


# **INCURSÕES PELA LITERATURA INGLESA:**

## **Prosa, Poesia e Teatro**

**ALTAMIR BOTOSO**



*Editora*  
**REALCONHECER**



# **INCURSÕES PELA LITERATURA INGLESA:**

---

## **Prosa, Poesia e Teatro**

**ALTAMIR BOTOSO**



*Editora*  
**REALCONHECER**

© 2021 – Editora Real Conhecer

[editora.realconhecer.com.br](http://editora.realconhecer.com.br)

realconhecer@gmail.com

**Autor**

Altamir Botoso

**Editor Chefe:** Jader Luís da Silveira

**Editoração:** Resiane Paula da Silveira

**Imagens, Arte e Capa:** Freepik/Real Conhecer

**Revisão:** O Autor

**Conselho Editorial**

Ma. Tatiany Michelle Gonçalves da Silva, Secretaria de Estado do Distrito Federal, SEE-DF

Ma. Jaciara Pinheiro de Souza, Universidade do Estado da Bahia, UNEB

Dra. Náyra de Oliveira Frederico Pinto, Universidade Federal do Ceará, UFC

Ma. Emile Ivana Fernandes Santos Costa, Universidade do Estado da Bahia, UNEB

Me. Rudvan Cicotti Alves de Jesus, Universidade Federal de Sergipe, UFS

Me. Heder Junior dos Santos, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP

Ma. Dayane Cristina Guarnieri, Universidade Estadual de Londrina, UEL

Me. Dirceu Manoel de Almeida Junior, Universidade de Brasília, UnB

Ma. Cinara Rejane Viana Oliveira, Universidade do Estado da Bahia, UNEB

Esp. Érica dos Santos Carvalho, Secretaria Municipal de Educação de Minas Gerais, SEE-MG

Esp. Jader Luís da Silveira, Grupo MultiAtual Educacional

Esp. Resiane Paula da Silveira, Secretaria Municipal de Educação de Formiga, SMEF

Sr. Victor Matheus Marinho Dutra, Universidade do Estado do Pará, UEPA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

	Botoso, Altamir
B748i	Incursões pela Literatura Inglesa: Prosa, Poesia e Teatro / Altamir Botoso. – Formiga (MG): Editora Real Conhecer, 2021. 76 p. : il.
	Formato: PDF
	Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
	Modo de acesso: World Wide Web
	Inclui bibliografia
	ISBN 978-65-994367-6-5
	DOI: 10.5281/zenodo.4726324
	1. Literatura Inglesa. 2. Prosa. 3. Poesia. 4. Teatro. I. Botoso, Altamir. II. Título.
	CDD: 820
	CDU: 82

*Os artigos, seus conteúdos, textos e contextos que participam da presente obra apresentam responsabilidade de seus autores.*

Downloads podem ser feitos com créditos aos autores. São proibidas as modificações e os fins comerciais.

Proibido plágio e todas as formas de cópias.

Editora Real Conhecer  
CNPJ: 35.335.163/0001-00  
Telefone: +55 (37) 99855-6001  
[editora.realconhecer.com.br](http://editora.realconhecer.com.br)  
[realconhecer@gmail.com](mailto:realconhecer@gmail.com)  
Formiga - MG

Catálogo Geral: <https://editoras.grupomultiatual.com.br/>

*Altamir Botoso*

*Incursões pela literatura  
inglesa: prosa, poesia e teatro*

[...] a casa da ficção não tem uma, mas um milhão de janelas – ou melhor, um número incalculável de possíveis janelas. Cada uma foi aberta, ou pode ser aberta, na vasta fachada, pela urgência de uma visão individual ou pela pressão de uma vontade própria. Como essas aberturas, de tamanho e formato variáveis, debruçam-se todas juntas sobre a cena humana, seria de esperar que nos fornecessem uma maior semelhança informativa do que a encontrada. Quando muito, não passam de janelas, meros buracos numa parede inerte, desconexos, a sobranceiro. Não são como portas com dobradiças abrindo-se diretamente para a vida. Mas têm uma característica própria: em cada uma encontramos uma figura com um par de olhos ou, pelo menos, com binóculo, os quais frequentemente representam um instrumento único para a observação, assegurando ao sujeito que faz uso deles uma impressão diferente da dos outros. O observador e seus vizinhos estão assistindo ao mesmo espetáculo, mas um vê mais onde o outro vê menos, um vê negro onde o outro vê branco, um vê grande onde o outro vê pequeno, um vê grosseiro onde o outro vê refinado. E assim por diante; felizmente não há *nada* que proíba, em relação ao determinado par de olhos, a abertura da janela; “felizmente” por causa, para ser exato, dessa variabilidade incalculável. O campo extenso, a cena humana, é a “escolha do assunto”, a abertura perfurada, seja ela ampla, com sacada, ou estreita e de mau gosto, é a “forma literária”; mas elas nada significam, juntas ou isoladamente, sem a presença alerta do observador – em outras palavras, sem a consciência do artista. Digame quem é o artista, e eu lhe direi em que *esteve* ocupando sua consciência. Desse modo, expressarei ao mesmo tempo sua infinita liberdade e sua referência “moral”.

Henry James

## SUMÁRIO

Apresentação	8
1. A importância de <i>Beowulf</i> para a literatura inglesa	10
2. Geoffrey Chaucer: “O pai da literatura inglesa”	15
3. William Shakespeare e o Renascimento inglês	20
4. O antissemitismo em <i>O Mercador de Veneza</i> , de William Shakespeare	26
5. Alguns elementos do Romantismo em <i>Frankenstein</i> , de Mary Shelley	32
6. A criança, a natureza e a religiosidade em “The Lamb”, de William Blake	38
7. <i>Grandes esperanças</i> , de Charles Dickens: um romance de formação	45
8. Correlações entre o ensaio <i>Desobediência Civil</i> , de Thoreau e o conto “Bartleby”, de Melville	54
9. Epifania e Paralisia em <i>Dublinenses</i> , de Joyce	61
10. A focalização, o gótico e o fantástico em <i>A outra volta do parafuso</i>	66
Sobre o autor	76

## APRESENTAÇÃO

O trabalho crítico é uma vereda cheia de percalços que, muitas vezes, reveste-se de hermetismo, de elocubrações e de um vocabulário preciosista, os quais enfadam o leitor e, não raro, revela-se como algo só para iniciados, inacessível para os reles mortais.

O escritor Urbano Duarte (1855-1922), numa jocosa e ácida referência ao processo encetado pela crítica literária, tece uma curiosa analogia a respeito desse ofício:

– Descascar cebolas fazem todos aqueles críticos, que sobre três ou quatro conceitos literários, resumíveis em meia dúzia de páginas, escrevem livros. No centro do fruto, cebola ou qualquer outro, pode existir uma amêndoa de valor; mas para que o leitor atinja esse objeto, tem de percorrer capítulos extensíssimos, nos quais o escritor se alarga à vontade, dando-se ao prazer pouco lisonjeiro de flunar através de assuntos completamente estranhos à obra criticada. É uma cilada, já se vê, armada à boa-fé dos inexperientes. Talvez um bom modo de descartar-se da obra, que o crítico não pretendeu ou não pretende analisar.<sup>1</sup>

De forma bem humorada, Tavares compara o ato de exercer a crítica literária com o de descascar cebolas, enfatizando que, na maioria das vezes, depois de retirar inumeráveis cascas, pode-se encontrar algo valioso, após percorrer incontáveis páginas e assuntos na maioria dos casos alheios ao texto que é alvo do crítico.

Nosso propósito, neste livro, não é “flunar através de assuntos estranhos” aos textos analisados (poesia, prosa e teatro), mas chegar rapidamente ao que é mais importante, à “amêndoa de valor”, inclusive para estimular a leitura daqueles que porventura tenho tido acesso primeiro à crítica antes de se debruçar sobre a obra cuja interpretação/análise oferecemos.

Trata-se, portanto, de um passeio pelos bosques da literatura inglesa, no qual abordamos, de forma panorâmica, produções literárias como *Beowulf*, o teatro shakespeariano, romances como *Frankenstein*, de Mary Shelley, *Grandes esperanças*, de Charles Dickens, *A outra volta do parafuso*, de Henry James, contos de James Joyce e a poesia de William Blake.

---

<sup>1</sup> Tavares apud CAIRO, Luiz Roberto Velloso. *O salto por cima da própria sombra: o discurso crítico de Araripe Júnior: uma leitura*. São Paulo: Annablume, 1996, p. 18.



É um convite para que o leitor estabeleça um primeiro contato com a literatura britânica e, a partir desse contato, prossiga e amplie os horizontes esboçados neste breve volume.

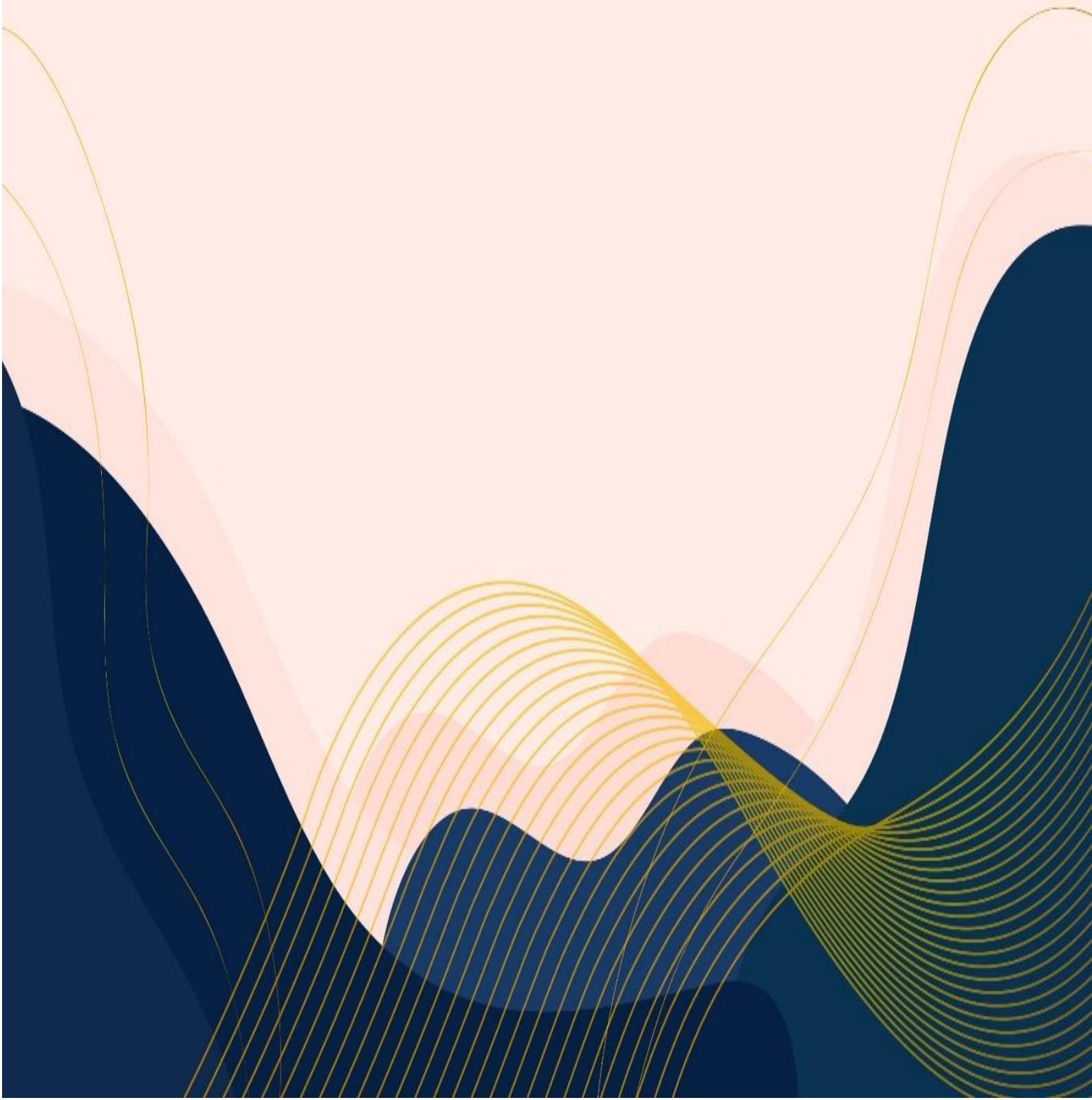
Espero que a leitura seja agradável e proveitosa para todos aqueles que se aventurarem por essas páginas.

Bom passeio!

Altamir Botoso

## Capítulo 1

# **A IMPORTÂNCIA DE *BEOWULF* PARA A LITERATURA INGLESA**



## 1. A importância de *Beowulf* para a literatura inglesa

O poema épico ou epopeia, no qual se enquadra *Beowulf*, é uma narrativa em verso que trata de batalhas, heroísmos, feitos sobre-humanos, perigos, forte presença do sobrenatural, amor, honra e amizade, na qual mito, lenda e história se encontram para criar um efeito maior que a vida. O poema também tem um caráter nacional simbolizado na figura do herói. Devido a essa estrutura, sua linguagem é grandiosa e solene (SILVA, 2006, p. 42).

A história desse poema, de acordo com Franca Neto e Milton (2009, p. 17), com cerca de mais de três mil versos, que empregam a técnica da *head-rhyme* (ou “rima inicial” – essa rima ecoa não no final de cada verso, mas no interior deles), foi trazida para a Inglaterra pelos anglos no século VI, e lá o poema foi escrito na primeira metade do século VIII. Nesse sentido, “embora as origens do poema se percam no passado pagão anglo-saxónico, o seu registro escrito foi efectuado por mãos cristãs em meio monástico, pelo que nele se encontram várias referências a episódios bíblicos do Antigo Testamento” (VARANDAS, 2010, p. 42), sendo quase impossível estudar essa obra sem estabelecer relações entre o paganismo e o cristianismo que a permeiam e a história dessa controvérsia tem sido “longa, complexa, e central para as sucessivas interpretações do poema; cada ensaio geral sobre *Beowulf* tem sido obrigado a lidar com esse problema” (BLOOM apud VARANDAS, 2010, p. 42, tradução nossa).

Embora os anglos tenham levado a história de *Beowulf* para a Inglaterra, ela não versa sobre os anglos, mas sobre escandinavos, e o enredo do poema costuma ser dividido em três partes (FRANCA NETO; MILTON, 2009, 17). Na primeira delas, um gigante de nome Grendel mata os guerreiros de Hrothgar, rei dos dinamarqueses, em Heorot, seu grande salão. Um jovem guerreiro de nome Beowulf, príncipe dos getas, que era uma tribo sueca, chega com um grupo de companheiros e se coloca a serviço de Hrothgar, com o intuito de eliminar o monstro. Este é invulnerável às armas, e Beowulf luta com ele e lhe arranca um braço. O gigante foge e, no fundo de um pântano, morre.

Na segunda parte, a mãe de Grendel, que também é um monstro, esforça-se por vingar a morte do filho, realizando novos ataques ao rei. Beowulf sai à procura dela e mergulha no pântano, batalhando com ela. Vitorioso, Beowulf volta, trazendo a cabeça de Grendel e a entrega para Hrothgar como um presente.

Na terceira parte, os anos se passaram e Beowulf, já um ancião, acabou por se tornar rei da Suécia. Um dragão lhe ameaça as terras. Ele o enfrenta, mas morre em virtude de a criatura haver cravado suas garras em seu pescoço. Antes de morrer, Beowulf passou seu anel, seu elmo e sua armadura para Wiglaf, um dos seus companheiros mais corajosos e que o ajudou a derrotar o dragão. O poema encerra-se com a descrição dos funerais de Beowulf.

A respeito da importância desse texto para a literatura inglesa, o crítico Anthony Burgess (1996, p. 25) tece o seguinte comentário:

O mais antigo poema da língua inglesa é *Beowulf*. Não foi composto na Inglaterra, mas no continente europeu. [...] É um poema tumultuoso, guerreiro, violento, com cerca de três mil versos. [...] é essencialmente a história de um guerreiro. Fala do herói que dá seu nome ao poema e de sua luta com um monstro hediondo – meio demônio, meio homem – chamado Grendel, [...]. Seus combates com Grendel – e a igualmente horrível mãe de Grendel – são o assunto do poema, um poema cuja música severa é o ranger de dentes, o chacoalhar de ossos e cuja cor é o cinza do inverno do norte, manchado pelo vermelho do sangue. [...]

*Beowulf*, segundo Sérgio Magalhães (2020), é considerado pela integralidade de seu texto o primeiro poema épico escrito em língua inglesa antiga, ou anglo-saxão; idioma falado durante a concepção da história, herança dos povos germânicos que invadiram a Inglaterra, amplamente falado no país e no sul da Escócia a partir do século V. A própria natureza no enredo revela não apenas uma evolução dessa linguagem estrangeira, mas o acolhimento de temas e personagens do povo invasor, afinal, o enredo trata de um herói e de terras escandinavas e não bretãs, como no caso das posteriores lendas arturianas. É óbvio que resquícios anteriores dessa língua foram verificados ao longo da história, e revelam não apenas a riqueza cultural desse ambiente miscigenado, mas também a formação de um tipo de narrativa que ajudou e muito na estruturação da posterior fantasia como gênero literário. Embora seja um dos poemas épicos mais tardios da antiguidade – elaborado muitos séculos depois da *Epopéia de Gilgamesh*, da *Ilíada*, *Odisseia*, e da *Eneida* -, *Beowulf* não apenas enraizou uma fundamentação textual que misturava com maestria História e o fantástico das lendas antigas, como introduziu a raiz poética dos povos escandinavos para a tradição ocidental.

Como salienta Magalhães (2020), o poema estabelece uma união entre História e lenda, usando um pano de fundo histórico para construir uma narrativa adornada por elementos fantásticos e/ou sobrenaturais. A época da trama se passa no século

VI e retrata diversos acontecimentos, costumes e personagens dos mitos e história da Escandinávia. Nesse contexto, surgem tipos semilendários como Hrothgar e Higélaco, que estão presentes também em diversas outras crônicas e sagas de origem escandinava, assim como a famosa batalha de frísios, em que morre este segundo, conflito que coincide com uma batalha travada no ano de 516 D.C., referida por diversos historiadores devotados à cronologia do povo abordado.

Além disso, Sérgio Magalhães (2020) assinala que o poema trata de temas de teor universal – especialmente no tocante à fantasia contemporânea -, em especial, sendo conduzida pelo conflito do bem contra o mal, entrelaçada por nuances como amor fraternal, efemeridade da vida, perigo do orgulho e da arrogância em face do destino final, lealdade dos homens ao seu líder, tudo isso guiado pelos elementos simbolizados pela honra, coragem e fortaleza.

Em termos de estrutura *Beowulf*, como outros poemas anglo-saxões, não faz uso da rima, mas está escrito em versos aliterativos, em que a primeira metade de cada verso está ligado a segunda metade por sílabas de som similar. Outra característica típica do poema é presença de “kennings”, uma figura de linguagem empregada para referir-se poeticamente a uma pessoa ou uma coisa. O mar, por exemplo, é referido como o “caminho da baleia”, e um rei pode ser chamado de “portador da coroa” (MAGALHÃES, 2020).

*Beowulf* não luta em primeiro lugar pela glória pessoal, mas encarna um heroísmo que é “tanto mais nobre e elevado porque definido, não apenas pela força física, mas pela lealdade e pelo altruísmo” (VARANDAS, 2010, p. 44). O combate entre o herói e o dragão é um motivo que se encontra na mitologia clássica e escandinava e, em *Beowulf*, “ele poderá também antecipar os combates medievais” (VARANDAS, 2010, p. 44), configurando um padrão que opõe “o herói, representante do Bem no sentido cristão, ao dragão, a criatura que, no simbolismo animal da Idade Média ocidental, mais se identifica com o diabo”. Esse motivo será recorrente na Idade Média, onde o combate de natureza espiritual entre o dragão e o herói se manifesta de modo alegórico como a vitória de Cristo sobre o mal e sobre a morte. Apesar de *Beowulf* não constituir uma alegoria, nele se configura um padrão estrutural e temático que viria a ser central na literatura medieval, em particular no romance de cavalaria (VARANDAS, 2010, p. 45).

A literatura inglesa inicia-se com uma obra que não foi composta na Bretanha, não trata de eventos ocorridos lá e nem sequer menciona o seu nome, e que mostra

um herói sueco vivendo suas aventuras na Escandinávia. No entanto, *Beowulf* é um texto fundamental para a formação cultural britânica porque é um poema épico de uma nação que se estabeleceu na Bretanha e que gerou raízes que se fixaram na literatura inglesa e se espalharam por toda a sua história, permitindo também refletir sobre o impacto que o cristianismo exerceu sobre esta mesma literatura desde os seus primórdios.

#### Referências

BURGESS, Anthony. *A literatura inglesa*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.

FRANCA NETO, Alípio Correia de; MILTON, John. *Literatura Inglesa*. Curitiba: IESDE Brasil S. A., 2009.

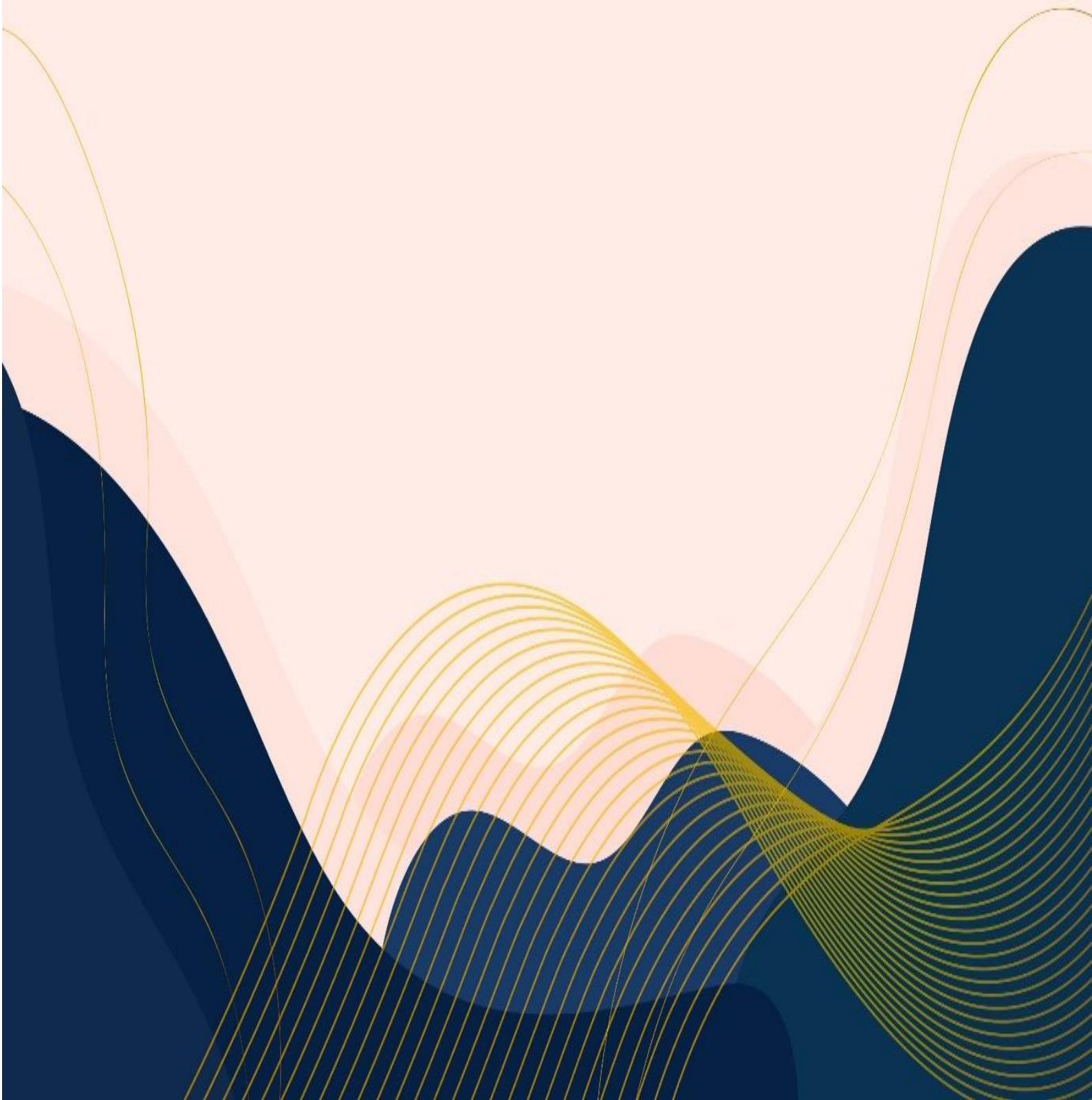
MAGALHÃES, Sérgio. Beowulf e a gênese da fantasia. *Baião das Letras*. Disponível em: <<https://www.baiaodeletras.com.br/beowulf-e-a-genese-da-literatura-epica/>> Acesso em: 29 mar. 2020.

SILVA, Alexander Meireles da. *Literatura Inglesa para Brasileiros*. 2. ed. ver. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda., 2006.

VARANDAS, A. O rosto do herói medieval: Beowulf e Gawain. *Brathair* – Revista de Estudos Celtas e Germânicos, n. 10, v. 2, p. 26-50, 2010. Disponível em: <http://ppg.revistas.uema.br/index.php/brathair/article/viewFile/450/389>. Acesso em: 29 mar. 2020.

## **Capítulo 2**

# **GEOFFREY CHAUCER: “O PAI DA LITERATURA INGLESA”**



## 2. Geoffrey Chaucer: “O pai da literatura inglesa”

O século XIV, no que tange à literatura inglesa, apresenta uma série de peculiaridades e uma delas é a “discrepância de linguagem que ocorria entre as classes sociais” (MEDEIROS, 2012, p. 214), pois a aristocracia e o clero utilizavam o latim e o francês para se expressar e o povo falava um dialeto que se assemelhava ao inglês falado atualmente. Dessa maneira, nota-se que não havia uma unidade linguística na Inglaterra. Esse país foi invadido por várias tribos de origem germânica. No ano de 1066, ocorre a invasão dos normandos, vindos da França e o francês torna-se a língua oficial da corte, enquanto o latim permanecia como dialeto clerical (MEDEIROS, 2012, p. 215). Desse modo, as línguas presentes no cotidiano do povo inglês eram o latim, idioma do clero, o francês, e o inglês, que foi “relegado à condição de instrumento de comunicação das classes subalternas e, quando recuperou o seu prestígio, já era outra língua, o chamado inglês médio” (MEDEIROS, 2012, p. 216).

A invasão normanda deu destaque para o dialeto francês, tornando-se a língua empregada pelos poetas, que nela irão escrever seus textos. O estudioso Paulo Vizioli (1988, p. IX, grifos do autor) assinala o íntimo relacionamento da língua francesa e da França na Inglaterra do século XIV, ao afirmar que

[...] a própria *língua* inglesa se formou sob o influxo do país vizinho, pois, tendo perdido o prestígio de que gozara na era anglo-saxônica (“o inglês antigo”) e tendo sido abandonada pela corte e pelos letrados em favor do francês e do latim, respectivamente, ela ressurgiu no tempo dos reis Angevinos com sua sintaxe germânica extremamente simplificada e com um vocabulário predominantemente latino, tornando-se o assim-chamado “inglês médio”, que iria transformar-se, a partir do século XVI, no “inglês moderno”. [...]

No território da literatura, é importante ressaltar o papel desempenhado pela França em relação à formação do sistema literário inglês, pois

[...] foram os modelos franceses que determinaram os *gêneros* e boa parte da *temática* da literatura do inglês médio. É o que se pode constatar, por exemplo, na poesia lírica, com suas “canções” de derivação provençal (como as “reverdies” e as “vilanelles”), seus instrutivos “debates” entre animais (como o debate entre A Coruja e o Rouxinol, [...] suas “baladas” aristocráticas, fiéis aos moldes da corte de Paris. A presença francesa, na verdade, se faz notar em praticamente todas as obras, desde aquelas de caráter popular, como os “fabliaux”, maliciosos e às vezes indecentes, até os “romances de cavalaria”, com seus dois ciclos principais, o Arturiano (sobre o Rei Artur e os Cavaleiros da Távola redonda) e o Antigo (sobre figuras da antigüidade clássica). E nos trabalhos em prosa, quase sempre, não se pode sequer falar



em imitação ou adaptação, mas em tradução direta, como se verifica em inúmeros sermões, tratados morais e relatos de viagens [...]. (VIZIOLI, 1988, p. IX, grifos do autor).

No entanto, essa literatura “formalista e artificial” (VIZIOLI, 1988, p. IX), com o passar do tempo, e o desaparecimento dos ideais cavalheirescos, foi modificando-se e dando lugar a um tipo de narrativa mais realista e, nesse período, surge um autor, Geoffrey Chaucer, que produziu uma obra que “tinha algo a dizer não apenas aos homens de seu tempo mas também às gerações futuras” (VIZIOLI, 1988, p. X), o qual acabou sendo considerado como o “pai da literatura inglesa”.

O escritor Geoffrey Chaucer nasceu em Londres, em torno de 1340. Ele fazia parte de uma família de comerciantes de vinho. Seu pai, John Chaucer, tinha uma certa influência na corte do rei Eduardo III, o que permitiu que seu filho ascendesse socialmente, chegando a ocupar funções administrativas e diplomáticas importantes na corte inglesa. Sua carreira costuma ser dividida em três etapas (VIZIOLI, 1988, p. XII), com as suas respectivas obras: 1) período francês: tradução do *Roman de la Rose*, *O Livro da Duquesa* (1369-70), *O Parlamento das Aves* (1379-82?), *A casa da fama* (1379); 2) período italiano: *Tróilo e Criseide* (1385), *A Legenda das Mulheres Exemplares* (1386); 3) período inglês: *Os cantos de Cantuária* (1386-1400).

A produção literária de Chaucer, sobretudo o último texto mencionado, conforme ressalta Monica Selvatici (2008, p. 183), “conferiu ao poeta o *status* de pai da literatura inglesa, uma vez que o conteúdo e o aspecto formal de suas obras são considerados um marco profundo na história da prática de escrita inglesa.” Ele é apontado como o iniciador da poesia moderna na Inglaterra e também pai da língua inglesa porque foi um dos primeiros escritores a “conferir um cunho literário ao dialeto de Londres” (D’ONOFRIO, 1990, p. 155).

Conforme já comentamos, havia uma grande discrepância no uso da linguagem entre os segmentos da sociedade inglesa, porque a maior parte da população falava um inglês semelhante ao que se conhece nos dias de hoje, enquanto a aristocracia e o clero utilizavam o francês e o latim. Em face dessa realidade, Chaucer opta por escrever seus textos em inglês, “preterindo o clássico latim e também o francês apreciado na Corte. Ele inova nesse sentido e confere, assim, à sua língua vernácula o status de idioma literário, igualando-a em valor aos dois outros idiomas” (SELVATICI, 2008, p. 184).

Ao utilizar o dialeto inglês falado em Londres, Chaucer foi o pioneiro a criar e plasmar a língua inglesa da forma como ela é conhecida hoje, conforme pontua Anthony Burgess (1996, p. 40, grifos do autor):

[...] Em um certo sentido, ele teve de *criar* a língua inglesa tal como a conhecemos hoje e estabelecer suas tradições literárias. Para fazê-lo, ele precisou se voltar, principalmente, para a literatura da França e trazer algo de sua elegância para o inglês do East Midland; teve também de esquadrihar os contos e as histórias da Europa para encontrar seu assunto. Mas, finalmente, em sua obra-prima *Os contos de Canterbury*, ele encontrou seu próprio território e deu à literatura algo que nunca fora visto antes – a observação da vida como era de fato vivida, imagens de pessoas que eram *reais* (não meras abstrações livrescas) e uma visão da vida que, com sua tolerância, humor, ceticismo, paixão e amor pela humanidade, só podemos chamar de “moderna”. Chaucer é um poeta vivo: fala para nós hoje com uma voz tão clara como a que foi ouvida em sua própria época. É essa qualidade viva que lhe confere grandeza.

*Os contos de Cantuária* (CHAUCER, 1988) ou *Contos da Cantuária* (CHAUCER, 2013) representam “a fusão da tradição literária europeia e livresca com a língua inglesa” (MEDEIROS, 2012, p. 230), já que Chaucer nutriu-se extensamente de produções literárias de fontes francesas e italianas principalmente (Dante, Petrarca, Boccaccio). Um dos fatos mais relevantes em relação a esse escritor e a sua obra-prima é a sua atualidade, pois os seus contos possibilitam ainda que se observem as relações entre os indivíduos e a sociedade que os rodeia e, apesar do tempo transcorrido, apresentam-se extremamente semelhantes na nossa contemporaneidade.

Portanto, Chaucer pode ser considerado o criador de uma forma de escrever, além de eleger e plasmar a língua inglesa como idioma para suas criações literárias e foi um modelo seguido por outros poetas do século XV, fatos que o elevaram à categoria de “Pai da língua inglesa”.

#### Referências

BURGESS, Anthony. *A literatura inglesa*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.

CHAUCER, Geoffrey. *Os contos de Cantuária*. Apresentação, tradução direta do médio inglês e notas de Paulo Vizioli. São Paulo: T. A. Queiroz, 1988.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Literatura ocidental: autores e obras fundamentais*. São Paulo: Ática, 1990.

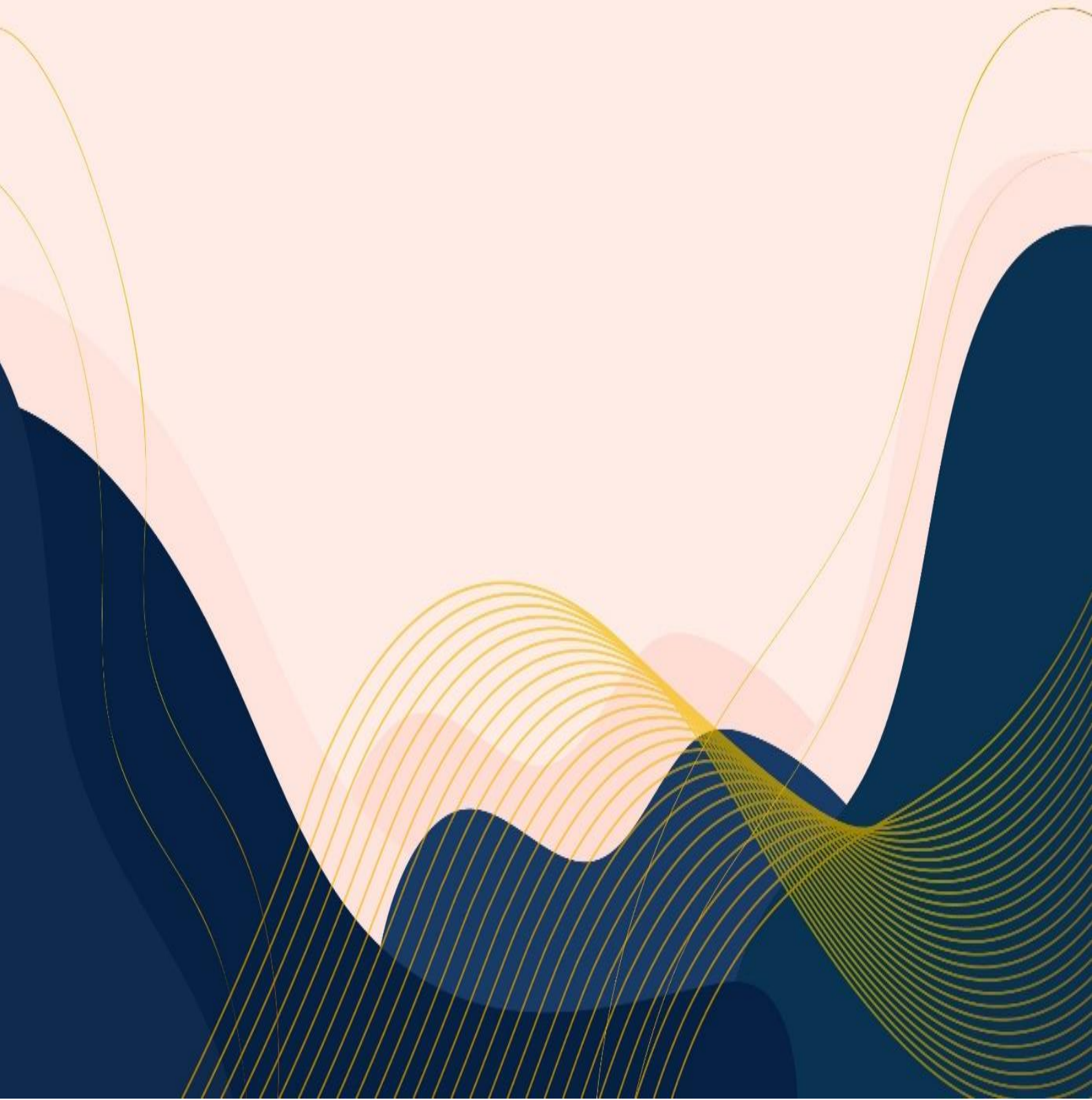
MEDEIROS, Márcia Maria de. O Conto da Priora de Geoffrey Chaucer: a satanização da figura do judeu na literatura medieval. *XII Congresso Internacional da ABRALIC – Centro, Centros – Ética, Estética*. 18 a 22 de julho de 2011, UFPR – Curitiba, Brasil, p. 1-6. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/22393974-O-conto-da-priora-de-geoffrey-chaucer-a-satanizacao-da-figura-do-judeu-na-literatura-medieval.html>> Acesso em: 29 mar. 2020.

SELVATICI, Monica. O poeta Geoffrey Chaucer e a “fundação” da literatura inglesa no Baixo Medievo. *História Unisinos*, 12(2): 180-187, maio/agosto 2008. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/historia/article/view/5428>> Acesso em: 29 mar. 2020.

VIZIOLI, Paulo. Apresentação. In: CHAUCER, Geoffrey. *Os contos de Cantuária*. Apresentação, tradução direta do médio inglês e notas de Paulo Vizioli. São Paulo: T. A. Queiroz, 1988, p. VII-XXIV.

## **Capítulo 3**

# **WILLIAM SHAKESPEARE E O RENASCIMENTO INGLÊS**



### 3. William Shakespeare e o Renascimento inglês

No Renascimento, “tudo é projetado a partir do homem; o indivíduo, seu caráter, sua psicologia, tornam-se, paulatinamente, o eixo do mundo” (ROSENFELD, 1969, p. 130). O “renascer do homem” intensifica-se no final do século XV, com as grandes alterações ocorridas no período, as quais, segundo Arnold Hauser (2003), irão fortalecer as duas molas propulsoras da Renascença: a liberação do individualismo e o despertar da personalidade.

Nesse período, houve grandes descobertas que modificaram a vida do homem, resultando em muitos questionamentos e, dessa maneira, desintegram-se as certezas, e ocorre o que Hauser definiu como uma deliberação consciente e uma maior consistência nos critérios de observação e análise da realidade (OLIVEIRA, 2005).

Na Europa, essa consistência de análise atingiu todos os âmbitos da organização humana, tais como o religioso, o político, o econômico, o cultural, promovendo o surgimento de um movimento denominado de Renascimento, que representava os valores da burguesia, classe social em ascensão e que necessitava de uma nova moral cultural e teve seu ápice na Península Itálica, no século XVI (OLIVEIRA, 2005).

O espírito crítico do homem no Renascimento contribuiu para o crescimento da pesquisa em várias áreas. A própria posição da Terra no universo, que até então se acreditava ser central, passa a ser questionada pelas ideias de Copérnico, que propõe o heliocentrismo; teoria comprovada por Galileu Galilei, a partir dos estudos da lei da gravidade (OLIVEIRA, 2005).

Ainda de acordo com as observações de Patrícia Barth Radaelli de Oliveira (2005), a igreja contesta essa descoberta, tentando manter suas verdades dogmáticas, no entanto, destacam-se como principais características desse movimento, o racionalismo (em oposição à fé), o antropocentrismo (em oposição ao teocentrismo da Idade Média), e o individualismo (em oposição ao coletivismo cristão), além disso, a cultura renascentista foi marcadamente humanista, por valorizar a vida terrena e a natureza e difundir a necessidade da pesquisa, contrariando o princípio de autoridade, pregado pela igreja.

O Renascimento e o Humanismo são movimentos de origem italiana e “[f]oi da Itália que o mundo recebeu as diretrizes no domínio das ciências e artes, da literatura

e diplomacia, da cultura e da educação" (BERTHOLD, 2003, p. 270). Vale ressaltar que os representantes mais relevantes do Renascimento italiano são Dante Alighieri, autor de *A Divina Comédia*; Francesco Petrarca, com *Canzoniere* e o *Trionfi*, *Secretum*; Boccaccio, com *Decameron*; Maquiavel, com *O Príncipe*; Leonardo da Vinci, que atuou em áreas como a pintura - *Monalisa* e a *Santa Ceia* - escultura, engenharia, música, filosofia, entre outras; Michelangelo Buonarroti, conhecido como poeta do corpo - pintou um conjunto de afrescos na Capela Sistina sobre as passagens da Bíblia (OLIVEIRA, 2005).

Na Inglaterra, no reinado de Elisabeth I (1558-1603), animado pelo sentimento de valorização do nascente poderio mundial inglês, que provinha da empatia do povo com sua rainha, e com o ressurgimento das artes, o teatro irá prosperar. O tema de maior relevância da Renascença é o indivíduo consciente de si mesmo, o qual "alcançou seu zênite de perfeição artística no teatro elisabetano" (BERTHOLD, 2003, p. 312).

Vários dramas históricos são concebidos por William Shakespeare e outros dramaturgos. Em conformidade com Berthold (2003, p. 312),

Shakespeare mergulhou na história da própria Inglaterra e posicionou-se apaixonadamente em relação aos problemas do poder e do destino. Ascensão repentina e queda abrupta, a embriaguez do poder, vingança e assassinato dão vazão às imagens plenas de linguagem e culminam numa brilhante síntese.

Desse modo, o bardo inglês trouxe para o palco os sentimentos, as paixões e as obsessões próprias dos seres humanos, uma vez que seus personagens confrontavam-se entre si em disputas pelo poder, pelo dinheiro e pelo amor.

É necessário enfatizar que as peças de Shakespeare trazem não só a crônica de seu contexto histórico como também descrevem a condição humana, as relações entre os indivíduos e destes com a sociedade. Questões religiosas, problemas de governos, personagens históricos, filosofia humanista são conteúdos que fazem parte de sua obra. Hauser (2000, p. 414) o considerou como "'porta-voz' de sua época, por proclamar o que era por toda a parte evidente". Esses aspectos da humanidade capturados por Shakespeare em sua obra são projetados, no entanto, para um plano mais elevado (OLIVEIRA, 2005).

Em consonância com o que assinala Bloom (2001), Shakespeare escreveu peças históricas: *Henrique VI* (1589-90), *Ricardo III* (1592-93), *O Rei*

João (1594); comédias: *Sonho de uma noite de verão* (1595-96), *Muito barulho para nada* (1598-99), *O mercador de Veneza* (1596-97); e, as tragédias: *Romeu e Julieta* (1595), *Hamlet* (1600), *Otelo* (1604), *Rei Lear* (1605), *Macbeth* (1606), entre outras.

A sua importância no cenário do Renascimento deve-se não só aos textos teatrais e sonetos que escreveu, mas também a sua contribuição para o vocabulário da língua inglesa. A era renascentista significou um renascimento, um crescimento e um progresso cultural, tendo implicações profundas na linguagem e lexicografia na Inglaterra e no exterior. Enquanto o movimento literário na Itália e em outros países da Europa ocorreu várias décadas antes do movimento na Inglaterra, entre 1450 e 1600, os esforços para identificar, registrar e definir palavras floresceram (DE QUE FORMA..., 2017).

Tal fato é atestado pelos dezesseis dicionários monolíngues, bilíngues e especializados publicados durante esse tempo, de acordo com o estudioso Ian Lancashire. Assim como qualquer lexicógrafo do Renascimento, Shakespeare desempenhou um papel fundamental na expansão e documentação do inglês. De acordo com o *Dicionário Oxford* de Inglês, Shakespeare contribuiu com quase 3.000 palavras para o idioma inglês, um fato surpreendente considerando-se que não existiu um dicionário exclusivamente da língua inglesa antes da publicação da *Gramática inglesa* do professor Edmund Coote em 1596 e da *Tabela alfabética* de Robert Cawdrey em 1604. Como exemplo dos neologismos de Shakespeare, as primeiras duas entradas na *Oxford English Dictionary* para "olhos verdes" em relação ao ciúme são, respetivamente, de *O Mercador de Veneza* (1596) e de *Otelo* (1604) (DE QUE FORMA..., 2017).

Voltando às suas peças, é válido salientar que elas atendiam ao gosto do público e às inclinações do contexto. Segundo Burgess, Shakespeare mostrava-se muito consciente em relação à plateia elizabetana, "uma mistura de aristocratas, letrados, almofadinhas, gatunos marinheiros e soldados de licença, estudantes e aprendizes" (BURGESS, 2002, p. 92). Ainda conforme Burgess (2002, p. 92), essa plateia

tinha de receber o que queria e, sendo uma mistura, queria coisas variadas - ação e sangue para os iletrados, belas frases e engenho para os almofadinhas, humor sutil para os refinados, palhaçada escandalosa para os não-refinados, assuntos amorosos para as damas, canção e dança para

todos. Shakespeare dá todas essas coisas, nenhum outro dramaturgo jamais conseguiu dar tanto.

De acordo com Harold Bloom (2001, p. 42), crítico literário norte-americano, há duas maneiras contraditórias de explicar a grandeza de Shakespeare:

No entendimento dos que pensam ser a literatura basicamente linguagem, a primazia de Shakespeare é um fenômeno cultural, produzido a partir de crises sociopolíticas. Nessa ótica, Shakespeare não escreveu suas próprias obras: estas foram escritas pela energia social, política e econômica da época. [...] A outra maneira parte da noção de que Shakespeare é universalmente considerado o autor que melhor representou o universo concreto, em todos os tempos. [...] revisitamos Shakespeare porque dele precisamos; ninguém nos apresenta tanto do mundo pela maioria de nós considerado relevante.

Entretanto, poder-se-ia dizer que as duas formas não são excludentes, pelo contrário, são complementares; o dramaturgo apresenta as questões relevantes do mundo concreto, de acordo com sua visão de mundo, que fora formada por ele estar inserido no contexto histórico e social de uma época. Nesse sentido, é o próprio Bloom (2001, p. 242) quem, numa outra passagem, salienta: “Jamais deveremos supor que Shakespeare fosse alheio ao mundo que o cercava; sua curiosidade era insaciável, sua ânsia de informações, sem limites”.

Além disso, o crítico Harold Bloom (2001, p. 67-69) destaca que a peculiar magnificência de Shakespeare

está em seu poder de representação do caráter e personalidade humanos e suas mutabilidades. [...] Shakespeare abre de tal modo suas personagens a múltiplas perspectivas que elas se tornam instrumentos analíticos para nos julgar. Se somos moralistas, Falstaff nos ofende; se rançosos, Rosalinda nos denuncia; se dogmáticos, Hamlet nos escapa para sempre. E se somos explicadores, os grandes vilões de Shakespeare nos farão desesperar.

É essa riqueza de representações que mantém a sua obra viva e presente desde as suas origens até a atualidade.

Nas palavras de Gerald Thomas (1999), “Shakespeare fez da [...] era elisabetana uma verdadeira plataforma renascentista, cuja preocupação principal era a criação de um “novo homem”, num novo mundo renascido das trevas medievais. Em suas próprias palavras, a Inglaterra era como o “Parque de Netuno; um lugar isolado pela fúria das águas que a protegiam das invasões, um palco psicótico, um lugar propício para a criação de revoltas e de teatro”.



Shakespeare foi um homem de sua época, porém o tratamento dado a sua obra o libertou do tempo e do espaço que o criaram e o tornou universal, tanto que suas peças, cada vez que são lidas ou encenadas, mesmo na contemporaneidade, são compreendidas e assimiladas por novos interlocutores. A grandeza de sua obra assenta-se no fato de que diferentes plateias, como era um de seus objetivos, podem analisar e compreender sua obra com diferentes olhares e, embora ela pertença a um período específico, o Renascimento, ela é universal, por ter colocado em primeiro plano os dramas, os sofrimentos, as mesquinhas, os amores e as alegrias do homem, os quais são os mesmos desde o nosso passado mais remoto até a nossa contemporaneidade.

#### Referências

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. 3. ed. Tradução de Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BURGESS, Anthony. *A Literatura Inglesa*. Tradução Duda Machado. São Paulo: Editora Ática, 2002.

DE QUE FORMA William Shakespeare influenciou o Renascimento? 21 nov. 2017. Disponível em: <[https://www.ehow.com.br/forma-william-shakespeare-influenciou-renascimento-como\\_69145/](https://www.ehow.com.br/forma-william-shakespeare-influenciou-renascimento-como_69145/)> Acesso em: 29 mar. 2020.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

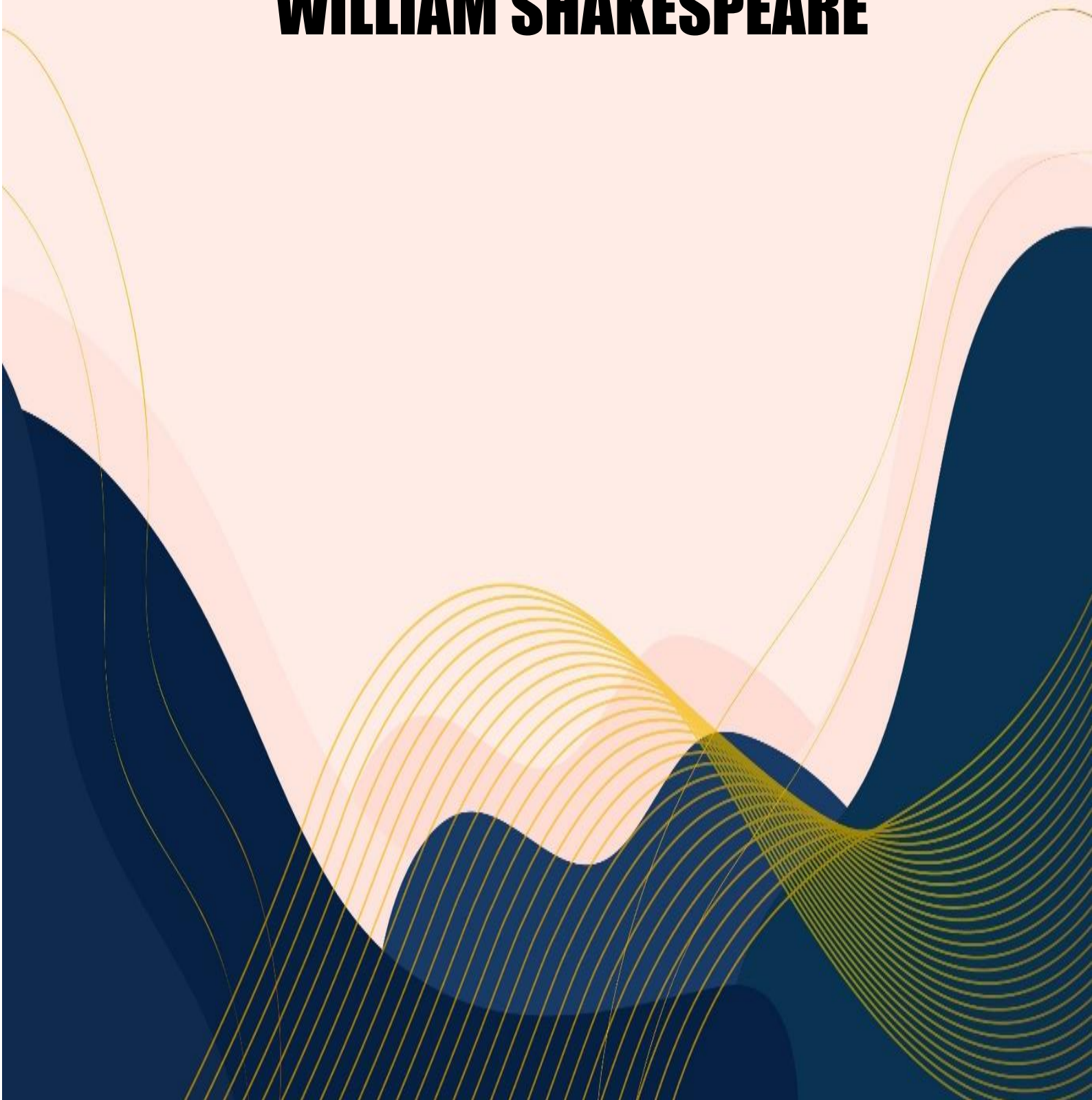
OLIVEIRA, Patrícia Barth Radaelli de. *Diálogos que perpassam o tempo e o espaço: Shakespeare e Suassuna*. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, 2005.

ROSENFELD, Anatol. Shakespeare e o pensamento renascentista. In: ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 123-145.

THOMAS, Gerald. Dramaturgo fez da era elisabetana uma plataforma renascentista. *Folha de São Paulo*. Ilustrada. São Paulo, sábado, 30 de janeiro de 1999. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq30019904.htm>> Acesso em: 29 mar. 2020.

## **Capítulo 4**

# **O ANTISSEMITISMO EM *O* *MERCADOR DE VENEZA*, DE WILLIAM SHAKESPEARE**



#### 4. O antissemitismo em *O Mercador de Veneza*, de William Shakespeare

Durante os séculos XV e XVI, na passagem da Idade Média para a Moderna, ocorreram profundas transformações sociais e culturais na Europa, as quais foram acompanhadas pelo aparecimento de novas práticas econômicas, que possibilitaram a gênese do capitalismo moderno. Esses séculos, para as comunidades judaicas, espalhadas pelo continente europeu, foram marcados por perseguições, segregações, conversões forçadas ou expulsões, como foi o caso da Espanha, em 1492, governada pelos Reis Católicos, Fernando e Isabel. Tais acontecimentos mantiveram os judeus à margem da sociedade cristã do Renascimento, obrigando-os a buscar alternativas econômicas consideradas indignas ou proibidas aos cristãos (COSTA JUNIOR; GRESSANA, 2011, p. 56).

No período medieval (séculos V – XIV), os judeus, segundo Costa Junior e Gressana (2011, p. 56), não formavam uma categoria social bem definida dentro das estruturas do feudalismo, pois não eram livres, mas também não eram servos, não podendo possuir terras ou portar armas. No século XI, o advento das cruzadas e a crescente intolerância delas derivada produziram os primeiros massacres de judeus na Europa, que atingiram o auge no século XIV, com a proliferação da peste negra. O pânico causado pela doença e o fervor religioso levaram os judeus a serem acusados de envenenar os poços e as fontes d'água, resultando em mais massacres e expulsões (SCHINDLIN apud COSTA JUNIOR; GRESSANA, 2011, p. 56).

A situação crítica dos judeus na Idade Média pode ser resumida nos seguintes termos, em conformidade com o historiador Jacques Le Goff (apud COSTA JUNIOR; GRESSANA, 2011, p. 56-57):

[...] a condição dos judeus na cristandade se agravava. *Pogroms* [violentos ataques físicos da população contra os judeus] foram realizados por volta do ano mil, depois no tempo das cruzadas, perpetrados, sobretudo pelas massas em busca de bodes expiatórios das calamidades (guerras, fome, epidemia) e vítimas de seu fanatismo religioso. O antijudaísmo da Igreja se endureceu e, na sociedade cristã, do povo aos príncipes, o anti-semitismo [...] apareceu no século XII e, sobretudo, no século XIII.

Os judeus foram progressivamente expulsos de todos os ofícios e da posse da terra, terminando por abandonar os campos e se instalar nas cidades. Com poucas alternativas, buscaram meio de subsistência através das atividades financeiras. A

partir de então as atitudes antissemitas – atos que direta ou indiretamente ofendem o povo judeu ou as suas crenças – agravaram-se e se intensificaram.

No âmbito ficcional, duas representações de figuras judaicas destacam-se na literatura de língua inglesa: Shylock, em *O Mercador de Veneza*, de William Shakespeare e Fagin, em *Oliver Twist*, de Charles Dickens. Tais representações, segundo a visão de Paradiso e Barzotto (2008, p. 113), seriam deformações em relação à identidade real de um judeu, configurando-se como estereótipos na ficção britânica.

*O Mercador de Veneza* é uma peça que foi escrita entre os anos de 1598 e 1600. Seu enredo é o seguinte: Antonio é o mercador do título, que pretende ajudar seu amigo Bassânio, um nobre arruinado, a deslocar-se a uma cidade próxima de Veneza para se declarar a Pórcia, por quem tinha se apaixonado e com quem pretendia casar, necessitando para isso de dinheiro. Não o tendo disponível para auxiliá-lo, Antonio decide pedir um empréstimo a Shylock, um judeu agiota e seu inimigo, devido ao tratamento que ele sempre recebeu de Antonio. Shylock vê então sua chance de vingança. Caso não lhe pague no prazo marcado, ele exige uma libra de sua carne, de qualquer parte do corpo.

Enquanto Bassânio obtém sucesso no pedido de casamento a Pórcia; no mar, os barcos de Antonio, que eram a garantia para o pagamento do empréstimo, são destruídos, e ele teme por sua vida. Pórcia, disfarçada como magistrado, vai à Veneza defender a causa de Antonio e Shylock é informado que poderia cumprir o acordo celebrado com Antonio, mas não poderia derramar nenhuma gota de seu sangue. Assim, ele perde a causa, é obrigado a converter-se ao cristianismo e também é despojado de seus bens. Depois do julgamento, Pórcia revela sua identidade, para surpresa de Bassânio. A peça termina com o fracasso da tentativa de vingança de Shylock e com um final feliz para o casal de protagonistas.

A estudiosa Anna Stegh Camati (2009, p. 62) sintetiza o duelo que se trava entre o cristão Antonio e o judeu Shylock nos seguintes termos:

Em *O Mercador de Veneza*, Shakespeare mostra as constantes tensões decorrentes do ódio racial, religioso e cultural entre o cristão e o judeu, ambos mercenários e usurários, atados em simbiose econômica na Veneza renascentista, centro do capitalismo emergente, onde a peça é ambientada. Na verdade, porém, o objeto de reflexão do dramaturgo é a Londres de sua época, igualmente um grande centro comercial internacional, que também era palco de uma forte onda de antissemitismo. Em evidente paralelo, Shakespeare não só mostra a explosão dos ódios e agressividades de ambos

os lados, fruto da intolerância recíproca em suas relações de oposição e dependências, mas também evidencia um processo de desmistificação da ideologia dominante. [...]

Sem sombra de dúvida, Shylock, é a personagem que ganhou mais notoriedade dentro da peça, por encarnar a figura do judeu usurário, vingativo, que se empenha em que se cumpra o acordo firmado com Antonio. Apesar de participar de apenas cinco das vinte cenas, ele parece dominar a peça inteira. Os críticos afirmam que a temática desse texto remete à forte onda de antissemitismo que varreu Londres em 1593-94 (CAMATI, 2009, p. 62).

Em relação ao antissemitismo, Harold Bloom (2001, p. 222) afirma que “somente um cego, surdo e mudo não constataria que a grandiosa comédia Shakesperiana *O Mercador de Veneza* é uma obra profundamente anti-semita”.

De fato, segundo Esther Mucznik (2008), a peça de Shakespeare reproduz todos os estereótipos do antijudaísmo da época: o judeu usurário que vive e enriquece da desgraça alheia, o judeu vingativo e rancoroso cujo ódio aos cristãos só se satisfaz com o seu sangue, o judeu fanático, inassimilável e obsessivamente agarrado à sua fé. Apesar de não haver, na época, judeus na Inglaterra - tinham sido expulsos em 1290 e só seriam readmitidos em 1656 por Oliver Cromwell - a peça de Shakespeare reflete todo o arsenal ideológico do antijudaísmo cristão da época: o judeu é o deicida, culpado da morte de Cristo, não reconhece o Messias e nem o dogma da Trindade, é um agente de Satanás com quem concluiu um pacto sinistro.

A figura de Shylock apresenta esses traços apontados acima, contudo, é possível reconhecer também que Shakespeare conseguiu plasmar por meio de sua atuação uma “personagem de extraordinária complexidade que, apesar de apresentar características condenáveis, é um ser humano que sofre e tem motivações compreensíveis para agir da forma que age, sendo ao mesmo tempo vítima de constantes perseguições e carrasco vingativo” (CAMATI, 2009, p. 62).

Verificamos que se invertem os papéis de carrasco e vítima, pois o judeu passa de vítima a carrasco e, no final da peça, volta ao papel inicial, perdendo seus bens e sendo obrigado a abdicar de sua fé. O famoso discurso que Shylock trava com Salério expressa a sua revolta e introduz a temática da inversão de papéis, um dos motivos condutores da peça:

SALÉRIO

Mas tenho certeza de que se ele não puder cumpri-lo [o acordo], o senhor não vai tomar-lhe a carne. Pra que lhe serviria ela?

SHYLOCK

Para servir de isca aos peixes. Se não nutrir mais nada, nutrirá minha vingança. Ele me desgraçou, prejudicou-me em meio milhão; riu-se das minhas perdas, caçou dos meus lucros, escarneceu minha estirpe, atrapalhou meus negócios, esfriou minhas amizades, afogueou meus inimigos; e por que razão? Eu sou judeu. Um judeu não tem olhos? Um judeu não tem mãos, órgãos, dimensões, sentidos, afeições, paixões? Não é alimentado pela mesma comida, ferido pelas mesmas armas, sujeito às mesmas doenças, curado pelos mesmos meios, esquentado e regelado pelo mesmo verão e inverno, tal como um cristão? Quando vós nos feris, não sangramos nós? Quando nos divertis, não rimos nós? Quando nos envenenais, não morremos nós? E se nos enganais, não havemos nós de nos vingar? Se somos como vós em todo o resto, nisto também seremos semelhantes. Se um judeu enganar um cristão, qual é a humildade que encontra? A vingança. Se um cristão enganar um judeu, qual deve ser seu sentimento, segundo o exemplo cristão? A vingança, pois. A vileza que me ensinai eu executo, e, por mais difícil que seja, superarei meus mestres. (SHAKESPEARE, 2017, p. 77-78, ato 3, cena 1).

A fala de Shylock revela que todos os seres humanos são iguais, que sofrem, sangram se são feridos, vingam-se se são enganados/maltratados. Portanto, o ser humano não deveria fazer distinção de raça, credo religioso, opção sexual, ou seja lá o que for, para justificar perseguições, guerras, assassinatos.

Na peça, Shylock, assim como outros judeus de sua comunidade são considerados como indesejáveis, e eles deveriam ser mantidos longe da população cristã. Quando se despe o personagem shakespeariano de seus elementos caricatos, resta então uma figura cuja atividade de usurário é a única possível dentro da sociedade que os estigmatizou e esse comportamento pode ser definido como sendo a origem do fenômeno conhecido hodiernamente como antissemitismo.

De certo modo, como assinalam Costa Junior e Gressana (2011, p. 63), Shylock é uma personagem que antecipa os grandes massacres e perseguições a judeus no século XX, e as ideias antissemitas que aparecem na peça de Shakespeare estão presentes em obras recentes e são recorrentes as discussões a respeito desse assunto na contemporaneidade. Assim, o judeu shakespeariano tornou-se uma presença constante no imaginário do ocidente e as perseguições, violências e mortes do povo judeu persistem ainda no século XXI.

#### Referências

BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

CAMATI, Anna Stegh. Ser ou não ser judeu: subversão de estereótipos raciais em *O Mercador de Veneza* de Shakespeare. *Revista Letras*, Curitiba, Editora UFPR, n. 77, p. 57-68, jan./abr. 2009. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/12372>> Acesso em: 29 mar. 2020.

COSTA JUNIOR, César Luiz Jerce da; GRESSANA, Luciane. Shylock e *O Mercador de Veneza*: os judeus e o antissemitismo na Europa renascentista. *Perspectiva*, Erechim, v. 35, n. 132, p. 55-64, dezembro 2011.

MUCZNIK, Esther. Shakespeare, 400 anos depois. 20 de novembro de 2008. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2008/11/20/jornal/shakespeare-400-anos-depois-284802>> Acesso em: 28 mar. 2020.

PARADISO, Silvio Ruiz; BARZOTTO, Leoné Astride. Shakespeare: anti-semita? A imagem do judeu em “*O Mercador de Veneza*”. *Revista Cesumar – Ciências Humanas e Sociais Aplicadas*, v. 13, n. 1, jan./jun. 2008, p. 111-124. Disponível em: <<https://periodicos.unicesumar.edu.br/index.php/revcesumar/article/view/685>> Acesso em: 29 mar. 2020.

SHAKESPEARE, William. *O mercador de Veneza*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2017.

## **Capítulo 5**

# **ALGUNS ELEMENTOS DO ROMANTISMO EM *FRANKENSTEIN*, DE MARY SHELLEY**





## 5. Alguns elementos do Romantismo em *Frankenstein*, de Mary Shelley

Mary Shelley nasceu em Londres, em 30 de agosto de 1797. Foi casada com o poeta Percy Bysshe Shelley. Era filha de William Godwin, filósofo, e da escritora e feminista Mary Woolstonecraft. Faleceu aos 53 anos, em 1851, vítima de um câncer cerebral.

Ela escreveu as seguintes obras: *History of a Six Weeks' Tour through a Part of France, Switzerland, Germany, and Holland, with Letters Descriptive of a Sail round the Lake of Geneva, and of the Glaciers of Chamouni* (1817), *Frankenstein ou o Prometeu Moderno* (1818), *Mathilda* (1819), *Valperga: ou, a Vida e as Aventuras de Castruccio, o Príncipe de Lucca* (1823), *Posthumous Poems of Percy Bysshe Shelley* (1824), *The Last Man* (1826), *The Fortunes of Perkin Warbeck* (1830), *Lodore* (1835), *Falkner* (1837).

Shelley ficou conhecida por ter escrito uma das obras primas do terror, *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, em Genebra, em 1818, enquanto passava férias com o marido no castelo de Lord Byron (1788-1824). A respeito desse romance, Anthony Burgess (1996, p. 193) tece o seguinte comentário:

[...] Foi escrit[o] durante um verão chuvoso na Suíça, enquanto seu marido (o poeta) e Lord Byron se divertiam escrevendo histórias de fantasmas e lhe pediram que ela escrevesse uma também. Ela jamais poderia ter adivinhado que sua história do cientista que cria um homem artificial – pelo qual ele é eventualmente destruído – acrescentaria uma nova palavra à língua, e se tornaria conhecida até mesmo entre os semiletrados (graças principalmente a Hollywood), elevando seu tema da condição de uma humilde ficção a um mito universal.

A ideia de Shelley de um novo homem, feito de partes humanas roubadas de diferentes corpos e animado com eletricidade suscitou debates a respeito das implicações morais, éticas e religiosas que têm persistido desde o seu surgimento e nunca puderem ser cabalmente resolvidos.

A história do livro principia com o encontro do moribundo Victor Frankenstein pelo capitão Robert Walton, em meio a sua obcecada tentativa de chegar às regiões polares. Aquele lhe conta a sua trajetória, desde a infância e adolescência sempre pautada pelo seu grande interesse sobre os mistérios da natureza e principalmente o segredo da vida e da morte.

Levado pela sede de conhecimento, ele cria um ser humano feito dos pedaços de pessoas mortas. Contudo, no momento em que a criatura ganha vida, Frankenstein se arrepende e a abandona. A criatura chega a uma floresta e aprende a se comunicar e a ler observando à distância uma família que mora ali. Após ser desprezado ao tentar entrar em contato com essa família, a criatura jura vingança ao seu criador. Ele mata o irmão caçula de Frankenstein, incrimina sua criada, mata seu melhor amigo e também a sua noiva, Elizabeth.

No final da narrativa, Frankenstein morre de exaustão e Walton encontra a criatura. Esta lhe diz que irá tirar a própria vida agora que perdeu seu pai. Emocionado com a história de Frankenstein, Walton decide voltar para casa.

As várias temáticas do enredo de *Frankenstein*, segundo Paradiso (2018, p. 211-214), fazem-no ser considerado como um grande clássico do romantismo inglês. O livro aborda a relação entre criador e criatura, e como isso é encarado na perspectiva religiosa da época. Escrito no período final da Revolução Industrial, o texto de Mary Shelley apresenta a expressão da grandiosidade da natureza, um tema recorrente no Romantismo inglês, que é apresentado por meio das descrições das paisagens. Além disso, o poder do homem sobre a natureza através da ciência também é enfatizado, desvelando um ser humano egoísta e frio.

Nesse sentido, Alexander Martins Vianna (2010), no seu artigo “Novo Moderno Prometeu: O Espelho de Víctor Frankenstein”, estabelece relações entre o enredo do romance de Mary Shelley e o contexto social da época, na qual a ciência médica queria forçosamente novos homens:

Para enfrentar problemas relacionados à fome, doenças infecto-contagiosas, à pauperização do espaço urbano e à formação de um número crescente de pessoas inclassificáveis (nesse sentido, “massa”), as elites governantes européias do século XIX criaram as suas próprias versões prometéicas de reforma e aperfeiçoamento dos espaços rurais e urbanos. Nessa trajetória, a novidade do século XIX foi firmar cada vez mais o discurso médico-científico como voz de autoridade na forma de se conceber “remédios” e “profilaxias” para a questão social. Assim, a questão social – muitas vezes tratada como uma “questão sanitária” – recebeu um tratamento elitista insensível a um justo equilíbrio entre meios e fins. Ora, pretender criar uma nova espécie de homem – nascida de um plano cientificamente traçado por um especialista – que fosse resistente à morte por doenças e privações materiais poderia até romper a barreira entre a vida e a morte, como pretendia Frankenstein, mas manteria sem abalos as fronteiras sociais. Entretanto, tal como as massas pauperizadas da modernidade, o monstro tem consciência, sensibilidade e migra para o “mal e a vingança” quando é privado de afeto por ter uma aparência pouco atrativa. Portanto, a tragédia de Frankenstein contada por Mary Shelley não deixa de manifestar certos incômodos com a forma que as elites governantes tratavam

a questão social na época. A arrogância social, a afetação nas afeições e a falta de solidariedade constroem seus próprios monstros sociais, que são jogados “para o nada social” ou “para o mal”. Nesse sentido, não é uma condenação moralista religiosa contra o saber médico-científico que Mary Shelley nos apresenta, mas uma provocação romântico-humanista que pretende lembrar que o homem, em sua ânsia de tentar aperfeiçoar a si mesmo e a seu mundo, não pode perder a sensibilidade, o que significa equilibrar de modo inclusivo as relações entre meios e fins. [...]

A população miserável das grandes cidades da época, assim como o monstro do romance de Shelley, ao serem privados do amor e do afeto social, passam a assumir como comportamentos a revolta e a vingança, no embate com os seres que os rodeiam. Aliás, a temática da vingança é um assunto recorrente nas ficções românticas, como bem assinala o ensaio “Da vingança”, de Antonio Candido (2020):

A sociedade dos romances românticos (prolongando e trazendo a termo a que se esboçara nos romances do século XVIII) é diversificada ao extremo, estratificando-se com minúcia e comunicando de segmento a segmento. Ora, uma vingança em grande estilo parece uma caçada a cavalo, isto é, uma peregrinação variada passando por muitos lugares, revistando muitas pessoas. Compreende-se deste modo uma das razões pelas quais a vingança pôde, no Romantismo, desempenhar função mais ou menos análoga à das viagens no romance picaresco ou de tradição picaresca: a viagem era a possibilidade de constatar a unidade do homem na diversidade dos lugares; a vingança foi uma das possibilidades de verificar a complexidade do homem e da sociedade, permitindo circular de alto a baixo na escala social. Vingança estreitamente ligada à perseguição e ao mistério - que podem aliás, por si, desempenhar a mesma função investigadora. Lembremos, a longa perseguição que é a vida de Jean Valjean, ou o mistério que cerca a personalidade de Vautrin - ocasiões de análise da sociedade e do homem. Em Vitor Hugo, em Balzac, em Eugène Sue, em Dumas, a vingança é passaporte com que o romancista circula livremente pela sociedade, ligando as camadas e desvendando conexões obscuras.

O tema da vingança perpassa grandes obras do romantismo e é um assunto que permite associar as diferentes classes sociais, colocá-las em conflito e extrair a essência dos seres humanos colocados na situação de vingar-se para conseguir justiça, para reparar malefícios que a lei não é capaz, ou simplesmente, por salientar sentimentos pouco nobres, que as representações ficcionais trazem à tona.

A ingratidão, a injustiça e o preconceito humano são recorrentes na narrativa, uma vez que o monstro criado pelo Dr. Frankenstein é agredido, chamado por nomes como “criatura”, “demônio”, “diabo”, “desgraçado”, “inseto vil”, “abominável monstro”, “diabo miserável”, “diabo abominável” (PARADISO, 2018, p. 214). Uma passagem que pode ser considerada como bastante significativa sobre a alteridade em relação ao monstro ocorre quando ele salva uma menina desmaiada, e ao tentar devolvê-la para

seu pai, é alvejado por um tiro e acusado de feri-la. Por outro lado, o Romantismo também se faz notar no romance por meio de questões sobre os sentimentos humanos mais nobres, como a amizade verdadeira, que pode ser observada na relação entre o Capitão Walton e o Dr. Victor, e deste com a personagem Clerval.

Silvio Ruiz Paradiso (2018, p. 213) assinala que há uma intertextualidade entre o texto de Shelley e o poema *Paradise Lost*, de John Milton (1608-1674), que se refere à queda humana, deixando em destaque o pessimismo humano que é um dos elementos preponderantes nas produções dos escritores da geração do período do Romantismo.

A referência ao poema de Milton surge explicitamente na epígrafe da edição de 1818: “Deus Criador, pedi-te porventura / Que do meu barro me fizesses homem? / Pedi-te que das trevas me tirasses?”. Através dela, depreende-se que a criatura concebida por Victor Frankenstein lamenta ter recebido a vida e ser repudiada e odiada por aqueles com quem cruza durante o seu trajeto dentro do romance.

Além disso, o livro de Milton é um dos que o “monstro” lê durante o desenrolar do enredo. A queda, bem como a ruína, é um elemento recorrente em *Frankenstein*, visto que as peripécias narrativas dão conta da degradação física e moral e também da queda de Victor.

O Prometeu do título é uma referência mitológica. Em conformidade com a mitologia grega, ele é um titã, que roubou o segredo do fogo, o qual era reservado somente aos deuses, com a finalidade de dá-lo aos seres humanos. Prometeu, no entanto, por tentar se igualar aos deuses, é castigado severamente por Zeus, que manda acorrentá-lo a uma rocha, enquanto uma água comia-lhe o fígado, que se regenerava todos os dias, pelo fato de ele ser imortal. O paralelo entre Prometeu e Victor Frankenstein fica claro, principalmente, quando a narrativa deixa patente que o segredo da criação da vida a partir da matéria inanimada é de natureza puramente divina e aos homens comuns não é dado o direito de suplantar o divino, criando outro ser humano.

Outros temas do romantismo que se fazem presentes em *Frankenstein*, segundo Alexander Meireles da Silva (2006, p. 210), são os seguintes:

o isolamento: assim como Frankenstein, a criatura também é um herói romântico devido ao seu isolamento da sociedade. [...]  
a natureza: em vários momentos a criatura e Frankenstein ressaltam tanto o lado plácido da natureza quanto o selvagem, fonte do sublime. [...]

o novo elemento gótico: *Frankenstein* é um divisor de águas para a literatura gótica por utilizar a ciência como o elemento sobrenatural da trama.

Enfim, as características românticas presentes em *Frankenstein* são a valorização da natureza, tanto pelo seu viés bucólico, quanto por sua selvageria, pelos fenômenos incontroláveis, como as tempestades, corporificadas por meio de raios, trovões, ventos fortíssimos, o individualismo, a vingança, que serve como motor das ações dentro do romance, a queda como um fator que indicia o pessimismo dos heróis românticos e a renovação do gótico por meio do emprego da ciência, para enfatizar o elemento sobrenatural.

#### Referências

BURGESS, Anthony. *A Literatura inglesa*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.

CANDIDO, Antonio. Da vingança. Disponível em: <<https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2017/10/antonio-candido-da-vinganc3a7a-in-tese-e-antc3adtese.pdf>> Acesso em: 29 mar. 2020.

PARADISO, Silvio Ruiz. *Literatura em Língua Inglesa I*. Maringá: UniCesumar, 2018.

SILVA, Alexander Meireles da. *Literatura inglesa para brasileiros*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda, 2006.

VIANNA, Alexander Martins. Novo Moderno Prometeu: O Espelho de Victor Frankenstein. *Revista Espaço Acadêmico – REA*, nº 26, julho de 2003. Disponível em: <<https://espacoacademico.wordpress.com/2010/05/22/novo-moderno-prometeu-o-espelho-de-victor-frankenstein/>> Acesso em: 29 mar. 2020.

## **Capítulo 6**

# **A CRIANÇA, A NATUREZA E A RELIGIOSIDADE EM “THE LAMB”, DE WILLIAM BLAKE**



## 6.A criança, a natureza e a religiosidade em “The Lamb”, de William Blake

O período romântico inglês dura cerca de 40 anos, indo de 1789 a 1832 (MOREIRA; SPARANO, 2011, p. 3) e o seu contexto histórico apresenta os seguintes aspectos:

O advento da revolução Industrial acarretou transformações profundas na vida econômica, política e social da Inglaterra, na segunda metade do século XVIII. A expansão do comércio, o aperfeiçoamento dos processos mecânicos, a exploração das minas de carvão e a instalação das primeiras fábricas têxteis determinaram o enriquecimento da burguesia, levando-a a reivindicar participação cada vez maior na vida política do país, em detrimento da antiga aristocracia e dos demais proprietários de terras. Por outro lado, aceleraram o fenômeno da urbanização e, o que é pior, da suburbanização, praticamente esvaziando os campos e as aldeias e arrastando os lavradores e artesãos para os centros industriais em desenvolvimento, onde formariam a grande massa do proletariado impiedosamente explorada pelos novos sistemas de produção. A passagem de uma economia essencialmente agrícola para uma economia industrial deu origem, portanto, a problemas sociais muito graves, aos quais não podiam ficar indiferentes os escritores do período. (VIZIOLI, 1993, p. 9).

Em relação aos escritores e a sua relação com a sociedade da época, Paulo Vizioli (1993, p. 9) assinala ainda que

Os mais insatisfeitos com a situação foram os integrantes da assim chamada “nova literatura da sensibilidade”, também conhecidos como pré-românticos. Numa época em que a filosofia, as letras e as artes estavam todas sob a égide da Razão, era natural que esses autores vissem as mazelas da nova ordem como produtos de uma concepção cerebral da política, da sociedade e da própria vida. Por isso, começaram por opor o subjetivismo emocional ao objetivismo racional dos neoclássicos. Sua tarefa era dupla: de uma parte, deveriam encontrar uma alternativa para o ambiente urbano, a industrialização e o capitalismo incipientes que condenavam; e, de outra, deveriam forjar uma linguagem nova, que exprimisse eficazmente as suas inquietudes e substituísse com vantagem os padrões literários vigentes, calcados artificialmente nos modelos gregos e latinos. O último problema foi solucionado com o retorno à simplicidade das formas poéticas populares. O primeiro, com a volta à natureza.

Nesse cenário conturbado, no qual a vida urbana se modifica, os problemas sociais se intensificam pelo êxodo rural, pela aglomeração nos grandes centros, pela pobreza e a exploração dos menos favorecidos, os escritores românticos pregam a evasão, o retorno ao passado, o individualismo e a subjetividade, como formas de se lidar com essa realidade circundante.

As periodizações e marcações a respeito da época do Romantismo são convencionais e adotadas com fins pedagógicos. Talvez mais importante seja

ressaltar os poetas do período em epígrafe, os quais são, conforme, Maria Leonor Machado de Souza (1980, p. 8-9), figuras solitárias, isoladas num mundo que consideravam mesquinho, figuras que só agem de acordo com a sua própria vontade. O romântico é, acima de tudo, o homem em luta pela sua liberdade, o homem que valoriza os impulsos instintivos e se justifica na sua própria evolução o fato de ter sido a literatura inglesa a primeira a manifestar-se “romanticamente” contra a escola clássica que havia três séculos dominava a literatura europeia.

Além dessas características comuns aos escritores, as produções românticas também apresentavam as seguintes particularidades: estado de evasão – fuga para universos imaginários, para cenários pitorescos, muitos deles ambientados na Idade Média; idealização da mulher – o lirismo romântico se aproxima dos trovadores medievais, colocando a mulher como um ser angelical, uma figura poderosa, quase inatingível; subjetivismo – todos os valores são relativos, definidos a partir da ótica particular de cada artista. É ainda, a partir do sujeito que se estrutura o mundo; senso de mistério e solidão – a religiosidade expressa pelas figuras do bem e do mal, culto da morte, do sombrio, gosto pelas imagens obscuras, pelos meio-tons que impossibilitam a definição clara e objetiva do mundo; simplificação da linguagem – libertação dos modelos clássicos de composição, aproximando o texto do entendimento do leitor burguês, destituído de formação acadêmica e cultura que lhe permitisse a compreensão de sofisticadas linguísticas (MOREIRA e SPARANO, 2011, p. 4).

Em síntese, o crítico Thomas Bonnici (2004, p. 1, tradução nossa) estabelece uma divisão do Romantismo inglês em duas gerações e pondera que os temas mais frequentes são os seguintes:

a) Primeira geração, compreendendo Wordsworth, Burns, Blake, Coleridge e outros com temas sobre a paixão, terror, mistério, folclore, baladas, tradição medieval, emotividade; b) segunda geração, compreendendo Byron, Shelley, Keats e a outros, que viajaram muito e morreram cedo. Os temas desta última consistiam em sonhos, ilusões dramáticas, sensibilidade romântica, criatividade, infância, amor não correspondido, heróis exilados, natureza, liberdade, sinceridade e moderação humana. A imaginação criativa e o sentimento individual produziram a mais alta conquista literária do Movimento Romântico; a lírica, com a sua liberdade, flexibilidade e intensidade.

Embora, conforme apontamos anteriormente, as divisões/periodizações sejam arbitrárias, consideramos oportuno assinalá-las para estabelecer algumas distinções temáticas e formais entre os escritores do romantismo inglês. De acordo com a divisão



de Bonnici, na primeira geração concentram-se aspectos tais como temas relacionados à paixão, ao terror, ao mistério e, na segunda, elementos como o sonho, as ilusões dramáticas, a sensibilidade romântica, o herói exilado, a liberdade e, dessa forma, as conquistas mais notáveis do período romântico puderam ser percebidas no campo da lírica.

Essa breve visão panorâmica a respeito do movimento romântico inglês faz se necessária, uma vez que objetivamos analisar o poema “The lamb”, de William Blake (1757-1827), apontando algumas características românticas que se destacam nele. De sua vasta produção, vale mencionar: *Poetical Sketches* (1783), *Songs of Innocence* (1789), *A Song of Liberty* (1792), *The Marriage of Heaven and Hell* (1793), *Visions of the Daughters of Albion* (1793), *America, A Prophecy* (1793), *Songs of Experience* (1794), *The Song of Los* (1794), *The Book of Ahania* (1795), *The Book of Los* (1795), *Jerusalem* (1820), *The Ghost of Abel* (1822).

Embora os manuais de literatura costumem inserir Blake no movimento denominado de Neoclassicismo, verifica-se que ele está à frente dessa escola literária e é um poeta romântico *avant la lettre*, ou seja, surgiu antes que o Romantismo se firmasse como movimento literário. Além de poeta, ele foi pintor, criando um estilo único de pintura tanto na expressão, quanto no modo de fazer. Dessa maneira,

As *Canções da Inocência* constituem um volume importante por vários motivos. Um deles é que, pela primeira vez, o artista plástico e o poeta que existiam em Blake se reuniram para produzir uma obra de maior escopo. Trabalhando com um método de sua própria invenção, à base de cera e de ácido, Blake começava por gravar o texto e as ilustrações em placas de cobre, que depois serviam para a impressão nas páginas. A seguir, os desenhos eram coloridos à mão, num labor minucioso e lento, no qual o autor contava com a colaboração da esposa, Catherine Boucher, [...]. Devido à complexidade do processo, não atinge três dezenas o número de exemplares conhecidos dessa primeira edição do livro. [...] (VIZIOLI, 1993, p. 11-12).

O pintor e o poeta se unificam para criar uma obra única e ímpar, que até hoje continua instigando análises e estudos críticos. O poema “The lamb” faz parte da coletânea *Songs of Innocence*. Para cada poema incluído nessa obra, ele fez uma imagem. A característica mais comum nesses poemas é que os eu líricos são crianças (REY CASTILLO, 2011). Nessa composição poética, podemos observar que o eu lírico pode ser equiparado a uma criança que se compara a um cordeiro e também a Jesus Cristo, mas ele faz isso porque sendo um infante, é puro como Jesus Cristo.

Em relação a sua estrutura, nota-se que ele é composto por duas estrofes que contêm dez versos cada uma e “sua métrica alterna ora seis, ora sete sílabas, permeando uma escala rigorosa de rimas” (LOPES; LISBOA, 2007, p. 5) disposta da seguinte maneira: AABBCCDDEE. O poema começa com duas perguntas no início e que se repetem no final da primeira estrofe:

Little Lamb, who made thee?  
Dost thou know who made thee?  
[...]  
Little Lamb, who made thee?  
Dost thou know who made thee?

Essas são perguntas retóricas e, por meio delas, o eu lírico elogia o cordeiro, quando fala sobre as roupas e a voz terna e também tece elogios aos vales, valorizando o cenário no qual o cordeiro se encontra. Nesse sentido, no “reino da inocência, [...] se fazemos indagações [...], geralmente obtemos respostas” (VIZIOLI, 1993, 17), conforme se verifica nos versos transcritos abaixo:

Little Lamb, I'll tell thee,  
Little Lamb, I'll tell thee:  
He is called by thy name,

Aqui, o eu lírico se refere a Jesus Cristo, enfatizando a religiosidade que permeia todo o poema. A voz poética nos fala sobre a vinda de Jesus à Terra e, de certa maneira, ele compara a si mesmo e ao cordeiro com Jesus Cristo, pela maneira como eles são inocentes e puros como Cristo era. Assim, a criança que fala nesse poema compara sua pureza e inocência com a de Jesus. O mundo da inocência liga-se intimamente à natureza.

Todo o poema apresenta um ritmo bem marcado, repetições constantes de palavras (“lamb”, “thee”, “made”, “clothing”) e sintagmas (“Little Lamb”, “I’ll tell thee”, “God bless thee”), aliteraões e um vocabulário simples, o que poderia sugerir que o volume *Canções da Inocência* seria uma obra didático-religiosa para crianças. No entanto, Blake, na sua parte introdutória, deixa evidente que seu propósito era atingir um público vasto:

[...] A “Introdução”, ao mesmo tempo em que contém o relato simbólico de como o poeta escreveu a obra através do elemento romântico e religioso da “inspiração”, nos dá, de imediato, uma idéia do complexo entrelaçamento dessas identificações: o jovem flautista é, simultaneamente, o artista, o poeta

e o homem adulto; como é igualmente pastor, relaciona-se com a figura de Cristo, o Bom Pastor, mas, como Cristo foi também o Menino Jesus e o Cordeiro de Deus, o flautista, através dele, se associa à criança, que aparece na nuvem, e com o cordeirinho, a respeito do qual é convidado a cantar. Desse modo, o homem se identifica com a criança, com a natureza e com Deus, em união mística no reino da serena felicidade. (VIZIOLI, 1993, p. 13).

Segundo a interpretação de Vizioli (1993, p. 13), a temática exposta acima encontra-se presente em “O Cordeiro”, “poema de estrutura um pouco mais elaborada, onde uma criança, através de perguntas e respostas, catequiza um cordeirinho a respeito de Jesus Cristo”.

Na segunda estrofe, há uma síntese de três elementos: criança – cordeiro – Jesus: “He became a little child: / I a child & thou a lamb”, os quais são abençoados por Deus: “Little Lamb, God bless thee”. Assim, um ideário caro aos poetas do romantismo, o retorno à inocência, a um mundo não corrompido, fica patente no poema, ao alinhar a pureza da criança com a imagem de Cristo e de Deus, que abençoa os seres sem pecado e sem mácula.

Em resumo, os aspectos românticos que sobressaem no poema são a valorização da natureza, que se configura por meio do espaço no qual estão localizados o cordeiro e a criança; a valorização da inocência da criança, a sua pureza, que pode aproximá-la do criador e de seu filho, Jesus Cristo; a subjetividade que se manifesta pela visão do eu lírico, que consegue associar o universo infantil com símbolos religiosos, e o cordeiro é sem dúvida um dos mais importantes, para refletir pureza, perfeição e inocência, atestando a vitalidade e a grandeza da produção poética de William Blake.

## Referências

BONNICI, Thomas. *Poetry of the Nineteenth and Twentieth Centuries*. 1. ed. Maringá: Editora Massoni, 2004.

LOPES, Marina Silveira; LISBOA, Emmanuel Gonçalves Guimarães. O cordeiro: o paganismo no poema de William Blake. *Cibertologia* – Revista de Teologia & Cultura, ano II, n. 14, 2007, p. 1-9. Disponível em: <<https://ciberteologia.com.br/assets/pdf/post/o-cordeiro-o-paganismo-no-poema-de-william-blake.pdf>> Acesso em: 28 mar. 2020.

MOREIRA, Sandra Regina Fonseca, SPARANO, Magalí Elisabete. O romantismo inglês – Poesia. Campus Virtual Cruzeiro do Sul, 2011, p. 1-21. Disponível em: <[https://arquivos.cruzeirosulvirtual.com.br/materiais/disc\\_2011/1sem\\_2011/litingle\\_sa/unidade3/texto\\_teorico.pdf](https://arquivos.cruzeirosulvirtual.com.br/materiais/disc_2011/1sem_2011/litingle_sa/unidade3/texto_teorico.pdf)>. Acesso em: 28 mar. 2020.

REY CASTILLO, Marisol. The Lamb by William Blake. 2001, p. 1-3. Disponível em: <[https://www.academia.edu/13076988/The\\_Lamb\\_by\\_William\\_Blake](https://www.academia.edu/13076988/The_Lamb_by_William_Blake)> Acesso em: 28 mar. 2020.

SOUSA, Maria Leonor Machado de. Romantismo inglês: uma interpretação. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – FCSH*, Universidade Nova de Lisboa, n. 1, 1980, p. 7-23. Disponível em: <<https://run.unl.pt/handle/10362/4212>>. Acesso em: 28 mar. 2020.

VIZIOLI, Paulo. William Blake: o Poeta e o Visionário. In: BLAKE, William. *William Blake: poesia e prosa selecionadas*. Introdução, seleção, tradução e notas Paulo Vizioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1993, p. 9-20.

## **Capítulo 7**

# **GRANDES ESPERANÇAS, DE CHARLES DICKENS: UM ROMANCE DE FORMAÇÃO**



## 7. *Grandes esperanças*, de Charles Dickens: um romance de formação

No romance de viagem, de provas, biográfico, Bakhtin discutiu os princípios fundamentais da estruturação do herói romanescos que foram elaborados e praticados até a segunda metade do século XVIII, antes do momento em que se edificava o romance de formação. Tais princípios estruturais foram os responsáveis pelo desenvolvimento das formas sincréticas do romance do século XIX, sobretudo o realista e, nesse sentido, o romance de educação, surgido na segunda metade do século XVIII, na Alemanha, é de fundamental importância para o romance realista e histórico, por eleger a educação/formação de um personagem atrelado ao momento histórico em que tal temática se desenvolvia nas ações e peripécias vivenciadas por esse personagem.

Mikhail Bakhtin oferece uma vasta exemplificação desse tipo de romance, desde a antiguidade até o século XX:

Existe uma variante específica do gênero romanescos que se chama “romance de educação ou de formação” (*Erziehungsroman* ou *Bildungsroman*). Costuma-se relacionar a essa variante do gênero (numa ordem cronológica) os seguintes tipos básicos: *Ciropedia* de Xenofonte (Antiguidade), *Parzival* de Wolfram von Eschenbach (Idade Média), *Gargantua e Pantaguel* de Rabelais, *Simplicissimus* de Grimmelshausen (Renascimento), *Telêmaco* de Fénelon (Neoclassicismo), *Emílio* de Rosseau (na medida em que este tratado pedagógico comporta muitos elementos romanescos), *Agathan* de Wieland, *Tobias knaut* de Wetzell, *Correntes de vida por linhas ascendentes* de Hippel, *Wilhelm Meister* de Goethe (os dois romances), *Titã* de Jean Paul (e alguns outros romances seus), *David Copperfield* de Dickens, *O pastor da fome* de Raabe, *Henrique, o Verde* de Gottfried Keller, *Pedro, o afortunado* de Pontoppidan, *Infância, adolescência e juventude* de Tolstoi, *Uma história comum* de Gontcharov, *Jean-Christophe* de Romain Rolland, *Os Buddenbrook* e *A montanha mágica* de Thomas Mann, etc. (BAKHTIN, 1992, p. 235-236).

O crítico russo esclarece ainda que alguns teóricos pautados por princípios puramente compositivos, ou seja, pelo conjunto do tema romanescos concentrado no processo de formação do herói, acabam restringindo os exemplos mencionados acima, excluindo obras de autores como Rabelais, por exemplo. Alguns outros, pelo contrário, contentam-se com o fato de que o princípio de formação do herói esteja presente no romance e ampliam a série de romances de formação, “incluindo obras tais como *Tom Jones, o enfeitado* de Fielding, *A feira das Vaidades* de Thackeray” (BAKHTIN, 1992, p. 236) dentre outros.

Dentro dos exemplos mencionados por Bakhtin, nota-se a diversidade e variedade, uma vez que alguns romances têm um caráter puramente biográfico e autobiográfico, outros não, uns organizam-se em torno da ideia pedagógica da educação do homem, outros a relegam a segundo plano; alguns seguem um plano rigorosamente cronológico, uma evolução no aprendizado do protagonista, quase isentos do enredo romanesco, outros organizam-se em torno de um enredo feito de aventuras elaboradas. Portanto, é a diversidade e a grande variedade que vai possibilitar que o romance de formação renasça com novas características, muitas vezes subvertendo o modelo alemão de origem, em diferentes e distantes países do mundo contemporâneo.

Sejam quais forem as diferenças estruturais entre os romances de viagem, de provas, biográfico, de formação, os protagonistas desses relatos dividem-se em dois tipos básicos – estático e dinâmico. Na maioria das variantes do gênero romanesco,

o herói não tem mobilidade nem devir. O herói é o ponto imóvel e imutável em torno do qual se efetua toda a dinâmica do romance. A constância e a imobilidade interna do herói são as premissas do movimento romanesco. A análise dos enredos romanescos típicos mostra que estes pressupõem um herói preestabelecido, imutável, pressupõem a *unidade estática* do herói. É o desenrolar do destino e da vida do herói preestabelecido que confere conteúdo ao enredo. O próprio caráter do homem, suas modificações e sua evolução não se transformam em enredo romanesco. Este é o tipo predominante de romance.

Ao lado desse tipo predominante e muito difundido, há outro tipo de romance, muito mais raro, que apresenta a imagem do homem em devir. A imagem do herói já não é uma *unidade estática* mas, pelo contrário, uma *unidade dinâmica*. Nesta fórmula de romance, o herói e seu caráter se tornam uma *grandeza variável*. As mudanças por que passa o herói adquirem importância para o enredo romanesco que será, por conseguinte, repensado e reestruturado. O tempo se introduz no interior do homem, impregna-lhe toda a imagem, modificando a importância substancial de seu destino e de sua vida. Pode-se chamar este tipo de romance, numa acepção muito ampla, de *romance de formação* do homem.

A *formação* (a transformação) do homem varia, porém muito conforme o grau de assimilação do tempo histórico real. (BAKHTIN, 1992, p. 237-238, grifos do autor).

Ao se tomar, por exemplo, um relato de viagem como *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe (1660-1731), pode-se constatar que o protagonista é uma unidade estática, porque permanece o mesmo, do começo ao fim da narrativa. Em contrapartida, se observamos o percurso de Wilhelm Meister em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796), de Goethe, constatamos o seu dinamismo, as alterações, “o aperfeiçoamento humano em diferentes graus, formas, fases da vida” (DILTHEY apud MAAS, 2000, p.14).

Embora a educação, a cultura, o aprendizado estivessem destinados às elites na Europa dos séculos XVIII, XIX, e grande parte do século XX, o romance de Goethe, apontado acima, trata da trajetória de um jovem filho de família burguesa em busca dos próprios ideais, à procura do livre desenvolvimento de suas aptidões e daquilo que considera suas tendências, ou sua vocação (MAAS, 2000, p. 34). É, portanto, uma tentativa de democratizar a educação que se encontrava restrita àqueles que se consideravam nobres e poderosos representantes da sociedade. Dessa forma, o pensamento burguês, voltado para a acumulação de riquezas, passa a coexistir com um desejo de superação dos limites do conhecimento possível à classe média ascendente (MAAS, 2000, p. 44).

Jürgen Jacobs (apud MAAS, 2000, p. 71-72), estudioso alemão do romance de formação, define essa modalidade literária nos seguintes termos:

Devem ser consideradas como pertencentes ao gênero obras em cujo centro esteja a história de vida de um protagonista jovem, história essa que conduz, por meio de uma sucessão de enganos e decepções, a um equilíbrio com o mundo. Esse equilíbrio é freqüentemente descrito de forma reservada e irônica, entretanto é, como meta ou ao menos como postulado, parte necessariamente integrante de uma história da formação.

Além de fornecer uma definição de romance de formação que é flexível e capaz de abrigar a grande diversidade de textos que se catalogam sob este conceito (MAAS, 2000, p. 62), Jacobs enumera as seguintes características do *Bildungsroman*:

o protagonista deve ter uma consciência mais ou menos explícita de que ele próprio percorre não uma seqüência mais ou menos aleatória de aventuras, mas sim um processo de autodescobrimento e de orientação de mundo; a imagem que o protagonista tem do objetivo de sua trajetória de vida é, em regra, determinada por enganos e avaliações equivocadas, devendo ser corrigidas apenas no transcorrer de seu desenvolvimento; além disso, o protagonista tem como experiências típicas a separação em relação à casa paterna, a atuação de mentores e de instituições educacionais, o encontro com a esfera da arte, experiências intelectuais eróticas [...], experiência em um campo profissional e eventualmente também contato com a vida pública, política. (apud MAAS, 2000, p. 62).

Vale ressaltar que nem todas essas características precisam estar presentes numa obra para que se possa considerá-la como romance de formação. O fundamental é tratar-se de uma personagem jovem, marcada pelo dinamismo, conforme assevera Bakhtin (1992, p. 235-236) e isso pode ser verificado na obra *Grandes esperanças*, de Charles Dickens.



O referido romance foi publicado em três volumes, o primeiro com 19 capítulos, o segundo e o terceiro com 20 capítulos cada. Nele, narra-se a história de Philip Pirrip, conhecido simplesmente como Pip, um órfão, criado pela irmã e o cunhado, Joe Gargery. Numa ida ao cemitério, para visitar o túmulo dos pais, Pip encontra um fugitivo, que lhe pede comida e uma lima para cortar os grilhões atados a sua perna. O menino, com cerca de 7 anos, pega uma lima da ferraria do cunhado e rouba alimentos da casa da irmã, para dar ao desconhecido, que o ameaçara no cemitério e que acaba sendo recapturado, durante uma briga com outro fugitivo. Pouco tempo depois, Pip é convidado para ir brincar com Estella, a filha adotiva da Sra. Havisham, uma mulher idosa, que vive solitária, depois que foi abandonada no dia do seu casamento.

Estella humilha Pip, dizendo que ele é grosseiro e mal-educado. A partir desse momento, ele acalenta o desejo de tornar-se um cavalheiro, uma pessoa educada, enfim, ele passa a acalantar as “grandes esperanças”, sintagma que dá título ao romance. Joe e a irmã são informados por Jaggers, um advogado, de que Pip irá receber dinheiro para se educar, oriundo de um benfeitor que não quer ser identificado. O menino acredita, durante boa parte da história, que a Sra. Havisham seja a pessoa que está lhe proporcionando condições para que ele possa educar-se e ter um futuro melhor. Ele vai para Londres, passa a desprezar a vida simples e a família que tinha. Torna-se um perdulário, gastando grandes somas de dinheiro e endividando-se. Decorrem vários anos, e Pip encontra-se numa situação bastante complicada face às dívidas adquiridas.

No final da narrativa, Pip finalmente descobre quem é o seu benfeitor, Magwitch, o prisioneiro que ele conhecera no cemitério e que fora condenado ao degredo na Austrália, mas voltara para ver Pip. Num primeiro momento, ele sente desprezo pela figura que se apresenta como aquele que lhe possibilitou transformar-se num cavalheiro. Ele precisa ocultar seu benfeitor, que é um foragido da justiça. Com esse convívio forçado, Pip acaba gostando de Magwitch. No entanto, ele é capturado e condenado à morte, mas morre antes que a sentença possa ser cumprida. Estella, por quem Pip se apaixonara, casa-se com Bentley Drummle, um homem cruel, com quem ela é infeliz e do qual acaba se separando. Joe, o cunhado de Pip, paga suas dívidas e ele passar a trabalhar como caixeiro para o amigo Herbert, a quem havia ajudado no passado. Ele arrepende-se de haver desprezado sua família, em especial, Joe Gargery, que sempre cuidou dele e o protegia das surras da irmã,

reencontra também Estella, nas ruínas do que fora a casa da Sra. Havisham, e o final do relato sinaliza para uma possível união entre Pip e o seu grande amor.

Os grandes temas do romance giram em torno dos maus-tratos de crianças, da injusta estrutura de classes e a crueldade do Governo e da Lei, de acordo com Vasconcelos (2018, p. 88) e, além disso, cabe ressaltar que

o enredo paradigmático do *Bildungsroman* – que acompanha os anos de formação do protagonista desde a infância até a maturidade, isto é, o *caminho da inocência à experiência, com suas lutas, crises e iluminações* – ganha tons mais sombrios, na medida em que essa é uma narrativa não de realização e de triunfo, como *David Copperfield* (1850), mas de perda e vazio. Certa jovialidade, alegria e otimismo que transpareceriam na obra de juventude dão lugar à desilusão e ao sentimento de que as promessas de mobilidade social em uma economia capitalista não iriam necessariamente se cumprir. O jogo produzido pelo duplo sentido de “*expectations*”, termo usado hoje para se referir a “uma forte crença que algo irá acontecer” [expectativa] mas que remete também ao significado arcaico de “perspectiva de herança”, acaba por lançar uma luz irônica sobre a *trajetória do herói do romance que, em seu processo de amadurecimento, verá suas apostas malograrem e suas “grandes esperanças” se provarem “grandes ilusões”*. À medida que Pip se dá conta de que terá de conformar seus sonhos, expectativas e esperanças às possibilidades (limitadas) que a vida lhe oferece, essa é a versão dickensiana das *Ilusões Perdidas*. (VASCONCELOS, 2018, p. 88, grifos nossos).

A história de Pip não poderia ser caracterizada como uma história de sucesso, porque o protagonista não consegue realizar os seus projetos, retorna para a vida simples de sua aldeia e reconhece que foi ingrato com Joe, o único personagem realmente altruísta e dotado de uma humanidade admirável, sendo capaz de perdoar Pip pela atitude de superioridade e soberba que o acomete, quando ele viaja para Londres, para “educar-se” e se tornar um cavalheiro. A derrota e a perda das ilusões por parte de Pip ficam patentes no seguinte excerto:

Agora eu estava totalmente só, avisei que tinha intenção de entregar meus aposentos no Temple tão logo expirasse o prazo do contrato de aluguel, e que nesse ínterim iria sublocá-los. De imediato pus anúncios nas janelas, pois eu estava endividado, quase não tinha dinheiro algum, e começava a ficar seriamente preocupado com o estado de minhas finanças. Melhor dizendo, eu deveria estar alarmado, se tivesse energia e concentração suficientes para perceber com clareza qualquer verdade além do fato de que eu estava ficando muito doente. [...] (DICKENS, 2012, p. 625).

Como assinalamos anteriormente, Joe irá pagar as dívidas de Pip e cuidará dele, no momento em que ele fica doente. A partir de então, Pip conseguirá entender nitidamente que não foi bem-sucedido, instaurando-se “uma visão pessimista que põe

em xeque o aparato ideológico que vendia a ideia de que empenho e esforço seriam suficientes para a realização das aspirações e alimentava, de certa forma a engrenagem capitalista” (VASCONCELOS, 2018, p. 98). Dessa maneira, depreende-se que apesar de o dinheiro ser imprescindível para que se consigam os meios que permitam a uma pessoa educar-se, transformar-se em um ser humano melhor, ele não garante que efetivamente essa transformação possa ocorrer, se não houver por parte do indivíduo uma consciência que lhe permita enxergar e distinguir valores essenciais como a amizade, a lealdade e o amor ao próximo.

Nessa perspectiva, *Grandes esperanças* poderia ser considerado como um contra modelo, já que Pip consegue uma fortuna sem merecê-la e, além disso, despreza a figura de seu benfeitor e tal situação de desprezo só se modificará com o convívio entre ambos, quando Pip precisa escondê-lo e quer retirá-lo de Londres de maneira incógnita, para que ele não seja preso e condenado à morte, o que acaba efetivamente ocorrendo no relato. A posse do dinheiro acaba trazendo mais problemas e complicações ao invés de servir como um instrumento que permitisse a Pip atingir suas metas:

[...] O acesso ao dinheiro e à vida ociosa na metrópole não lhe abrem o caminho do aprendizado, mas, ao contrário, transformam-no em um esnobe, até sua descoberta, após a doença, de que suas “esperanças” ruíram. Pip atinge a maturidade graças à perda de suas ilusões e à compreensão de que os verdadeiros valores se encontram na amizade e na lealdade. O romance foi descrito, na verdade, como um conto de fadas virado do avesso, pois ele subverte o enredo da identidade oculta, aquele em que o herói descobre que sua origem biológica está em uma classe social mais alta. [...] como no *Bildungsroman*, a jornada da juventude à maturidade [tem] como desfecho a aceitação da condição humana, [...]. Ainda que implique perdas, a acomodação de Pip ao seu destino sugere que não há mais lugar para certas ilusões na ordem social vitoriana e representa a síntese possível entre o mundo e o processo de formação do indivíduo. [...] (VASCONCELOS, 2018, p. 101).

No embate do indivíduo com a sociedade, no caso de Pip, nota-se que, na sociedade vitoriana, as razões do seu insucesso perpassam a questão de que o crescimento individual deve vir atrelado a uma consciência da própria origem, dos valores de berço, representados por Joe, e que Pip ignora ao adentrar no universo citadino e deixa-se dominar pelas facilidades e as ilusões que a vida nos grandes centros promove de forma alienadora naqueles que buscam aceitar suas regras sem questionamentos.

A narrativa converte-se numa inversão do conto de fadas que conhecemos, uma vez que no seu final, o protagonista não encontra nenhum pote de ouro, não mata o dragão e nem se casa com a princesa:

As convenções do conto de fadas são minadas pelo recurso do esvaziamento, à negação, o que injeta no romance uma boa dose de realismo. Se Pip confunde o papel da sra. Havisham com o de fada-madrinha, ao leitor não escapa que se trata de uma figura decadente que, por causa das desilusões na sua vida pessoal e amorosa, congelou o tempo, metaforizado no seu vestido de noiva em farrapos, nos relógios da casa paralisados. A fortuna de Pip, longe de ser o resultado de um passe de mágica, ou de um direito de nascença, tangencia o mundo do crime e se torna uma ameaça e um risco, ao levar seu beneficiário a um passo do abismo. Diferentemente de Tom Jones, David Copperfield ou mesmo Jane Eyre, portanto, que, superados os reveses; são restituídos a seu lugar de direito na ordem social, Pip, desfeitas as quimeras, liberta-se das presunções aristocráticas e aceita o que a sociedade pode lhe oferecer. Torna-se um homem médio, um representante de uma classe média, em uma sociedade móvel e cheia de fissuras e contradições. (VASCONCELOS, 2018, p. 101).

O relato das experiências do personagem narrador deixa evidente que ele é obrigado a contentar-se com um posto mediano na sociedade da qual sonhava fazer parte e, dessa maneira, termina por perenizar o fato de que o pertencimento à elite é uma quimera, uma ilusão, que cedo ou tarde acaba por se dissolver e se apagar, restando ao indivíduo assumir o lugar que realmente lhe é destinado, deixando evidente o determinismo tainiano, ou seja, a ideia de que um fruto nunca poderá cair muito longe da árvore que o gerou.

E, sem dúvida, é possível afirmar que *Grandes esperanças* enquadra-se no gênero romance de formação, pois evidencia o processo educacional do protagonista Pip, apesar de, nesse processo, ele perder a sua essência, envergonhar-se de seu passado e de seus amigos e somente recuperá-la, quando fica sem a fortuna deixada por seu benfeitor e tem que assumir um trabalho modesto para poder sobreviver.

#### Referências

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. O romance de educação na história do realismo. In: BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Ermantina Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 221-276.

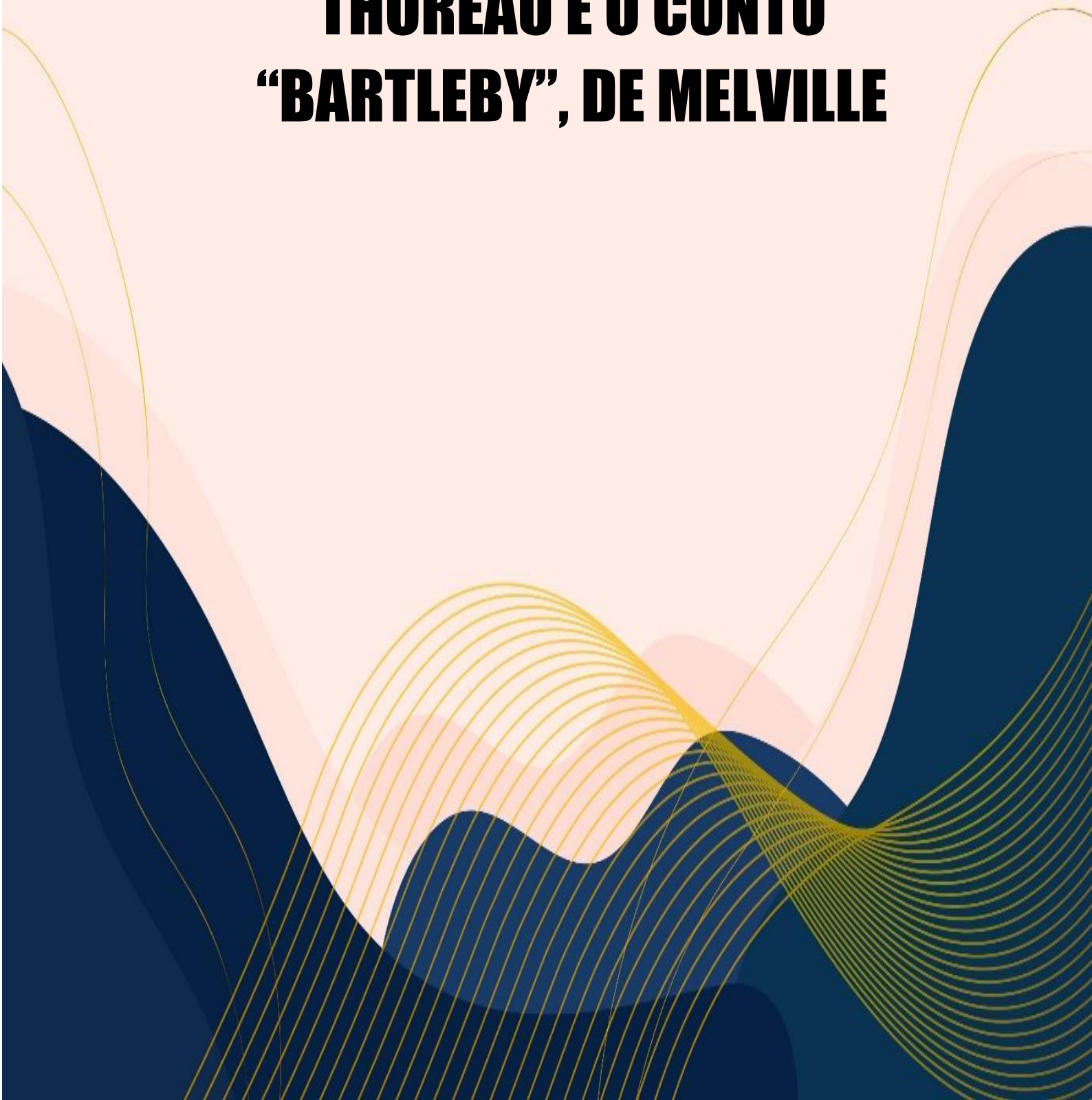
DICKENS, Charles. *Grandes esperanças*. Tradução de Paulo Henriques Brito. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

MAAS, Wilma Patricia Marzari Dinardo. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. Philip Pirrip: as grandes e as perdidas ilusões. *Literatura e Sociedade*. Dossiê: Romance de Formação: caminhos e descaminhos do herói, n. 28, p. 83-101, jul./dez. 2018.

## **Capítulo 8**

# **CORRELAÇÕES ENTRE O ENSAIO *DESOBEDIÊNCIA CIVIL*, DE THOREAU E O CONTO “BARTLEBY”, DE MELVILLE**



## 8. Correlações entre o ensaio *Desobediência Civil*, de Thoreau e o conto “Bartleby”, de Melville

*Bartleby, o Escrivão* é considerada como uma narrativa que consagra a incomunicabilidade como tema principal, na qual se narra a triste história de um copista jurídico que, em determinado momento, adota uma postura que surpreende a todos. Ao se negar a exercer as atividades mais triviais do escritório de advocacia em que está empregado, Bartleby causa um impasse nas relações de trabalho. Nesse momento, quando questiona a autoridade do patrão, elege a insubordinação como método de resistência contra posturas que produzem insanidade mental e política.

Ao repetir inúmeras vezes a frase “Prefiro não fazer”, Bartleby se posiciona, de forma vigorosa, embora pacífica, contra a ética capitalista. O relato traz a narração de um narrador testemunha, o patrão, que descreve seu funcionário nos seguintes termos:

Bartleby foi um daqueles seres sobre os quais nada é passível de confirmação, a não ser junto às fontes originais, e, no caso dele, essas são muito poucas. O que vi de Bartleby com meus próprios olhos estarecidos é tudo o que sei dele, com exceção, na verdade, de um relato vago que é reproduzido ao final. [...] (MELVILLE, 2009, p. 7).

Na verdade, muito pouco se sabe sobre Bartleby e também não há, na narrativa, nenhuma explicação para a sua atitude. No entanto, é plausível considerar que o escrivão parece estar defendendo a tese de que viver em função do trabalho não consagra a existência humana. Infelizmente, por diversos motivos, inclusive o óbvio posicionamento ideológico (aquele que manda, que exige obediência, que é a favor do capitalismo e da exploração dos subalternos), o narrador não diz isso – confirmando a falta de sintonia entre “aquele que faz o relato e aquele que desestrutura o sistema de valores em que está edificado o capitalismo predatório (momento em que há uma ressignificação à subordinação feudalista e às novas formas de escravagismo que acompanham o período histórico posterior à Revolução Industrial” (ARRUDA FILHO, 2014).

Contrário à simplicidade política daqueles que condicionam a sobrevivência física com a alienação intelectual, Bartleby encena a figura do herói romântico, que sacrifica a própria vida em defesa de um ideal. No momento em que decide não mais

compactuar com o pacto social, fecha todas as possibilidades ao entendimento. É isso que intriga o narrador – e, conseqüentemente, o leitor.

A narrativa de Herman Melville, *Bartleby, o escrivão*, assusta e encanta ao mesmo tempo. Sua singularidade se firma no estranhamento de um fazer literário que não teme andar no fio da navalha, ainda mais quando se pensa numa obra publicada no século XIX (1853), num momento em que a literatura atravessa os mares românticos. Melville, ao lado de Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, dentre outros, envereda por uma trilha romântica densa conhecida como Romantismo Sombrio (*Dark Romanticism*), o qual tem, além de outras, a morbidez, o derrotismo e a autodestruição como marcas. Remando nas águas turvas da complexidade humana, *Bartleby* tem na estranheza sua força motora, o que lhe assegura um lugar entre as obras cujo mel e também o fel não param de escorrer por mais que se ampare sua seiva (SOARES FILHO, 2015, p. 243).

O imobilismo de *Bartleby*, que se aproxima politicamente da desobediência civil e dos ideais libertários, encontra correspondência naqueles que, em determinado momento, se recusam a ser somente uma peça e uma engrenagem, um ser objetificado, que depois de ser explorado, é deixado de lado e abandonado. Dessa maneira,

O narrador se refere à calma e impassibilidade da recusa de *Bartleby* como inumanas. Sua passividade acaba por ter ressonâncias curiosas quando lembramos que *A desobediência civil*, de Henry David Thoreau, havia sido publicado em 1849, 4 anos antes da novela de Melville. Diversos intérpretes se contentaram em relacionar a resistência de *Bartleby* com a de pacifistas tais como Mahatma Gandhi ou Martin Luther King Jr., leitores de Thoreau que reivindicaram mudanças nos direitos civis. Taxar sua revolta como desobediência civil, contudo, talvez ainda seja restringi-la demais a uma resistência contra o governo, conferindo-a um conteúdo simultaneamente muito específico e arbitrário, que é impossível de inferir ou extrair da novela. Apesar de seu chefe a princípio ter sido complacente com a postura de seu excêntrico funcionário, pois, caso não o fosse, teria que revelar-se integralmente em sua faceta de opressor e violento, chega a um ponto limite em que ele o despede e, uma vez que essa medida não surte efeito, ele decide abandonar seu escritório de advocacia. De modo indireto, ele deixa *Bartleby* à própria sorte, relegando a outros o papel de reprimi-lo em sua obstinada negação. A rigor, apenas a partir dessas medidas mais extremas tomadas pelo empregador que a negação de *Bartleby* pode ser interpretada como contra o aparelho estatal, que passa a ser responsável por subordiná-lo. Ademais, imputar sua resistência ao Estado e às leis implicaria necessariamente absolver outras responsabilidades e de antemão eliminar outras razões para resistir, determinadas, dentre outros fatores, pelas próprias condições de trabalho no século XIX. Ou seja, os direitos civis,



mesmo que garantam igualdade apenas abstratamente, têm prioridade em detrimento das condições materiais de equidade. As reivindicações de Bartleby são de outra ordem. São ainda mais radicais, tendo em vista que seus conteúdos não estão previamente definidos e que seus termos são postulados apenas negativamente. (QUEIROZ, 2016, p. 2-3)

Apesar do fato de Luciana Queiroz considerar que a aproximação entre a postura de Thoreau verificada em seu texto *Desobediência Civil* e a narrativa de Melville não seria uma interpretação cabível, a sua própria argumentação a contradiz e acaba deixando patente que os posicionamentos de Thoreau e Bartleby têm mais similaridades que diferenças. Em ambos, está presente o sujeito romântico, em revolta contra a sociedade, solitário, que inconformado com a realidade circundante, toma uma medida drástica ao se opor ao *status quo* vigente no século XIX.

Na verdade, nunca sabemos ao certo o que leva Bartleby a continuar dizendo ao empregador: “Prefiro não fazê-lo”, no entanto, essa frase funciona como um libelo contra a ordem estabelecida, é um ato de rebeldia, tanto quanto aquele defendido por Thoreau por meio das suas ponderações em *Desobediência civil*. Seja no texto ficcional, seja no ensaio do pensador estadunidense, reverberam as atitudes do herói romântico, daquele que se recusa ser igual a todos e prefere adotar uma posição de isolamento, ainda que tenha que pagar um alto preço por isso.

Emerson e Thoreau argumentam que a resistência à autoridade deve ser realizada com base nos próprios princípios de cada indivíduo, e Bartleby parece basear sua recusa contínua em fazer seu trabalho por causa de seus princípios. Bartleby nunca diz quais são seus princípios, mas sua “resistência passiva” causa problemas ao narrador, um homem que ameaça constantemente repreender Bartleby e os outros funcionários, mas nunca o faz. Nas ações de Bartleby, o narrador deixa evidente não só o seu sentimento de piedade por ele, mas também o fato de necessitar de sua força de trabalho:

Ainda assim, na maior parte do tempo eu observava Bartleby e seus modos. Pobre sujeito!, pensei eu, ele não tem a intenção de fazer mal algum; está claro que não pretende ser insolente; sua aparência evidencia suficientemente que suas excentricidades são involuntárias. Ele me é útil. Me dou bem com ele. Se eu demiti-lo, ele pode acabar com algum empregador menos generoso, sendo maltratado e, talvez, miseravelmente levado a passar fome. Sim. Aqui eu consigo obter uma deliciosa auto-aprovação sem muito custo. Poder auxiliar Bartleby, agradá-lo em sua estranha teimosia, vai me custar nada ou muito pouco, enquanto que eu reservo em minha alma o que futuramente pode vir a ser um doce consolo para minha consciência. Mas esse estado de espírito não estava invariavelmente comigo. (MELVILLE, 2009, p. 22).

O narrador observa que, como Bartleby inicialmente não representa uma ameaça para ele ou seu escritório, ele pode trabalhar com Bartleby porque o escrivão “é útil para ele”, ou seja, serve apenas como uma engrenagem para os trabalhos do escritório, uma engrenagem que pode ser facilmente substituída quando ele se tornar inútil.

Em *Desobediência Civil*, argumenta Thoreau que

[...] todas as máquinas têm atrito e talvez isso faça com que o bom e o mau se compensem. De qualquer forma, fazer um rebuliço por causa disso é um grande mal. Mas quando o próprio atrito chega a construir a máquina e vemos a organização da tirania e do roubo, afirmo que devemos repudiar essa máquina. [...] (2006, p. 10)

[...]

Se a injustiça é parte do inevitável atrito no funcionamento da máquina governamental, que seja assim: talvez ela acabe suavizando-se com o desgaste – certamente a máquina ficará desajustada. Se a injustiça for uma peça dotada de uma mola exclusiva – ou roldana, ou corda, ou manivela -, aí então talvez seja válido julgar se o remédio não será pior do que o mal; mas se ela for de tal natureza que exija que você seja o agente de uma injustiça para outros, digo, então, que se transgrida a lei. Faça da sua vida um contra-atrito que pare a máquina. [...] (2006, p. 19-20).

Se Bartleby pode ser considerado como um agente da representação da desobediência civil, “então que máquina suas ações combatem? A recusa de Bartleby em trabalhar contraria a vontade do narrador de se tornar semelhante a John Jacob Astor através de sua ética de trabalho” (TEUTSCH, 2016). Bartleby mostra inicialmente o mesmo tipo de motivação que o narrador, mas com o passar do tempo, recusa-se a trabalhar e acaba na prisão.

Desse modo, Bartleby neutraliza a ética de trabalho do narrador em relação ao sonho americano; no entanto, Bartleby é quem sofre e chega a morrer, não o narrador. O narrador sente frustração e é tocado por Bartleby, mas ele mantém sua vida costumeira, até onde sabemos. Na verdade, a desobediência civil de Bartleby, apesar de desafiar o impulso do narrador, não faz nada para impedir que as artes do capitalismo se afunilem continuamente e continuem a destruir outros seres humanos. É uma revolta do indivíduo, que solitariamente luta contra o monstro do capital e é derrotado.

Quando o narrador vai visitar Bartleby na prisão, no final da história, ele comenta a atmosfera opressiva do pátio, chamando a atenção para a natureza artística da alvenaria e a natureza que observa pela fachada de concreto:

O pátio estava completamente silencioso. Não era acessível aos prisioneiros comuns. Os muros ao redor, de espessura impressionante, isolavam todos os sons atrás deles. O estilo egípcio da alvenaria pesava sobre mim de modo lúgubre, mas um suave gramado encarcerado brotava sob os pés. Era como se o coração das eternas pirâmides, por alguma estranha magia, fizesse brotar, através das fendas, sementes de grama largadas ali por pássaros. (MELVILLE, 2009, p. 51).

A descrição do narrador faz parecer que, mesmo dentro dos limites da vida na prisão, existe e se pode encontrar beleza, mas esse não é o caso. Imediatamente após a descrição da grama entrando na cadeia, vemos Bartleby morto no chão do pátio.

Essa cena faz recordar a descrição de Thoreau da noite em que ele passou na prisão por não pagar seus impostos. Thoreau (2006, p. 30) afirma:

[...] Vi que apesar da grossa parede de pedra entre mim e os meus concidadãos, eles tinham uma muralha muito mais difícil de vencer antes de conseguirem ser tão livres quanto eu. Nem por um momento me senti confinado, e as paredes pareceram-me um desperdício descomunal de pedras e argamassa. [...]

Ele sente falta da liberdade, porque está numa cela por causa de seus princípios, não porque sentiu que fez algo errado. Bartleby, ao que parece, vai para a cadeia pelo mesmo motivo, mas, em vez de encontrar liberdade na prisão, ele continua lutando contra as engrenagens da autoridade.

Por fim, a resistência de Bartleby faz com que ele morra. Ele rebate a autoridade do narrador e também rebate a autoridade da lei. No entanto, sua resistência não muda nada. O narrador continua trabalhando, e a prisão continua abrigando presos. A resistência passiva, pelo menos no caso de Bartleby, não promove mudanças; perpetua o(s) sistema(s) existente(s).

Ao discutir o dinheiro em *Desobediência civil*, Thoreau (2006, p. 25-26) faz a seguinte ponderação:

[...] O homem rico, no entanto – e não pretendo estabelecer uma comparação invejosa -, é sempre um ser vendido à instituição que o enriquece. Falando em termos absolutos, quanto mais dinheiro, menos virtude; pois o dinheiro interpõe-se entre um homem e seus objetivos e permite que ele os compre; obter alguma coisa dessa forma não é uma grande virtude. [...]

O dinheiro, segundo Thoreau, corrompe. No relato de Melville, verifica-se que o dinheiro é extremamente importante nas relações entre o narrador e aqueles que trabalham para ele. Ele fala continuamente sobre demiti-los por várias razões, mas nunca o faz, porque seus funcionários lhe são úteis, vendem a sua força de trabalho e o deixam mais rico. Assim, a discussão sobre a riqueza é outro ponto convergente entre *Bartleby* e *Desobediência civil*, uma vez que ambos os textos problematizam a relação entre seres humanos e a obsessão pelo acúmulo de riquezas, tão frequente no sistema capitalista desde os primórdios de seu aparecimento até a contemporaneidade.

Em resumo, é possível evidenciar que o ensaio de Thoreau prega a desobediência a leis injustas, a pagamentos de impostos excessivos, e a atitude de *Bartleby* corrobora esse posicionamento defendido pelo escritor nascido em Massachusetts, ao se recusar ao estafante e monótono trabalho diário em um escritório de Wall Street. Tanto num texto como no outro fica salientada a atitude do herói romântico, que se opõe às normas estabelecidas, ao *status quo* em vigência e defende a atitude individual, a luta contra as injustiças, mesmo que isso chegue a custar a própria vida de quem defende tais posturas.

#### Referências

ARRUDA FILHO, Raul. *Bartleby*. 1 de outubro de 2014. Disponível em: <<http://raualiteratura.blogspot.com/2014/10/bartleby.html>> Acesso em: 30 mar. 2020.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*. Uma história de Wall Street. Tradução de Cássia Zanon. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

QUEIROZ, Luciana Molina. O desejo de bartleby ou Bartleby e seus sucessores. *Linguasagem*, v. 25, n. 1, 2016, p. 1-11.

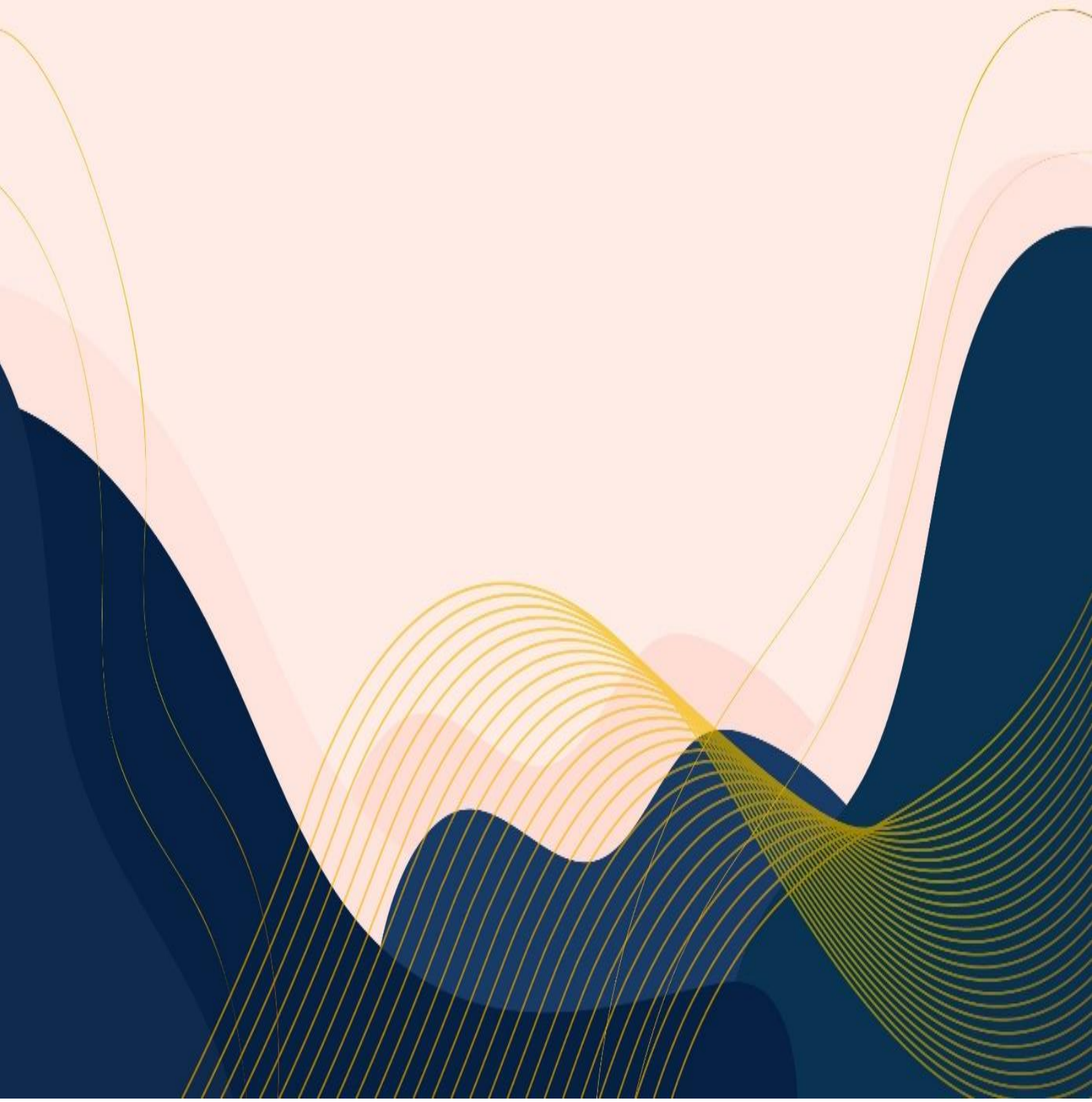
SOARES FILHO, Antonio Coutinho. A batalha sem luta ou a resistência negativa de Bartleby. *Fronteiras*, n. 14, julho de 2015, p. 243-251.

TEUTSCH, Matthew. Herman Melville's Bartleby and Civil Disobedience. December 1, 2016. Disponível em: <<https://interminablerambling.wordpress.com/2016/12/01/1752/>> Acesso em: 31 mar. 2020.

THOREAU, Henry David. *Desobediência Civil*. E-book, 2006, p. 1-49. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/desobedienciacivil.pdf>> Acesso em: 31 mar. 2020.

## Capítulo 9

# **EPIFANIA E PARALISIA EM *DUBLINENSES*, DE JOYCE**



## 9. Epifania e Paralisia em *Dublinenses*, de Joyce

O livro *Dublinenses* reúne quinze contos de James Joyce, escritos a partir de 1904 e publicados em 1914. Tais contos “são uma revelação de Dublin, de seu cotidiano, da vida irlandesa nos seus aspectos mais concretos, é a vida vivida de que fala os contos de Joyce, mais do que um exercício artístico *per se*” (BASTOS, 2016), abordando ainda questões relacionadas à infância e a relacionamentos conjugais. As narrativas que enfeixam o volume são: “As Irmãs” (The Sisters), “Um Encontro” (An Encounter), “Arábias” (Araby), “Eveline”, “Depois da corrida” (After the Race), “Dois galantes” (Two Gallants), “A casa de pensão” (The Boarding House), “Uma pequena nuvem” (A Little Cloud), “Duplicatas” (Counterparts), “Barro” (Clay), “Um caso doloroso” (A Painful Case), “Dia de herá na sala do comitê” (Ivy Day in the Committee Room), “Uma mãe” (A Mother), “Graça” (Grace), “Os mortos” (The dead) (JOYCE, 2018).

Esses contos são marcados pela “epifania” e pela “paralisia”, os quais se convertem em conceitos-chave para a sua interpretação:

Nos *Dublinenses*, também, quando se fala da epifania, que é a súbita percepção ou revelação acerca da essência de algo, Joyce, seguindo seu realismo e pautado nas regras de verossimilhança, tem como tema, diante da epifania, seu contrapeso, que é a paralisia, pois dada a revelação, isto pode libertar ou paralisar, e o que Joyce nos apresenta é quando, na trama, o ímpeto de liberdade de um dado personagem se vê diante de uma situação paralisante, em que tal ímpeto de liberdade se depara com a impossibilidade de sua consecução ou realização, e isto se dando sempre numa hora crucial da trama, em que a importância da liberdade se choca com o limite da própria realidade, o que coloca, novamente, o conteúdo pretendido de realidade à baila na obediência às regras de verossimilhança. (BASTOS, 2016)

Verifica-se, portanto, que esses dois termos ganharam destaque em suas narrativas: epifania e paralisia, os quais servem para caracterizar as atitudes de grande parte dos protagonistas das narrativas do livro, que são pegos diante de momentos de revelação e de inércia perante os acontecimentos da vida.

Em relação à epifania os estudiosos Robert Scholes e Florence L. Walzl (apud MANGUEIRA, 2018) afirmam que ela ocorre quando se nota uma apreensão intelectual ou espiritual que representaria uma iluminação. Assim, o termo deve ser entendido como o momento de iluminação em que ocorre uma percepção da essencialidade de um determinado período, de uma situação, de um objeto ou de uma pessoa. Em *Dublinenses*, alguns personagens vivenciam momentos epifânicos que

lhes possibilitam um impulso poderoso e que lhes oferece uma chance de projeção de mudança de vida, como ocorre com a personagem título do conto “Eveline”, que ao ouvir o som de uma melancólica canção italiana, lembra o momento da morte de sua mãe e percebe que é necessário fugir da sua casa (do lar e da Irlanda). No entanto, esses momentos de realização vão se chocar com outra característica dos personagens dessa obra: a paralisia (MANGUEIRA, 2018, p. 111-112)

O termo “paralisia” foi explicado pelo próprio escritor, que o utiliza para definir o modo de vida da cidade de Dublin, que é recriado em *Dublinenses*. Em uma carta datada de 1905, para o editor do livro, o escritor assim explica o motivo da criação dessa coletânea de narrativas curtas e também o fato de as ações de seus personagens serem permeados pela “paralisia”: “Minha intenção era escrever um capítulo da história moral do meu país e escolhi Dublin para a cena porque aquela cidade me parecia o centro da paralisia” (apud MANGUEIRA, 2018, p. 112).

Levando em conta o que é apresentado nas narrativas de *Dublinenses*, que mostram diferentes personagens presos à lentidão das ações diárias e à falta de perspectiva de mudança de vida, personagens que ensaiam uma projeção de mudança, mas que acabam reconhecendo a total falta de possibilidade de melhoria para suas vidas, é possível afirmar que o termo paralisia se aplica à incapacidade que determinados personagens têm de mudar o curso de suas vidas e de reverterem a rotina que obstrui a realização de seus desejos interiores.

A principal paralisia encontrada no livro é a espiritual (SHEN; DONG, 2016, p. 30). No início de *Dublinenses*, a paralisia espiritual é ressaltada pelos olhos de uma criança. Em “As Irmãs”, uma criança presenciou todo o processo de expiação de culpas do padre e sentiu os danos causados pela religião. A religião deveria trazer fé às pessoas e completar e confortar o espírito humano, mas inesperadamente se tornou a fonte do mal, causando a depressão e levando à paralisia espiritual e à morte do padre. Tudo isso não apenas confunde a mente da criança, mas também contribui para criar uma atmosfera deprimente na narrativa e deixa a criança estagnada, sem saber qual rumo seguir.

Em “Eveline” ocorre a paralisia espiritual da juventude. A protagonista tenta escapar da realidade da paralisia, da falta de horizontes que caracterizam a sua vida em sua casa e em Dublin, mas não consegue. Ela descobre que não tinha coragem para começar uma nova vida e lutar pela sua felicidade, levando “uma vida entorpecida” (SHEN; DONG, 2016, p. 30), incapaz de alterar o seu destino.

“Os mortos” é a última história de *Dublinenses*, na qual se revela um processo de descoberta para o protagonista Gabriel e também a sua paralisia espiritual. Esse processo atinge a todas as personagens e “mostra o desamparo dos habitantes de Dublin que vivem num estado de crise espiritual” (SHEN; DONG, 2016, p. 30), e mesmo quando se dão conta disso, por meio de epifanias, não conseguem alterar os rumos de suas existências.

No artigo “Paralysis and Epiphany: How Joyce Could Save Dublin”, Anne Michels (2020, p. 64, tradução nossa) sintetiza os dois procedimentos – “paralysis” e “epiphany” – que são preponderantes nos contos que compõe a coletânea *Dublinenses*, e que recriam no âmbito ficcional os habitantes de Dublin, nos seguintes termos:

[...] Ele [James Joyce] acreditava que o povo da Irlanda tinha capacidade, mas não possuía o verdadeiro desejo, de compreender sua situação. Ele achava que a recusa em abrir os olhos para a situação (e também de aceitar alguma responsabilidade por isso) era a razão pela qual eles estavam presos em um estado de paralisia. Física, emocional e sexualmente, os habitantes de Dublin não podiam mais que flutuar por uma vida que mal arranhava a superfície do que eles realmente podiam experimentar. A coletânea nos apresenta personagens mergulhados na existência estagnada que ele acreditava ser o destino dos habitantes de Dublin. No entanto, Joyce plantou em cada história individual a possibilidade de despertar. Essas pequenas epifanias [...] permitem que o leitor e o narrador entendam a verdade da situação, mas também houve momentos em que os personagens estavam dolorosamente perto de romper e perceber sua situação e sua capacidade de alterá-la.

É através desses pequenos momentos que vemos a esperança de Joyce de que seu país natal, a Irlanda, tinha a capacidade de despertar da paralisia. São os indivíduos da Irlanda que ele espera, ou deseja com mais exatidão, que possam salvar seu país. Ele tem pouca esperança de que os movimentos maiores do nacionalismo irlandês acabem com a paralisia [...].

Ainda seguindo o pensamento de Anne Michels (2020, p. 67-68, tradução nossa), constatamos que se os personagens são marcados pelo pessimismo, pela tentativa de manter a situação estagnada na qual estão imersos, sentem-se seguros e enxergar a realidade, buscar mudanças é um passo ainda dificultoso, árduo, mas não impossível:

Em todas as histórias de *Dublinenses*, vemos frustração após frustração. Nós, leitores, temos momentos de epifania ao ver como as pessoas de Dublin estão perpetuando sua própria paralisia. Na maior parte do tempo, os próprios personagens são incapazes de ver através do espelho o que estão perdendo e a que sua paralisia reduziu suas vidas. Em “Os mortos”, Gabriel vê a verdade. Ele tornou-se consciente de sua realidade e percebeu a necessidade de uma jornada longa e difícil. Sua epifania é a que Joyce espera



que toda a Irlanda seja capaz de experimentar – ele quer que seu povo veja que o grande erro deles é não questionar o mundo que lhes foi dado, fracassam em não questionar a sabedoria daqueles que estão no poder e os colocaram em tal desespero. Joyce escreveu essas histórias porque acreditava que a Irlanda tinha o potencial de se libertar da paralisia e porque acreditava que cada homem e mulher na Irlanda poderiam ter a epifania de Gabriel, se eles apenas abrissem os olhos.

Embora os personagens sejam marcados pela paralisia, pela inação, diante da realidade exasperante na qual se acham encerrados, eles também vislumbram a possibilidade de mudanças e essas ocorrem, quando eles têm lampejos de iluminação, por meio das epifanias, que lhes revelam que podem experimentar outras coisas, ir além daquele horizonte mesquinho e redutor que é a cidade de Dublin retratada por Joyce nas histórias de Eveline, Gabriel, do menino que vai ao Bazar das Árábias, Maria, Polly, dentre outros.

#### Referências

BASTOS, Gustavo. Dublinenses de James Joyce. *Poesia e Conhecimento*. 14 de março de 2016. Disponível em: <<http://poesiaconhecimento.blogspot.com/2016/03/dublinenses-de-james-joyce.html>> Acesso em: 30 mar. 2020.

JOYCE, James. *Dublinenses*. Tradução, notas e cronologia de Caetano W. Galindo. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2018.

MANGUEIRA, José Vilian. Epifania e paralisia: o passeio feminino em “A fuga”, de Clarice Lispector. *DLCV – Língua, Linguística & Literatura*, 14(1), 110-125, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/index.php/dclv/article/view/42206>> Acesso em: 30 mar. 2020.

MICHELS, Anne. Paralysis and Epiphany: How Joyce Could Save Dublin, p. 64-67. Disponível em: <<https://hilo.hawaii.edu/campuscenter/hohonu/volumes/documents/Vol05x17ParalysisandEpiphany.pdf>> Acesso em: 30 mar. 2020.

SHEN, Yuan; DONG, Hong. The Modernistic Features in Joyce's Dubliners. *Studies in Literature and Language*, 12(2), p. 28-32, 2016. Disponível em: <<http://www.cscanada.net/index.php/sll/article/view/8173>> Acesso em: 30 mar. 2020.

## **Capítulo 10**

# **A FOCALIZAÇÃO, O GÓTICO E O FANTÁSTICO EM *A OUTRA VOLTA DO PARAFUSO***



## 10. A focalização, o gótico e o fantástico em *A outra volta do parafuso*

O romance *The turn of the screw* (*A outra volta do parafuso*), de Henry James, divide-se em um prólogo e vinte quatro capítulos, nos quais se narra a história de uma preceptora, que é contratada por um cavalheiro para cuidar de seus sobrinhos, Flora e Miles, duas crianças órfãs, numa região rural e isolada da Inglaterra, chamada de Bly. A preceptora, que é parcamente descrita na obra como “a mais moça de várias filhas de um pároco rural”, com “vinte anos” (JAMES, 2003, p. 126), menciona que a mansão onde vai trabalhar é antiga e melancólica. Ela conhece a Sra. Grove, uma criada humilde e fiel que a acompanhará durante o desenrolar dos acontecimentos. As crianças parecem-lhe encantadoras, educadas e extremamente inteligentes.

Na sequência das ações, seguem-se acontecimentos inexplicáveis, pois a preceptora, cujo nome não é mencionado, começa a enxergar fantasmas, seres que apenas ela consegue ver. Ela os identifica como os espíritos de dois empregados da casa já mortos, Peter Quint e Srta. Jessel, que ocupava o mesmo encargo da jovem que veio tomar conta das crianças e era namorada de Peter. Em face disso, ela tenta proteger as crianças, acreditando que os espíritos estão atrás delas, para fazer-lhes mal. Começa a acreditar que as crianças conseguem ver os espíritos e obedecem a eles.

A preceptora pede a Sra. Grove que leve Flora para longe de Bly e permanece com Miles na casa, porque quer descobrir porque ele havia sido expulso da escola e se ele também vê os fantasmas. No capítulo final, os dois estão numa sala e, durante uma conversa bastante tensa, o menino olha pela janela, assusta-se e lança um grito. Ela o abraça com força e ele morre em seus braços: “Estávamos a sós no dia tranquilo, e o seu pequeno coração, despossuído, deixara de pulsar” (JAMES, 2003, p. 270).

A narrativa em epígrafe “é um jogo com o leitor: [...] é arquitetada para constantemente conceder informações duvidosas, ambíguas e, por vezes, contraditórias” e ele é “convidado a duvidar da confiabilidade do relato, uma vez que fica sugerido que a governanta está obcecada pelas crianças e pelo controle total da casa” (MATOS, 2018, p. 469). Na verdade, a ambiguidade e a dúvida apontam para duas interpretações: 1. os eventos sobrenaturais – as aparições fantasmagóricas de Peter Quint e da Srta. Jessel - são verdadeiras e perseguem as crianças; 2. a preceptora, afetada psicologicamente, é responsável por imaginar toda a história, desvelando um “estado de espírito de controle possessivo ou virtude heroica que se

apodera da governanta e a leva a dominar os outros” (BROMWICH, 2011, p. 165). Essas duas interpretações são plausíveis, no entanto, a história permanece como um enigma e é impossível para o leitor decidir qual das duas interpretações é a correta, mantendo-se como um texto aberto, no qual as dúvidas e incertezas não se esclarecem, desafiando estudiosos e críticos desde a sua primeira publicação.

O romance apresenta uma estrutura de encaixe: no prólogo, há um personagem, Douglas, que anuncia a um pequeno grupo de pessoas amigas, que irá ler uma história de uma amiga, já falecida, que lhe deixou um manuscrito, com os eventos vivenciados em uma mansão interiorana de Londres. Trata-se de um relato em primeira pessoa, no qual a personagem central acumula também a função de narrar, não tendo “acesso ao estado mental das demais personagens. Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos” (LEITE, 2006, p. 43). Nesse sentido,

[u]ma leitura ingênua pode conduzir o leitor a crer piamente nos acontecimentos narrados; por outro lado, uma leitura atenta conduz a um questionamento dessa parcialidade, especialmente se levado em conta a organização, a coesão do relato, a obsessão experienciada pela governanta e o modo como embasa a sua concepção de realidade. [...] a[s] perspectiva[s] das personagens são capazes de contrariar ou de questionar a perspectiva do narrador(a), assim as falas das outras personagens podem ser um meio de questionar as percepções da governanta. (MATOS, 2018, p. 473).

Isso pode ser percebido em vários momentos da narrativa. Um deles acontece quando a preceptora afirma que viu o fantasma da Srta. Jessel, perto do lago da mansão, quando está na companhia da Sra. Grove e de Flora:

Pude apenas lhe agarrar rapidamente o braço, pois, enquanto ela [Sra. Grove] falava, a odiosa presença continuava nítida e impávida. A aparição ali estava havia já um minuto, e continuava ainda enquanto eu insistia, agarrada à minha amiga, empurrando-a para o lado em que estava a aparição, mostrando-a com o dedo:

– Não a vê exatamente como nós? Ela refulge como uma fogueira a arder! Mas olhe, minha boa mulher, *olhe!*

Ela olhou, como eu o fazia, e lançou um profundo gemido que exprimia negação, repulsa, compaixão, um misto de piedade por mim, de alívio pela sua cegueira, dando-me a impressão, que mesmo então me comoveu, de que me apoiaria, se pudesse. Eu bem poderia ter necessitado de seu apoio, pois, diante do rude golpe que sofri ao compreender que seus olhos estavam inapelavelmente selados, sentia que minha horrível situação se desmoronava, sentia – *via* – a minha lívida antecessora, do lugar em que se achava, precipitar a minha derrota, e percebia, mais do que tudo, o perigo que eu teria de enfrentar, ante a espantosa atitude da pequena Flora. [...] (JAMES, 2003, p. 242, grifos do autor).

A pequena Flora também discorda da preceptora e declara que não viu absolutamente nada, conforme se pode depreender do trecho transcrito abaixo:

[...] Flora continuou a fitar-me com a sua pequena máscara de reprovação, e, mesmo naquele minuto, pedi perdão a Deus por parecer-me que, enquanto ela permanecia agarrada fortemente ao vestido da minha amiga, a sua incomparável beleza infantil havia, de repente, murchado, acabando por desaparecer completamente. Eu já o disse: naquele momento ela se tornou, literalmente, odiosa, cruel. Tornou-se vulgar, quase feia.  
– Não sei a que a senhorita se refere. Não vejo ninguém. Não vejo nada. *Nunca* vi. A senhorita é má. Não gosto da senhorita! (JAMES, 2003, p. 243, grifos do autor).

Verifica-se que tanto a Sra. Grove quanto Flora divergem da jovem preceptora e afirmam nada ter visto, enquanto ela declara que consegue ver a imagem fantasmagórica da Srta. Jessel. Dessa maneira, a focalização interna da narradora estilhaça-se, porque os dados que ela apresenta tendem à ambiguidade ou à contradição, quando comparados às percepções da Sra. Grose, Flora e Miles (MATOS, 2018, p. 481). Na exposição das falas de Flora e da Sra. Grose ficam salientadas a discordância em relação ao que ela está narrando, deixando o relato dúbio e possibilitando as duas interpretações aludidas anteriormente: o que é narrado realmente ocorreu e os fantasmas de Peter Quint e Jessel realmente assombram a mansão e perseguem as crianças, ou a narrativa da preceptora é uma mentira, uma loucura da sua mente perturbada (SANTOS, 2011, p. 6).

Além da ambiguidade provocada pelo foco narrativo e as diferentes perspectivas das demais personagens relacionadas ao que a preceptora afirma enxergar, *A outra volta do parafuso* é um texto marcado pela presença do gótico (PARREIRA, 2007, p. 70) e também uma narrativa fantástica, pois, a incerteza sobre os eventos narrados perdura após o final da leitura e esse é um dos traços mais relevantes para se caracterizar uma narrativa como pertencente ao gênero fantástico (TODOROV, 2007).

A literatura gótica surgiu no século XVIII e é considerada como uma resposta ao racionalismo vigente nesse período. A crítica Sandra Guardini Vasconcelos (2002, p. 122-123) tece várias observações a respeito dessa modalidade literária:

Reação aos mitos iluministas, às narrativas de progresso e de mudança revolucionária por meio da razão, o gótico surge para perturbar a superfície calma do realismo e encenar os medos e temores que rondavam a nascente sociedade burguesa. Das margens da cultura da Ilustração, dramatizando os conflitos e incertezas diante de um quadro de rápidas mudanças sociais e

econômicas, o gótico tornou-se um veículo adequado para tratar de questões políticas e estéticas levantadas pelos acontecimentos na França em 1789. [...]

O rompimento dos laços comunitários que acompanhou o desenvolvimento do capitalismo setecentista explicaria, assim, o aparecimento, nesse período de revolução no exterior e realinhamento de classes no plano doméstico, de um tipo de ficção que questiona a constituição do “real” e interroga as contradições sociais, abrindo espaço para a mescla de medo e interesse que parece ter caracterizado as relações da burguesia com a aristocracia. Aqui, o romance gótico coloca a nu todas as suas ambivalências. A intenção de consolidar valores burgueses, como a domesticidade, o sentimentalismo, a virtude, a família, convive com o fascínio pela arquitetura, pelos costumes e valores medievais, expressão de um mundo feudal, cuja ordem era objeto de desaprovação e provocavam ansiedades projetadas na criação de vilões aristocráticos malévolos e cruéis.

Um sonho está no nascedouro da narrativa de usurpação a que Walpole deu forma literária, como um híbrido do antigo e do moderno, de *novel* e *romance*, colocando em cena capacetes gigantes, passagens subterrâneas, um castelo assombrado, forças sobrenaturais e toda a parafernália que faria fortuna no gênero. [...]

Horace Walpole (1717-1797) é considerado como o precursor do romance gótico, com a publicação da obra *O castelo de Otranto* (1764), porque reintroduziu, no seio dos ideais neoclássicos de harmonia, decoro e moderação, o horrível, o insano e o demoníaco, desvelando as contradições que marcaram a Era da Razão (VASCONCELOS, 2002, p. 119).

Walpole estabelece os elementos essenciais na constituição do gênero gótico, uma vez que criou um tipo inovador de cenário, personagens típicos e incidentes fantásticos que estimularam o surgimento de um novo gênero:

[...] Essa nova parafernália dramática consistia, antes de tudo, do castelo gótico com sua antiguidade espantosa, vastas distâncias e ramificações, alas desertas e arruinadas, corredores úmidos, catacumbas ocultas insalubres e uma galáxia de fantasmas e lendas apavorantes como núcleo de suspense e pavor demoníaco. Incluía também, além disso, o nobre tirânico e perverso como vilão; a heroína santa, muito perseguida e geralmente insípida que sofre os maiores terrores e serve de ponto de vista e foco das simpatias do leitor; o herói valoroso e sem mácula, sempre bem-nascido, mas frequentemente em trajes humildes. (LOVECRAFT apud SYLVESTRE, 2012, p. 104).

Nota-se que o gênero gótico renasce, posteriormente ao século XVIII, e vamos encontrar narrativas com traços desse gênero nos séculos XIX e XX, com alterações no que se refere a espaços, personagens e temáticas:

No século XVIII, conforme Botting (2010), os cenários góticos eram castelos, passagens secretas, florestas, locais selvagens, igrejas, mosteiros e cemitérios. Esses lugares evocavam, muitas vezes, memórias de um

passado feudal cheio de superstições. A partir do século XIX, esses cenários vão sendo substituídos por casas antigas onde o medo impera, cidades selvagens, ruas escuras, violentas, labirínticas. Do século XX em diante, os locais escolhidos como espaço da narrativa gótica são cidades repletas de corrupção, violência e horror real e casas de famílias ameaçadas por um passado de culpa. Também passam a fazer parte desse cenário os mundos intergalácticos, os mundos futuros, os mundos que abrigam a subcultura do crime, bem como os hospitais psiquiátricos.

Quanto aos personagens, eles também vão ganhando novos contornos ao longo do tempo. No século XVIII, aparecem na forma de espectros, monstros, demônios, esqueletos, corpos mortos, aristocratas maldosos, monges, bandidos e heroínas desfalecidas. O rol de personagens, no século XIX, é ampliado, passando a incluir cientistas, pais, maridos, loucos, criminosos e duplos. A partir do século XX, ganham espaço cientistas loucos, psicopatas, extraterrestres e monstros mutantes.

O gótico enquanto proposta também sofre alteração através dos séculos. Quando surgiu, no século XVIII, visava abolir o diabólico e restaurar os limites impostos pela sociedade, por isso os vilões eram punidos e os heróis se casavam. No século XIX o gótico assume um viés diferente, questionando a política, a sociedade e a filosofia. No século XX o horror impera e o sublime cede espaço ao sinistro, causando incertezas, permitindo a irrupção da fantasia e suprimindo desejos e conflitos sexuais e emocionais [...]. Há uma clara desestabilização entre o real e o psicológico. O excesso passa agora a emanar do interior, mostrando, paradoxalmente, indivíduos como produtos do desejo e da razão. (SYLVESTRE, 2012, p. 104-105).

Na contemporaneidade, é possível notar que o gótico infiltrou-se em diferentes áreas artísticas que não somente as literárias como é o caso das séries televisas americanas *The Following*, *Criminal Minds*, *Dexter*, *The Walking Dead*, *Wayward Pines*, *Black Mirror*, *Riverdale*, *The Vampire Diaries*, *Supernatural*, as quais

ilustram bem a apetência do público por certas temáticas, atmosferas e personagens góticas, onde se pode encontrar uma crítica muitas vezes mordaz e sarcástica à sociedade contemporânea, que assim vê desvelados os falsos valores e aparências onde persistentemente se tem refugiado. (LIMA, 2017, p. 10).

O gótico americano, embora tenha recebido influência do inglês, difere deste, já que o gótico britânico tem um enfoque no terror físico e no horror social, enquanto o americano centra-se no terror mental e no horror moral, desocultando o *dark side* da psique americana. Desse modo, um grupo de escritores pioneiros formado por Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Herman Melville e William Faulkner preocuparam-se em esculpir no gótico uma identidade nacional, na qual deixaram gravados terrores provindos de uma paisagem e caráter especificamente americanos (LIMA, 2017, p. 11).

Em *A outra volta do parafuso*, podemos notar a presença de elementos góticos na descrição da velha mansão, um lugar cheio de mistérios e penumbras:

[...] Pequena como era [Flora], impressionou-me, durante a nossa volta pela casa, pela confiança e coragem que revelou nos aposentos vazios e nos sombrios corredores, nas escadas em caracol, que me obrigavam, às vezes, a deter-me, e mesmo no alto de uma torre quadrada provida de ameias, que me causava tonturas. [...]

[...] Era uma casa grande, feia, antiga, [...] na qual eu tinha a impressão de que estávamos quase tão perdidos como um punhado de passageiros num grande navio navegando à deriva. [...] (JAMES, 2003, p. 135-136).

Em determinadas passagens, ocorre uma fusão entre os fantasmas e o espaço sombrio da residência das crianças:

[...] Houve um momento em que fiquei atenta a escutar, lembrando-me da vaga sensação que tive, na primeira noite, de que havia algo indefinidamente ativo na casa, notando que uma suave brisa penetrava pela janela aberta e movia de leve a cortina entreaberta. [...] larguei o livro, levantei-me e, tomando de um castiçal, saí resolutamente do quarto. Ao chegar ao corredor, que a vela mal alumiaava, fechei, sem fazer nenhum ruído, a porta atrás de mim.

[...] avancei resolutamente pelo corredor, com o castiçal erguido acima da cabeça, até deparar com uma grande janela que dominava a imponente curva da escada. Nessa altura, encontrei-me de súbito, diante de três coisas. Foram praticamente simultâneas, embora ocorressem como que em sucessão. Devido a um movimento brusco, a vela apagou-se, e percebi, pela janela desprovida de cortina, que a plúmbea claridade do dia nascente a tornava desnecessária. Sem ela, um instante depois, vi que havia alguém na escada. Refiro-me a momentos sucessivos, mas bastou um lapso de segundo para que eu me preparasse para um terceiro encontro com Quint. A aparição havia alcançado o patamar existente no meio da escada. Achando-se, portanto, no lugar mais próximo à janela, quando, ao ver-me, se deteve e fitou-me exatamente como me havia observado da torre e do jardim. [...] (JAMES, 2003, p. 189).

Aliás, as aparições fantasmagóricas perpassam grande parte do enredo de *A outra volta do parafuso*, corroborando uma vez mais a presença do gótico e a interpretação de que se trata de uma narrativa que se enquadra também no gênero fantástico:

[...] Ele [Peter Quint] se encontrava num dos ângulos mais afastados da torre, muito ereto, pormenor que me chamou a atenção, e tinhas as mãos apoiadas no parapeito. [...] Deteve-se na outra extremidade, mas fê-lo durante menos tempo, continuando a fitar-me com insistência até desaparecer. E desapareceu. Isso foi tudo o que percebi. (JAMES, 2003, p. 149).

O dia estava bastante cinzento, mas ainda não havia cessado a luz da tarde, o que me permitiu [...] notar a presença de uma pessoa do outro lado da janela, a olhar para dentro através da vidraça. [...] A pessoa que olhava, fixamente, para dentro, era a pessoa que já me havia aparecido.

[...] Saí precipitadamente da sala, alcancei a porta da casa, corri pelo terraço com a maior velocidade possível e, dando a volta, observei o lugar junto à janela. Mas nada pude ver: o visitante desaparecera. [...] (JAMES, 2003, p. 154-155).



[...] Certa vez, olhando do topo da escada para baixo, reconheci imediatamente a presença de uma mulher [Srta. Jessel] sentada no último degrau, o corpo meio curvado e a cabeça, numa atitude dolorosa, afundada nas mãos. Poucos instantes depois de eu estar ali, porém, desapareceu, sem voltar o rosto para mim. [...] (JAMES, 2003, p. 193).

[...] a poucos passos de distância, pude ver a minha vil antecessora. Ali estava à minha frente, desonrada e trágica; mas, no momento em que a fixei, para reter sua imagem na memória, a horrível aparição se desvaneceu. Negra como a noite, em seu vestido preto, sua macilenta beleza e seu pesar, olhou-me o bastante pra dar-me a entender que o seu direito de sentar-se à minha mesa era tão válido como o meu de sentar-me à dela. [...] (JAMES, 2003, p. 219-220)

Os fragmentos acima flagram momentos nos quais a personagem-narradora menciona que viu os dois empregados da mansão já falecidos, Peter Quint e Srta. Jessel. É sua visão que os corporifica no relato e contribui para acentuar o elemento gótico na narrativa. Desse modo,

O importante, segundo James [Henry], não é especificar os fatos, determinar as coordenadas, revelar as evidências”, mas sim sugerir – contando com o auxílio da imaginação do leitor. Se o leitor ficar convencido de que os seres endemoninhados são capazes da pior ação possível – sem que saiba exatamente que ação é essa, que mal é exatamente esse que as criaturas são capazes de perpetrar [...]. A palavra-chave, claro, é a sugestão, mas também se deve entender que esta não ocorre senão por meio das ações – as quais, no caso de James, incluem as cenas e, evidentemente, os diálogos. A ação dramática transmite ao leitor a impressão, e este, pensando por si, por meio de sua imaginação, capacidade de especulação e encantamento particulares, ou seja, de sua experiência, confere a nota completa. Não há [...] um autor dizendo ao leitor ou espectador o que significam tais criaturas, qual é o malefício em questão e que conclusões devem ser derivadas de toda a história. A ênfase, recorrendo a uma distinção apreciada por James e posta em circulação por ele, está no mostrar (*showing*), por meio das cenas, e não no contar (*telling*). (PARREIRA, 2007, p. 73).

No romance, nada é esclarecido e, após a leitura, permanece a dúvida e a inquietação na mente do leitor, confirmando que se trata de um enredo pertencente à literatura fantástica, nos termos cunhados pelo estudioso búlgaro Tzvetan Todorov (2007). Dessa forma,

Henry James transforma em tema um problema central de narração: que uma história também é construída com o que não é narrado. Isso, que é um problema de qualquer narração, Henry James faz dele o enredo de certas histórias, nas quais alguém enfrenta um vazio que tenta decifrar, [...]. Quanto mais o narrador de uma história se esconde, mais suspense, mais efeito pode produzir. (PIGLIA, 2019, tradução nossa).

Sem dúvida, o grande problema a ser desvendado em *A outra volta do parafuso* são os vazios e as lacunas que a narradora personagem vai deixando no seu relato e

que, seguramente, são também os elementos que mais instigam os leitores, pela manutenção do suspense, pela impossibilidade de se decidir por qualquer uma das duas possibilidades interpretativas arroladas.

Nesse sentido, a escolha do foco narrativo centrado em uma primeira pessoa, que se revela parcial, devido às perspectivas das demais personagens, que contradizem a versão da protagonista, a presença do fantástico por meio das aparições fantasmagóricas dos dois empregados já falecidos, o emprego de elementos do gótico como o cenário lúgubre e sombrio da velha mansão, a presença constante dos espíritos de Peter Quint e Jessel, a maestria de James ao sugerir e não evidenciar fatos concretos dentro do enredo fizeram com que *A outra volta do parafuso* se tornasse uma obra prima da literatura universal e cujas possibilidades de interpretação continuam a intrigar leitores e críticos de todas as épocas.

#### Referências

BROMWICH, David. Posfácio. In: JAMES, Henry. *A outra volta do parafuso*. Tradução de Paulo Henriques de Britto. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011, p. 161-192.

JAMES, Henry. *A outra volta do parafuso*. In: JAMES, Henry. *Lady Barberina. A outra volta do parafuso*. Tradução de Leônidas de Carvalho e Brenno Silveira. São Paulo: Nova Cultural, 2003, p. 119-270.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo* (ou A polêmica em torno da ilusão). 10. ed. São Paulo: Ática, 2006.

LIMA, Maria Antónia. Introdução – *Darkness Visible: Percursos pelo Gótico Americano*. In: LIMA, Maria Antónia (ed.). *Gótico americano: alguns percursos*. Braga: Edições Húmus, Lda., 2017, p. 09-25. Disponível em: <<https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/22187/1/Gotico%20americano-PRINT.pdf>> Acesso em: 31 mar. 2020.

MATOS, Xênia Amaral. *The turn of the screw*, de Henry James: a (in)confiabilidade do relato e a questão da perspectiva. *Miguilim* – Revista Eletrônica do Netli, Crato, v. 7, n. 2, p. 468-486, maio-ago. 2018. Disponível em: <<http://periodicos.urca.br/ojs/index.php/MigREN/article/view/1658>> Acesso em: 31 mar. 2020.

PARREIRA, Marcelo Pen. *Estratégias do falso: realidade possível em Henry James e Machado de Assis*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2007.

PIGLIA, Ricardo. *Teoría de la prosa*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2019.

SANTOS, Ana Paula A. Ambiguidade e terror em *Outra volta do parafuso*, 2011, p. 1-12. Disponível em: <[https://sobreomedo.files.wordpress.com/2011/07/ana-paula-a-santos-ambiguidade-e-terror-em-outra-volta-do-parafuso\\_trabalho-final-sepel.pdf](https://sobreomedo.files.wordpress.com/2011/07/ana-paula-a-santos-ambiguidade-e-terror-em-outra-volta-do-parafuso_trabalho-final-sepel.pdf)>  
Acesso em: 31 mar. 2020.

SYLVESTRE, Fernanda Aquino. Uma leitura do *Southern Gothic* em “Uma rosa para Emily”, de William Faulkner. *Guavira Letras*, n. 15, ago.-dez. 2012, p. 102-115. Disponível em: <<http://websensors.net.br/seer/index.php/guavira/article/view/260>>  
Acesso em: 04 jan. 2020.

TODOROV, Tzvetan. Introdução à literatura fantástica. Tradução de Maria Clara Correa Castelo. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

VASCONCELOS, Sandra Gardini. Romance gótico: persistência do romanesco. In: VASCONCELOS, Sandra Gardini. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. 1. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002, p. 118-133.



### **Sobre o autor**

Altamir Botoso é Doutor em Letras, na área de Teoria Literária e Literatura Comparada, pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Campus de Assis-SP. Atualmente, é docente do Mestrado em Letras e do Curso de Letras / Espanhol da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS, Campus de Campo Grande-MS. Graduiu-se em Letras / Português / Inglês / Espanhol / Francês / Italiano e suas respectivas literaturas pela Unesp. Atua na área de literatura e língua espanhola, com ênfase em romance picaresco, malandro e histórico. Publicou artigos em diversas revistas on-line e os seguintes livros: *Do pícaro ao malandro: uma poética da rebeldia* (2010), *A reescritura da história em O mundo alucinante, de Reinaldo Arenas* (2010), *Tessituras narrativas: estudos de contos e romances* (2014), *Malandros ou neopícaros: figurações do anti-herói na literatura brasileira* (2017), *À sombra das falecidas: um estudo dos romances Encarnação, A Sucessora e Rebecca* (2019), em coautoria com Maria de Lourdes Marcelino da Silva, *Vestígios do folhetim em dois romances de autoria feminina* (2020). Contato: [abotoso@uol.com.br](mailto:abotoso@uol.com.br)



*Editora*  
**REALCONHECER**

ISBN 978-65-994367-6-5

