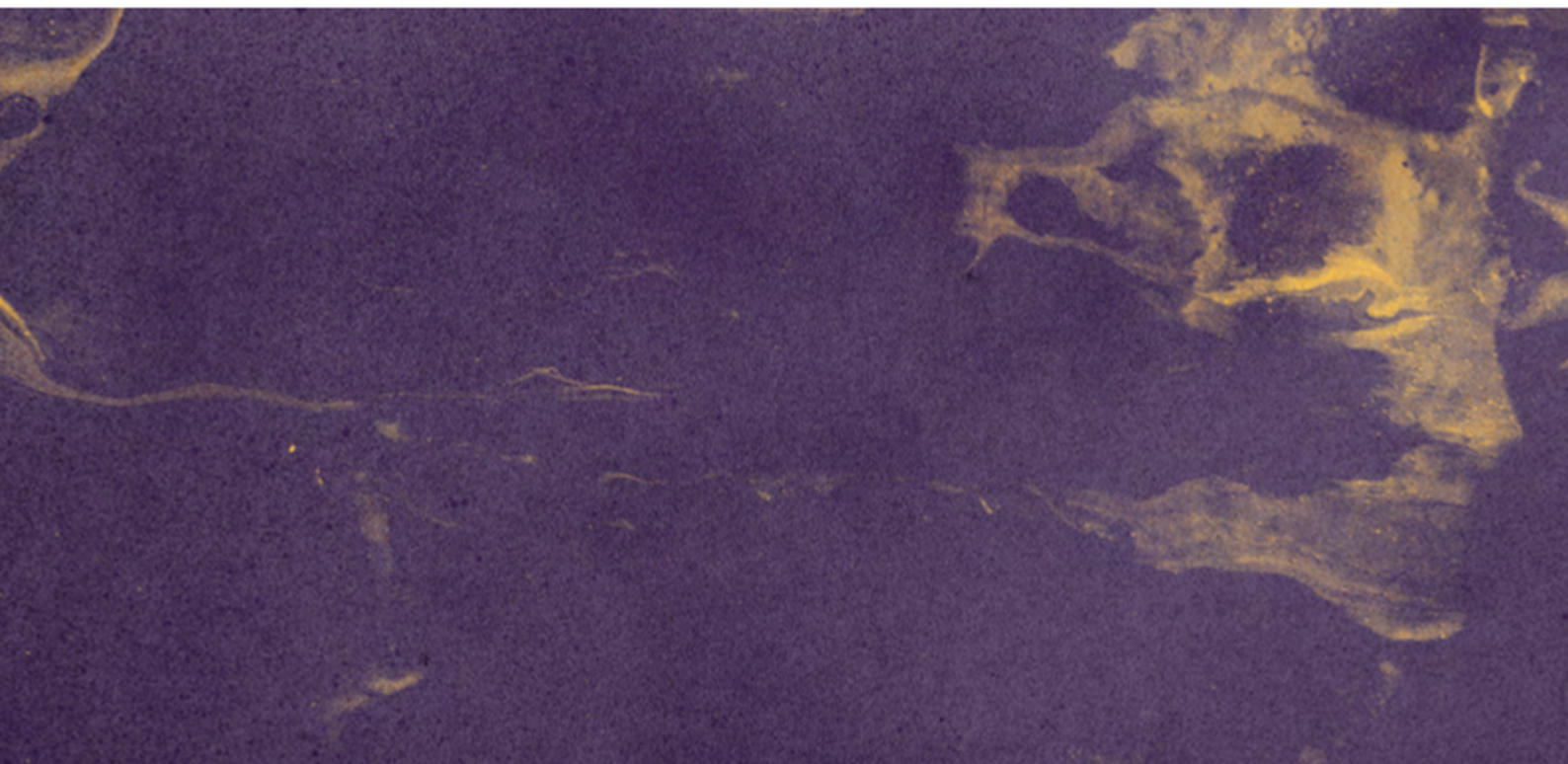
Bruna Policarpo, graduanda em Estudos Literários pela Unicamp, dedica seus estudos à área de editoração e à reflexão crítica sobre literatura. Atualmente faz parte da Editora Mostarda, uma editora antirracista. Tem interesse sobretudo por literatura brasileira, literaturas africanas e estudos pós-coloniais, buscando articular sua prática no mercado editorial com suas pesquisas acadêmicas.



ARTIGO

APOLOGIA DAS LETRAS

LUCAS PADULA D'AVILA



A APOLOGIA DAS LETRAS EM CORTE NA ALDEIA (1619), DE FRANCISCO RODRIGUES LOBO

Publicada em 1619, *Corte na Aldeia*, de Francisco Rodrigues Lobo, versa sobre uma série de temas comuns à produção tratadística de seu período: o papel das letras na formação do cortesão, a arte da conversação, o amor e sua diferença em relação com a cobiça etc. Os diálogos mais claramente literários abordam o elogio da literatura, a epistolografia, a conversação e a retórica. Entre outras fontes, estão Aristóteles, Cícero e Horácio, invocados na defesa da literatura, e o *Cortesão* (1528), de Baldassare Castiglione. Há também similaridades com a *Defesa da Poesia* (1595), de Philip Sidney. Formas medievais (como o romance de cavalaria e a novela) também são discutidas no texto. Amálgama de *topoi* da tradição dos tratados de corte dos séculos XVI e XVII, a obra tem como um de seus pontos centrais a sugestão da conjunção entre as virtudes da cortesia e as da retórica.

Ela retoma a imagem do homem de corte como homem “universal”, que, para bem servir a seu príncipe, deve ser competente no manejo das armas e das letras, mas também capaz de cortejar as damas, cantar e dançar, sempre mantendo certa

sprezzatura, descrita pelo autor italiano como algo que “oculte a arte e demonstre que o que se faz e diz é feito sem esforço, quase sem pensar” (2018, p. 42). O tratado português aborda, a partir da corte, algumas das principais discussões literárias do seu período, como o elogio da literatura e língua vulgar, a epistolografia e a articulação entre as virtudes do cortesão e as categorias retóricas da conversação. Exploram-se também as tópicas clássicas do *ubi sunt* e do *locus amoenus*, adequadas à circunstância particular da monarquia portuguesa, desaparecida com a chamada União Ibérica.

Composta de uma dedicatória e dezesseis diálogos, a obra abre apresentando o espaço e os personagens, aludindo aos “*riscos e sombras que ficaram dos cortesãos antigos e tradições suas*”¹.

¹ Registremos que, desde a edição de Pedro Craesbeeck, impressa em Lisboa em 1619, e a de Córdoba, por Salvador de Cea Tesa de 1623, há uma contínua reedição do tratado até 1722, com ao menos sete edições em Portugal. A edição de Córdoba (cujo colofon indica “«Montilla, por el autor, 1622”»), e a de Valência, de 1793, atestam a presença da obra em Castela. A partir do século XIX, o texto passa a ser editado em coleções de “clássicos” portugueses. Em 1992, a Editora Presença lança uma edição crítica estabelecida por José Adriano de Freitas Carvalho. Utilizamos a edição virtual da editora Vercial de 2010, com cotejo com a de 1945, da Sá da Costa.

A tópica do *ubi sunt* situa em um passado idealizado os ideais de cultura a serem apresentados. Tal tópica, capital para o enquadramento narrativo do *Cortesão*, de Castiglione, é comum na literatura de corte, desde os *romans* de Chrétien de Troyes. É o que percebemos na abertura de *Yvain, O Cavaleiro do Leão* (c. 1180):

Uns contavam novidades, outros falavam de Amor, de suas angústias e tormentos e dos grandes dons que muitas vezes receberam os discípulos de sua ordem que era, então, rica e afável. (...) Hoje em dia, Amor tornou-se uma fábula: os que o desconhecem dizem que amam mas estão mentindo. Gabam-se de estarem apaixonados mas não têm esse direito pois Amor não passa de fábula e mentira (Chrétien de Troyes, 1989, p. 1).

Já a apresentação da finalidade da obra é feita recorrendo-se à tópica do *otium*, tempo de lazer dedicado a um prazer honesto. Assim, fala-se de “*uma conversação de amigos bem acostumados, umas noites de inverno melhor gastadas que as que se passam em outros exercícios prejudiciais à vida e consciência*”. O primeiro diálogo descreve o espaço da aldeia. A casa do anfitrião é descrita como “*fresca no Verão, com muitos favores da natureza, e rica no Estio e Inverno com frutos e comodidades que ajudam a passar a vida saborosamente*”. Reconhecemos o modelo clássico do *locus amoenus* enquanto lugar idealizado da cultura da conversação, no modelo difundido por Castiglione².

Segue-se a apresentação dos personagens: Leonardo, o anfitrião, que vive naqueles montes, mas que outrora fora “*morador da casa dos Reis*”; um letrado, o Doutor Lívio, que já ocupara importantes cargos de justiça do reino, “*homem prudente, concertado na vida*” e “lido nas histórias da humanidades”; D. Júlio, jovem fidalgo aficionado da caça e com tendências nacionalistas; Píndaro, estudante “*de bom engenho*”, com alguma afeição à poesia; e Solino, idoso que outrora serviu aos grandes da corte, e que, “*além de bem entendido*”, era “*notavelmente engraçado nas coisas que dizia*”.

Rapidamente passamos para a discussão do valor da literatura a partir de três gêneros: o romance de cavalaria, a poesia e o diálogo. O Doutor, seguindo D. Júlio, reprova o romance de cavalaria, pois tais narrativas apresentariam “*excessos e outros encantamentos, fazendo casas e torres de cristal, edifícios largos e colunas impossíveis, pirâmides de alabastro e casas de pedraria*”. Solino fará a defesa

² “Nas encostas dos Apeninos, quase no meio da Itália na direção do mar Adriático, encontra-se, como todos sabem, a cidade de Urbino, a qual (...) obteve tantas graças do céu que a região ao redor é fertilíssima e cheia de frutos; de modo que, além da salubridade do ar, desfruta abundância de tudo o que é necessário para a vida humana.” (Castiglione, 2018, p. 13).

do gênero, dizendo que os historiadores (privilegiados por Júlio) também mentem e exageram; e os livros de cavalaria e histórias fingidas, “*se não são verdadeiros, não o vendem por esse*”. O Doutor aceita a ideia ficcional, se respeitada a verossimilhança (“*a fábula é uma coisa falsa, que podia contudo ser verdadeira e acontecer assim como se fingiu*”). Solino argui que “no livro fingido contam-se as coisas como era bem que fossem e não como sucederam, e assim são mais aperfeiçoadas”. Argumentos característicos das defesas da literatura parecem vir de Cícero. O orador romano apresenta a poesia como algo que pode tornar os seres humanos melhores. Para Cícero, a poesia é fundamental para a construção de um ideário de grandeza em torno do indivíduo, tendo assim um lugar na formação do cidadão. Em Castiglione, o conde Ludovico Canossa diz: “esforçar-me-ia por mostrar-lhe quanto as letras, que foram de fato concedidas por Deus aos homens como um dom supremo, são úteis e necessárias à nossa vida e dignidade” (2018, p. 65-66). Similarmente, Sydney defende que o poeta “produz realmente uma outra natureza, quer tornando ainda melhores as [coisas] que a natureza nos apresenta, quer fazendo outras inteiramente

novas, que nunca existiram, como (...) os heróis, os semideuses, os Ciclopes, as Quimeras, as Fúrias” (Sidney, 2002, p. 96-97).

Em *Corte na Aldeia*, elogio da poesia é formulado por Píndaro, invocando a autoridade dos antigos: *“Platão, quando deles [poetas] escreve, chama de divinos intérpretes dos deuses, possuídos de espíritos celestes. (...) Santo Agostinho lhes chama teólogos para cantarem os louvores divinos”*. A conclusão aponta para a superioridade dos diálogos em prosa. Do ponto de vista aristotélico, seria essa a forma que “com mais perfeição e viveza, imita a prática da conversação”. Assim como a tragédia (a forma mais elevada, segundo a *Poética*), o diálogo “costuma entreter e deleitar o ânimo dos homens”. Segundo o Doutor, “além de a fala ser a operação natural dos homens, [ela é] ato em que eles fazem vantagem e diferença a todos os animais”. Ao final, realiza-se um elogio da língua portuguesa, que, segundo Lívio, seria “*branda para deleitar, grave para engrandecer, eficaz para mover, doce para pronunciar, breve para resolver e acomodada às matérias mais importantes da prática escrita*”.

Os dois diálogos seguintes são dedicados ao tema da epistolografia. O segundo pode ser dividido em duas partes: um breve estudo etimológico dos termos envolvidos no campo e a apresentação de itens que devem

ter “cortesia comum, regras diretas, letras juntas, razões apartadas, papel limpo, dobras iguais, chancela subtil e selo claro”.

O terceiro diálogo aborda os aspectos retóricos do gênero. Para Rodrigues Lobo, a carta é “*uma mensageira fiel que interpreta nosso ânimo aos ausentes, em que lhes manifesta o que queremos que eles saibam de nossas cousas, ou as que a eles lhe revelam*”. Vários tipos de cartas são apresentados, com as respectivas regras ajustáveis a cada gênero. De modo geral, segue-se a seguinte regra: devemos escrever como falamos.

(...) as palavras da carta hão de ser vulgares, e não já populares, nem esquisitas: vulgares de modo que todos as entendam, e, ao menos que a quem se escrevem não sejam peregrinas; e não já populares, que sejam termos humildes, palavras baixas que a cortesia não recebe, que tão pouco, em lugar de adágios e sentenças, tenham anexins. Também se deve fugir ao termo esquisito de palavras alatinadas, ou acarretadas de outras línguas que sempre têm o sabor da sua origem.

As Regras de Composição são ajustáveis a cada gênero, porém, seguem a formulação geral: “Devemos usar nelas o que na prática costumamos, que é brevidade sem enfeite, clareza sem rodeios, e propriedade sem metáforas nem translações”. As “*cartas de negócio*” devem respeitar a brevidade;

nas “*de novas e cumprimentos e galantarias*”, há mais espaço para “*a disposição de ornamentos retóricos, encarecendo os merecimentos da pessoa ou a importância da causa que recomenda*”. As de agradecimento teriam “*campo mais largo para a pena e o entendimento, pois quem mais se obriga e encarece o que recebe, escreverá com melhor termo*”. As jocosas ou de galantaria podem acolher “*alguns termos fora das limitações*”. As que tratam de “*matérias mais graves e de peso*”, preservam “*regra e preceitos das humildes*”, embora possam se inclinar à oratória, “*aproveitando-se de elegância para persuadir, consolar, dar louvores ou repreender*”. Quanto à subdivisão, Rodrigues Lobo identifica cinco partes: “*Saudação; Exórdio; Narração; Petição; Conclusão*”.

O diálogo IV representa uma transição das discussões de epistolografia para as questões da corte propriamente ditas, sobretudo com a descrição da figura do embaixador. Ele é a própria representação do *discreto*, em que as virtudes da cortesia estão unidas com as da retórica. Retomam-se, então, uma série de traços do perfeito cortesão de Baldassare Castiglione. Diz o Doutor Lívio:

devem ser escolhidos para este cargo de Embaixador os homens das famílias mais ilustres do Reino, dos ilustres os mais discretos e cortesãos, destes os mais animosos e liberais, dos animosos os mais apessoados, e de todos os mais bem acostumados; (...) Depois de ilustre há de ser discreto e cortesão, porque parece que, mais que todas as outras partes, lhe está requerendo o mesmo cargo aviso, entendimento, descrição e cortesia para tratar as cousas convenientes à sua embaixada, encobrando, desculpando e persuadindo o que a seu Rei convém; a que esta é a diferença do recadista do Embaixador: que o primeiro relata o que lhe mandam que diga, o outro dispõe; um leva o recado na língua; outro, no peito.

Assim aparece tal figura em Castiglione, para quem, similarmente, “o verdadeiro e principal ornamento de cada um são as letras” (2018, p. 64). Para Carla Machado dos Santos, o restante do tratado funcionaria apenas com uma moldura para o desenvolvimento de uma “nova retórica’ cortesã, clara e breve, que necessita dessa moldura para ser entendida sem dificuldade” (2014, p. 102), sempre temperada pelo sal e pela graça³. Mas, conforme Doutor Lívio, desde que “não seja a prática toda de graças, nem sem ela, se não uma certa liga com que se componha o galante e o sisudo, que é uma diferença que sempre fiz do engraçado ao gracioso”. Muitos desses elementos retomam categorias da retórica ciceroniana, como a descrição da eloquência de corpo. No *Orator*, Cícero fala

³ Vide a Epístola Sexta de Sá de Miranda: “Os Momos, os serões de Portugal/ Tão falados no mundo, onde são idos, / E as graças temperadas de seu sal?” (1889, p. 111).

da *actio* como “uma certa eloquência do corpo, que consiste na voz e no gesto” (Cícero *apud* Gonçalves, 2017, p. 119). O mesmo se pode dizer das principais virtudes da eloquência (*Falar vulgarmente com propriedade, Fugir da Prolixidade, Não confundir as razões com brevidade, Não enfeitar com curiosidade [preciosismo] as palavras, Não descuidar com a confiança*). Preza-se um equilíbrio na utilização da ornamentação. O orador romano, falando da elocução, lembra que “tal como o discurso é dúctil, mole e tão flexível que segue para onde o desviareis, assim também as naturezas diversas e os seus objectivos criaram tipos de discurso muito diferentes entre si” (Gonçalves, 2017, p. 119). Contudo, relativiza-se um pouco a distinção *sermo* e *oratio*. Para Rodrigues Lobo, como já para Castiglione, tais formas do discursos se interpenetram, sendo viável utilizar categorias da retórica pública para o tratamento da retórica privada. Na formação da cultura de Corte, o *ethos* cavaleiresco passa a coexistir com o *ethos* do cortesão e, conseqüentemente, com o ideal oratório. Observa-se uma alteração dos espaços da prática de retórica durante o período, passando do espaço da ágora da era clássica para o da Corte.

A corte de Alfonso V, um tanto volúvel em sua relação com escritores, foi um ambiente bastante competitivo para os humanistas. Entre outros acontecimentos, o decênio de 1440 testemunhou uma grande desavença entre Lorenzo Valla e Antonio Panormita (...) Essa atmosfera cautelosa e hipercrítica em relação a detalhes tomava forma institucionalizada na ora del libro, um sarau literário regular no qual o rei reunia seus cortesãos para uma noite de leituras e discussões. Dos relatos de seus mais centrais participantes, fica claro que para os humanistas tais encontros eram tensas performances públicas. Um texto, em geral de um historiador, era lido à audiência; em seguida, o leitor respondia questões e contestava interpretações. (Baxandall, 2018, p. 116)

Na apresentação dessa “nova retórica”, os diálogos VIII e IX formam uma unidade. O primeiro elenca os vícios da conversação, o segundo fornece um conjunto de regras positivas. O primeiro inicia-se com o louvor da fala do Prior no diálogo anterior, levando à compreensão de que *“se devia desejar a conversação de tão discreto e douto cortesão (...) porque além de saber e autorizar o que diz com o fundamento das letras e curiosidade que tem, é muito composto e engraçado no que fala”*. O mote do diálogo é dado por D. Júlio: *“Parte é o falar bem (...) e não consiste este bem só nas razões discretas e palavras escolhidas, senão ao bom modo e graça de as dizer”*, reafirmando que o caráter do cortesão se manifesta na eloquência conversacional. A propósito

da conversação amena e cortês, Solino critica os que “*no falar querem parecer singulares*”, pois esses “*não falam para que os entendam melhor, senão para que pasmem daquela sua estranha eloquência e galantaria*”. Os diálogos X e XI, respectivamente sobre a forma de contar histórias na conversação e sobre os contos e ditos graciosos e agudos, desempenham papel fundamental na recepção do tratado. Neles, conforme Finazzi-Agrò, se estabelece “uma nítida distinção entre os contos (...) e as histórias (ou seja, as novelas de tipo italiano, com boa descrição das pessoas, relação dos acontecimentos, razão dos tempos e lugares e uma prática por parte de alguma das figuras que mova mais a compaixão e piedade»)” (1978, p. 93-94). As histórias “*pedem mais palavra que eles, e dão maior lugar ao ornamento e concerto das razões*”. Forma-se, então, um modelo de como inserir narrativas na conversação. Elas devem ter “*boa linguagem, descrição natural, relação ordenada, práticas com piedade, sucessos com brevidades, sentenças com que se autorize, e graça com que se conte*.” Na sequência, explica o Doutor que “*dito*” significa “*cousa bem dita, ou seja grave, como são sentenças*”. Já o “*dito agudo*” consistiria “*em mudar sentido a uma palavra para dizer outra coisa, ou em mudar alguma letra ou acento à palavra para lhe dar outro sentido, ou em um som e graça com que nas mesmas cousas muda a tenção do que as diz*”.

Nos três capítulos finais, há uma exploração da clássica oposição entre Armas e Letras, explorando-se a educação na corte, na milícia e nas escolas. O diálogo XIV tem como epicentro a análise do mundo da corte, com a descrição da “*pessoa real*”, que é “*a cabeça da República (...) e nenhuma cousa na terra há sobre ela mais que a lei, a que deve obedecer*”. O diálogo XV trata da cortesia no contexto da milícia. No último diálogo, são apresentadas as vantagens da criação na Universidade, argumentando-se que elas “*foram instituídas para governo e conservação dele*”, sendo “*o coração dos Reinos, onde estão fundadas, do qual saem as operações principais para o regimento da vida civil*”. Nesse capítulo, reaparece o tema da conjunção das virtudes da cortesia com as da retórica, bem como o elogio da poesia. A Gramática (de que fazia parte o estudo dos autores canônicos: poetas, historiadores etc) aparece como “*o primeiro degrau das letras, ou, como disse um autor grave, a primeira porta por que se entra a todas as ciências*”. A Retórica ensina “*a falar bem, e a persuadir aos ouvintes com razões bem concertadas ao intento do que pratica, não fazendo o fundamento na verdade do que diz, senão no concerto e semelhança da razão com que obriga e move*”.

Da poesia, diz o Doutor que é a partir dela que se fundamenta a Filosofia, “pois Plutarco conta, e Aristóteles confessa que todos os filósofos e suas diversas seitas derivaram das poesias de Homero; e não só deu princípio a ela, mas Prometeu, Lino, Museu e Orfeu”. A esse louvor se contrapõe Solino, dizendo, que os letrados não são de fato competentes. Todos são limitados ao seu campo de saber, pois “se o tirardes do bairro de sua profissão, se perde na metade da hora do dia como em beco sem saída”. Diz-se, contudo, que, Solino deveria reconhecer a diferença que os letrados apresentam diante dos que não aprenderam, “pois sem habilidade, exercício e doutrina não se alcança sabedoria, de maneira que muitos idiotas não fazem um letrado”. Pode-se dizer que Rodrigues Lobo acaba por tomar o partido das letras, confirmando o caráter de apologia do tratado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. Poética. São Paulo: Editora 34, 2017.

BAXANDALL, M. Giotto e os Oradores: As Observações dos Humanistas Sobre Pintura e a Descoberta da Composição Pictórica. São Paulo: Edusp, 2018.

CASTIGLIONE, B. O Cortesão. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

CÍCERO. Em Defesa do Poeta Árquias. Lisboa: Inquérito, 1986.

DOS SANTOS, C.M. Imitação e Retórica em Corte na Aldeia. Dissertação (Mestrado em Estudos Portugueses – Variante Estudos Literários). Faculdade de Ciências Humanas e Sociais (FCSH). Lisboa, 2014.

FINAZZI-AGRÒ, E. A Novelística Portuguesa do Século XVI. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, M.E.C., Secretaria de Estado da Cultura, 1978.

GILSON, E. Filosofia na Idade Média. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GONÇALVES, S.N. Contributos para a definição do orador ideal : estudo e tradução do Orator de Cícero. Dissertação (Estudos Clássicos). Faculdade de Letras (FL). Lisboa, 2017. LOBO, F.R. Corte na Aldeia e Noites de Inverno. Prefácio e Notas: Afonso Lopes Vieira. Lisboa: Sá da Costa, 1945.

LOBO, F.R. Corte na Aldeia. Minho: Edições Vercial, 2010.

MIRANDA, S. Obras Primas de Francisco de Sá de Miranda. Lisboa: Companhia Nacional Editora, 1889.

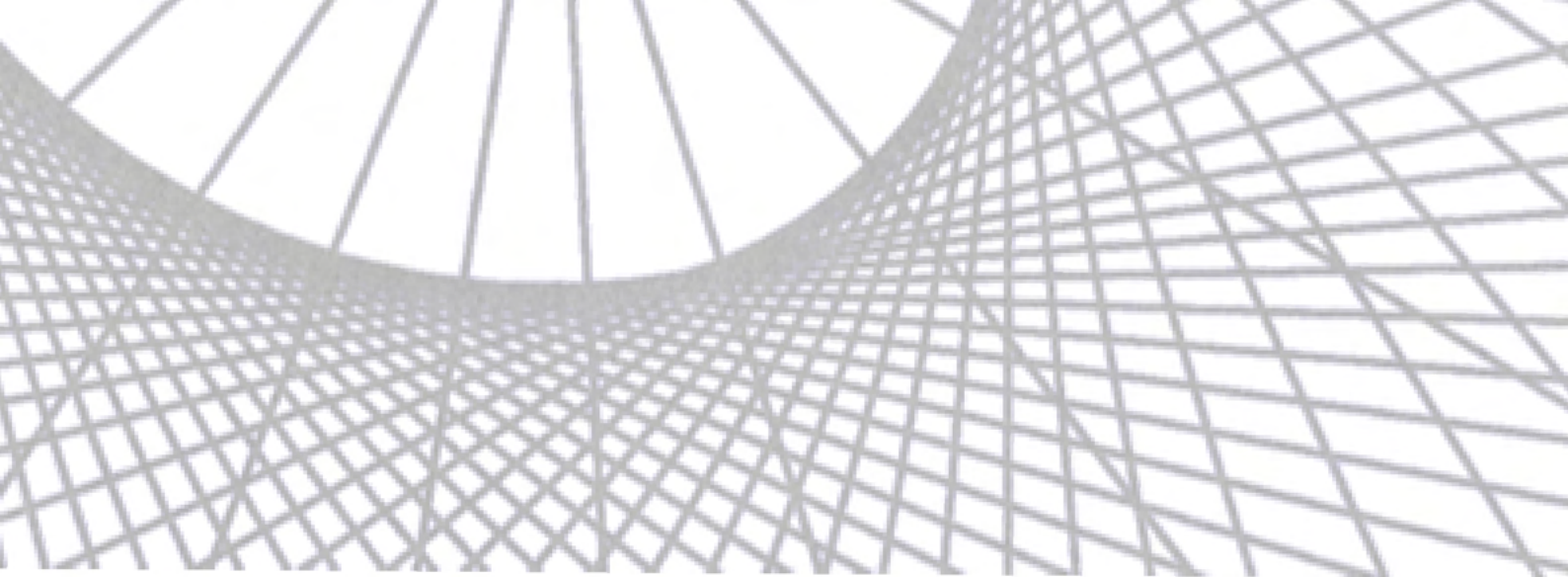
SIDNEY, P.; SHELLEY, P.B. Defesas da Poesia. São Paulo: Iluminuras, 2002.

TROYES, C. Yvain, O Cavaleiro do Leão. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.



LUCAS PADULA D'AVILA

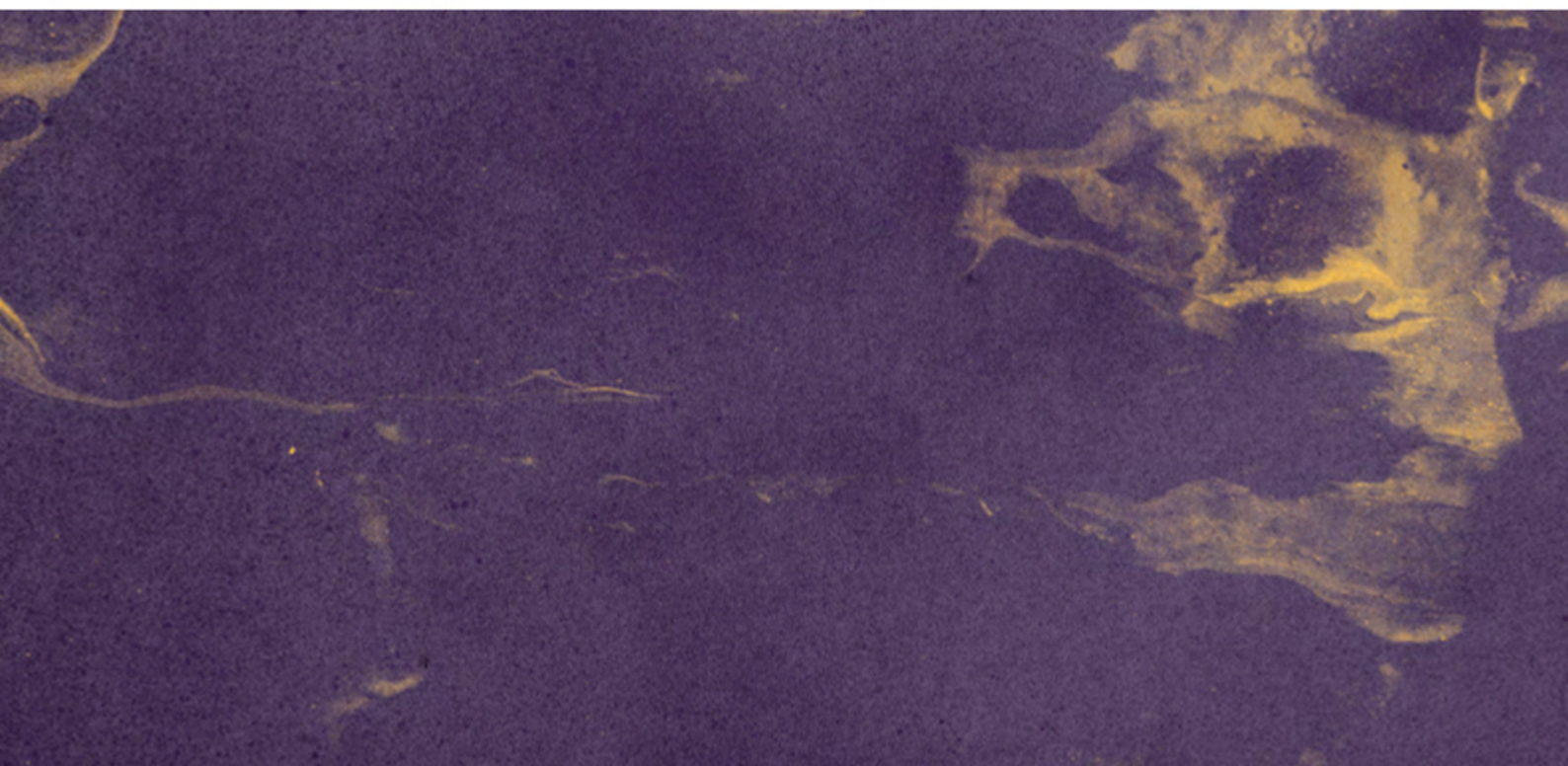
Graduando em Estudos Literários no IEL, sou apaixonado pela literatura, melômano inveterado e amante do cinema. Amo de tudo o que já foi escrito ao longo da história da humanidade, da Epopeia de Gilgamesh a Conceição Evaristo, e adoro um tipo de multifocalidade que (infelizmente) apenas quase o trabalho com a literatura fornece. Atualmente tenho desenvolvido uma monografia sobre o romance *Crônica da Casa Assassina*, de Lúcio Cardoso.



RESENHA

O RETORNO EM AIMÉ CÉSAIRE

JOÃO VITOR LIMA GREGÓRIO



PARA ONDE VOLTAMOS QUANDO RETORNAMOS?

O *retorno*, presente no título de *Diário de um retorno ao país natal*, obra poética de Aimé Césaire, ideólogo responsável pelo conceito de negritude, é um ponto de partida interessante para abordarmos essa complexa obra. A parte inicial da carreira do autor mostra alguém mais interessado em ir. Ao menos é isso que se depreende da sua mudança de país no começo da vida estudantil. Através de seus feitos como estudante na Martinica, Césaire deixa o local colonizado e se dirige à França, o país colonizador. A depender do ponto de vista, essa trajetória poderia parecer a de alguém que se distancia geograficamente e afetivamente de seu país, passando a se dedicar ao estudo superior em umas das instituições mais prestigiadas da Europa. No entanto, por outro lado, ao mesmo tempo que ele se distanciava, Césaire aproximava-se cada vez mais de sua realidade cultural — por meio dos caminhos emancipatórios que trilhou. No livro aqui em questão, parece ficar evidente que todo o percurso intelectual e a reflexão sobre classe pelos quais o escritor passou, em vez de distanciar Césaire do compartilhamento de um lugar comum com seus

conterrâneos, contribuíram para que ele cultivasse uma relação única com o seu país.

Na obra, é como se Césaire tivesse chegado a uma zona ambivalente, em que apenas o distanciamento é capaz de proporcionar, na qual os afetos, a repugnância, a revolta pela consciência das violências sofridas se confrontam, dando ao autor o privilégio e o prejuízo presentes na perspectiva de um estrangeiro-nativo. Ao menos é este tipo de relação complexa e ambígua que emerge do conjunto de imagens, odores, dores e construções poéticas que compõem inicialmente a obra *Diário de um retorno ao país natal*. Nela estão expostos os resultados estéticos e éticos oriundos da reflexão sobre os dois mundos com os quais Césaire se relacionou, o dos colonizados e o dos colonizadores.

A parte concreta das experiências de Césaire vem à tona no começo do romance, o autor manipula com maestria os recursos poéticos para trazer as camadas sensoriais, táteis, temperamentais de um lugar e de uma cultura muito particulares. Sentimos a noite, o calor, a decrepitude, os sofrimentos ligados às limitações materiais de uma população à mercê de uma realidade nem um pouco justa. A descrição de uma zona precarizada é suficiente

para vislumbrarmos o abandono, o esquecimento, a extinção planejada à qual está sujeita a multidão que forma a terra natal de Césaire, da qual ele é ao mesmo tempo próximo e distante.

Todos esses elementos de alta tensão são encadeados por um forte tom de afetividade, em uma perspectiva distante dos sistemas ensaísticos e objetivos, graças à relação de Césaire com esse espaço. O que revela, para o leitor, não somente seu sentimento, como também seu trabalho magistral de pinçar elementos visuais que traduzem em imagem as dúvidas existenciais e as situações da psique do colonizado. Césaire, através dos recursos da poesia, consegue comunicar uma realidade mais densa e complexa do que pelas exposições de caráter objetivo — considere-se aí as narrativas lineares, os tratados sociológicos, os artigos acadêmicos etc.

Apesar da importância evidente de todos esses tipos de textos, o projeto de produção de sentido empreendido por Césaire, nessa obra em específico, parece dar lugar para os elementos que fogem à crítica tradicional. Na lógica afetiva e ambivalente de Césaire, existe um espaço para a revolta, para aquilo que opera em um mundo de equivalências, de imagens. Das paisagens que aprendemos a amar na infância e vemos desaparecer pelo descaso, pela inexistência de poéticas ou políticas que deem conta

das complexidades existentes, apesar da dominação cultural. Por meio desse diário expressivo, Césaire parece tentar dar conta desse sentimento que é reconhecer na multiplicidade de características que formam suas raízes o traço, impregnado, da colonialidade e que exige um recomeço da terra tão distante e ao mesmo tempo tão próxima. Um dos vários aspectos renovadores da obra é a noção de que é preciso iniciar um processo de reescritura, que fuja das cartografias vigentes, das catalogações e sistemas de valor, que fundem conceitos e novas rotas de retorno e superação, que deem conta de uma consciência coletiva complexa. Nesse sentido, a obra de Aimé Césaire aponta um caminho para esse trajeto de ida e de volta que deve sempre ser levado a cabo para de novo recomeçar.

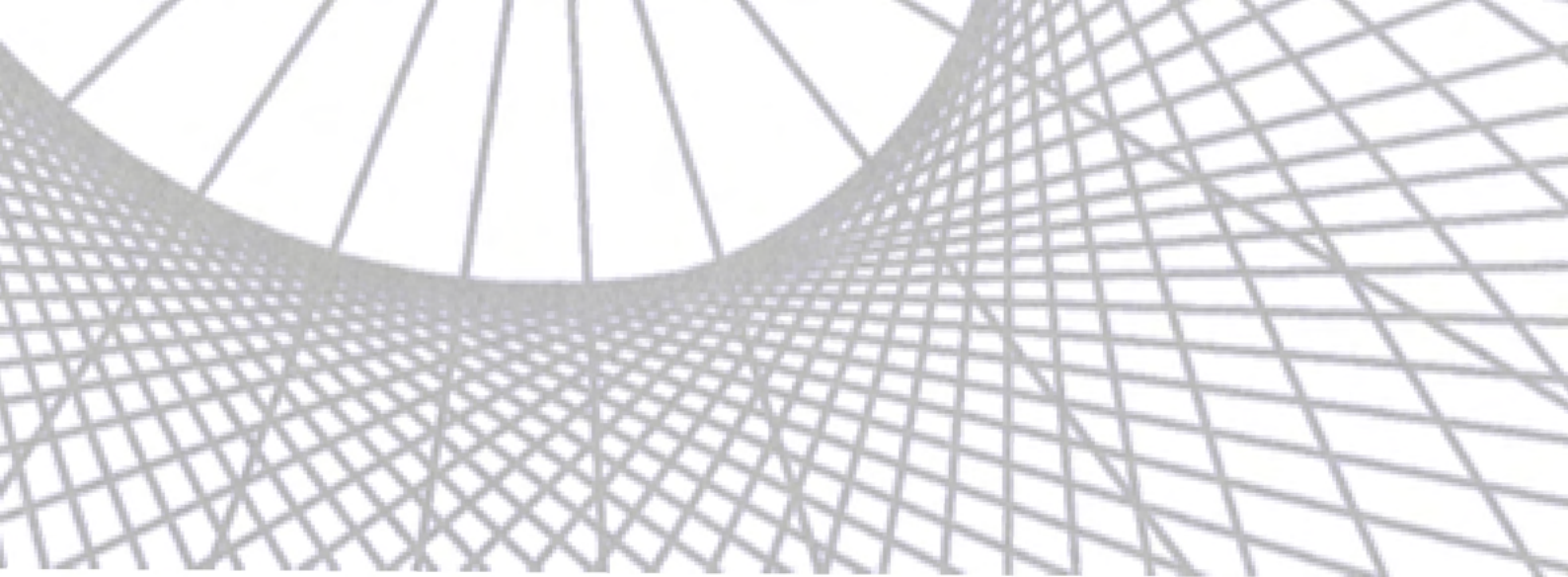
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CÉSAIRE, Aimé. *Diário de um retorno ao país natal*. Tradução Lilian Pestre de Almeida. São Paulo: Edusp, 2012.



JOÃO VITOR LIMA GREGÓRIO

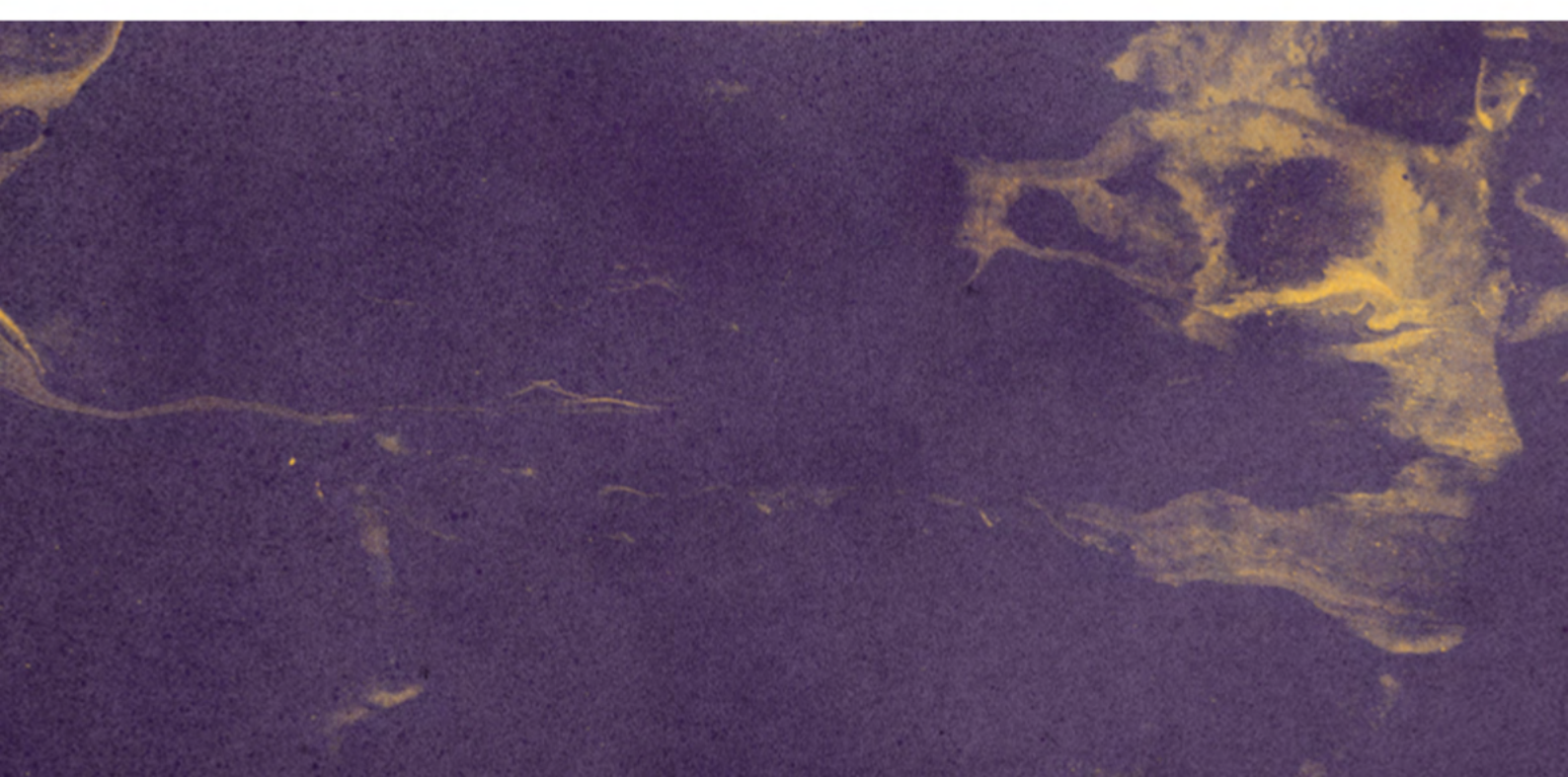
Nascido na cidade de Taperoá - PB, me chamo João Vitor e sou graduando do curso de Estudos Literários na Unicamp. Já publiquei artigos acadêmicos e alguns textos em chamadas socioeducativas. Me interesse pela crítica, teoria e ensino de literatura.



RESENHA

MÁSCARA E ENCENAÇÃO EM OSAMU DAZAI

AMANDA FIEVET MARQUES



MÁSCARA E ENCENAÇÃO EM AS FLORES DA BUFONARIA, DE OSAMU DAZAI

Proponho-me a analisar, aqui, a construção das máscaras e da voz narrativa na obra literária de Osamu Dazai, com ênfase em *As flores da bufonaria* (1935). Ela revela o personagem principal, Yozo Oba, como bufão, alguém que se protege por meio do humor e da autoparódia. O percurso de Yozo, do riso compulsório à desolação, evidencia tanto a função da comédia como mecanismo de sobrevivência quanto a fragilidade humana. Ao examinar os procedimentos narrativos – a alternância entre narrador em primeira e terceira pessoa, o grotesco, a autorreflexão – pretende-se compreender como Dazai articula humor e tragédia, bufonaria e ruína, estabelecendo um diálogo contínuo entre o riso e a dor, a máscara e o rosto despido.

O livro *As flores da bufonaria*, de 1935, é a prequela do conhecido romance *Declínio de um homem* (1948). Nele o escritor japonês Osamu Dazai desenvolve o período da internação de Yozo Oba num sanatório após a tentativa de duplo suicídio com Sono, sua namorada, lançando-se ao mar de Tamotogaura. Sono não sobreviveu, enquanto Yozo foi resgatado

por um pescador. A novela é arrojada, sobretudo quanto à construção da voz narrativa, que oscila entre a primeira pessoa do singular e a terceira pessoa, a partir da qual é oferecido um ponto de vista externo em relação a Yozo, aos seus amigos Hida e Kosuge, e à enfermeira Mano. O narrador em primeira pessoa, fundamentalmente metaficcional, tece comentários ora sobre as dificuldades de escrever sua obra – o desejo de perfeição, a atração da “obra-prima” –, ora sobre o desprazer de lidar com as construções narrativas: “Devo dizer que não gosto desses artifícios narrativos. E, no entanto, procuro usá-los mesmo assim” (DAZAI, 2023, p. 16, tradução minha). Ele divaga sobre sua parca vontade de descrever cenários: “Tanto faz, odeio descrever cenários” (*ibid.*, p. 19). Assim como erige e demole paradigmas para a obra que escreve perante os olhos do leitor: “Eu queria que este romance fosse um romance atmosférico. (...) Enquanto escrevia, comecei a me envergonhar dessa ideia de um, ah, romance atmosférico – então a demoli intencionalmente” (*ibid.*, p. 27). Ainda consciente de que o próprio escritor não pode enxergar o valor real da obra, ele esmiúça os motivos que o levam a fazer literatura, se desejo de glória ou dinheiro, pelo que conclui que se trata, na

verdade, de vingança: “Pois bem. Correndo o risco de parecer pomposo, vou dizer assim: para me vingar” (*ibid.*, p. 28). Ele se vê como um bobo, um louco, condenado a perseguir as consequências de seu próprio trabalho, alternando entre a crença no valor da obra e a dúvida sobre seu talento: “Mas se eu tivesse que adivinhar, o romance terá um valor muito mais elevado do que eu jamais poderia imaginar. (...) Francamente, estou perdendo a fé em minhas habilidades” (*ibid.*, p. 30). Essa hesitação quanto ao valor da obra pode ser lida como mais uma máscara, a do escritor que concomitantemente erige e desmantela sua própria autoridade.

Alguns procedimentos que marcarão *Declínio de um homem*, como a animalização de Yozo, sua constante sensação de alheamento – “como se ele fosse algum tipo de alienígena” (*ibid.*, p. 15) –, sua estranheza, seu medo de ser ridicularizado, já estão presentes nessa novela de 1935. A animalidade aparece em *As flores da bufonaria* primeiro como disfarce: “Yozo Oba. Vá em frente e ria. Ele é um corvo vestido de cormorão” (*ibid.*, p. 9). Há também o tema do riso, já que Hida e Kosuge estavam a todo tempo rindo: “Eles achavam irresistível. Pode-se dizer que eram glutões por riso (...)” (*ibid.*, p. 22). O que Yozo entende como uma forma de niilismo de repleção: “Outro exemplo do niilismo deles, com certeza” (*idem*). Dessa forma, estabelece-se o contraste entre interior e exterior, que também será

desenvolvido em *Declínio de um homem*. Por mais que Yozo também risse e brincasse, ele o fazia apenas como gesto de retribuição da gentileza: “Por dentro, Yozo mal ria. Não ficaria surpreso se Kosuge tivesse inventado tudo. E, ainda assim, ele ria em voz alta, tão alto quanto os outros” (*ibid.*, p. 23). A noção de encenação prevalece, portanto, porque mesmo nos momentos em que é tomado por um turbilhão de sentimentos, ele não os externaliza e opta por atuar o papel do melancólico: “Todo tipo de força invadia seu coração. Arrogância. Preguiça. Lisonja. Astúcia. Vício. Fadiga. Ferocidade. Assassinato. Desespero. Fragilidade. Engano. Infecção. (...) Mas, em vez disso, ele desempenhou o papel do homem desolado e suspirou” (*ibid.*, p. 24).

As flores da bufonaria, a habilidade cultivada de rir de si e do mundo, expressas na obra literária, provêm, assim, de um irremediável fundo de tristeza: “Se ao menos você [caro leitor] pudesse compreender a tristeza daqueles que cultivam as delicadas flores da bufonaria, protegendo-as da menor rajada de vento e sempre à beira do desespero!” (*ibid.*, p. 39). Mas, em seguida, o próprio Yozo desconfia de suas flores e seu valor: “Parece que as flores da bufonaria finalmente murcharam. E murcharam transformando-se numa bagunça

mesquinha, repugnante e suja enquanto isso ocorria” (*ibid.*, p. 54). Yozo estende a bufonaria à própria vida, farsa na qual todos nós atuamos: “Somos todos um bando de palhaços. Se quiser ver uma farsa, olhe no espelho. (...) A vida é uma farsa, então que seja uma das boas. Mas, o reino da vida real talvez permaneça sempre fora do meu alcance” (*ibid.*, p. 60). O grotesco é, inclusive, acentuado ao final do capítulo 16, quando o narrador sugere que Yozo havia cogitado violar a enfermeira Mano que dormia perto dele no quarto, mas é a tempo impedido pela voz de sua consciência: “Ela estava dormindo. Yozo não conseguiu conter sua excitação. Virou-se para encará-la, contorcendo seu corpo magricela de prazer, mas então uma voz áspera sussurrou em seu ouvido: *Pare! Você não deve trair a confiança de Hotaru*” (*idem*).

Vê-se que a primeira máscara – o bufão – se apresenta não apenas como um artifício de humor cínico, mas simultaneamente como um mecanismo narrativo e um instrumento de sobrevivência. Entre risos, niilismos e gestos de autopreservação, Yozo exerce a comédia como forma de expor sua melancolia, seu estranhamento e sua incapacidade de se integrar ao mundo. O narrador, ao acompanhar e comentar as encenações, tensiona

constantemente a linha entre a autoparódia e o grotesco, estabelecendo o tom que permeia toda a obra: o riso que nasce da dor, a farsa que encobre a tragédia e a consciência que nunca deixa de julgar o próprio protagonista. A máscara do bufão, portanto, inaugura o eixo dos disfarces que atravessará *Declínio de um homem*, preparando o leitor para o delicado equilíbrio entre o cômico e o trágico que define a poética de Dazai.

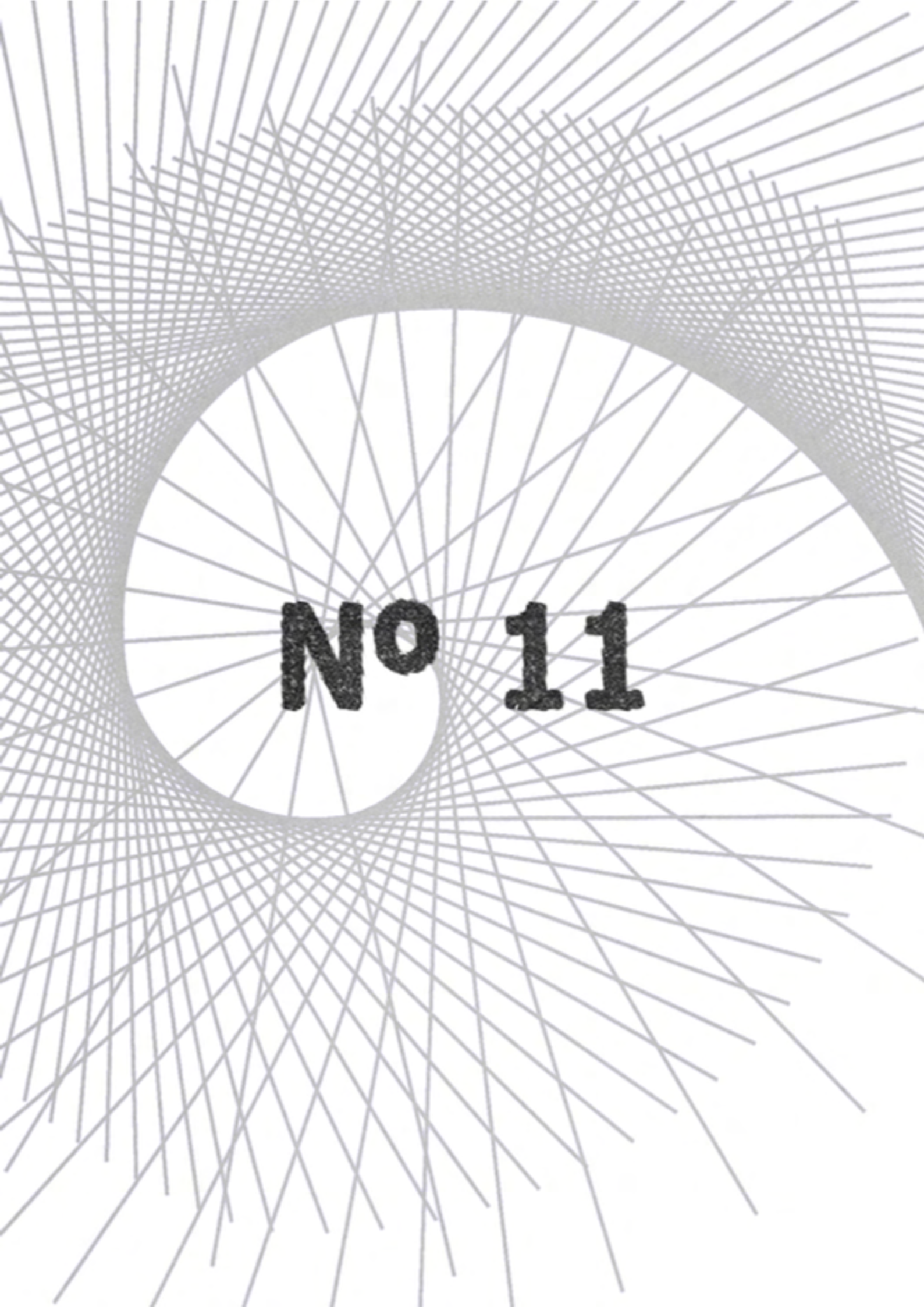
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DAZAI, Osamu. The flowers of buffoonery. Translated by Sam Bett. New York: New Directions Books, 2023.

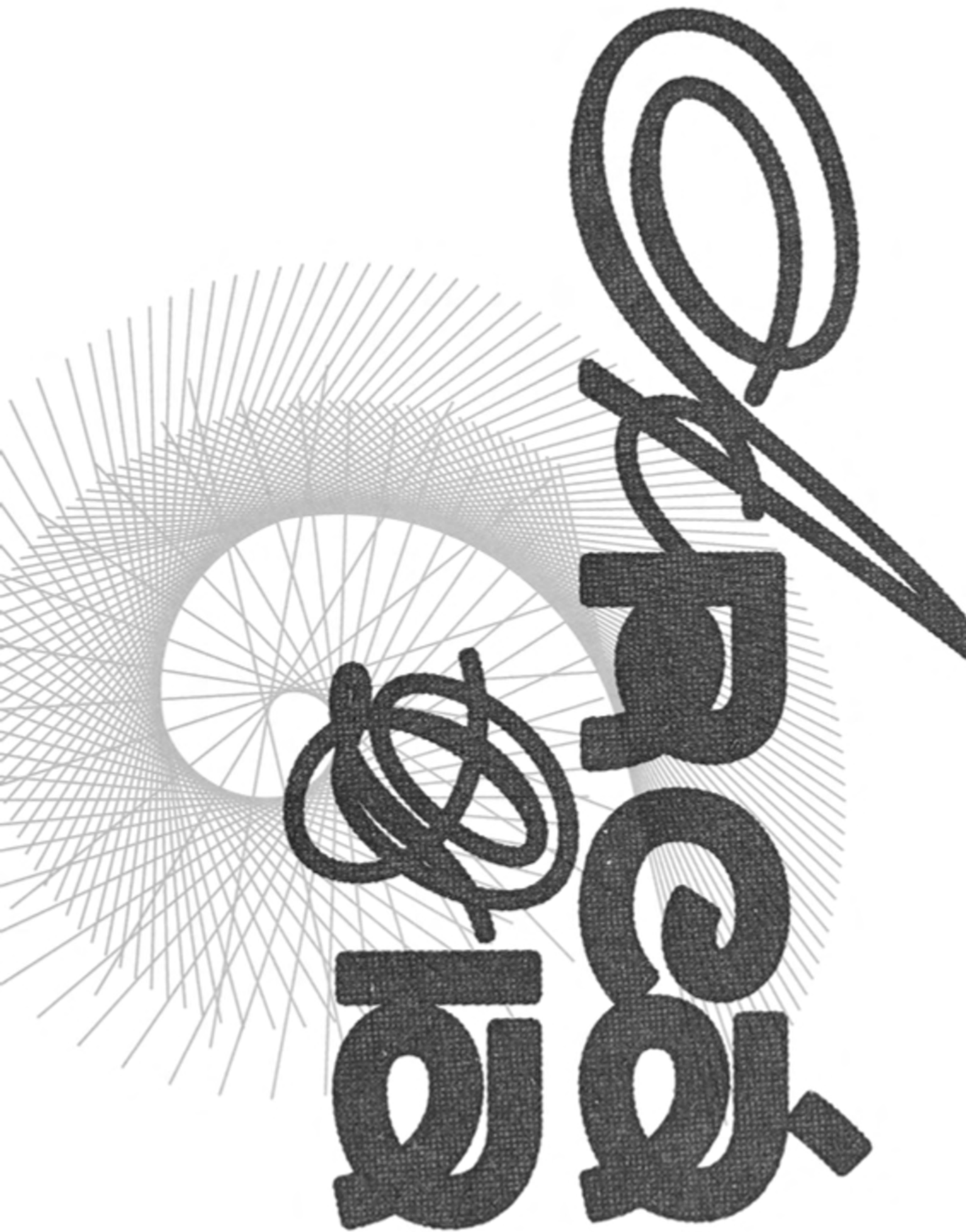


AMANDA FIEVET MARQUES

É Mestra (2018) e Doutora (2023) em Teoria e História Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária do IEL/Unicamp. Atualmente, é pesquisadora de pós-doutorado no Depto. de Letras Modernas do IBILCE/Unesp com o projeto “Edição crítica e tradução comentada da lenda medieval *La Volonté du Roi Krogold* de Louis-Ferdinand Céline”.



Nº 11



ISSN 2446-9335