

**UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE**

MARINICE ARGENTA

**SIMBOLISMO, SURREALISMO E FANTÁSTICO:**  
homologias e divergências em suas expressões artístico-literárias

**São Paulo**

**2006**

**MARINICE ARGENTA**

**SIMBOLISMO, SURREALISMO E FANTÁSTICO:  
homologias e divergências em suas expressões artístico-literárias**

Dissertação apresentada à  
Universidade Presbiteriana Mackenzie como  
requisito parcial para obtenção do título de  
Mestre em Letras.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Aurora Gedra Ruiz  
Alvarez

**São Paulo**

**2006**

## MARINICE ARGENTA

### **SIMBOLISMO, SURREALISMO E FANTÁSTICO:** homologias e divergências em suas expressões artístico-literárias

Dissertação apresentada à Universidade Presbiteriana Mackenzie como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Aurora Gedra Ruiz Alvarez

#### BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Aurora Gedra Ruiz Alvarez – orientadora  
Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Flávia Maria Ferraz Sampaio Corradin  
Universidade de São Paulo (USP)

---

Prof. Dr. Wagner Martins Madeira  
Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM)

São Paulo

2006

*Dedico este trabalho, com muito amor, aos meus pais Euclides e Teresa  
que sempre me apoiaram em todas as minhas escolhas.*

## **AGRADECIMENTOS**

*Ao Instituto Presbiteriano Mackenzie e Mackpesquisa pelo auxílio prestado no desenvolvimento deste trabalho.*

*À CAPES pela concessão da bolsa de estudo.*

*A todo o departamento de pós-graduação pela assistência e colaboração.*

*À minha querida Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Aurora Gedra Ruiz Alvarez, pela compreensão, paciência e intensa dedicação no trabalho de orientação. Minha eterna gratidão.*

*À minha amiga Luciana Duenha Dimitrov pela nossa amizade, pelos indispensáveis auxílios e pelos momentos compartilhados no desenvolvimento de nossos trabalhos.*

*À minha família, meus pais, meu irmão, minha irmã, todos os sobrinhos e demais familiares, pelo afeto e apoio constantes.*

*A todas as pessoas que, direta ou indiretamente, colaboraram para a realização dessa dissertação.*

*Ao criador, fonte de toda a sabedoria, por estar sempre ao meu lado.*

*“[...] a felicidade na vida é predominantemente buscada na fruição da beleza, onde quer que esta se apresente a nossos sentidos e a nosso julgamento – a beleza das formas e a dos gestos humanos, a dos objetos naturais e das paisagens e a das criações artísticas e mesmo científicas. A atitude estética em relação ao objetivo da vida oferece muito pouca proteção contra a ameaça do sofrimento, embora possa compensá-lo bastante. A fruição da beleza dispõe de uma qualidade peculiar de sentimento, tenuemente intoxicante. A beleza não conta com um emprego evidente; tampouco existe claramente qualquer necessidade cultural para ela. Apesar disso, a civilização não pode dispensá-la.”*

*Sigmund Freud* (O Mal-Estar na Civilização)

## RESUMO

Esta dissertação analisa três estéticas literárias: Simbolismo, Surrealismo e Fantástico, com a intenção de mostrar o diálogo que elas estabelecem entre si, quer mediante a retomada de certas temáticas, quer em virtude da presença de recursos que são (re)elaborados e (re)significados. Ambos os expedientes são portadores privilegiados de expressão de novas perspectivas de olhar e de interpretar o mundo. Para observar como os traços estético-filosóficos podem ser facilmente apreendidos dos textos literários, examina-se, ao final de cada capítulo, um poema relativo à estética estudada, momento em que se oferece a oportunidade de observar os efeitos de sentido que os aludidos recursos criam nas malhas do texto. Do cotejo entre as três manifestações literárias, descobrem-se não apenas maneiras diferentes de criação do objeto artístico e, por extensão, de novos direcionamentos do pensamento humano, como também se lêem pontos de contato entre as estéticas apresentadas.

Palavras-chave: Literatura, Simbolismo, Surrealismo, Fantástico.

## **ABSTRACT**

This dissertation analyzes three literary aesthetics: Symbolism, Surrealism, and “Fantastic”, willing to point out the dialogue established among them. The spoken dialogue can be evidenced not exclusively when the same thematic is applied, but also when some resources are (re)used and (re)meant. Both of them bring new ways of looking and interpreting the world. In order to observe how the aesthetic-philosophical features can be easily taken from literary texts, at the end of each chapter there will be an examination of a poem concerning the aesthetics studied. That will be the moment to check on the way the meaning effects generated from the specific features are made up in the text. By the comparison between the three literary aesthetics, not only ways to create the artistic object will be discovered, and consequently new ways of thinking, as well as the manner some contact points among the aesthetics, will be presented.

Keywords: Literature, Symbolism, Surrealism, Fantastic Literature.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	09
CAPÍTULO I	
<b>SIMBOLISMO</b> .....	13
1.1 PERCORRENDO AS MALHAS DA POESIA SIMBOLISTA NO POEMA “MAGNÍFICA” .....	31
CAPÍTULO II	
<b>SURREALISMO</b> .....	42
2.1 O OLHAR SURREALISTA: UM EXERCÍCIO INTERPRETATIVO DO POEMA “UMA MULHER” .....	57
CAPÍTULO III	
<b>FANTÁSTICO</b> .....	67
3.1 AS TENSÕES DO FANTÁSTICO EM “SUSANA BOMBAL” .....	84
CAPÍTULO IV	
<b>TRÊS INTERPRETAÇÕES DE MUNDO MODERNO EM COTEJO</b> .....	99
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	107
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	110

## INTRODUÇÃO

Quando se inicia um estudo a respeito de novas concepções estéticas, pode-se perceber as pequenas incisuras que principiam nas manifestações artísticas em vigência. Traços sutis e aparentemente pouco perceptíveis que tornam patente um processo de declínio, prenunciando-nos o momento em que uma nova forma de arte começa a despontar. Essas modificações mantêm relações intrínsecas e sucessivas com o tempo e todas as suas implicações – sejam elas históricas, sociais, econômicas, políticas, científicas ou culturais – provocando transformações no pensamento do homem.

Sabe-se que essas mudanças podem ser resultantes de avanços tanto tecnológicos quanto científicos ou de qualquer outra natureza. O fato é que se tratam de causas com efeitos poderosos na transformação do pensamento, resultantes, por conseguinte, em diferentes formas de agir e de se expressar artisticamente.

A revolução copernicana, por exemplo, no século XV, altera o ângulo de visão do homem sobre si mesmo, quando o astrônomo polonês Nicolau Copérnico introduz a concepção heliocêntrica, transformando a relação homem/universo. A partir desse momento, o homem rompe com a tradição, e passa a ver-se de forma diferente e a perceber a realidade sob outra perspectiva.

Charles Darwin, por sua vez, no século XIX, também transforma o pensamento humano com sua teoria evolucionista, que confronta a leitura da criação do mundo apresentada pela Bíblia. O cientista inglês retira o homem do centro da criação e

estabelece uma evolução biológica moderna da mutabilidade das espécies, segundo o princípio de Seleção Natural.

Sigmund Freud, no século XX, também marca a história da humanidade quando descobre que o homem é governado por forças que se encontram além da sua consciência, isto é, no *inconsciente*. Dessa maneira, não reconhece a razão humana como único centro operador das ações humanas. Oferece-nos, assim, uma nova interpretação para o *cogito* de Descartes: “penso, logo existo”, pois se esse ser pensa conscientemente e se essa consciência é apenas uma ponta do *iceberg*, o sujeito inconsciente – que representa todo o restante encoberto do *iceberg* – é muito mais vasto e profundo do que possamos imaginar. Constata-se, portanto, que o produto de nossos pensamentos nem sempre resulta de processos conscientes.

Partindo desse pressuposto, as teorias do inconsciente acabam por inflamar os processos reflexivos do homem do século XX. Este já trazia uma série de indagações e problemas que se tornam mais contundentes nesse momento.

Em função disso, a arte moderna também cria sua maneira própria de representar o mundo, da mesma forma que suas antecessoras. E essa nova concepção de arte revela-nos mudanças no pensamento humano, proporcionando-nos uma nova leitura da realidade.

Nesse estudo analisaremos alguns textos do Simbolismo, do Surrealismo e do Fantástico, oportunidade em que examinaremos as expressões artísticas que nos apresentam o homem, como reflexo e refração de um contexto repleto de intensas e profundas transformações. Iniciaremos pelo Simbolismo que, no século XIX, já começa a apresentar um fecho de luz, no momento em que o artista se desloca para seu próprio mundo interior, dando ênfase à imaginação mediante o uso do *símbolo*, revelando-nos

uma forma distinta de captação da realidade. A seguir passaremos para o Surrealismo, que deixa marcas revolucionárias em sua época, na medida em que privilegia a introspecção no inconsciente com o propósito de libertar-se dos conteúdos racionais. Por fim, o Fantástico, tão transformador, inquietante e revelador em sua forma expressiva, uma vez que mantém o mundo real em uma espécie de balança, oscilante entre a própria realidade e o imaginário.

O objetivo que nos leva a analisar essas estéticas, portanto, é o de apresentar algumas das formas de expressão por elas utilizadas, que revelam tanto novas perspectivas de olhar e de interpretar o mundo, quanto possibilitam a identificação de pontos de aproximação entre elas.

Inicialmente será apresentada uma breve introdução histórica em que serão levantados os fatores sócio-culturais que suscitaram o surgimento dessas manifestações artísticas, alicerçando ao nosso estudo um referencial teórico que não só ilumine essa produção literária como também ajude a desvelar as transformações do pensamento desse tempo.

Após rápidos e concisos lineamentos culturais, apresentaremos os fundamentos de cada estética entremeados com as análises de fragmentos que melhor ilustrem o exposto. Para dar uma visão mais abrangente dos objetos em estudo, examinaremos no final de cada capítulo (Simbolismo, Surrealismo e Fantástico), um poema em que teremos a oportunidade de observar quando e como os aludidos traços estético-filosóficos se manifestam nas malhas do texto. Primeiramente identificaremos os fenômenos lingüístico-discursivos na superfície dos textos para, em seguida, investigar a teia de relações que estes estabelecem entre si, ou seja, estudaremos os efeitos de sentido produzidos por esse arranjo verbal e por essa posição discursiva do interlocutor

e, por fim, perscrutaremos as concepções estético-filosóficas em que se funda a voz lírica.

Reservamos, ainda, um capítulo em que apresentaremos um estudo comparativo entre os três poemas, momento em que poderemos ter uma melhor compreensão de como essas mudanças no mundo acarretaram modificações substanciais no pensamento do homem, conduzindo-o a outras formas de manifestações na arte. Detendo-nos nesse cotejo, traçaremos as homologias e divergências entre essas três manifestações estéticas.

## CAPÍTULO I

### **SIMBOLISMO**

O Simbolismo aparece como expressão estética moderna, uma vez que possui traços distintos que apontam para um percurso transformador, o qual se encontra relacionado à óptica do homem desses novos tempos, como procuraremos mostrar no decorrer do texto.

Inicia-se no final do século XIX, desenvolvendo-se até o início do século XX. A segunda Revolução Industrial e o aparecimento de todas as correntes racionalistas e materialistas criam certa dificuldade para uma explicação do mundo exterior que passa por grandes mudanças. O otimismo prometido pelo “Século das Luzes” dá lugar a um mundo de contrastes sociais, crises econômicas, provocando muito desânimo e frustrações. Por conseguinte, os artistas afastam-se dessa realidade social e voltam-se para um mundo interno, rejeitando as idéias científicas e valorizando as manifestações mais espirituais. Sendo assim, constroem uma realidade subjetiva, na qual o seu estado de alma terá um significado diretamente relacionado com o nome atribuído a essa corrente literária, ou seja, a realidade de seu mundo interno vai ser *sugerida* por meio de *símbolos*, assim como uma certa realidade misteriosa do universo, do absoluto – o princípio explicativo de toda realidade.

Essa estética privilegia, dessa forma, o símbolo como veículo de expressão do indefinível e, ao mesmo tempo, do inexaurível das emoções dos artistas, de seus estados de alma e de sua própria vida, sem que estes, no entanto, preocupem-se em

decodificar os mistérios que perpassam por esses sentimentos e pela vida. Ao contrário, preferem *sugeri-los*.

Fiel ao seu intento de traduzir a sugestão, desses estados interiores, o artista valer-se-á não somente dos símbolos, mas também da linguagem sinestésica, das aliteraões, das palavras sonoras e ritmadas, e, ao mesmo tempo, vagas e obscuras.

O interesse pelo particular e pelo individual acentua-se, na medida em que o criador busca muito mais a essência dos sentimentos do que a própria realidade, isto é, ele vai entrar no seu íntimo, para revelar essas emoões e sentimentos. Por isso, valoriza a intuição, dando ênfase à fantasia e à imaginação.

Charles Baudelaire, Paul Verlaine, e Stéphane Mallarmé são os expoentes da poesia simbolista francesa, responsáveis pelo desencadeamento dessa estética, que se inicia por volta de 1886, com o manifesto simbolista de Jean Moreás. Aqui no Brasil, a publicação das obras *Missal* e *Broquéis*, de Cruz e Sousa, em 1893, são o marco inicial do movimento que, como também ocorre no contexto internacional, é marcado pelo pessimismo, pelo vazio, pelo desencanto produzido pela civilização industrial, conduzindo os artistas para essa mesma busca espiritual, na qual tentam *sugerir* os mistérios da alma e da vida através de suas criaões.

Esse traço subjetivo, todavia, já havia pontuado o Romantismo, movimento revolucionário em seu tempo que, com o manejo da metáfora, inicia uma fuga para a imaginação: característica particular de uma época que já indica um descontentamento com o mundo. Os simbolistas apossam-se dessa subjetividade conduzindo-a às suas formas próprias de representação da realidade, no sentido de que o homem alcance uma totalidade – unidade entre ser e Universo – somando esse seu interior subjetivo com o exterior do mundo, através do visível e do invisível, inaugurando uma nova

linguagem, na qual se valem do símbolo, da sugestão, das figuras de linguagem, das relações de correspondências que podem ser estabelecidas mediante todos esses aspectos, ou seja, a linguagem utilizada cria, por si mesma, uma correspondência entre as diferentes esferas dos sentidos: o concreto e o abstrato, a realidade e a imaginação, o oculto e o visível, o material e o ideal, a essência e a existência e assim por diante. O significado da palavra, portanto, vai ultrapassar a semântica linear, dando vazão a muitos outros sentidos por meio dos símbolos. Sendo assim, a razão é deixada de lado e a imaginação volta a ocupar um lugar representativo na arte, expressa, agora, pela sugestão simbólica.

Os métodos científicos tradicionais, responsáveis pela separação entre corpo e alma, ficção e realidade, etc, não davam conta da percepção humana com relação ao mundo em que viviam. A simbolização estética apresenta-se para revolucionar a compreensão que o homem tem de si e do mundo, na medida em que os simbolistas acreditam que os símbolos fazem parte de nossos sentidos, que toda a percepção humana se encontra diretamente ligada ao símbolo e seus significados e que a realidade, portanto, constitui-se a partir dessa síntese de percepções simbólicas. Crêem que somente a partir desse entendimento, é possível projetar alguma luz para as questões da vida.

O *símbolo*, portanto, obterá um papel hegemônico no desenvolvimento de uma forma específica de expressão artística, uma vez que os simbolistas o conceituam de modo diverso do sentido comum que lhe é dado: signo, e até mesmo alegoria – esta tão repudiada pelos simbolistas. Faz-se necessário, portanto, dissociá-lo do signo convencional, que possui sentido unívoco e arbitrário, ou seja, da relação intrínseca presente na conceituação de Saussure, entre significante e significado, uma vez que o



símbolo, para os simbolistas, está muito mais associado, em um primeiro momento, a uma formulação simples que se refere a “um processo de uma coisa substituir ou representar outra” (GOMES, 1994, p.20). Para explicitar melhor esse conceito, citamos Gomes, em *A Estética Simbolista*, que nos diz:

Assim, por exemplo, a palavra “Cruz” encerra íntima relação entre significante e significado, porque designa o instrumento de tortura de Cristo e, por extensão, emblematiza o Cristianismo. Contudo, essa motivação não dá à palavra “cruz” o estatuto de símbolo tal qual os simbolistas o concebiam, porque na verdade lhe falta a polivalência, somente conseguida no instante em que o poeta deixa de lado a convencionalidade e envereda por um caminho onde a invenção passa a contar cada vez mais. (*ibidem*, p.20).

Assim sendo, além da imagem, ou da palavra, ter sentido polivalente, os simbolistas pretendem evocar um estado de espírito, no qual o símbolo ultrapasse as funções de portador de um sentido reconhecido pela tradição ou de simples representação de objetos. O *símbolo* desperta, alude, *sugere* esse estado de alma, que vai favorecer uma perfeita *correspondência* entre a matéria e o espírito, entre o mundo concreto e o abstrato, induzindo à unicidade – homem/universo – atingindo a tão pretendida linguagem simbólica. Podemos perceber no poema “Lágrimas”, de Lívio Barreto, a polivalência do signo e a evocação de um estado de espírito através do símbolo:

Órfãs trementes, órfãs desvalidas  
Não tenho um seio carinhoso e quente,  
Frouxel de ninho, cálix recendente,  
Onde abrigar-vos, pérolas sentidas. (BARRETO, *apud* MURICY, 1987, p.425)

O eu lírico *sugere* um estado de alma, de solidão, na medida em que nos apresenta o símbolo “lágrimas” personificando a orfandade, o desenvolvimento do indivíduo carente de amparo. Observe-se o conteúdo semântico presente em “seio”, “ninho”, “cálix”. Eles se vinculam à isotopia da proteção que é denegada pelo advérbio de negação. O leitor penetra no plano das formulações simbólicas e lê além do sentido denotativo dos signos referidos e deixa-se transportar para um imaginário no qual os tormentos ou angústias humanas são representados pela personificação das lágrimas, as quais sentem, sofrem, mas não podem ser consoladas. Além disso, nessa trama de analogias simbólicas, o poeta suscita outros sentidos para a palavra, mais do que o simples significado em si, uma vez que as “lágrimas” são “tremescentes”, “desvalidas”, e, como as pérolas, seres também solitários que vivem no fundo do mar. Sendo assim, desvinculando-se da acepção direcionada da palavra “lágrimas”, o poema traduz um sentimento que extrapola a dimensão concreta e transcende o sentimento humano para o abstrato, por meio de uma nova linguagem. Antes de nomear, segundo Mallarmé, o signo sugere, liberta, permitindo que o poeta se identifique com seu próprio sentimento, seu próprio estado de alma. Percebe-se que a criação poética mescla-se ao sonho do poeta, conduzindo o próprio leitor a realizar a fusão entre esses mundos, concreto e abstrato, formando uma realidade nova, unívoca e dinâmica, que tenta recuperar uma linguagem original.

Dessa forma, só após a fase romântica é que se começa a ter lugar novamente para uma “convivência entre a imaginação e desejo, entre o sonho e a criação poética, o fantasma e o símbolo” (SUHAMY, 1988, p.9), traços que também marcaram a Idade Média, mas que o homem não conseguia entender. Sabia somente que a imaginação, o sonho ou o símbolo aproximavam-no da imagem e semelhança de Deus, e para chegar

a esse mundo inacessível, misterioso, indecifrável, utilizavam-se dos mitos, da religião, entre outros. Todavia, todo esse conteúdo das forças arracionais do homem foi sendo preterido à medida que o pensamento humano foi modificando em busca da cientificidade. Mais tarde, porém, em virtude dos novos conhecimentos adquiridos, eles são retomados sob diferentes vestimentas, o que reforça a nossa idéia de que as transformações estéticas ocorrem sem extirpar por completo os traços anteriores. De alguma maneira, em algum momento, eles se reapresentam semiotizando outro contexto.

O motivo, portanto, para a escolha do Simbolismo, como um dos movimentos estéticos determinantes de uma nova representação de mundo, deve-se a essa forma singular de tratamento do objeto artístico, que determina uma reflexão sobre a modernidade, revelando o homem na sua complexidade.

Podemos apontar duas concepções básicas, usadas pelos simbolistas, veiculadoras das características da sua representação artística: a *estética da representação*, entendida como *mimesis*, relacionada à verossimilhança, que seria apenas seu ponto de partida, e a criação da *estética da figuração*, que compreende o inverossímil, e apresenta alguns elementos fundamentais em sua estrutura, que proporciona o desencadeamento dessa conexão entre matéria e espírito.

Uma vez que os simbolistas “apostaram na substituição duma estética da representação por uma estética da figuração” (GUIMARÃES, 1990, p.18), estabelecendo a estética da figuração como seu modo de expressão propriamente dito, ou seja, sua criação e expressão no mundo artístico-literário, primeiramente focaremos a estética da representação e examinaremos os sentidos que esta concepção detém e,

mais particularmente, investigaremos sob que perspectiva a *mimesis* comparece na produção simbolista.

O termo *mimesis*, traduzido como Imitação ou Representação – conforme a tradução francesa – é uma palavra utilizada de forma ampla no que se refere às artes em geral, uma vez que a história do homem e suas relações com a arte estão inseridas nas reflexões filosóficas, durante um longo percurso na história da humanidade. Trata-se, portanto, de um conceito que nos remete ao início da história do pensamento humano e, por este motivo, torna-se importante o conhecimento do seu significado, mesmo que de forma sumária, para que possamos obter, a partir daí, alguns instrumentos conceituais para uma melhor compreensão a respeito das manifestações estéticas literárias na modernidade.

Platão foi o primeiro filósofo a utilizar o termo e também seu fundador. Para ele, a *mimesis* está relacionada à arte imitativa da realidade e não propriamente à realidade em si, uma vez que distingue o mundo real como “Mundo Sensível” e o mundo das idéias como “Mundo Inteligível”. Apresenta, a partir daí, a noção de imitação como um distanciamento entre esses dois mundos.

Para nosso estudo, entretanto, importa-nos o conceito utilizado por Aristóteles, uma vez que posiciona a *mimesis* no mundo real como forma “congénita no homem” (1979, p.243). O conceito cunhado por este último filósofo, portanto, é o que mais se aproxima do ponto de partida utilizado para interpretação de mundo pelos simbolistas. Ao comentar sobre a gênese da arte poética, diz-nos:

Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado. (*ibidem*, p.243).

Sendo que na conceituação aristotélica o imitar é da natureza humana, a *mimesis* torna-se, assim, prática fundamental na arte. De acordo com este entendimento, há um deslocamento da arte imitativa do mundo das idéias de Platão para o mundo real, fixando-se no *aqui* e no *agora*. Dessas duas causas responsáveis pelo surgimento da poesia, ou seja, do imitar congênito e do prazer adquirido por meio dessa imitação, é que poderemos estabelecer uma relação com o conceito pretendido. A propósito do conceito de arte apresentado por Aristóteles como uma imitação criadora, Ricoeur tece as seguintes considerações:

A mesma marca deve ser conservada na tradução de *mimesis*: quer se diga imitação, quer representação (com os últimos tradutores franceses), o que é preciso entender é a atividade mimética, o processo ativo de imitar ou de representar. É preciso, pois, entender a imitação ou representação no seu sentido dinâmico de produzir a representação, transposição em obras representativas. (1994, p.58).

Trata-se, na visão de Ricoeur, de uma marca “dinâmica”, que se estabelece através de uma prática ativa. E o que nos interessa aqui está justamente inserido nesse conceito, isto é, a imitação como uma representação da realidade de forma dinâmica e, portanto, como uma atividade criadora. Sendo assim, a *mimesis* segundo a percepção simbolista, é imitação “de ações e de vida, de felicidade ou infelicidade” (ARISTÓTELES, 1979, p.246), mas transformada pela imaginação do criador. Em outros termos: a arte simbolista, como qualquer arte, estabelece estreitas “relações com

os milhares de fios dialógicos” (BAKHTIN, 1998, p.88) com o universo de origem. Contudo, ela o faz, não como cópia dessa realidade, mas filtrando esse conteúdo vivido pelo olhar do poeta que sonda a relatividade das experiências e confere-lhe a plurivalência sógnica.

É exatamente sob esse enfoque que compreendemos a concepção de arte dos simbolistas, ou seja, uma visão de arte que instaura a liberdade da obra poética, tanto no âmbito do criador quanto no do fruidor. No que se refere ao primeiro, a arte concebese como atividade de (re)invenção da realidade, segundo os estatutos ficcionais privilegiados no ato da criação e, na esfera do leitor, a arte também se manifesta livre, por permitir a fruição que pode estar relacionada tanto com a construção artística de uma obra, como também com a própria leitura, criando uma inter-relação entre obra construída e obra lida.

Este será, portanto, o ponto de partida para a interpretação de mundo dos simbolistas. A estética da representação não entendida no sentido de cópia infiel da realidade, como seria a *mimesis* platônica, mas como imitação criadora, no sentido aristotélico. Embasados neste conceito, os simbolistas propõem a estética da figuração, que postula que o texto vai além do conceito de verificação de formas novas para o que já existe. Mais do que uma representação verossímil, a estética da figuração, ultrapassa o sentido de *mimesis* concebido por Aristóteles e cria o inverossímil, o imaginário. Mediante a *figuração*, cada texto revela um universo de imagens que se distancia da prática imitativa da realidade, absolutamente oposta ao modelo pretendido pelos parnasianos, por exemplo, que concebiam a poesia como *mimesis* do real.

A *estética da figuração*, termo cunhado por Fernando Guimarães – poeta, crítico literário, professor e autor de várias obras relacionadas ao Simbolismo – apresenta-nos

esses procedimentos estéticos como desencadeadores de múltiplas leituras pelo fruidor, rompendo, assim, com a linearidade textual, criando ao mesmo tempo uma espécie de desordem habilmente ordenada. Trata-se, pois, de uma estética que antecipa algumas características importantes que, mais tarde, irão desaguar no Modernismo, fato esse que faz com que alguns críticos, entre eles o próprio autor citado, conceituem a estética simbolista como raiz primeira da modernidade.

Fernando Guimarães, em *Poética do Simbolismo em Portugal* (1990), apresenta-nos, na estética da figuração, a existência de três elementos fundamentais, a saber: o primeiro está relacionado com a maneira como os simbolistas passaram a lidar com o *vocabulo*, permitindo sua dupla significação, como se desarticulasse o seu significado, ou seja, a palavra é muito mais do que a representação de objetos, é aquela escolhida pelo autor que deverá dialogar com as outras a sua volta.

No segundo, denominado poética da *sugestão* – expressão cunhada por Mallarmé – ou poética do *vago*, os poetas criam uma poética dentro da própria poética, ou seja, o significado do texto, além da própria significação, deverá instigar o sensorial, buscando principalmente a sonoridade, para que a sugestão ocorra com maior intensidade. Assim, o poeta sugere, mas não nomeia, pois caso nomeasse, ele acabaria com o prazer do leitor; em função disso, ele apenas sugere para que o leitor tenha o prazer de descobrir. Nesse processo desvelador, a musicalidade comparece para propiciar essa sugestão.

O terceiro trata das analogias, ou seja, as chamadas *correspondências* por Baudelaire. Através de analogias que poderiam ser tanto sensoriais como espirituais, os símbolos suscitam outras correspondências, que podem provir de qualquer sentido: olfato, visão, tato, gustação ou audição. De acordo com Baudelaire, o que mais nos

conduz a elas seria esse último, ou seja, a audição, uma vez que através da musicalidade busca-se um simbolismo que permite uma melhor realização da sugestão, como já visto anteriormente. A presença da sinestesia sugere-nos a busca de significados pelas relações encadeadas, na qual se recupera a linguagem original, mais do que o simples significado em si. Essa musicalidade sugerida faz-se através da poética *do vago* ou da *sugestão*, que permite que o leitor vá preenchendo os espaços sugeridos entre os significados aparentemente desconexos, para que possa ser estabelecida uma analogia ou correspondência.

Percebe-se que há relações intrínsecas entre todas essas formas que concebem a estética da figuração: o duplo sentido do *vocabulo* leva a uma *sugestão* que, pela sinestesia, pode estabelecer uma *correspondência*. Além disso, a utilização de figuras de linguagem, que instigam o sensorial, conduzem para o imaginário e suscita, ao mesmo tempo, nesse encadeamento lingüístico, a recuperação de uma linguagem original, que é o sentido da palavra que os simbolistas procuram, para que se estabeleça esta unidade entre o homem e o Universo.

De acordo com Gomes, em *A Estética Simbolista* (1994), a correspondência está relacionada ao núcleo da poesia simbolista, uma vez que ela parte do aparente, do visível, para buscar aquilo que está oculto, invisível, que constitui a essência do Universo. Para os simbolistas, os objetos pertencentes ao mundo real não têm um sentido em si; são símbolos do mundo espiritual, e cabe ao poeta decifrar esses símbolos, como se fosse um “vidente”, segundo Rimbaud (*apud* GOMES, 1994, p.18).

Proust, em seu primeiro livro, do clássico *Em Busca do Tempo Perdido* (2003), intitulado “No Caminho de Swann”, ilustra-nos essa característica simbolista, quando,



em sua narrativa, utiliza-se de um símbolo, “madeleines”, que instiga o sensorial, ativando algumas lembranças e, conseqüentemente, *sugerindo a correspondência*:

[...] minha mãe, vendo-me com frio, propôs que tomasse, contra meus hábitos, um pouco de chá [...] Ela então mandou buscar um desses biscoitos curtos e rechonchudos chamados *madeleines* [...] levei à boca uma colherada de chá onde deixava amolecer um pedaço de *madeleine*. Mas no mesmo instante em que esse gole, misturado com os farelos do biscoito, tocou meu paladar, estremei, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invasia-me um prazer delicioso, isolado, sem a noção de sua causa. Rapidamente se me tornaram indiferentes as vicissitudes da minha vida, inofensivos os seus desastres, ilusória a sua brevidade, da mesma forma como opera o amor, enchendo-me de uma essência preciosa; ou antes, essa essência não estava em mim, ela era eu [...] o que palpita desse modo bem dentro de mim deve ser a imagem, a lembrança visual, que, ligada a esse sabor, tenta segui-lo até mim [...] essa lembrança, o instante antigo que a atração de um instante idêntico veio de tão longe solicitar, comover, erguer do fundo de mim [...] o aroma e sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, chamando-se, ouvindo, esperando, sobre as ruínas de tudo o mais, levando sem se submeterem, sobre suas gotículas quase impalpáveis, o imenso edifício das recordações. (2003, p. 48-50).

Percebe-se que através dos elementos que compõem o sensorial: visão, olfato, audição, paladar e tato, a voz enunciativa transcende em seus próprios sentimentos, ou seja, parte do prazer desencadeado pelo paladar e dirige-se para o imaginário, ocasionado pela lembrança que o próprio símbolo (*madeleine*) junto aos elementos sensoriais proporcionaram-lhe, criando uma relação de *correspondência* entre o mundo concreto e o abstrato.

Sendo assim, uma vez decifrada essa correspondência pelos sentidos, isto é, pelas sensações distintas, pelas sinestésias, por essa relação subjetiva que se estabelece de forma espontânea entre uma percepção e outra, o homem liberta-se,

tentando recuperar sua consciência primitiva que foi encoberta pela civilização, quando houve uma separação do homem e da Natureza. Voltando a participar do mundo da Natureza, na qual as coisas são *correspondentes*, criam-se possibilidades para a recuperação da linguagem original, permitindo, dessa forma, uma associação entre “o mundo material com o espiritual” (GOMES, 1994, p.18), entre o concreto e o abstrato. Partindo do poema “Silêncios” de Cruz e Sousa, podemos perceber essa fusão entre dois mundos, que pode ser estabelecida pela *correspondência*:

Largos Silêncios interpretativos,  
Adoçados por funda nostalgia,  
Balada de consolo e simpatia  
Que os sentimentos meus torna cativos;  
.....  
Ó Silêncios! ó cândidos desmaios,  
Vácuos fecundos de celestes raios  
De sonhos, nos mais límpido cortejo...  
..... (CRUZ E SOUSA, *apud* MURICY, p.181)

Silêncio é uma palavra com sentido abstrato, relativa a um estado de alma de quem se cala. Levada ao plural, desencadeia uma idéia de muitos silenciamentos misturados, já iniciando uma *sugestão* para outros significados. Essa idéia abstrata, valorada por dêiticos atributivos, conforme Kerbrat-Orecchione (1986), como: “longos”, “adoçados”, “cativos”, “cândidos desmaios”, “fecundos”, estabelece correspondências entre o mundo concreto e o abstrato. Percebe-se que o poeta não a nomeia, nem dá indícios de uma significação pretendida, apenas conduz o leitor a outras formas significativas, perfazendo um mistério que leva ao inefável, corroborado, inclusive, pela utilização de reticências ao final da palavra “cortejo”. Assim, na medida em que o poeta

evoca a palavra (ou símbolo), o leitor entra no seu imaginário, buscando suas próprias significações, que, na visão dos simbolistas, encontra-se encoberta pelo processo civilizatório. Nessa esfera ideal, encontram-se as perfeitas *correspondências* entre o mundo material e o espiritual.

Apesar da aparente associação que se possa estabelecer com o mundo das idéias de Platão, que influenciou uma vertente do Romantismo, trata-se aqui de um caminho seguido por trilhas diferentes, uma vez que os simbolistas vão buscar a unidade entre esses dois mundos, material e espiritual, aqui mesmo no mundo sensível e não no mundo das *idéias* de Platão; nem mesmo em uma vida após a morte, como no Romantismo, quando o poeta se liberta da matéria, de seu corpo visto como impuro para um estado de plenitude que lhe advirá com a morte, como podemos perceber em alguns fragmentos do belo poema romântico, “O Arranco da Morte”, de Junqueira Freire:

Pesa-me a vida já. Força de bronze  
Os desmaiados braços me pendura,  
Ah! já não pode o espírito cansado  
Sustentar a matéria.  
.....  
E pelos imos ossos me refoge  
Não sei que fio elétrico. Eis! sou livre!  
O corpo que foi meu, que todo impuro!  
Caiu, uniu-se à terra. (FREIRE, *apud* TUFANO, 1998, p.86)

Percebe-se que no Romantismo, o poeta, não podendo sustentar a matéria, representada por seu corpo impuro, deseja a morte, para que seu espírito, que já se encontra cansado dessa vida material, possa gozar da paz que fruirá com a morte. Diferentemente, os simbolistas tentam alcançar essa vida espiritual aqui mesmo no

mundo material. Entretanto, só poderão conseguir através de todos esses recursos provenientes da estética da figuração, utilizados em suas formas próprias de expressão.

O Simbolismo apresenta-nos, assim, uma linguagem que substitui a estética da representação, pois avança na criação de uma estética da figuração, valorizando os símbolos como expressão de um estado de alma. Além disso, privilegia-se uma linguagem que se constrói como feixe de relações simbólicas, quer pela tessitura da camada sonora, quer pela rede semântica plasmada no texto, que nos oferecem uma idéia de continuidade, de duração, como se fossem ecos, perdurando na poesia, despertando-nos sensações que permitem um prolongamento da emoção.

O intenso uso de figuras de linguagem, como a sinestesia, na qual um perfume evoca uma cor, um som evoca uma imagem, como também as aliterações, em que vão se repetindo fonemas no início, meio, ou no final dos vocábulos próximos ou distantes em versos seqüenciais, remete-nos para esse mundo simbolista de significação plural do vocábulo, da poética da sugestão, das correspondências entre os significados ocultos, como podemos perceber em uma das estrofes do poema “Violões que Choram”, do livro *Faróis*, de Cruz e Sousa:

.....

Vozes, veladas, veladoras, vozes,  
Volúpias dos vilões, vozes veladas,  
Vogam nos velhos vórtices, velozes  
dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas

..... (CRUZ E SOUSA, *apud* MURICY, p.169)

Há aqui um prolongamento sonoro encadeado que nos oferece uma sensação de musicalidade, pois, na medida em que lemos os versos, podemos sentir as palavras ecoando em sons fricativos, sugerindo-nos outros sons, ultrapassando o significado próprio de cada palavra, indo além do símbolo lingüístico. Os vocábulos, portanto, podem adquirir duplo sentido, suscitando uma evolução para a metáfora. O sentido pode ser modificado e o leitor pode fazer uma outra leitura, sugerida pelo autor indiretamente, decorrente, principalmente, do som musical da poesia, que desencadeia uma determinada emoção que poderá ser prolongada ao máximo. Esse prolongamento da emoção apresenta a idéia de continuidade de movimentos existentes na própria alma do leitor, conduzindo-o para significados ocultos, instaurados pela correspondência, na intenção de encontrar uma linguagem original.

Nesse sentido, as estéticas da *representação* – como modelo – e da *figuração* – como criação própria de expressão – tornam-se, portanto, responsáveis pelo procedimento artístico no Simbolismo, na medida em que nos revelam alguns traços do passado, a *mímesis*, e encaminham-se para outro desdobramento representativo, desenvolvido no seu momento de expressão, o da *figuração*. Introduce-se, assim, uma nova maneira de expressão artística, na qual a liberdade para o imaginário começa a encontrar seu lugar, criando uma nova forma de interpretação de mundo, rerepresentando o momento vivido.

No Manifesto Simbolista, que foi publicado no dia 18 de setembro de 1886, poderemos encontrar essas formas de representação artística bem explicitadas pelo seu fundador Jean Moréas. Esse manifesto foi o primeiro de uma série que, mais tarde, se apresentaria no decorrer da “Belle époque”. Através dele, Moréas critica os movimentos anteriores ao Simbolismo, esclarecendo, assim, a necessidade do

aparecimento de uma nova arte. Propõe também a denominação da corrente simbolista, “como a única capaz de designar razoavelmente a tendência atual do espírito criador na arte” (MORÉAS, *apud* TELES, 1973, p.41). Para ele, a arte simbolista desenvolvia-se no sentido de ser

Inimiga do ensino, da declamação, da falsa sensibilidade, da descrição objetiva, a poesia simbolista busca: vestir a Idéia de uma forma sensível que, entretanto, não será seu fim em si mesma, mas que, servindo para exprimir a Idéia, se tornaria submissa. A Idéia, por seu lado, não se deve deixar ver privada das suntuosas Togas das analogias exteriores; porque o caráter essencial da arte simbólica consiste em não ir jamais até a concepção da Idéia em si. Assim, nessa arte, os quadros da natureza, as ações dos homens, todos os fenômenos concretos não saberiam manifestar-se: são as aparências sensíveis destinadas a representar suas afinidades esotéricas com as Idéias primordiais.[...] Pela tradução exata de sua síntese, é necessário ao Simbolismo um estilo arquetipo e complexo: impolutos vocábulos, o período que se sustenta alternado com o período de desmaios ondulados, os pleonasmos significativos, as misteriosas elipses, o anacoluto em suspenso, todo tropo audacioso e multiforme; enfim, a boa língua – instaurada e modernizada [...]. (*ibidem*, p.41-42).

A utilização, portanto, de figuras de linguagem, para propiciar a ambivalência do *vocábulo*, para a *sugestão* e para as *correspondências*, fica bem evidenciada. O duplo sentido, todavia, deverá conduzir a vocábulos “impolutos”, isto é, não poluídos, limpos, imaculados, criando, nestes termos, um estilo semelhante ao dos parnasianos, mas com intenções distintas, uma vez que o propósito é conduzir a um sentido original da palavra pela correspondência. Os “pleonasmos significativos” têm por objetivo dar mais força, clareza e vigor às expressões, com o propósito de produzir mais efeito e prolongar as emoções. As “misteriosas elipses” têm a função da sugestão, ou seja, economizam-se, ou mesmo omitem-se termos para que o leitor subentenda o sentido.

Assim, cria-se uma atmosfera de mistério que o transporta para a imaginação. O “anacoluto em suspenso” propicia também a poética do vago, uma vez que as quebras ou interrupções, as quais deixam o texto aparentemente desconexo, favorecem ao leitor o preenchimento desses vazios, suscitando, mais uma vez, a imaginação. E por fim, a utilização de “todo tropo audacioso e multiforme”, isto é, do uso de figuras como metonímia, sinédoque, metáfora, entre outras, de forma ousada, arrojada, difícil, para que tenham mais força, intensidade, beleza e elegância nas suas formas mais variadas possíveis.

Pode-se dizer, portanto, que na intenção dos simbolistas, de uma maneira geral, visualiza-se a representação mimética aristotélica, para transformá-la na estética da figuração e, dessa forma, alçar vãos mais altos do que a imitação por si mesma baseada no verossímil, dando oportunidade ao leitor de criar asas e suscitar a imaginação, complementando-a com o inverossímil, recriando, assim, uma nova realidade. Na análise do poema, realizada no próximo segmento, teremos a oportunidade de observar como se apresentam essas características da estética da figuração na constituição do texto.

## 1.2 PERCORRENDO AS MALHAS DA POESIA SIMBOLISTA NO POEMA “MAGNÍFICA”

Neste segmento, propomo-nos a analisar um poema de Bernardino da Costa Lopes, denominado “Magnífica”, de seu livro *Brasões*, para melhor ilustrar os traços estético-filosóficos apresentados neste estudo.

B. Lopes nasceu em Rio Bonito, Rio de Janeiro, em 1859. Sua poesia “brilhante, cordial, pernóstica e maneirosa” (MURICY, 1987, p.141), influenciou os primeiros simbolistas brasileiros. Junto a Cruz e Sousa, Emiliano Pernetta e Oscar Rosas lançam os primeiros manifestos do movimento que surgia no Brasil. Antes mesmo de Cruz e Sousa marcar o movimento com a publicação de *Broquéis* e *Missal*, B. Lopes já tinha seu prestígio como poeta.

Sua poesia é dotada de imaginação plástica, herança do Parnasianismo que cultivava esse efeito estético. A metáfora também se faz presente, mas impregnada de múltiplos significados por meio dos símbolos, dos quais se utilizavam os artistas dessa estética.

Pode-se perceber, pelo poema, que o Simbolismo continua com uma tendência parnasiana, com versos ritmados, bem elaborados e vocábulos rebuscados. No entanto, além da temática, que se apresenta de forma diversa, o modelo formal e o racionalismo são repudiados.

Trata-se de uma composição poética em forma de soneto, ou seja, um modelo tradicional que se instaurou desde aproximadamente o século XII, que deriva do italiano *sonetto*, significando pequeno som ou música. É composto de catorze versos, dispostos em dois quartetos e dois tercetos, de modo que o poeta cria um ritmo particular, através



das rimas, estabelecendo aquela atmosfera musical tão almejada pelos simbolistas, o que poderemos perceber, de forma prática, na análise do poema que se fará a seguir, no qual são apresentados elementos que compõem a *estética da figuração*, caracterizada pela polissemia do vocábulo, pela sugestão, pela correspondência, junto a outros recursos que enformam a estética simbolista.

## Magnífica

Láctea, da lactescência das opalas,  
Alta, radiosa, senhoril e guapa,  
Das linhas firmes do seu vulto escapa  
O aroma aristocrático das salas.

Flautas, violinos, harpas de oiro, em alas!  
Labaredas do olhar, batei-lhe em chapa!  
– Vênus, que surge, roto o céu da capa,  
Num delírio de sons, luzes e galas!

Simples cousa é mister, simples e pouca,  
Para trazer a estrela enamorada  
De homens e deuses a cabeça louca:

Quinze jardas de seda bem talhada,  
Uma rosa ao decote, árias na boca,  
E ela arrebatada o sol de uma embaixada! (LOPES, *apud* MURICY, 1994, p.144-145)

A partir do título do poema, “Magnífica”, somos conduzidos a perceber uma mulher acima dos padrões comuns, isto é, o poeta começa a enaltecer a imagem que será apresentada, oferecendo-nos, de forma clara, sua intenção de discorrer a respeito de uma mulher maravilhosa, sublime, que se encontra acima de qualquer outra, ampliando a dimensão de sua descrição – traço importante da estética simbolista: há um louvor à mulher, que se apresenta enaltecida, chegando até mesmo a endeusá-la, e, em outras vezes, a sagrá-la.

No primeiro verso,

**Láctea, da lactescência das opalas,**

o eu lírico inicia a descrição da mulher com a palavra “láctea”, construindo uma rede de analogias entre a cor do leite e sua cor de pele. Trata-se, porém, de um branco tão intenso, que beira o translúcido, comparando-o ao branco lácteo da pedra “opala”, encaminhando-nos para associações com outros significados. O campo semântico do objeto citado instaura uma correspondência com o símbolo. A cor branca está muito presente na poesia simbolista. Atribuída à figura feminina, ela sugere a idéia de inocência, de pureza. Na cadeia simbólica do “branco”, estabelece uma correspondência entre vários objetos dessa coloração, buscando associação a uma visão do sublime, que torna a mulher quase sagrada.

**Alta, radiosa, senhoril e guapa,**

Nesse verso o eu poético descreve-a fisicamente, indicando-nos que além da sua pureza, citada na estrofe anterior, possui também dotes físicos que a elevam acima de todos. Iniciando pela palavra “alta”, esta figura feminina já está posicionada em um nível mais nobre, ou seja, é dona de uma superioridade que faz parte até mesmo de

seu porte físico. É também “radiosa”, isto é, lança raios de luz sobre todos, resplandece com sua força física. E o atributo “senhoril” dá-nos a idéia de uma mulher portadora de uma força na beleza que a torna imponente e majestosa, ao mesmo tempo em que, pela expressão “guapa”, demonstra ousadia e elegância, atributos que parecem se ajustar perfeitamente à sua figura de mulher sedutora. Diante desses dois versos iniciais, podemos perceber a fusão de abstrato e concreto, sendo o primeiro totalmente voltado para o mundo abstrato, enquanto o segundo absolutamente estabelecido no concreto, já sugerindo um entrelaçamento para a correspondência.

Nos versos que seguem,

**Das linhas firmes do seu vulto escapa  
O aroma aristocrático das salas.**

percebe-se que a descrição do seu corpo está vinculada ao campo semântico da beleza aristocrática, a qual se subordinam as idéias de beleza, de altivez. O olhar do sujeito poético permanece apreendendo as emoções que emanam dessa figura feminina. No dístico anterior, detinha-se no contorno do corpo. Aqui, observa que as linhas, que deveriam perfazer o volume, diluem-se, traduzindo-a em um “vulto”, tornando-a mais etérea, ao surpreender o aroma que exala das salas. Note-se que a sinestesia, relacionada ao olfato, estabelece a correspondência entre o vigor do corpo e o aroma imponente. Podemos dizer que nessa estrofe, em um primeiro momento, ao se estabelecer a correspondência com a opala, traduz-se um ideal de beleza feminina – a brancura, que se liga conjuntamente a outros valores apontados. No segundo turno, a sugestão de altivez é coroada pela sinestesia que expressa abstratamente a forma, isto é, pelo “aroma aristocrático”. Por conseguinte, percebe-se que o enunciador eteriza o

objeto de contemplação, abstraindo-a do mundo sensível, muito embora a cena enunciativa recrie uma festa de salões, típica do século XIX, na qual se reunia a aristocracia da época. Temos nessa primeira estrofe, portanto, uma cadeia perfeita de elementos do mundo abstrato e concreto. Enquanto o primeiro verso está voltado para o abstrato e o segundo para o concreto, o terceiro e o quarto iniciam uma fusão entre si, mesclando-se a elementos sensoriais, com o objetivo de criar a sugestão de um ambiente harmonioso; busca-se estabelecer a correspondência para que se dê a primazia da intuição sobre a razão. Em,

**Flautas, violinos, harpas de oiro, em alas!**

nota-se que em meio à festa, parece que o poeta capta uma cena cinematográfica, que se instala desde a chegada no salão dessa mulher “magnífica”. Ela caminha e todos os instrumentos musicais mantêm-se em “alas” enquanto passa, tamanho seu poder de deslumbrar e de exigir reverência. A apreensão dessa imagem mescla a realidade com a fantasia. A imagem dos admiradores que se curvam subservientes, em êxtase, diante da presença arrebatadora da figura feminina, é codificada poeticamente pela visão dos instrumentos que se calam e dispõem-se rendidos face à melodia que dela emana. No verso,

**Labaredas do olhar, batei-lhe em chapa!**

os olhares para ela são tão intensos que lhe batem firmemente como uma chama, como fogo que arde em sua direção em forma de labaredas. Conduz-nos, assim, para o símbolo do fogo, ultrapassando o primeiro significado deste termo, na medida em que instiga a imaginação do leitor com a introdução de uma imagem que sugere o

desenvolvimento de uma correspondência com um sentimento de intensidade, de força, de calor e luz inflamáveis, de fixação de olhar de forma tão ardorosa que se expande em labaredas.

**– Vênus, que surge, roto o céu da capa,  
Num delírio de sons, luzes e galas!**

Neste ponto o poeta explicita uma comparação entre a mulher e a deusa, “Vênus”. Na mitologia, Vênus era considerada uma mulher muito poderosa, deusa relacionada ao amor, à beleza, à sedução, portadora de todas as manifestações mais marcantes da feminilidade, portanto, símbolo essencial para o poeta instaurar a sugestão, que poderá levar o leitor a estados emocionais que possam estabelecer uma correspondência entre o mundo abstrato e o concreto, perfazendo um protótipo de mulher sedutora, inspiradora do amor, aqui mesmo, desse mundo. Nesse verso, ela irrompe no ambiente de modo tão soberbo e sublime, que o poeta a vê como uma mulher-deusa que surge rasgando a cobertura do céu, “roto o céu da capa”, ou seja, causando um impacto tão grandioso que se têm a impressão de que gera um fragor no salão, como se rasgasse o céu por onde estivesse passando. Esse impacto, na visão do poeta, ocorre de forma tão intensa que sente, já no próximo verso, como se estivesse quase delirando, misturando-se junto aos ruídos da festa. Percebe-se, novamente, uma ligeira mistura de realidade com imaginação, na qual o concreto e o abstrato caminham juntos, servindo de ponte entre o homem e as coisas, predominando a intuição sobre a razão. A utilização de um símbolo mitológico tão forte, como a deusa Vênus, só vem corroborar à idéia de mulher magnífica sugerida pelo poeta, estabelecendo, mais uma vez, a correspondência.

Nos versos seguintes,

**Simples cousa é mister, simples e pouca,  
Para trazer a estrela enamorada  
De homens e deuses a cabeça louca:**

diante de todo esse impacto gerado pela mulher-deusa no salão, na visão particular do poeta, é necessária pouca coisa para fazer com que tanto os homens, como até mesmo os deuses fiquem apaixonados e percam a cabeça por ela. A repetição do termo “simples” também estabelece uma reafirmação ao que nos diz, passando-nos uma sensação de intensidade a suas palavras. O uso da expressão “a estrela enamorada”, relacionada à deusa Vênus, uma vez que é associada também à estrela celeste da manhã, traz consigo a luz e inspira os apaixonados com seu brilho suave direcionado à alma, causando, assim, uma espécie de embriaguez emocional, que pode enlouquecer seres humanos e divinos. Faz-se, portanto, notória a acuidade do poeta nesses versos na utilização de símbolos, no sentido de suggestionar o leitor para essa relação de sentimentos reais, através de uma realidade subjetiva que evoca a imaginação, impossibilitando que a razão predomine sobre a intuição, para que prevaleçam seus verdadeiros sentimentos.

**Quinze jardas de seda bem talhada,  
Uma rosa ao decote, árias na boca,**

A última estrofe funciona como aposto da expressão “simples cousa é mister, simples e pouca”. Isso nos sugere uma visão imagética de seu porte, transportando-nos para uma imaginação que suscita um modelo de mulher sofisticada, pois através do sensorial, provocado pela visão sugerida com as imagens de suas vestes, “seda bem

talhada”, valoriza-se ainda mais seu porte soberano. Todavia, mesmo possuidora de toda essa força sublime, no verso seguinte, apresenta-se um toque deveras feminino, “uma rosa ao decote”, caracterizando, então, traços de mulher-fêmea, uma vez que o símbolo (rosa) sugere a idéia de feminil. Além de seu porte magnífico, distinto e feminino, surgem de sua boca melodias musicais, “árias”, peças de música cantada por uma só voz, transportando-nos juntos com sua imaginação, para uma sugestão de deusa sublime, que, até mesmo quando fala, produz sons musicais próprios e distintos de todas as demais. Assim, constrói a idéia de mulher-deusa, sublime, completa, perfeita, “magnífica”.

**E ela arrebatada o sol de uma embaixada!**

Todos esses atributos fazem com que ela leve de um só ímpeto, o sol, que poderia brilhar para uma embaixada inteira, mas brilha somente nela e para ela. É tão eufórico o discurso do poeta sobre essa determinada mulher, que começamos a imaginá-la como uma deusa real, entre pessoas comuns em um salão de festas.

Podemos perceber, nesse poema, a perfeita substituição da estética da representação pela estética da figuração, ou seja, o poeta recria uma realidade que já existe e através da figuração, conduz o leitor a essa nova forma de “olhar”, produzindo uma linguagem original estabelecida a partir de dois mundos: concreto e abstrato, real e imaginário. A mulher que está no plano da realidade é representada de outra maneira, uma vez que, associada aos elementos da figuração – vocábulos polivalentes, sugestões, correspondências – cria-se uma sugestão de mulher, a partir de seus sentimentos reais, reconhecidos pela sua própria subjetividade, que propiciam a vazão e a (re)invenção no plano do imaginário.



Também podemos perceber nesse poema traços característicos da estética simbolista, como o uso do soneto, os versos estruturados em uma linguagem rica, vocábulos preciosos, o uso ritmado das palavras criando uma forma harmoniosa e musical, na qual a sinestesia contribui para as correspondências de sentimentos de alma que podem ser percebidos pelo leitor.

Há nos simbolistas uma espécie de culto à fantasia e à imaginação, buscando a essência do ser humano, com todos os seus mistérios, como também seus dualismos – espírito e matéria, abstrato e concreto, alma e corpo, dentre outros. Em função disso, revela-nos uma realidade de maneira imprecisa, evocando a figura de uma mulher que nos propicia sentimentos variados, confundindo-a com uma deusa, ou então, imaginando-a como tal, em virtude da correspondência estabelecida entre a deusa “Vênus” e a descrita pelo poeta.

No prefácio do livro *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, de Andrade Muricy, João Alexandre Barbosa apresenta-nos uma clara visão a respeito dessa fusão na linguagem simbolista.

O simbolismo, problematizando a representação, por força de uma linguagem que buscava a transcendência do objeto e a anulação do sujeito com a criação de um espaço de aglutinações sonoras e espaciais [...], retirava a poesia das amarras naturalistas e exigia a consideração daquilo que se impunha como construção de uma linguagem em que as palavras, ganhando peso e medida, opunham-se à transparência da referencialidade (*apud*, 1987, p.XV).

O concreto e o abstrato misturam-se, entrelaçam-se, mantendo, assim, a primazia da intuição sobre a razão, exatamente o que os simbolistas desejam, isto é, um mergulho no mundo interior, particular, na busca de sentimentos verdadeiros, manifestos por uma realidade subjetiva, rejeitando a razão que impossibilita o homem

de reconhecer-se em seus reais sentimentos. Essa ênfase ao imaginário, à fantasia, dá prevalência ao mundo interior, não sem antes estabelecer a correspondência com o exterior, mediante uma linguagem que valoriza muito mais a essência do sentimento humano do que a própria realidade externa, ou seja, uma linguagem que dilui o que é material, físico, na vaguidade do símbolo.

## CAPÍTULO II

### **SURREALISMO**

A estética surrealista encontra-se inserida no contexto da modernidade resgatando muitas características que já existiam no Simbolismo. Por essa circunstância justifica-se a escolha da primeira estética, a simbolista, junto à surrealista: a similaridade existente entre as duas estéticas aponta traços da modernidade que marcam o século XX, como detalharemos adiante. Na primeira, como já foi visto, os traços de uma visão da modernidade começam a apresentar-se; na segunda, já totalmente inserida no contexto moderno, essas características tornam-se mais fortes, mais aprofundadas, todavia, apresentadas de forma diferente. Sabe-se que o Surrealismo teve grande influência dos movimentos Cubista, Futurista e, principalmente, Dadaísta, de forma que pode ser considerado herdeiro de seus antecedentes, como também dará continuidade às estéticas precedentes. A temática mantém-se a mesma, isto é, voltada para o sujeito interior, como veremos a seguir. No entanto, o Surrealismo utiliza-se de outras formas para falar, descrever e expressar os sentimentos, as emoções e a vida. Há um outro modo de expressão para tratar o mesmo tema que vinha sendo discutido já no Simbolismo, mas que será reapresentado por uma nova forma de concepção de mundo, como veremos adiante.

O Surrealismo nasce na França, no século XX, quando juntos, os pioneiros André Breton, Louis Aragon e Philippe Soupault, lançam a revista *Littérature* em 1914, que contribui para a expansão do movimento, que só é fundado em 1924, quando o

escritor, poeta, crítico e psiquiatra André Breton publica seu primeiro manifesto. A denominação “Surrealismo” é criada pelo poeta Guillaume Apollinaire, pertencente ao Cubismo e adotada por Breton, porque este entende que o termo exprime a idéia de algo que está além de um realismo, o que está nos propósitos da nova estética.

O movimento atinge a poesia, a prosa, a pintura, a fotografia, o cinema e o teatro, em várias partes do mundo. Breton declara como antecessores do movimento alguns artistas: Baudelaire, Mallarmé, Alan Poe, Sade, entre outros.

Os artistas plásticos, como Marx Ernst, André Masson, Yves Tanguy, Man Ray, Joan Miró, Salvador Dalí, René Magritte, e os escritores, como Paul Valéry, Antonin Artaud, Roger Vitrac, Paul Éluard, Max Morise, entre tantos outros, são os nomes marcantes da estética.

No Brasil, o Surrealismo já começa a despontar em 1925, representado por Prudente de Moraes e Sérgio Buarque de Holanda que, muito interessados pelo movimento, realizam algumas experiências com as técnicas freudianas utilizadas pela estética, mas não se cria, todavia, um movimento coeso.

A estética surrealista sofre grande rejeição por ser considerada muito anarquista pelos intelectuais bastante envolvidos com a ação católica que se alastra na época da ditadura no “Estado Novo” de Getúlio Vargas. A expulsão do Brasil, por decreto, do poeta surrealista francês Benjamin Péret, em 1931, considerado elemento nocivo à tranqüilidade pública e à ordem social, apresenta-nos uma visão explícita do que ocorre nessa época.

Por volta dos anos 30 até 40, a estética mantém-se restrita aos artistas Flávio Carvalho e Maria Martins, e depois de 1940, acolhe outros poetas bastante representativos, em função da atenção e simpatia pelo movimento: Oswald de Andrade

– sempre influenciado pela arte estrangeira –, Tarsila do Amaral, Ismael Néri, João Cabral de Melo Neto – que rompe, posteriormente, com o Surrealismo – e Murilo Mendes, além de muitos outros que, mais tarde, têm suas obras reconhecidas ou classificadas como surrealistas.

O Surrealismo também se depara com crises mundiais, como a Primeira Grande Guerra que declara uma espécie de falência da civilização, pois demonstra que a razão humana pode transformar o mundo somente no âmbito concreto, mas todo esse conhecimento lógico não tem o poder de transformar o homem, o que o torna uma espécie de prisioneiro de si mesmo. Assim, nasce o Surrealismo com a tentativa de libertar o ser humano de todas as amarras sociais que o impedem de ser livre, de pensar por si e em si mesmo. Segundo os pressupostos estéticos do Surrealismo, o homem deve, então, tomar consciência de seus próprios desejos, desacorrentar-se de tudo que o impede de realizar tal propósito. As descobertas de Freud tornam-se uma solução para a expressão desejada.

Para entender a proposta estética dos surrealistas, por conseguinte, torna-se necessária uma introdução sobre a teoria psicanalítica freudiana, uma vez que André Breton se sente fortemente influenciado pelas teorias apresentadas na época por Freud – criando, inclusive, grupos de estudos – transportando muitos desses conteúdos psicanalíticos para a expressão artística que começa a eclodir nesse momento. A psicanálise, então, apresenta-se como uma nova leitura inserida na estética-literária.

Sigmund Freud, médico austríaco do século XIX, especializado em neurologia, fundador da teoria da Psicanálise, após muitos anos de estudos em uma clínica, é convidado a participar de pesquisas a respeito da histeria, na Universidade de Viena, junto a outros médicos neurologistas. A histeria, segundo os estudiosos do assunto,

poderia ser vista como passível de ser curada através do “método catártico” do médico Josef Breuer, no qual o paciente é submetido ao sono hipnótico que propicia recordações das circunstâncias que dão origem à doença. Dessa forma, expressando suas emoções vividas em determinadas circunstâncias, o paciente consegue resolver seu problema. Em Paris durante um curso de pós-graduação realizado com o neurologista francês Jean Martin Charcot, Freud percebe que também ele acredita que a histeria se trata de uma moléstia, porém, para ele não é uma doença somente orgânica, mas também psicológica e, assim sendo, seu tratamento deve ser observado do ponto de vista psicológico. Esse fato, somado a vários outros, vem modificar os rumos da vida de Freud, pois após a publicação conjunta com Breuer de um livro sobre suas descobertas, separa-se dele como também de todos os demais com quem pesquisa, seguindo seu caminho pela mente humana de forma solitária, uma vez que divergia da opinião de seus colegas. Mais tarde, então, abandona a técnica da hipnose e parte para um novo método, que será revolucionário: o da *livre associação* – que se tornará o ponto de partida dos surrealistas – mantendo a catarse, no entanto, como método de tratamento. A livre associação trata-se de uma técnica na qual,

[...] o paciente deita num divã e é encorajado a falar aberta e espontaneamente, dando completa expressão a qualquer idéia, por mais embaraçosa, irrelevante ou tola que pareça. O objetivo da psicanálise freudiana é trazer à percepção consciente, lembranças ou pensamentos reprimidos, que ele supunha ser a fonte do comportamento anormal do paciente. Ele acreditava que não havia nada de aleatório no material revelado durante a livre associação, e que esse material não estava sujeito à escolha consciente do paciente. A informação revelada era predeterminada, forçada a entrar em sua consciência ou a invadi-la pela natureza dos seus conflitos. (SCHULTZ, 2000, p.335).

Seguindo por esse caminho, Freud começa a coletar seus dados para importantes informações a respeito dos conflitos internos da mente humana. Esse novo método é o grande instrumento que lhe possibilita descobertas significativas do *inconsciente*, região essa, totalmente desconhecida e relacionada aos processos psíquicos que até então não são acessíveis para o nível consciente da mente humana. A descoberta do inconsciente será, portanto, mais um fato importante que virá influenciar intensamente o Surrealismo, como mostraremos no decorrer do trabalho.

Freud foi “o primeiro a reconhecer que poetas e filósofos antes dele tinham se ocupado amplamente do inconsciente” (*ibidem*, p.326), no entanto, somente ele descobriu um método que possibilita seu acesso. Dessa forma, então, nasce a Psicanálise que já no início do século XX é consagrada pelo seu primeiro Congresso Internacional e, logo após, pela Associação Internacional Psicanalítica distribuída em sucursais em diversos países.

A Psicanálise freudiana, assim, iluminará o nosso estudo, para que possamos conhecer melhor os procedimentos utilizados pelos escritores surrealistas que manifestam um grande empenho em conhecer os fundamentos da *livre associação*, do *inconsciente* e, mais tarde também, da *interpretação dos sonhos*, em virtude da grande influência que estas teorias exercem sobre esses intelectuais.

Nesse ponto, exporemos, sumariamente, apenas alguns fundamentos da teoria freudiana, uma vez que nosso propósito não se concentra propriamente na discussão a respeito dessa teoria, mas nos procedimentos utilizados pelos surrealistas para suas expressões artísticas, que têm sua origem nas concepções de Freud. Vejamos.

Os elementos que constituem o *psiquismo* humano, segundo Freud, são as sensações, as idéias, as emoções, as imagens, etc, que formam um conjunto chamado

*processos psíquicos*, os quais são partes inseparáveis da relação corpo e mente. Dividindo esse psiquismo de forma estrutural, temos o *consciente*, *pré-consciente* e *inconsciente*. No consciente estão os processos psíquicos que são vividos no agora, por exemplo, no momento em que o leitor está lendo essa dissertação. No pré-consciente estão os processos que temos na memória, mas que não são pensados no momento presente, no entanto podem ser evocados a qualquer momento. No inconsciente estão os processos psíquicos que não vêm à mente de forma voluntária, e para trazê-los à tona, por conseguinte, são necessárias as técnicas freudianas da *livre associação*.

A livre associação, então, será o fator desencadeante do mundo do inconsciente para os surrealistas, pois partindo dela irão criar a *escrita automática*, como veremos no decorrer de nosso estudo.

Freud percebe, mais tarde, que além dessa simples divisão estrutural psíquica, haverá necessidade de uma outra divisão, mais complexa, que compreende o *id*, o *ego* e o *superego*. O *id* compreende a parte mais primitiva da personalidade humana, são os impulsos instintivos, “um caldeirão repleto de fervilhantes excitações” (*apud* SCHULTZ, 2000, p.344), escreve Freud, que não possuem juízo de valor. Portanto, o *id* é amoral e desconhece convenções sociais; o *superego* é formado por toda a educação que recebemos: da escola, dos pais, da sociedade, enfim, por todos aqueles processos externos que vão sendo internalizados para o nosso interior psíquico; o *ego* é formado por um conflito interno ininterrupto que se estabelece entre os dois, o *id* e o *superego*.

Para nossa dissertação, a importância desses processos psíquicos encontra-se exatamente no ponto em que eles entram em ação, isto é, quando começam a criar um movimento interno, no qual se enfrentam uns contra outros. É esta tensão que os



surrealistas procuram focar, uma vez que tem em mente trazer à tona os pensamentos inconscientes *libertos* de todos os conflitos entre id e superego. Para a psicanálise é possível o reconhecimento dos produtos do inconsciente através da *livre associação* e, para os Surrealistas, isso só se realiza através da *escrita automática*. Para compreendermos melhor os processos psicanalíticos que serão absorvidos pelos surrealistas, faremos uma breve exposição desses conflitos entre o id e superego.

De acordo com Freud, o superego, a consciência moral do indivíduo, realiza um processo denominado *introjeção*, o que significa que vão sendo internalizados os processos psíquicos que vêm do exterior para o interior, isto é, toda a educação recebida. O id, por sua vez, quer sempre a satisfação orgânica ou psicológica, mas encontra uma barreira no superego, que é chamada de *censura*, a qual funciona como um limite entre os dois; percebe-se, então, que o superego está sempre agindo como uma espécie de “freio” do id. Trata-se, portanto, de uma disputa interna constante entre id e superego, e conforme essa luta vai ocorrendo, desde a infância, vai-se criando o ego.

Para os surrealistas, as teorias de Freud começam a apresentar um material de extrema importância para a estruturação do movimento. Encontram aí a chave para a sua libertação artística: o *inconsciente*, que eles chamam de *merveilleux* – maravilhoso. Eles acreditam poder trazer à tona os sentimentos reais que se encontram no id, submersos no inconsciente, através da escrita automática, que se libera da censura do superego, como podemos observar em “Segredos da Arte Mágica Surrealista”, no primeiro manifesto de Breton, na obra *Manifestos do Surrealismo*:

Mande trazer com que escrever [sic], quando já estiver colocado no lugar mais favorável possível para concentração do seu espírito sobre si mesmo. Ponha-se no estado mais passivo, ou receptivo, dos talentos de todos os outros. Pense que a literatura é um dos mais tristes caminhos que levam a tudo. Escreva depressa, sem assunto preconcebido, bastante depressa para não reprimir, e para fugir à tentação de se reler. A primeira frase vem por si, tanto é verdade que a cada segundo há uma frase estranha ao nosso pensamento consciente, pedindo para ser exteriorizada. (1985, p. 62).

Buscando no inconsciente os considerados reais sentimentos, os desejos reprimidos, o escritor estabelece uma espécie de comunicação com o irracional, com o ilógico, de forma deliberada, através da escrita automática, para trazê-los à tona como forma de libertação de toda pressão social exercida, rompendo as barreiras limitadoras impostas por uma civilização que acredita em sua realidade como única e verdadeira. Dessa forma, expressam-se a partir de seus impulsos mais primitivos, pelo id, tentando ultrapassar a barreira da censura do superego.

Todavia, nessas “batalhas”, os impulsos do id que não conseguem passar pela censura, sofrem dois processos distintos: o *recalque* ou a *sublimação*. No recalque, os instintos do id, bloqueados pela censura na sua exteriorização, são obrigados a regressar ao inconsciente, transformando-se, então, em *impulsos recalcados*. Na sublimação, esses instintos transformam-se em ações que vão de acordo com as convenções sociais, facilitando nossa convivência em sociedade. O fato de isso acontecer é um bem, de acordo com Freud, uma vez que *sublimados*, os instintos são transformados em impulsos positivos, portanto, de apreciação social.

Nesse momento, por conseguinte, Freud descobre a importância da *representação do sonho*, pois, conforme nos diz, “o sonho tem um sentido”, e a *essência* do sonho é a realização de um *desejo do id* que foi *recalcado* e encontra-se no inconsciente.

A análise do sonho realiza-se mediante a livre associação que se processa a partir dos depoimentos dos pacientes. Nestes, os psicanalistas captam os fatos da vida que ficaram recalcados no inconsciente. Por sua vez, os poetas surrealistas tentam traduzir esses mesmos estados inconscientes pela escrita automática.

Para melhor elucidar os processos que ocorrem no sonho, e compreendermos também o motivo pelo qual os surrealistas mantêm tamanho interesse pelo mundo onírico, podemos citar Schultz, que nos especifica os dois tipos de conteúdos pelos quais o mundo dos sonhos é constituído:

Os sonhos têm um conteúdo manifesto e um conteúdo latente. O *conteúdo manifesto* é a história contada quando nos recordamos dos eventos ocorridos no sonho. A verdadeira significação do sonho reside, contudo, no *conteúdo latente*, que constitui o seu significado oculto ou simbólico. Para interpretar o sentido oculto, o terapeuta deve partir do conteúdo manifesto para o latente, isto é, interpretar o significado simbólico dos eventos que o paciente relata na histórica onírica. [...] A análise dos sonhos é uma tarefa complexa. Freud acreditava que os desejos proibidos presentes no conteúdo onírico latente se exprimem, no conteúdo manifesto, apenas de forma simbólica ou disfarçada. (2000, p.341).

Sabe-se que, para Freud, todo *sonho* é a realização de um desejo do id que foi recalcado. O fato relevante é que esses desejos são tão intensos que insistem em ser realizados. Como não podem na vida real, em função da não aceitação social – fato já internalizado no superego – a censura entra em ação enviando-os de volta. Nesse caso, a única forma de manifestação encontrada pelos desejos é através do *sonho*.

Essa é a razão direta pela qual os surrealistas valorizam o “sonho”, pois ele pode lhes oferecer o funcionamento real do pensamento, sem o controle de qualquer domínio da razão, princípio fundamental, como nos apresenta Breton no manifesto:

[...] por que não haveria eu de conceder ao sonho o que recuso por vezes à realidade, seja este valor de certeza em si mesma, que, em seu tempo, não está exposta a meu desmedido? Por que não haveria eu de esperar do indício do sonho mais do que espero de um grau de consciência cada dia mais elevado? Não se poderia aplicar o sonho, ele também, à resolução de questões fundamentais da vida? (1985, p.43).

Na teoria freudiana, como dissemos, o sonho é a via régia para o inconsciente, uma vez que representa a realização de um desejo do id, que ficou reprimido, recalçado, no inconsciente. Como os sonhos se encontram distorcidos, deformados, disfarçados, ou seja, ocorrem por meio de símbolos, somente através da análise podem ser revelados. Desse modo, o conflito pode ser solucionado na medida em que se utiliza o método da livre associação, que propicia a condução do paciente até a raiz do problema. O terapeuta parte do conteúdo manifesto para atingir o conteúdo latente que é repleto de significados simbólicos. Assim, consegue interpretar toda essa complexa simbologia, criada como meio para ocultar o desejo recalçado no inconsciente e que se vale do sonho para a sua manifestação.

Nota-se, portanto, que os Surrealistas não estão interessados nesta cura médica, proposta por Freud, mas pretendem expurgar esses desejos recalçados do id, por meio de suas manifestações na arte, como podemos perceber no poema “Noturno”, de João Cabral de Melo Neto, da obra *A Pedra do Sono*, no qual o eu poético estabelece um confronto entre duas realidades, deslocando-se para um estado onírico:

.....  
De madrugada, meus pensamentos soltos  
voaram como telegramas,  
e nas janelas acesas toda a noite  
o retrato da morta  
fez esforços desesperados para fugir. (CABRAL DE MELO NETO, *apud* HELENA, 1993,  
p.63)

Os “pensamentos” que “voam como telegramas”, e um “retrato de morta” que “faz esforços para fugir”, representam duas realidades: uma concreta, aparente; outra abstrata, que busca subsídios no inconsciente, bem próprio a um estado de sono hipnótico, de sonho, propiciando, assim, uma manifestação das simbologias do sonho, o imaginário ocultado pela civilização.

Note-se a grande semelhança com o Simbolismo que também busca, através do símbolo, o imaginário, todavia, por modos bem diversos. Enquanto o Simbolismo, pela estética da figuração, sugere uma correspondência entre os mundos concreto e abstrato, o Surrealismo manifesta o imaginário, trazendo à tona imagens do inconsciente, por meio da escrita automática. Os dois movimentos literários, no entanto, mesclam essas realidades. O Simbolismo, busca a correspondência para atingir uma linguagem original, liberta do condicionamento social; o Surrealismo, para alcançar a liberdade de expressão, exprime seus desejos reprimidos e condicionados também pela civilização.

Os criadores da estética surrealista dirigem as suas atenções para o estudo da livre associação, do inconsciente e da interpretação dos sonhos por acreditarem que esses conhecimentos são pilares sobre os quais erigirão a sua expressão artística.

No Manifesto Surrealista, publicado em 1924 por André Breton, porta-voz das propostas do novo movimento que surge, revela-se um propósito altamente subversivo, no sentido de suprimir uma realidade imposta, até então, por uma sociedade que considerava a sua verdade como única, absoluta. Assim sendo, toda a crença em um mundo real e verdadeiro, na visão de Breton, não passa de uma produção social. Isso faz com que os surrealistas busquem uma liberdade de expressão, desprendendo-se das amarras sociais para se expressarem livremente, soltando seu imaginário. Assim,

desenvolvem certo interesse e cumplicidade com a loucura, uma atração pelo delírio de forma nada temerosa. Segundo Breton, “não é o temor da loucura que vai nos obrigar [a ele e aos seus companheiros] a içar ao meio pau a bandeira da imaginação” (1985, p.36). Motivo que os faz, portanto, buscar, nas teorias freudianas, elementos conceituais que lhe dão suporte para tratar suas temáticas. Breton mostra-nos um descontentamento com esse mundo pautado pela lógica e encontra suas referências em Freud:

Ainda vivemos sob o império da lógica[...] O racionalismo absoluto que continua em moda não permite considerar senão fatos dependendo estreitamente de nossas experiências[...]. Ao que parece, foi um puro acaso que recentemente trouxe à luz uma parte do mundo intelectual, a meu ver, a mais importante, e da qual se afetava não querer saber. Agradeço isso às descobertas de Freud. Com a fé nessas descobertas desenha-se afinal uma corrente de opinião, graças à qual o explorador humano poderá levar mais longe suas investigações[...]. Talvez esteja a imaginação a ponto de retomar seus direitos. (*ibidem*, p.40).

Os interesses surrealistas, portanto, encontram-se fora da razão, da lógica, da pátria, do progresso, da civilização; querem um homem totalmente emancipado e, por conseguinte, livre de todo racionalismo imposto pela civilização, um homem liberto de todas as coerções culturais e psicológicas resultantes de uma lógica imperialista. Tanto é que a palavra-chave reconhecida dos surrealistas é *liberdade*. Com a descoberta da teoria freudiana, Breton encontra respaldo para suas idéias:

Se as profundezas de nosso espírito escondem estranhas forças capazes de aumentar as da superfície, ou contra elas lutar vitoriosamente, há todo interesse em captá-las, captá-las primeiro, para submetê-las depois, se for o caso, ao controle de nossa razão[...]. Com justa razão Freud dirigiu sua crítica para o sonho. É inadmissível não tenha recebido a atenção devida[...]. É que o homem quando cessa de dormir, é logo o brinquedo de sua memória, a qual, no estado normal, deleita-se em lhe retrair fracamente as circunstâncias do sonho [...].

Ele tem a ilusão de continuar algo que vale a pena. O sonho fica assim reduzido a um parêntese[...]. (*ibidem*, p.41-42).

Enquanto Breton mantém um grupo que estuda Freud, cujos integrantes fazem experiências com o sono hipnótico e também com o sonho, eles tentam resgatar o que há de mais profundo no espírito do indivíduo observado, para se expressar, de forma livre no seu estado normal, de vigília, o que pode estar submerso no estado de sono, aumentando, assim, as informações-vivências que já se encontram na superfície. Buscam a prevalência do conteúdo que está no inconsciente, cessando o ritmo consciente de seu pensamento, pois o homem no estado consciente, segundo Breton, acaba sendo manobrado pela memória, que se torna uma interferência para sua imaginação, obedecendo a sugestões que lhe são impostas, condicionando-se, portanto, a uma realidade social determinada. Todavia, percebe-se que Breton deseja uma espécie de associação entre esses estados de sonho e realidade:

Acredito na resolução futura desses dois estados, tão contraditórios na aparência, o sonho e a realidade, numa espécie de realidade absoluta, de *surrealidade*, se assim se pode dizer. Parto à sua conquista, certo de não consegui-la [...]. (p.45).

Dessa forma, Breton aponta para a denominação do movimento, apresentando o sonho e a realidade como compatíveis entre si, perfazendo uma realidade a que ele aspira, ou seja, não aquela apresentada de forma definitiva como verdadeira, mas uma realidade construída por meio das buscas individuais encontradas no conteúdo latente do sonho de cada ser, através de seus pensamentos inconscientes. Pode-se estabelecer, aqui, uma relação com os simbolistas que também aspiravam a uma nova realidade, buscando-a, como já explicitado, por outros caminhos.

Mediante esse mergulho profundo no inconsciente é que os surrealistas buscam o *merveilleuse*, que pode ser atingido pelos poetas através da escrita automática. Quando Breton propõe o recurso da escrita automática, conduz os adeptos do movimento a passarem por três técnicas, quais sejam: para o automatismo psíquico, que corresponde a um quase estado de sonho; às próprias narrações dos sonhos; e também às experiências do sono hipnótico. Esta última técnica, em princípio, é a mais privilegiada pelos surrealistas. Mais tarde, contudo, Breton abandona esse procedimento por acreditar que, somente mediante o automatismo, o artista não teria o inconveniente de fazer um apelo à memória – uma vez que seu interesse é trazer o inconsciente à tona, livre de qualquer pensamento racionalizado.

Percebe-se, portanto, que por meio da escrita automática, dos sonhos, do automatismo psíquico, da imaginação livre, os surrealistas encontram o funcionamento real do pensamento. Essa exploração em direção aos conteúdos não manifestos é denominada por eles de maravilhoso, porque busca uma visão que transcende, na qual a realidade deve ser sempre ampliada, para ultrapassar as barreiras dos modos de pensar pré-estabelecidos, confrontando, assim com uma época em que predomina a racionalidade.

Compreenda-se que as pesquisas de Breton sobre a teoria representativa do sonho não se dirigem ao intento de realizar uma análise psicanalítica, mas suprem o interesse de encontrar, nestas teorias, o alicerce sobre o qual constrói a linguagem literária. A interpretação do sonho, por exemplo, está voltada para o conteúdo *latente* do sonho, ou seja, no que se pode extrair daquele conteúdo, não para as técnicas que partem do conteúdo *manifesto* para uma análise do *latente* na busca de algum significado. Em outros termos: interessa-se pelo que esse conteúdo pode conceber



como linguagem na concepção poética e sua relação com a realidade. Para melhor exemplificar e identificar estes procedimentos surrealistas extraídos das teorias freudianas, materializados em suas expressões artísticas, encaminhamo-nos para a análise de um poema surrealista.

## 2.1 O OLHAR SURREALISTA: UM EXERCÍCIO INTERPRETATIVO DO POEMA “UMA MULHER”

O poema que será objeto de nossa análise é “Uma mulher”, do livro *As Metamorfoses*, de Murilo Monteiro Mendes. Por meio dele poderemos ter uma visão mais abrangente da estética surrealista, na medida em que apresenta os traços fundamentais que a constitui.

O poeta, Murilo Mendes, nasceu em Juiz de Fora, Minas Gerais, em 1901, e trabalhou em diversos ofícios na época em que ainda morava no Brasil. Durante dezoito anos viveu na Itália e foi professor de Literatura Brasileira na Universidade de Roma. Como participou em revistas do Modernismo, começou a ter um contato bem próximo com a poesia surrealista, pela qual se sentiu entusiasmado e acabou desenvolvendo sua produção.

Seu material poético volta-se para a liberdade estética, na qual dá vazão à fantasia, à imaginação, ao pensamento onírico. O autor não se preocupa com a rima, com a métrica e tampouco com uma regularidade constante de versos e estrofes. Há uma liberdade de linguagem com um vocabulário de fácil acessibilidade para a leitura do poema, apontando-nos mais uma característica da poesia moderna, que acaba por conduzi-lo às vertentes da estética surrealista.

“Uma Mulher” classifica-se como gênero lírico, distante, porém, da pureza do lírico clássico, uma vez que o poema se desdobra em traços de outros gêneros, o que vem de imediato caracterizar a poesia moderna surrealista, que apresenta uma libertação das regras na sua composição, em virtude do uso da *escrita automática*, princípio determinante dessa estética, como poderemos perceber na análise que se segue.

## Uma Mulher

Ela estava no círculo familiar como as outras,  
Folheando um livro de gravuras:  
A noite nos cercava com seus abismos azuis  
E a idéia de quase uma floresta próxima.

Alguém acendeu um candeeiro de petróleo,  
As pessoas presentes recuaram no tempo.  
Ela se levantou para abrir uma vidraça,  
E muito branca, toda vestida de preto,  
Seus movimentos ao mesmo tempo lentos e velozes,  
Fizeram nascer um começo de dançarina ou de gaivota,  
Hélices mexendo, mãos a correr no teclado.  
Quando sentou-se era outra vez a mulher (MENDES, 1994, p. 346)

No primeiro momento, podemos perceber o desvelamento do estado de espírito do poeta enquanto nos descreve uma mulher, manifestando, inicialmente, um sentimento aparentemente vazio em relação a essa imagem. Esse estado de espírito é apresentado em forma de narrativa, em que relata as ações seqüenciais, delineando uma visão nítida da personagem. Caracteriza-a com traços como: “muito branca”, “vestida de preto” etc., dando-nos a impressão de que apenas a enxerga, mas não a vê, com aqueles olhos de alma que sofrem alguma manifestação sentimental, como víamos no Romantismo.

No título, “Uma Mulher”, anuncia-se o tema, ou seja, estabelece-se a intenção de falar da figura feminina, mais especificamente de “uma”, vista, ainda, de forma indefinida, para a qual ele dirige seu olhar, em um determinado momento. Observaremos que, desse ponto da realidade, o eu lírico se encaminha para a imaginação, dominado por uma espécie de devaneio, causado pela visão. Na esfera da irrealidade, sua imaginação atua totalmente livre, misturando traços de mulher com uma ave, criando uma espécie de anamorfose. Dá, assim, vazão aos pensamentos oníricos, começando por concretizar o traço surrealista.

Nos primeiros versos,

**Ela estava no círculo familiar como as outras,  
Folheando um livro de gravuras:**

podemos observar que o objeto de contemplação do eu lírico, a princípio é uma mulher comum comparada com todas as outras. Encontra-se junto a sua família, realizando um ato casual de folhear um livro, no instante em que ele a enxerga e começa a discorrer sobre ela.

Nesse momento, nota-se a transformação do tempo, isto é, o dia vai dando lugar à noite, anunciando uma mudança de estado de espírito nos atores da cena, uma vez que a noite os “cerca”, com “abismos”. Essa revelação introduz a idéia de um espaço grandioso, imenso, materializando, assim, uma característica surrealista na qual a realidade deve ser sempre ampliada, até atingir o estado apical, a que chamam os surrealistas de *merveilleuse* – o maravilhoso – ou melhor, o real superdimensionado para ganhar novos sentidos. Quando anuncia,

**A noite nos cercava com seus abismos azuis  
E a idéia de quase uma floresta próxima.**

a presença da natureza começa a se manifestar, e a descrição desse cenário informa-nos que essa mudança no tempo faz com que o eu lírico se sinta invadido por ele, o que pode ser observado na carga semântica da expressão “cercava com seus abismos”. O sujeito da enunciação sente-se envolvido pela ambiência de soturnidade, provocadora de sentimentos abissais, que lhe trazem a sugestão de uma quase floresta, ou seja, cria-se uma realidade ampliada pela sua imaginação. Esta ampliação do real e sua conseqüente metamorfose leva-nos a estabelecer, aqui, uma relação com o sentimento do *sublime* em Kant e do *merveilleuse* para os surrealistas, uma vez que para o filósofo, na medida em que o homem amplia sua imaginação diante da grandeza desmesurada da Natureza, sente-se impotente porque a razão estabelece uma barreira, um bloqueio que o impede de apreciá-la através dos sentidos. Todavia, no momento em que reconhece essa impotência, que lhe causa medo, transforma-a, por meio do sentimento sublime, que tem como característica própria o movimento do *ânimo* do homem, que o desperta para a consciência de sua superioridade diante da

Natureza, ou seja, consciência de *poder* que o conduz para além da percepção comezinha, chegando à idéia de sublimidade. Exatamente o que buscavam os surrealistas, uma amplitude da realidade, criada pela estimulação da imaginação humana diante da Natureza.

Sendo assim, nesse poema, podemos dizer que ao mesmo tempo em que o poeta sente a grandiosidade diante da Natureza, o *sublime*, para Kant e o *merveilleuse* para os Surrealistas, ele começa a realizar uma espécie de “viagem” por um mundo que o distancia da realidade e o faz caminhar pelo sonho, proporcionando-lhe mais um modo de extravasar outros sentimentos. Essa sensação de experimentar novas vivências comparece no poema de Murilo Mendes. A voz enunciativa libera os seus pensamentos a partir do momento em que o olhar desse sujeito se volta para a natureza. A paisagem natural (“noite”, “floresta”) alarga-se e instaura-se um tempo-espaço difuso, sem marcas: é o estado quase onírico, que é interrompido pelo gesto de alguém trazer luz ao ambiente:

**Alguém acendeu um candeeiro de petróleo,**

Este gesto o traz de volta à realidade, apresentando-nos um substrato histórico em que situa a figura feminina, ou seja, determina uma época em que não existe luz elétrica; a luz é obtida através de um candeeiro: especifica um século que já passou, formando uma cena remota aos nossos olhos, estabelecendo uma relação com um passado antigo e situando-nos na história. Procede-se, portanto, a uma ruptura em função do ato realizado e, simultaneamente, dá-se o retorno ao mundo real, que lhe é ativado por um determinado gesto, que impede a evasão ao devaneio, que o conduziria ao onírico. Volta a enxergar as pessoas presentes no local com certo distanciamento.

**As pessoas presentes recuaram no tempo.**

Ao mesmo tempo em que percebe os demais atores da cena enunciativa, essa imagem começa novamente a levá-lo ao devaneio. Observa-se, nesse verso, que a imagem das pessoas está se distanciando do campo de visão da voz enunciativa, deslocando-se, portanto, da percepção externa, do mundo ótico, para dentro de si mesmo, conduzindo-o, novamente para a visão que não é mais a de fora, mas a de dentro, suscitando um devaneio. Entretanto, uma pequena atitude da mulher o traz de novo à realidade, e ele se concentra exclusivamente nessa figura, a fim de captar seus movimentos. A imagem feminina domina-o, sobrepõe-se à realidade, causando-lhe uma sensação de estranhamento, em que se procede a uma espécie de fusão do real com o imaginário – eis que o sujeito capta a impressão de que apenas ele está diante do objeto contemplado e que os demais “recuaram no tempo”. Dessa sensação, que imbrica o real e o devaneio, o onírico é que brota a poesia dos surrealistas, que se deixam invadir pela vertigem dos sonhos para buscar os pensamentos contidos no inconsciente.

**Ela se levantou para abrir uma vidraça,  
E muito branca, toda vestida de preto,**

O sujeito poético acompanha as ações do objeto observado e começa a notar as suas características. A partir de agora, ela deixará de ser a figura indefinida – “uma mulher” – para tornar-se um ser reconhecido. Inicia-se uma descrição de suas características: os atributos “branca”, “vestida de preto” apresentam uma idéia de contrastes. O branco da cor de pele e o preto da roupa estimulam a imaginação,

provocando esses sentimentos entre realidades antagônicas como o claro e o escuro, entre dois mundos: o real e o imaginário.

**Seus movimentos ao mesmo tempo lentos e velozes,**

O olhar do sujeito enunciativo vê-se tão imantizado pela figura feminina que não mais se descola de seus movimentos. Apreende-os na sua alternância: “lentos e velozes”. Atente-se para o caráter paradoxal da cena enunciativa. Percebe-se nesse instante uma mistura do tempo real com o irreal. E tanto a lentidão quanto a velocidade tratam-se de visões do eu lírico, como se ele se confundisse com esses movimentos temporais, os quais acabam propiciando sua entrada para o estado onírico, mais uma vez. São os próprios movimentos da mulher que o estimulam, esses movimentos imbricados, contraditórios, entre o lento e o veloz, que o conduzem para um estado de não consciência, a que os surrealistas buscam constantemente para traduzir a expressão artística.

**Fizeram nascer um começo de dançarina ou de gaivota,**

Nesse momento, o sujeito poético entra profundamente em seu inconsciente, fruindo um estado delirante, em que traduz os conteúdos de sua imaginação, de suas criações oníricas. Pode-se perceber que, nesse estado, ele cria imagens de uma mulher que dança, ou que, talvez, não seja a *femina*, mas uma ave. A sensação que nos passa é de que seus olhos enxergam, mas não vêem, pois as imagens apresentam-se interseccionadas de forma tão intensa, como se ele estivesse sob um estado hipnótico. Há uma metamorfose de mulher e ave, caracterizando aqui um traço fundamentalmente surrealista, pois, conforme nos diz Breton: “Tudo indica a existência



de um certo ponto do espírito, onde vida e morte, real e imaginário, passado e futuro, o comunicável e o incomunicável [...] cessam de ser percebidos como contraditórios” (1985, p.98). Em,

**Hélice mexendo, mãos a correr no teclado.**

mais uma vez o sujeito poético sai de sua imaginação, como se fosse acordado por objetos externos, pois no momento em que ele se encontra voltado para dentro de si, com as criações do devaneio, ele transita do mundo interior que capta o movimento de hélice (“hélice mexendo”) para o exterior, que percebe “mãos tocando piano”, mantendo ainda, contudo, um fio interno que o prende à imaginação.

**Quando sentou-se era outra vez a mulher.**

Tão somente com o ato de a mulher sentar-se, o sujeito poético volta totalmente à realidade. Observa-se que lá, no sétimo verso, quando a figura feminina se levanta para abrir a janela, seus devaneios confundem-se com a realidade até que ele a perceba metamorfoseada. Pelo gesto de sentar-se, ele a reconhece e a vê novamente, mas, agora, como “a mulher”, não mais indefinida, nem diluída no seu imaginário. Capta-a segundo a percepção do consciente.

Em síntese, percebe-se, portanto, os produtos da mente do eu lírico liberados pela livre associação de imagens, desencadeada pela observação de uma figura feminina. Nesse processo, ele se desprende da lógica, do realismo, da razão e entra no mundo interior, devaneando com uma imagem de mulher, mescla de dançarina e gaivota, produzida pela imaginação. Trata-se de uma subjetividade que nos é apresentada da forma mais profunda, atingindo níveis inconscientes do poeta, aqueles

sobre os quais ele não tem controle, segundo os surrealistas. Misturando a realidade e a imaginação, cria um novo ser, uma anamorfose de mulher e ave, até que, por fim, retorna à figura da mulher, isto é, ao plano da realidade.

O mergulho no inconsciente, de forma livre, é um traço essencialmente surrealista. Ele propicia a libertação do poeta dos conteúdos racionais, morais e do instituído. Fato esse, que nos remete a uma característica importante no Surrealismo, a *escrita automática*, através da qual o poeta é levado sempre a uma espécie de alucinação visual. Uma experiência de sono hipnótico, no qual a imaginação é sobreposta à realidade.

O que se percebe também é que há uma linearidade de ações, ou seja, os acontecimentos ocorrem de forma seqüencial. Embora a enunciação focalize a cena de uma mulher da época dos candeeiros, a imaginação do poeta liberta-se das imposições externas, entra em um processo pré-consciente através de livres associações, até chegar a uma profundidade tão intensa que o poeta perde a noção de estado normal e cai no seu inconsciente, no denominado *sono hipnótico*, quando se dá a alucinação visual e ele passa a enxergar tudo de forma distorcida, imbricada. Atinge-se, assim, os elementos simbólicos. Este mesmo processo ocorre no sonho com o conteúdo latente, ou seja, o id, para expressar seu desejo reprimido no inconsciente, manifesta-se através dos sonhos, seus desejos. Esses sonhos, entretanto, não aparecem de forma simples; fazem parte do conteúdo latente que os apresenta codificados em símbolos.

No momento em que o eu lírico está nesse seu estado onírico, misturando mulher, dançarina e gaivota, produz certa confusão temporal e, ao mesmo tempo, espacial, o que caracteriza, então, essa poesia moderna de estados intermediários

entre o real e o irreal, em uma espécie de dança, que ora o conduz para um, ora para outro, incessantemente, entrando e saindo da realidade.

Dessa forma, o eu poético coloca-nos diante de suas imaginações mais profundas, tornando-nos cúmplices nas vivências surreais que ele experimenta. Essa fusão de real com o irreal pode-se perceber nitidamente quando o poeta inicia seu poema referindo-se a apenas “uma mulher”; todavia, depois de seus sonhos e devaneios, após passar pelos mundos real e imaginário, ele estabelece seu próprio mundo, criando, então, sua imagem particular de mulher, que, ao final, já está definida em sua mente, quando nos diz no seu último verso “a mulher”.

Essa é a intenção de Breton quando aponta para uma fusão de mundo real e imaginário, ou seja, pretende desconstruir o mundo real estabelecido, entrando no imaginário, do qual retorna novamente para o real, porém, criando um novo mundo a partir de sua imaginação.

## CAPÍTULO III

### FANTÁSTICO

O gênero que compreende o Fantástico, assim como as demais expressões estético-literárias apresentadas nesse estudo, insere-se no contexto moderno e, mesmo em se tratando de uma expressão distinta das demais aqui mencionadas, possui algumas homologias com as manifestações estéticas sobre as quais já discorreremos.

No Simbolismo, pudemos perceber o propósito de unificação entre dois mundos: o concreto e o abstrato, através da estética da figuração – utilizando-se do símbolo, da sugestão, da correspondência e pluralidade dos vocábulos – com o intuito de criar uma linguagem original.

Verificamos, no Surrealismo, uma intenção de trazer os conteúdos oníricos para a realidade, por meio da escrita automática, buscando atingir o inconsciente, para alcançar uma liberdade de expressão.

As fronteiras entre real e imaginário, na literatura fantástica, também são estabelecidas. No entanto, os procedimentos são absolutamente distintos das estéticas anteriores, como veremos neste capítulo.

O Fantástico é um gênero literário deveras polêmico e um tanto complexo, no sentido de acolher sob esse rótulo inúmeras teorias que foram sendo apresentadas no decorrer de décadas, além da diversidade de opiniões que se embatem quanto à sua origem e à sua natureza.

Segundo alguns estudiosos da literatura, seu surgimento data desde o século XVIII, quando se começam a explorar, nas narrativas literárias, alguns temas

relacionados ao sobrenatural, às realidades invadidas pelo sonho, aos mundos paralelos, entre muitos outros. Há alguns teóricos, inclusive, que falam de uma literatura que existiu desde sempre, em virtude da presença de elementos como: mitos, magias, lendas, feitiçarias, etc., que estiveram presentes nas narrativas literárias, desde suas primeiras manifestações; como em alguns papiros do antigo Egito que já continham narrações mágicas, as próprias narrativas de Homero, textos medievais como a *Divina Comédia* de Dante Alighieri, entre muitas outras.

Todavia, pode-se dizer que os estudos sobre o Fantástico apresentam seus primeiros alicerces a partir do século XIX e vão amadurecendo até o século XX, quando então, as tentativas para defini-lo já são inúmeras e diversificadas. Tamanha divergência, talvez, esteja relacionada ao fato de não se tratar de um movimento literário, tampouco de uma expressão em repúdio às anteriores, nem mesmo de uma teoria delimitada por adeptos ansiosos em formar uma corrente coesa, que poderia definir um grupo expressivo em uma determinada época específica, fato comum percebido entre as estéticas literárias, como verificamos nas duas estudadas anteriormente. Trata-se de um “gênero literário”, segundo as teorias de Tzvetan Todorov, como verificaremos no decorrer do nosso estudo.

É, portanto, um gênero literário atual, que mantém temas que já existiam e que foi sendo modelado ou remodelado com o passar do tempo, transformando-se com os novos momentos históricos, culturais, sociais, que foram se sucedendo ao longo das décadas.

Para ilustrar essa diferença de entendimento acerca do Fantástico, podemos citar a polêmica que discute até mesmo a própria nomenclatura. Alguns denominam essa manifestação também de Realismo Mágico ou Maravilhoso, entre outras. Na

verdade, o problema não está propriamente na nomenclatura (apesar de ocorrer tal confusão). O que ocorre é que cada expressão artística possui suas características próprias, e, muitas vezes, utiliza-se uma única nomenclatura para falar de todas as manifestações literárias, isto é, insere-se todas sob um único rótulo. Selma Calasans Rodrigues, em sua obra *O Fantástico*, relata-nos que o crítico latino-americano Emir Rodrigues Monegal, em uma Conferência Internacional de Literatura Ibero-americana, em 1975, já manifesta um parecer contrário à utilização da designação “Realismo Mágico”, quando fala da “incongruência dessa nomenclatura” (1988, p.50), que começa a ser utilizada no final dos anos 40, para um tipo de literatura hispano-americana, que, segundo a autora, reagia contra o Realismo-Naturalismo. Percebe-se na situação referida que o embate entre designações e teorias é constante quando se coloca esse gênero sob análise.

Diante, portanto, de tantas polêmicas e das inúmeras conceituações a respeito do gênero, adotaremos o termo “Fantástico”, em função da opção pelos fundamentos de Tzvetan Todorov. Faremos um breve e conciso esboço das teorias apresentadas por outros estudiosos para conhecermos os seus pontos de vista e justificarmos que esta escolha se dá pelo fato de a considerarmos mais abrangente e com um estudo mais consistente sobre o assunto, o que corresponde aos nossos anseios em estabelecer as distinções propostas nessa dissertação, isto é, auxiliar-nos nos esclarecimentos das homologias e divergências entre as manifestações literárias modernas eleitas para nosso estudo.

Desde o século XIX, vários estudiosos de prestígio empreenderam a tarefa de examinar os elementos constitutivos do Fantástico, com o propósito de conceituar esse gênero.

Observando uma ordem cronológica, podemos citar Freud, que, em 1919, apresenta um trabalho de pesquisa sobre a estética, intitulado *O Estranho [Das Unheimliche]*, em que distingue o Fantástico do Maravilhoso e oferece uma contribuição para o desenvolvimento de estudos estético-literários, influenciando, inclusive, alguns teóricos que se apresentam posteriormente, como teremos a oportunidade de comentar mais adiante.

Em 1927, Howard Philips Lovecraft, autor de vários livros baseados na literatura fantástica, na obra *Supernatural Horror in Literature*, publicada somente em 1945, apresenta, a emoção que suscita medo no leitor, como fator principal para julgar uma obra fantástica.

No ano de 1947, Jean-Paul Sartre publica *Situações I: críticas literárias*, cujo capítulo intitulado “Aminadab ou o fantástico considerado como uma linguagem” nos aponta para uma definição de um Fantástico mais moderno, definido pelo próprio filósofo como “fantástico contemporâneo”, distinguindo-o do fantástico tradicional, uma vez que apresenta o “homem às avessas”, exatamente como ele vê o indivíduo e o mundo contemporâneos. Sartre se fundamenta em obras escritas a partir do século XX, principalmente Franz Kafka.

Peter Penzoldt, em 1952, apresenta uma obra *The Supernatural in Fiction*, interpretando a literatura fantástica de forma mais psicanalítica, sofrendo, portanto, influência freudiana, e até mesmo jungiana, quando a relaciona ao inconsciente coletivo.

Além destes mencionados, há também o escritor Louis Vax (1970), que considera o Fantástico que percorre todos os tempos, definindo-o em sua essência como dependente da intuição mística ou intelectual do leitor. E Jean Bellemin-Nöel

(1971) que aponta o nascimento do Fantástico entre os séculos XVIII e XIX e considera-o como uma técnica narrativa. Existem ainda muitos outros teóricos. Citamos, todavia, apenas alguns considerados mais relevantes.

O interesse do nosso estudo, porém, concentrar-se-á em Tzvetan Todorov, que em 1970, publica sua obra *Introdução à Literatura Fantástica*, que nos apresenta uma teoria que consideramos mais abrangente. Embora o ilustre pesquisador russo tenha desenvolvido um estudo bastante amplo sobre o assunto, alguns críticos consideram que sua teoria se aplica apenas a algumas obras literárias. Parece que ainda não chegamos a um consenso sobre a literatura fantástica ou, quem sabe, essas diferenças de posições não sejam tão limítrofes e, portanto, difíceis de serem resolvidas, por lidarmos com um gênero tão complexo que, com certeza, suscita entendimentos divergentes. Sabe-se que, durante um longo percurso, apareceram várias teorias sobre o Fantástico, entretanto, como já mencionamos anteriormente, vamos nos ater, principalmente, aos fundamentos estabelecidos por Todorov.

No contexto mundial, como já vimos, a literatura fantástica é discutida como existente em todos os tempos, remodelando-se no século XVIII, quando rejeita a racionalidade do “século das luzes”, mas apodera-se de elementos de ordem racional, mesclando-os junto aos elementos fantásticos e imaginários. No século XIX, forma-se a literatura fantástica tradicional, comentada por Todorov como um gênero vizinho entre o estranho e o maravilhoso, criando a hesitação entre o fato lógico e o sobrenatural. E.T.A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, Théophile Gautier, Guy de Maupassant são alguns dos prestigiados representantes dessa época. No século XX, o Fantástico remodela-se, segundo Sartre, no sentido de que ele não permanece mais em narrativas de realidades transcendentais, mas nas que tratam da própria condição humana, nas quais



o “homem às avessas” ou o homem absurdo é o próprio objeto do Fantástico contemporâneo.

Até o começo do século XX, a literatura fantástica não foi muito expressiva tanto no Brasil, quanto na América hispânica. Por volta de 1940, no entanto, há uma explosão desse gênero nos países de língua espanhola, principalmente após a publicação da *História Universal da Infância* de Jorge Luis Borges, ocorrida em 1935. Nomes como Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier e outros tornam-se referências nessa área literária.

O século XX brasileiro oferece-nos uma ampla galeria de escritores do Fantástico. Murilo Rubião, com a obra *O Ex-Mágico*, publicada em 1947 é considerado o precursor de uma nova abordagem do real, ou seja, vale-se justamente do real para transgredir as regras de tempo e espaço, de causa e efeito, de homem e objeto, no intuito de mostrar o absurdo da existência humana. Todavia, esse autor transita entre a literatura fantástica e o Realismo Mágico. Alguns autores do século XIX, como Álvares de Azevedo e Machado de Assis, também desenvolveram certas incursões por este caminho fantástico, bem como outros escritores do século XX, como Guimarães Rosa, Mário de Andrade, Moacyr Scliar, Lígia Fagundes Telles e outros.

Para uma verificação, portanto, dos procedimentos utilizados pela expressão estética na literatura fantástica, far-se-á uma breve exposição das teorias de Tzvetan Todorov, que discutem o Fantástico, apontando-nos as condições específicas para a sua existência, como também suas formas de apresentação mais comuns na literatura. Além disso, valer-se-á esse trabalho de alguns conceitos freudianos acerca do Fantástico, para melhor elucidar o *corpus* sob análise.

De acordo com Todorov, a expressão “literatura fantástica” está relacionada a uma variedade da literatura, a um *gênero literário* que muitos teóricos tentaram definir, enveredando por caminhos que não o explicam propriamente, uma vez que não se trata de um fenômeno oposto à realidade, nem mesmo de uma relação com a imaginação, tampouco com angústias, medos, horror, ou outros sentimentos quaisquer. Tudo isso pode fazer parte de uma história, mas não são condições necessárias para a existência ou definição do Fantástico, dado não se tratar de um gênero autônomo, mas de uma variedade literária que se encontra no limite entre gêneros vizinhos a ele.

Segundo Todorov, para que possamos chegar ao âmago do Fantástico, faz-se necessário, primeiramente, que tanto o leitor quanto a própria personagem possuam “o tempo de uma hesitação” (1979, p.156), que lhes proporcionará uma escolha entre o real e o irreal. Para melhor compreendermos esse interstício, transcrevemos a conceituação:

O fantástico [...] dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se aquilo que percebem se deve ou não à “realidade”, tal qual ela existe para a opinião comum. No fim da história, o leitor, senão a personagem toma, entretanto uma decisão, opta por uma ou outra solução, e assim fazendo sai do fantástico [...] (para entrar nos seus gêneros vizinhos). Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar o fenômeno descrito, dizemos que a obra pertence ao *gênero estranho*. Se, ao contrário, ele decide que se deve admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no *gênero do maravilhoso*. (*ibidem*, p.156).

O Fantástico ocorre no momento dessa incerteza que, solucionada, mediante uma escolha, entra em um gênero próximo, no estranho ou no maravilhoso. Pode-se dizer, então, que o Fantástico, no entendimento de Todorov, trata de uma “hesitação

experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (1992, p.31). Essa possibilidade de hesitação entre o natural e o sobrenatural é a responsável pelo efeito fantástico, para Todorov, uma vez que este está na zona fronteira entre o real e o imaginário. Cria-se, assim, uma espécie de oscilação entre dois mundos, o *mundo da realidade* e o *mundo do fantástico*, que vai sendo experimentada de forma contínua, porém, distintamente, introduzindo o mundo habitado por nós, seres humanos, na presença do inexplicável. Chocam-se, portanto, acontecimentos de duas ordens: os do mundo natural e os do mundo sobrenatural.

Em vista disso, Todorov divide o Fantástico em meio a dois territórios: o estranho e o maravilhoso, que possuem um subgênero transitório, entre o fantástico e o estranho de um lado, e o fantástico e o maravilhoso de outro. Esses subgêneros é que mantêm a hesitação fantástica por longo tempo, porém, irão sempre terminar seja no maravilhoso, seja no estranho.

Essas subdivisões representam-se da seguinte forma: fantástico-estranho e estranho puro; ou fantástico-maravilhoso e maravilhoso puro. A literatura fantástica ou o fantástico puro é o que se encontra nessa linha divisória que perfaz uma espécie de fronteira entre esses mundos do fantástico-estranho e do fantástico-maravilhoso, como já mencionamos.

O fantástico-estranho está relacionado aos acontecimentos sobrenaturais que, ao final, possuem uma explicação racional.

O estranho puro relaciona-se a acontecimentos que também podem ser explicados pela razão, mas que são, todavia, extraordinários, chocantes, inquietantes, incríveis e insólitos.

Do outro lado da linha mediana fantástica encontra-se o fantástico-maravilhoso, o qual se caracteriza pelas narrativas fantásticas e termina no sobrenatural. Essas seriam as narrativas mais próximas do fantástico puro, de acordo com Todorov, uma vez que sugere a presença do sobrenatural, sem explicações racionalizadas.

No maravilhoso puro, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação nem no leitor, tampouco nas personagens, uma vez que não é a resposta em si desses sujeitos que caracteriza esse gênero, mas sim a natureza dos acontecimentos. Pode-se dizer que esse subgênero seria o “sobrenatural aceito”, que também sofre divisões, tais quais: hiperbólico, exótico, instrumental e científico (ficção científica). Todavia, como esses subgêneros fazem parte de um dos lados da linha divisória, e não do Fantástico em si, não nos ocuparemos deles.

O Fantástico, por sua vez, caracterizado por Todorov nessa linha divisória, e tendo como objetivo produzir a hesitação entre o mundo real e o sobrenatural, deverá manter esse estado durante a narração da obra, apresentando um equilíbrio oscilante entre essas duas esferas, pois caso esse equilíbrio venha a ser dissipado, pendendo para um lado ou para outro, ocasionaria seu fim, e, por conseguinte, não teríamos mais o fantástico, mas, sim, o estranho ou, então, o maravilhoso, como já dissemos.

Em suma, pode-se perceber que o Fantástico, ao contrário do Surrealismo – que tenta unir o real e o irreal – está estabelecido exatamente na linha divisória entre dois mundos, em uma espécie de fronteira que não se encontra nem em um, nem em outro, mas que se mantém, ao mesmo tempo, em uma hesitação oscilante e constante, que paira entre os dois.

Pode-se citar como exemplo um texto de Jorge Luis Borges, denominado “A flor de Coleridge”, pertencente à obra *Outras inquietudes*.

Se um homem atravessasse o Paraíso em um sonho, e lhe dessem uma flor como prova de que havia estado ali e ao despertar encontrasse essa flor em sua mão... então, o quê? (Borges, *apud* Calasans, 1988, p.33).

Percebe-se, portanto, que o fato inusitado é que pode estabelecer essa oscilação entre o real e o imaginário. Neste exemplo, houve uma motivação fantástica proporcionada pelo sonho, aproximando o gênero fantástico, novamente, do Surrealismo. Todavia, podem-se notar as diferenças que os distinguem, cada qual mantendo características próprias e procedimentos diversos.

De acordo com Todorov, para que esse equilíbrio se mantenha, ou seja, para que se estabeleça essa hesitação, garantindo a incerteza no leitor a respeito dos dois mundos, e ocorra o modelo do Fantástico, são necessárias três condições que analisaremos a seguir.

Primeiramente, analisaremos a hesitação entre o mundo natural e o sobrenatural, condição sobre a qual que já discorremos anteriormente. A propósito disso, Todorov nos diz que é necessário que “o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas” (1992, p.39), fazendo com que ele hesite entre “uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados” (*ibidem*, p.39).

Uma segunda condição refere-se à *maneira de ler*, ou seja, à *atitude do leitor* perante o texto, em relação à interpretação alegórica e à poética. Com relação à alegoria, segundo Todorov, o autor deve saber articulá-la muito bem no texto para que o leitor não divague em outras interpretações que não o levariam à hesitação do Fantástico. Sendo conduzida de forma apropriada, ela pode se transformar em uma espécie de auxílio para que se instale a dúvida entre os dois mundos.

A leitura poética, de acordo com o teórico, raramente introduz o Fantástico, uma vez que ela exige uma representação de imagens que somente pode ser constituída na obra de ficção. Apesar de ter elementos representativos, a “imagem poética é uma combinação de palavras, não de coisas” (p.67), tecendo-se o estatuto da ficcionalidade e não da realidade. No caso da leitura de um texto poético do Fantástico, é necessário um reconhecimento do mundo, das experiências humanas e, por conseguinte, uma reação aos fenômenos marcados pelo Fantástico, em uma tentativa de distinguir a que esfera estes pertencem: ao mundo evocado – a realidade – ou ao sobrenatural. Assim, caso o autor saiba bem manejar o discurso poético, este pode também lhe ser útil para instaurar a hesitação entre os dois mundos. É o que tentaremos verificar, em uma análise, mais adiante.

Essas duas primeiras condições são constitutivas do gênero fantástico. A última, que vem a seguir, pode, às vezes, não ocorrer. No entanto, Todorov considera que as três condições ocorrem juntas, com grande frequência.

Como última condição, porém não necessária, é a identificação do leitor com a personagem. O ideal seria que o leitor criasse uma identificação com a personagem que também hesita entre os mundos. Da mesma forma, na narrativa fantástica, um perfeito narrador, em primeira pessoa, seria aquele que descreve uma personagem hesitante entre os fatos, passando, assim, sua sensação para o leitor.

Outros elementos, que também podem ajudar a construir o Fantástico, são: a presença dos verbos no imperfeito, causando uma sensação de imprecisão na narrativa; e a modalização, que mediante locuções introdutórias – “quem sabe ela venha”, “talvez seja...”, etc. – causam uma modificação na “relação entre o sujeito da enunciação e o enunciado” (Todorov, 1992, p.43-44). Para ilustrar, citamos o autor:

Por exemplo, as duas frases “Chove lá fora” e “Talvez chova lá fora” referem-se ao mesmo fato; mas a segunda indica além disso a incerteza em que se encontra o sujeito que fala quanto à verdade da frase que enuncia. O imperfeito tem um sentido semelhante: se digo “Amava Aurélia”, não especifico se ainda a amo ou não; [...]. (*ibidem*, p.44)

Além destes, há também outro aspecto que se refere à atmosfera e ao ambiente. Se bem elaborados, são elementos importantes dentro da narrativa fantástica, assim como também o superlativo e a hipérbole. Apontam-se ainda outros recursos que garantem a criação do Fantástico: as anáforas, as proposições inacabadas, os predicados construídos de forma incoerente, as conjunções utilizadas de forma ilógica, entre outros. Pode-se dizer que esses fatos lingüísticos constituem os elementos mais importantes.

Freud, em *O Estranho*, também nos fala a respeito desse estado de sensibilidade variável – hesitação – que se apresenta na literatura fantástica, que pode ser despertado no leitor, quando o autor, em sua obra, permite essa possibilidade de experimentá-lo, provocando aquela sensação de incerteza, e deixando-o propositalmente na dúvida entre estar no mundo real ou no fantástico. Freud indica-nos que essa sensação de estranheza não está necessariamente ligada ao que é assustador ou àquilo que provoca medo e horror, mas pode estar situada

[em] um núcleo especial de sensibilidade que justificou o uso do termo conceitual peculiar. Fica-se curioso para saber que núcleo comum é esse que nos permite distinguir como ‘estranhas’ determinadas coisas que estão dentro do campo do que é amedrontador (1996, p.237).

Percebe-se, portanto, que, da mesma forma que Todorov nos apresenta o Fantástico como uma vivência entre o maravilhoso e o estranho, também Freud insinua

que há um caminho que não está relacionado nem ao estranho, que provoca medo, horror, etc., tampouco ao maravilhoso, que se encontra no caminho do sobrenatural, mesmo que esses sentimentos possam vir a coincidir, sendo provocados por um ou por outro. Há um “núcleo comum” que se estabelece entre as sensações provocadas pelo sobrenatural ou pelo que é amedrontador.

Freud aponta duas questões importantes relativas ao estranho: uma diz respeito à gênese da palavra “estranho” e seu caminho percorrido até nossos dias para que se formasse esse conceito; a outra está relacionada a todas as propriedades de experiências e impressões que nos despertam o sentimento de estranheza. De acordo com o estudioso, todavia, ambas conduzem ao mesmo resultado.

Segundo Freud, a palavra *heimlich* [doméstico], no decorrer do tempo, sofre grande transformação até coincidir com seu sentido oposto *Unheimlich* [estranho]. Assim, aquilo que é estranho seria o não conhecido, não familiar. No entanto, o autor nos diz que definir algo estranho como não familiar é um conceito incompleto e discorre em suas teorias até oferecer-nos a conclusão de que “esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão” (*ibidem*, p.258). Para elucidar seu pensamento, apresenta-nos exemplos em que essa sensação de estranho pode ocorrer.

Os elementos que transformam o assustador em algo estranho podem ser causados por vários fatores, relacionados a causas infantis, podendo se manifestar sob diversas formas, a saber: através de *recordações da infância*; pelo *animismo*, relativo ao estágio animista dos homens primitivos, deixando resíduos que ainda são capazes de se manifestar; pela *magia e bruxaria*, nas quais o efeito estranho aparece quando



aquilo que se considera imaginário pelo homem surge diante da realidade, ou seja, quando o homem superenfatisa a realidade psíquica em comparação à realidade material, ligando-se assim, a certa onipotência de pensamento; também pela própria *onipotência do pensamento* em si, exemplificada por Freud como o medo do mau-olhado, ou seja, “o que é temido é uma intenção secreta de fazer mal, e determinados sinais são interpretados como se aquela intenção tivesse o poder necessário às suas ordens” (p.257); pela atitude do homem para com *a morte*, uma vez que esse medo é tão primitivo que está sempre prestes a vir à tona por qualquer provocação; pela *repetição involuntária*, isto é, pela compulsão à repetição de instintos recalcados no inconsciente, que se manifestam de forma poderosa o suficiente para prevalecer sobre o princípio do prazer; pelo *complexo de castração*, no qual a estranheza se origina quando as narrativas apresentam membros arrancados, cabeça decepada, mão cortada, entre outros, porém, para cada exemplo desses, podem-se encontrar narrativas nas quais ele se contradiz, o que seria interpretado, então, sob outro aspecto; também pelo *fenômeno do duplo*, que é marcado pelo fato do sujeito identificar-se com outra pessoa, atitude que o coloca em dúvida sobre quem é o seu “eu” ou substitui o seu próprio “eu” por um estranho; ocorre, portanto, uma duplicação, divisão e intercâmbio do “eu”; e ainda outros, nos quais Freud não se aprofunda, uma vez que a análise mantém-se mais no nível estético e não no psicanalítico.

Assim sendo, da mesma forma que Todorov nos apresenta o Fantástico como um caminho que permeia a realidade e a imaginação, sem pender nem para um, nem para outro, mas mantendo-se na hesitação, Freud aponta essa mesma sensação de incerteza quando nos deparamos frente a uma realidade interseccionada pela imaginação, decorrente de determinadas experiências da mente humana.

Tzvetan Todorov, além de nos apresentar essas três condições que fazem com que ocorra o modelo do Fantástico, oferece-nos também uma divisão relacionada aos temas do gênero.

Com relação aos temas do Fantástico, Todorov, influenciado pela teoria freudiana, divide-os entre: os “temas do eu” e os “temas do tu”. Os primeiros, temas do “eu”, tratam-se de temas que estão relacionados ao olhar alterado do indivíduo diante da realidade, giram em torno das metamorfoses, existência de seres mais poderosos que os homens, ou das alterações físicas de seres naturais; ou do acaso, com acontecimentos não previstos; ou ainda, do pandeterminismo ou pansignificação, ou seja, através de um encadeamento de acasos, o limite entre físico e mental, matéria e espírito, coisa e palavra “deixa de ser estanque” (1992, p.121). Os temas do “eu” podem também comparecer: na multiplicação da personalidade; na ruptura do limite entre sujeito e objeto; na divisão ou dicotomia entre idéia e percepção; na transformação do tempo e espaço; enfim, segundo Todorov, não se trata de uma lista exaustiva, “mas se pode dizer que reúne elementos essenciais da primeira rede de temas fantásticos” (*ibidem*, p.128).

Os “temas do tu”, são aqueles relacionados à sexualidade, isto é, trata-se do desejo sexual nas suas formas excessivas: suas transformações ou perversões, ilustradas através do incesto, do homossexualismo, do “amor a mais de dois”, da crueldade sexual que beira o sadismo, da relação entre a morte e o desejo sexual, da relação entre sexualidade, religião e castidade; da necrofilia que implica um amor por vampiros ou por mortos; da condenação – por princípios cristãos – ou da louvação do amor carnal.

Esses temas do “eu” e do “tu” têm em comum a ruptura do limite entre matéria e espírito. Trata-se de uma “lei”, segundo Todorov, que se encontra “na base de todas as deformações produzidas pelo fantástico no interior de nossas redes de temas” (p.124). Relacionando-os em termos freudianos – percepção/consciência – representam a estrutura da relação entre homem e mundo.

Percebe-se, então, que nos “temas do tu” há uma relação percepção/consciência, como nos primeiros, segundo Todorov, estabelecendo-se aqui também uma relação entre homem/desejo que nos remete ao seu inconsciente, porém, em uma posição de *ação* com relação ao mundo que o cerca, diferente do primeiro que o mantém em uma posição passiva.

Temos, portanto, a temática freudiana formando a percepção de mundo também da literatura fantástica; entretanto, com interesses distintos dos surrealistas, para os quais o foco se centra em transpor o mundo real e atingir o irreal no intuito de construir um novo. Aqui, o propósito está em manter uma hesitação entre essa temática do “eu” e do “tu”, que envolve o mundo inconsciente com o consciente, mantendo um equilíbrio entre os dois, não permanecendo nem em um, nem no outro, como se tanto narrador, personagem ou leitor estivessem em uma corda bamba, não caindo nem para um lado, nem para o outro.

A psicanálise apresenta-nos, assim, alguns fundamentos que subsidiam a literatura, emprestando-lhe uma nova maneira de ver o mundo. Cada novo movimento estético-literário apodera-se de alguns elementos teóricos de outras estéticas, como o *inconsciente*, e todas as suas relações com o onírico, para criar outra leitura do mundo vivido.

Para conhecermos de perto como esses elementos constituintes do gênero, bem como os temas do “eu” e do “tu” comparecem na literatura fantástica, passemos para a análise de um poema que faremos no seguimento de nosso estudo.

### 3.1 AS TENSÕES DO FANTÁSTICO EM “SUSANA BOMBAL”

No poema “Susana Bombal”, do livro *El Oro de los Tigres*, de Jorge Luis Borges, poderemos observar como esses traços constitutivos do fantástico podem se expressar no discurso poético.

Jorge Luis Borges nasceu em Buenos Aires, no dia 24 de agosto de 1899. Coursou o ensino médio em Genebra, na Suíça. Com sete anos escreve seu primeiro livro e, com nove, traduz *O Príncipe Feliz*, de Oscar Wilde. Quando retorna a Buenos Aires, em 1921, funda a revista *Proa* e publica seu primeiro livro de poemas em 1923. Durante cinquenta anos sofre de catarata e quase perde totalmente a visão, mas consegue superar sua moléstia escrevendo ou ditando seus livros.

Sua obra já foi traduzida em mais de vinte e cinco idiomas e recebeu muitos prêmios e importantes distinções tanto de universidades, como também de muitos governos estrangeiros.

A partir de 1935 inicia uma série de obras com histórias consideradas fantásticas. Trata-se de um escritor dotado de idéias geniais e que apresenta narrativas com muitas surpresas.

Em seu livro, *El Oro de los Tigres*, além do poema que estudaremos a seguir, “Susana Bombal”, encontram-se reunidas uma série de poemas e textos breves em prosa, que foram escritos entre 1969 e 1972. Os temas transitam entre a ilusão do tempo, a memória e o esquecido, a filosofia, o épico, o sonho, os espelhos, as sombras – reais e metafóricas –, o azar, a casualidade, entre outros.

## Susana Bombal

- [1]\* Alta en la tarde, altiva y alabada,  
[2] cruza el casto jardín y está en la exacta  
[3] luz del instante irreversible y puro  
[4] que nos da este jardín y la alta imagen  
[5] silenciosa. La veo aquí y ahora,  
[6] pero también la veo en un antiguo  
[7] crepúsculo de Ur de los Caldeos  
[8] o descendiendo por las lentas gradas  
[9] de un templo, que es innumerable polvo  
[10] del planeta y que fue piedra y soberbia,  
[11] o descifrando el mágico alfabeto  
[12] de las estrellas de otras latitudes  
[13] o aspirando una rosa en Inglaterra.  
[14] Está donde haya música, en el leve  
[15] azul, en el hexámetro del griego,  
[16] en nuestras soledades que la buscan,  
[17] en el espejo de agua de la fuente,  
[18] en el mármol de tiempo, en una espada,  
[19] en la serenidad de una terraza  
[20] que divisa ponientes y jardines.
- [21] Y detrás de los mitos y las máscaras,  
[22] el alma, que está sola<sup>1</sup> (BORGES, 1996, p. 470)

---

\* Os versos estão enumerados para facilitar seu reconhecimento quando forem referidos durante a análise.

<sup>1</sup> Alta na tarde, altiva e louvada, /cruza o casto jardim e está na exata/ luz do instante irreversível e puro/ que nos dá este jardim e a alta imagem/ silenciosa. Vejo-a aqui e agora,/ mas também a vejo em um antigo/ crepúsculo de Ur dos Caldeus/ ou descendo pelos lentos degraus/ de um templo, que é inumerável poeira/ do planeta e que foi pedra e soberba,/ ou decifrando o mágico alfabeto/ das estrelas de outras latitudes/ ou aspirando uma rosa na Inglaterra./ Está onde há música, no leve/ azul, no hexâmetro do grego,/ nas nossas solidões que a buscam,/ no espelho da água da fonte,/ no mármore do tempo, em uma espada,/ na serenidade de um terraço/ que divide poentes e jardins./

E detrás dos mitos e das máscaras,/ a alma, que está solitária. (Tradução livre).

O título “Susana Bombal” já nos apresenta a intenção do autor de falar de uma mulher. Ao apresentar um nome próprio somos levados a pensar na existência real dessa mulher, oferecendo-nos, assim, o ponto de partida para o estabelecimento da literatura fantástica, ou seja, toma-se um elemento concreto que parte do mundo real, o qual será integrado posteriormente ao mundo de elementos fantásticos.

**Alta en la tarde, altiva y alabada,**

[Alta na tarde, altiva e louvada,]

A partir do primeiro verso, o eu lírico inicia a descrição física dessa mulher, “alta” e “altiva”, proporcionando a caracterização de um ser real, ao mesmo tempo em que nos delimita o tempo, demonstrando-nos que é dia e trata-se especificamente de uma “tarde”. Ocorre, então, uma descrição física, em um tempo determinado, portanto, uma realidade concreta. Tais ocorrências são importantes para introduzir o fantástico na literatura, a qual tem seu fundamento nos elementos constitutivos do mundo natural para somente depois acrescentar outros, pertencentes a um mundo sobrenatural. A palavra “louvada” registra o sentimento do eu lírico com relação a essa mulher, valorizando o objeto contemplado. Mais ainda: esse atributo pertence ao mesmo campo semântico que os anteriores, ou seja, de euforização sob o olhar do enunciador. Nessa valoração do referente, o sujeito poético revela-se pela adjetivação dêitica mostrando seu encantamento face às qualidades do observado, que remetem à idéia de elevação, de superioridade, de idealização.

No momento em que nos apresenta o fragmento do segundo verso,

**cruza el casto jardín [...]**

[cruza o casto jardim]

a mulher em foco inicia um movimento, oferecendo-nos a idéia de que caminha por entre um jardim e dirige-se para um determinado lugar. Inicia-se uma “ação” no tempo. O leitor, então, acompanha o deslocamento da figura descrita pelo poeta, que se empenha em dar referências espaço-temporais que consolidam a existência concreta da mulher, centro de interesse de seus versos. Deste ponto, inicia-se um percurso inverso do até então percorrido. A voz enunciativa introduz elementos que instauram o fantástico: a “atmosfera da narrativa”, como nos diz Todorov, transita de uma atmosfera de realidade para outra deslocada do mundo empírico.

Nos fragmentos dos seguintes versos,

**[...] y está en la exacta  
luz del instante irreversible y puro  
que nos da este jardín y la alta imagen  
silenciosa. [...]**

[e está na exata luz do instante irreversível e puro  
que nos dá este jardim e a alta imagem silenciosa.]

o eu lírico passa-nos a impressão de que esta mulher interrompe sua ação, cessa-se a caminhada e ele a vê à luz do dia, que verte sobre a sua figura e cristaliza o instante, que se torna único e “irreversível”, que não se desloca. Fixa-se a atemporalidade, dando-nos a idéia de que a figura está congelada pelo seu olhar, tanto quanto o próprio “jardim”. Apreende-se a “imagem silenciosa”, uma imagem-estátua parada no tempo. Ocorre, portanto, uma mudança de enfoque. No verso anterior o tempo comparece na sua transitoriedade; aqui ele é estático. Essas alterações temporais também são responsáveis pela atmosfera que se deseja criar no discurso, contribuindo para o estabelecimento do fantástico.



Do verso,

**[...] La veo aquí y ahora,**

[Vejo-a aqui e agora,]

o discurso poético começa a ser na primeira pessoa do singular, e, novamente, o eu lírico apresenta-nos a idéia de uma realidade, de uma imagem de mulher que está em frente aos seus olhos, introduzindo um espaço e um tempo determinados: “aqui e agora”, que constroem a idéia de realidade concreta. Colocando-se na primeira pessoa do singular, o poeta instiga o leitor a dar créditos de veracidade ao vivido e ao dito, enquanto que o discurso poético adianta-se em caracterizar a terceira condição para o fantástico, que, segundo Todorov, configura-se com a presença de uma voz discursiva em primeira pessoa.

A partir dos próximos versos,

**pero también la veo en un antiguo**

**crepúsculo de Ur de los Caldeos**

[mas também a vejo em um antigo

crepúsculo de Ur dos caldeus]

o eu lírico desloca a figura da cena enunciativa em que ela havia surgido para outro espaço (“Ur”, cidade da Caldéia, Mesopotâmia; antiga região da Ásia), e outro tempo. A identificação de um lugar e tempo específicos, no “crepúsculo de Ur dos caldeus”, traz aos nossos pensamentos uma imagem antiga e, pode-se até mesmo dizer, cinematográfica, já nos apontando para a introdução da temática do fantástico: “tema do eu”, relacionado ao *acaso*, ou seja, um acontecimento não previsto, uma vez que até o momento anterior o eu lírico empenhara-se em evidenciá-la, inserida em uma realidade aparentemente concreta, instalada no momento de apreensão da figura

feminina, pela primeira vez. De agora em diante, ele a vê em outro tempo e lugar, estabelecendo uma ruptura do limite entre matéria e espírito, deformação produzida pelo tema que remete o poeta ao seu inconsciente. Dessa forma, a presença do inexplicável e o deslocamento absoluto do tempo e do espaço são deformações ocorridas em virtude do tema, que se desloca de explicações reais para as sobrenaturais. Há um imbricamento de limites entre o mundo físico e o psíquico. Nesses versos há também uma entrada no maravilhoso, que compõe o mundo imaginário e impossível. A utilização da conjunção adversativa (“mas”) no início do verso, também auxilia na construção de uma dúvida: o poeta a vê no aqui e agora (verso anterior), e também a vê em uma cena antiga. Subliminarmente, o poeta deixa entrever que a ubiqüidade se atualiza no seu campo de visão.

Nos versos seguintes,

**o descendiendo por las lentas gradas  
de un templo, que es innumerable polvo  
del planeta y que fue piedra y soberbia,**  
[ou descendo pelos lentos degraus  
de um templo, que é inumerável  
poeira do planeta e que foi pedra e soberba,]

a presença da conjunção alternativa “ou”, já no início do oitavo verso, cria uma idéia de alternância do movimento da mulher, concorrendo para acentuar certa instabilidade/dúvida do eu poético e do próprio leitor. A figura feminina prossegue sua caminhada, porém, há outro deslocamento de tempo e espaço. Ela desce degraus de um templo, dando-nos a idéia de que está em um lugar e um passado distantes, sem especificar essas referências. Há um retrocesso espaço-temporal, pois o sujeito poético nos fala que “é” (verbo no presente do indicativo) muita “poeira”, ou seja, apenas um pó

no planeta, mas que “foi” (pretérito perfeito simples) um dia “pedra”. Parece-nos que há um resgate de um espaço marcado pela soberba no passado, cuja vaidade foi causa de sua destruição. Estaria falando da Babilônia? Estabelece-se a imprecisão. Nota-se que as mudanças espaciais e temporais continuam presentes, em virtude de constituírem fator importante para gerar a dúvida acerca do estabelecimento da ação. Todos esses recursos instigam a imaginação do leitor a criar uma atmosfera que propicia o momento de hesitação sugerido por Todorov.

Em,

**o descifrando el mágico alfabeto  
de las estrellas de otras latitudes**  
[ou decifrando o mágico alfabeto  
das estrelas de outras latitudes]

novamente o sujeito da enunciação desloca o seu olhar e vê o objeto, centro de seu interesse, em outra situação enunciativa. Dá-nos a idéia de que a mulher se desloca para fora da zona terrestre, como se voasse pelo sistema planetário, pelo universo, realizando uma ação de revelar, desvendar, buscar uma explicação para o fascinante, encantador e misterioso conjunto no qual se dispõem as estrelas, posicionadas, de forma tão perfeita, como se fosse um alfabeto que perfaz o conjunto de letras de uma língua. Assim, o poeta introduz a presença de “temas do eu”, como as metamorfoses, que ocorrem revelando a existência de seres extraordinários, que ora se deslocam na terra, ora despontam no céu. Todos esses recursos poéticos (a diluição das especificações espaço-temporais, os conectivos que instalam a ambigüidade), instigam a idéia imaginária que contrapõe a realidade e o fantástico. A utilização reiterada da conjunção alternativa “ou”, oferecendo a opção de um novo deslocamento espacial,

fortalece uma oscilação entre mundos, imaginário e real. Até o quinto verso o poeta recobre a visão da figura feminina com referências do mundo real. A partir do sexto verso, porém, ele começa a introduzir o mundo fantástico.

No décimo terceiro verso,

**o aspirando una rosa en Inglaterra.**

[ou aspirando uma rosa na Inglaterra.]

o espaço é outro, ela está novamente na “terra”, realizando o simples ato de sentir o perfume de uma flor. Mesmo sendo um espaço concreto, designado com nome próprio e conhecido (Inglaterra), trata-se, logicamente, da imaginação do sujeito poético. Ela volta a penetrar no mundo concreto, realizando uma ação normal, nada extraordinária; ao contrário, muito singela. No entanto, são os deslocamentos de tempo e espaço, realizados de forma ágil, que facilitam a entrada e saída do leitor nesse e desse mundo fantástico, conduzindo-o para essa oscilação entre real e imaginário. A conjunção alternativa, mais uma vez presente, também vem contribuir para essa hesitação, pois sendo recorrente, não permite ao leitor um posicionamento em nenhuma das imagens oferecidas até o momento, mas apenas uma oscilação espaço-temporal contínua.

Já, aqui, nessa fração do décimo quarto verso,

**Está donde haya música, [...]**

[Está onde há música,]

apesar da presença do verbo no presente do indicativo (está), não se refere ao tempo do agora, tampouco a um espaço determinado. Ela pode estar em qualquer lugar, desde que haja música. Ela se eterizou e eternizou, tornando-se, portanto, a própria sonoridade. Há uma transgressão absoluta dos limites entre matéria e espírito neste

verso, os quais se imbricam, alterando a estrutura da relação homem e mundo, fato que pode alterar o olhar do eu lírico e do leitor diante da realidade, característica essencial nos temas do “eu”.

A imagem do objeto contemplado permanece ainda em evidência,

**[...] en el leve  
azul, en el hexámetro del griego,**  
[no leve azul, no hexâmetro do grego,]

À falta de determinação do tempo, no entanto, é compensada pela determinação do espaço na expressão “no leve azul”. O universo espacial continua sendo transformado e a ruptura dos limites entre matéria e espírito também. A realidade, entretanto, já se encontra absorvida pelo elemento fantástico. Percebe-se que, aqui, o eu lírico apresenta a imagem feminina em um espaço celeste, sugerido pelas palavras “leve” e “azul”, oferecendo-nos, assim, uma sensação de que a figura feminina flutua nesse espaço. Porém, no segmento do verso, “no hexâmetro do grego”, o eu poético dá-nos a sensação de que a fixa em um elemento concreto. Sendo o hexâmetro uma medida poética literária, padronizada pelos gregos, instaura a presença de um novo objeto, apresentando-nos, portanto, mais um elemento que transgride as delimitações entre matéria e espírito, pois altera o olhar do indivíduo diante da realidade, com a ruptura do limite entre homem e objeto, na medida em que transforma a mulher, no próprio objeto. Procede-se também a transformação do tempo, uma vez que ocorre um salto para o passado, pois se trata de uma medida poética antiga. Nesse verso, portanto, percebe-se que, em um primeiro momento, o eu lírico apresenta a figura feminina solta no ar, vagueando no espaço, livre; para depois, estancá-la em um

elemento concreto, como se quisesse mantê-la presa na medida poética, cristalizá-la no poema, na própria palavra. Apresenta-a como uma grafia, um código, representado pelo hexâmetro.

A partir desse verso,

**en nuestras soledades que la buscan,**

[nas nossas solidões que a buscam,]

o eu lírico passa para a primeira pessoa do plural, “nossas”, cobrando do leitor certa cumplicidade em relação a esse sentimento de solidão. Por outro lado, introduz uma dúvida sobre a existência concreta desta mulher, pois se ele a apresenta nas “nossas” solidões que a “buscam”, na verdade todos somos solicitados a procurar esta mulher no plano do imaginário. Aqui começa a ser instaurada a oscilação entre o estranho e o maravilhoso, gerada pela destituição da materialidade da mulher, da sua substância física. Parece que nessa relação entre “solidões” e a ação de buscar esse ser difuso, ambíguo, instaura-se a antinomia, ou seja, por mais que se busque esse ser especial, o sujeito da demanda encontra-se mais só. Cria-se a imagem do peregrino e a imagem inapreensível, evanescente da mulher ideal, que ora está em um lugar ora em outro. Funda-se, portanto, a oscilação entre o estranho e o maravilhoso, gerado pela natureza metamórfica desse objeto de contemplação.

No próximo verso, no entanto, o poeta retorna ao tema fantástico,

**en el espejo de agua de la fuente,**

[no espelho da água da fonte,]

na medida em que nos conduz a imaginar um olhar de alguém que se mira na fonte, que, ao invés de sua imagem, enxerga a da mulher aqui apresentada. Este ato conduz

o leitor a confundir a própria imagem com a dela. Essa confusão de identidades está relacionada, segundo Todorov, com a multiplicidade de personalidade, que propicia a confusão do “eu” com o outro, marcando, novamente, uma característica do tema do “eu”. E, de acordo com Freud, o “fenômeno do duplo”, que ocorre no ato de o sujeito identificar-se com outra pessoa, colocando esse sujeito em dúvida sobre qual é seu verdadeiro “eu”, ou, no caso aqui, substituindo seu próprio “eu” por um outro. Dá-se, então, ainda, conforme Freud, uma duplicação, divisão e intercâmbio do “eu”, responsáveis também pela sensação de estranhamento.

A mulher, agora,

**en el mármol de tiempo, [...]**

[no mármore do tempo,]

está, novamente, parada no tempo. O termo “mármore” sugere a idéia de estaticidade, dureza, imobilidade. A esse sentido de estaticidade aglutina-se o de atemporalidade. Há uma cristalização do tempo. Procede-se, portanto, ao rompimento da cadeia histórica e à eternização do gesto. Uma nova transformação espaço-temporal encontra-se conjugada com a metamorfose da figura feminina, mostrando-nos a ruptura dos limites entre matéria e espírito e invocando, por conseguinte, mais uma vez os temas do “eu”, apresentados por Todorov.

Na seqüência do verso, a mulher é percebida, novamente, em um objeto concreto,

**[...] en una espada,**

[em uma espada,]

e, mais uma vez, caracteriza-se a “lei”, segundo Todorov, que compreende os temas do “eu”: ruptura do limite entre matéria e espírito, assinalado, nesse verso, pela ruptura do

limite entre sujeito e objeto. Aqui, porém, o objeto concreto oferece-nos um novo conteúdo semântico. Espada é uma arma que traduz uma simbologia de guerra e poder militar, fato que nos remete a uma representação mental de poder, de vigor, de disposição de força e de domínio sobre o outro. Sendo assim, o eu poético cristaliza a figura feminina, agora, em um objeto que a caracteriza como mulher poderosa. Ao mesmo tempo, a “espada” é um símbolo fálico, que sugere a idéia do elemento masculino, que se aglutina na imagem da mulher e transforma-a em um ser andrógono que incorpora poderes de ambos os sexos, evidenciando-a como um ser independente e soberano. Pode-se perceber, assim, o estabelecimento de muitas características relacionadas aos temas do “eu”, além das mencionadas, como: alterações físicas de seres naturais; o fenômeno do duplo, originado pelo intercâmbio do “eu” (feminino/masculino), segundo Freud, ou a multiplicação da personalidade, segundo Todorov.

Sendo assim, percebe-se que a visão da voz enunciativa é móvel, inconstante, transita de um espaço para outro de forma frenética, intercalando os elementos característicos da literatura fantástica. Nos próximos versos, porém,

**en la serenidad de una terraza  
que divisa ponientes y jardines.**

[na serenidade de um terraço  
que divide pontes e jardins.]

essa figura feminina retorna ao seu ponto de partida, assim como o poeta a mencionara nos primeiros versos. Enquanto lá, no segundo verso, essa mulher realiza uma caminhada por entre o jardim, aqui, o eu lírico apenas a contempla, em um terraço, percebendo-a tranqüila e oferecendo-nos, novamente, aquela percepção de espaço



terreno, uma vez que os versos são acrescidos de elementos como “terraço”, “pontes” e “jardins”, o que nos conduz a vê-la de modo mais real e concreto. Assim, o objeto contemplado, após *estar* e *não estar* em muitos lugares, quase de forma simultânea, apresenta-se, mais uma vez, no mundo concreto. A dúvida, a respeito dessa realidade, instala-se exatamente nessas simultaneidades espaço-temporais que desloca a figura feminina desvairadamente de um lugar para outro, não a posicionando em nenhum espaço ou tempo definidos.

Por fim, no momento em que o poeta nos apresenta esses versos,

**Y detrás de los mitos y las máscaras,  
el alma, que está sola.**

[E detrás dos mitos e das máscaras,  
a alma, que está solitária.]

enunciando que por detrás do mito, de significação simbólica ou de todas essas vivências alucinantes, como também por detrás dessas múltiplas visões, das máscaras, desses disfarces de um mundo real, encontra-se uma alma solitária, suscita-nos a dúvida a respeito dessa figura feminina: se ela é real, física ou apenas fruto da imaginação do poeta. Visto que, nos primeiros versos, ele nos leva a acreditar em uma existência real de uma mulher e nos versos seguintes ele a desloca no tempo e no espaço, fazendo-a transcender a matéria. No décimo sexto verso o eu lírico nos convida a procurá-la e, a partir do décimo nono, a figura feminina retorna ao ponto de partida, isto é, para o espaço terreno. Por fim, no dístico final, que compreende uma espécie de reflexão e questionamento a respeito de todas essas vivências, no momento em que nos diz: “e detrás dos mitos e das máscaras”, ou seja, por detrás dessas múltiplas visões, encontra-se “a alma que está solitária”, surge a questão: a figura feminina do

poema é real ou imaginária? Houve a apreensão de sua figura em certo tempo e lugar e depois se transitou para o imaginário ou todas as imagens não passam de miragens, sonhos? Esse impasse estabelece, por conseguinte, o traço fundamental, de acordo com Todorov, do gênero fantástico, ou seja, a dúvida entre o estranho e o maravilhoso, causando a hesitação entre o mundo natural e o sobrenatural.

Cria-se aqui, portanto, a oscilação entre dois mundos, teorizada por Todorov, como aspecto imprescindível para a realização do gênero fantástico na literatura. O poeta introduz o elemento aparentemente real, a mulher, apresentando-nos, no decorrer do poema, os elementos fantásticos. A dúvida, portanto, instaura-se na medida em que se cria uma hesitação no leitor, uma vez que ao final do poema fornece-se uma oscilação entre o real e o imaginário.

Esse processo de hesitação constrói-se mediante vários aspectos constituintes da formação do gênero fantástico, como a utilização dos “temas do eu”, que são estabelecidos por meio de uma “lei” que rompe os limites entre matéria e espírito, que transforma os paradigmas espaço-temporais, rompe limites entre sujeito e objeto, multiplica a personalidade ou altera fisicamente seres naturais.

Pode-se perceber também, que mesmo não sendo utilizados os “temas do tu”, não houve uma impossibilidade de compreensão do gênero, uma vez que o propósito em manter a hesitação realizou-se, em decorrência da ambigüidade instaurada acerca da apreensão da figura de Susana Bombal ou de sua imagem, fruto da imaginação do poeta (?).

A forma ideal, sugerida por Todorov, seria a hesitação do começo ao fim. Aqui, a hesitação conhece o ápice no meio do poema, quando o encadeamento dos versos se constrói por meio da conjunção alternativa. Desse ponto em diante, embora o arranjo

sintático se estabeleça em orações afirmativas, o fato de se proceder a uma seqüência de indicações espaço-temporais, inseridas em orações assindéticas, cria-se a ambigüidade, por apreender o objeto contemplado em sua natureza ubíqua, volátil, etérea. O dístico final adiciona outros elementos que, ao mesmo tempo que sugere a transcendência, não descarta as outras percepções da voz enunciativa.

## CAPÍTULO IV

### TRÊS INTERPRETAÇÕES DE MUNDO EM COTEJO

Do exame das concepções de mundo das três estéticas: simbolista, surrealista e fantástica, e do exame dos procedimentos e recursos adotados em cada uma dessas expressões artístico-literárias, podemos traçar as homologias e divergências que elas estabelecem entre si.

De um modo geral, como já vimos no decorrer deste estudo, todas as expressões literárias dialogam com duas esferas: o do real e o do irreal, transpondo as fronteiras que naturalmente se encontram estabelecidas entre as duas. Sabe-se, também, que é componente essencial da arte o processo ficcional, o qual por si só institui uma liberdade expressiva criadora de uma supra-realidade. Mesmo assim, o produto artístico tange, às vezes mais, em outras menos, a zona limítrofe entre o real e o imaginário. No estudo das estéticas que desenvolvemos, tivemos a oportunidade de observar essas aproximações e esses distanciamentos, marcados cada um de *per se* por um olhar distinto, significativo acerca da arte. É nosso interesse, nesse momento, fazer um cotejo entre as expressões artísticas examinadas, procurando distinguir não apenas se a interpretação de mundo de cada uma delas se aproxima mais ou menos da realidade, mas também apontar os procedimentos e recursos adotados que validam cada manifestação literária. Observaremos que da arquitetura construída pelas formas escolhidas e pelo conteúdo que as perfazem, as três estéticas anunciam as grandes transformações do pensamento humano e, por conseguinte, da literatura moderna.

Como sempre ocorre nas artes em geral, há, nessas estéticas, uma rejeição aos modelos sociais pré-estabelecidos. No entanto, tal fato parece acontecer de forma mais intensa, na medida em que a realidade vigente é absolutamente repudiada, provocando, por parte dos artistas, uma introspecção, na tentativa de encontrar em sua própria alma, um sentido maior do que aquele até então propiciado pelo mundo externo. A construção de uma realidade subjetiva torna-se o centro de interesse desses artistas que pretendem expor tudo aquilo que fora censurado pela sociedade por representar as forças arracionais e/ou o deslocamento do mundo instituído. Nesse processo de exteriorização, buscam nas profundezas de sua alma uma liberdade que possa vir à tona para dialogar com o externo, ou então, apenas para rejeitá-lo.

No Simbolismo, tal ruptura ocorre quando se transforma um modelo antigo de representação da realidade, *mimesis*, em outro totalmente novo, denominado *estética da figuração*, que através dos símbolos, sugestões, correspondências, as emoções recônditas da alma são trazidas à tona para expressar os estados inexplorados e indefiníveis até então, que dará ensejo à tão almejada linguagem original, aquela que se encontra oculta por detrás do mundo visível.

O Surrealismo desvincula-se totalmente de todos os procedimentos artísticos passados e busca, através de uma técnica nova, a psicanálise, um outro recurso para sua expressão. Assim, mediante a *escrita automática*, é possível resgatar o mundo individual calcado no *inconsciente*. Nesse processo, o artista deixa-se levar por uma espécie de alucinação, a um estado onírico que lhe permite uma liberdade de manifestação e de criação de uma nova linguagem literária, desprendida do mundo real externo.

No Fantástico, todos os elementos constituintes do mundo imaginário são utilizados no sentido de confundi-los junto aos do mundo real, colocando a personagem em estado de *hesitação*, buscando provocar uma dúvida no leitor para que este se pergunte acerca dos limites das experiências vividas, isto é, se pertencem à realidade ou a imaginação.

Desta forma, elementos como: símbolo, metáfora, metamorfose, mito, sonho, entre outros que podem estabelecer dialogias entre real e imaginário, adquirem significados distintos em alguns casos, e semelhantes em outros, para cada estética específica. Além disso, o próprio elemento humano, a mulher, tema comum e escolhido propositalmente, em todos os poemas analisados, é vista sob um ângulo de visão distinto pelas expressões artísticas, distinções que destacaremos a seguir.

Partindo, primeiramente, do símbolo, pode-se dizer que no Simbolismo ele possui um significado que se amplia, na medida em que é utilizado “não só como *uma palavra e/ou imagem* que remete a algo desconhecido, mas também como conjunto de palavras e/ou imagens que evoca determinado estado de espírito” (GOMES, 1994, p.20), permitindo, assim, que se busque a correspondência entre matéria e espírito, entre o mundo real e o imaginário.

Para os surrealistas, o símbolo encontra-se inserido no conteúdo onírico apenas como uma forma mascarada de representação de desejos reprimidos, uma vez que “Freud acreditava que os desejos proibidos presentes no conteúdo onírico latente se exprimem, no conteúdo manifesto apenas como forma simbólica ou disfarçada” (SCHULTZ, 2000, p.341); para os surrealistas, manifesta-se na linguagem literária, como resultado de uma expressão livre, desvencilhada da censura imposta pelo social, tendo para cada artista, portanto, seu significado próprio.

No Fantástico, o símbolo possui seu significado tradicional, mas se insere nos conteúdos do imaginário através dos acontecimentos inexplicáveis, por exemplo, uma casa é simplesmente uma casa, mas caso subitamente comece a voar, não perde seu sentido original, mas rompe a ordem do inalterável na vida real e concreta.

Assim sendo, mesmo que a realidade apresentada pelas estéticas seja representada em linguagem simbólica, cada qual tem a sua representatividade específica. As metáforas, para os simbolistas, por exemplo, “contaminam-se mutuamente provocando a eclosão das sinestésias” (GOMES, 1994, p.92), resultando, portanto, na criação de um vocábulo novo, que rompe com a tradição poética, e permite que o poeta descubra as relações inusitadas entre as coisas do mundo concreto e espiritual que se encontram analogicamente estabelecidas.

Todavia, para o Surrealismo, como também para o Fantástico, a metáfora perde parte de seu sentido no discurso poético figurado. Para o Surrealismo, a metáfora está inserida no mundo onírico, e distancia-se de sua representatividade apenas do plano poético e passa a ser a tradução do conteúdo do sonho, resultando, então, em um emprego desregrado da imagem. Assim, uma mulher metamorfoseada, por exemplo, faz parte do mundo supra-real, que está embutido no inconsciente.

Segundo Todorov, a “imagem poética é uma combinação de palavras, não de coisas, e é inútil, melhor: prejudicial, [sic] traduzir esta combinação em termos sensoriais” (1992, p.67), pois se cada frase for considerada como combinação semântica, “o fantástico não poderá aparecer” (ibidem, p.68). O discurso emotivo que poderia ser instaurado pela metáfora afasta o fantástico, que tem como ponto de partida a oscilação entre o real e o imaginário. Assim, de acordo com o autor, “é precisamente quando as palavras são empregadas no sentido figurado que devemos tomá-las

literalmente” (p.69). Por exemplo, quando o poeta diz : “o suspiro que sai da terra” (p.69), tal verso não conduz o leitor para uma associação entre o elemento real e o sobrenatural, causando uma hesitação entre eles, mas acaba por solicitar uma leitura poética. Do mesmo modo a metamorfose, que serve também para que se estabeleça a hesitação, pois se trata de um elemento representativo da ruptura entre os limites da matéria e do espírito, na medida em que altera os seres naturais.

Também o mito, um derivado simbólico, difere-se nas expressões estéticas. No Simbolismo, além de símbolo representativo de divindades ou personagens poderosas, trata-se de “uma narrativa de duplo sentido” (GOMES, 1994, p.125), dando-lhe uma significação mais ampla, auxiliando o estabelecimento da correspondência entre o material e o espiritual, associando-os, fundindo-os sob diversos estados emocionais propiciados pela imagem sugerida, permitindo a unidade do interior com o exterior, para o alcance da linguagem original.

Para o Surrealismo, o mito está inserido no símbolo onírico, que é o disfarce de um desejo reprimido, portanto, constitui parte integrante do inconsciente, que vem à tona como resultado da expressão artística livre de repressões sociais.

Já no Fantástico, o mito tem importante representatividade quando instaura uma linguagem simbólica associativa entre real e imaginário que propicia uma oscilação entre os mundos real e fantástico e rompe os limites entre matéria e espírito.

Um elemento como o sonho também se inscreve no Simbolismo, podendo ser representado nesse desdobramento incessante de todos os sentidos, na busca do oculto, daquilo que está por detrás do mundo visível. Assim, na medida em que o artista sugere e busca a correspondência entre o material e o espiritual, acaba por navegar em um mundo desconhecido, de idéias abstratas, um mundo quase onírico. Para os



surrealistas, o sonho atua como procedimento com a intenção de unir o mundo real, da vigília, com o imaginário, do sonho, auxiliando nas descobertas dos mistérios da mente inconsciente, liberando-os das imposições sociais e permitindo a expressão de uma linguagem livre. Enquanto que para o Fantástico, o sonho desempenha o papel de dar as explicações de experiências inverossímeis, ou seja, ajuda a criar a atmosfera de oscilação e de dúvida entre o mundo real e o imaginário. No Surrealismo, portanto, ele é desejado como recurso constitutivo, no fantástico ele pode ser ou não utilizado como um recurso de expressão.

O acaso, no Simbolismo, apresenta-se na medida em que o poeta sugere, e, através da poética do vago, deixa espaços para serem preenchidos (ao acaso) pelo leitor. No Surrealismo, o acaso é apreciado em relação aos encontros insólitos, às coincidências, etc., que podem ser encarados como a “escrita automática do destino” (REBOUÇAS, 1986, p.55), assim, “o encontro do objeto tem o mesmo valor do sonho, isto é, ajuda a leitura da própria vida” (*ibidem*, p.59). Para o Fantástico, o acaso gira em torno de acontecimentos não previstos para introduzir elementos inexplicáveis, criando uma espécie de choque entre os acontecimentos de ordem natural com os de ordem sobrenatural, no intuito, sempre, de estabelecer a hesitação entre os mundos real e imaginário.

Com relação à concepção da figura feminina, pode-se dizer que no Simbolismo ela é uma imagem endeusada, mas que se transforma, na busca da perfeição, de uma mulher (re)criada de acordo com a correspondência estabelecida por cada indivíduo, que a constrói conforme suas sensações, percepções e significações originárias dessa correspondência. No Surrealismo a mulher também se modifica, e atua como instrumento de inspiração até mesmo para a entrada no mundo onírico, através do qual

volta transformada e adquire um aspecto diferencial. No Fantástico, a mulher faz parte de um elemento constituinte do mundo real que pode sofrer as rupturas causadas pelo mundo fantástico, assim, pode ser uma imagem real e/ou fictícia.

Percebe-se, então, que todos esses elementos temáticos, utilizados nas expressões literárias citadas, modificam-se em consonância com as concepções estético-filosóficas que as formam. A apresentação de uma nova realidade é fator primordial em todas, todavia, é nas formas de criação que se diferem. No Simbolismo há uma espécie de realidade ampliada pelo recurso imaginário, no Surrealismo ocorre uma integração entre os mundos real e imaginário, enquanto que para o Fantástico mantém-se uma oscilação entre eles.

Para concluir, portanto, o Simbolismo que tem seu início no final do século XIX, já é considerado como raiz primeira da modernidade, por certos críticos, na medida em que começa a dar indícios de uma visão estética moderna, através da estética da figuração que surge para (re)apresentar a realidade, transpondo-a para o imaginário. Assim sendo, esta concepção estética atua para traduzir as experiências vividas na imaginação.

O Surrealismo, já marcado pelo século XX, desvincula-se totalmente das expressões artísticas passadas, rebelando-se contra tudo que é considerado socialmente produzido. Alia-se a novas teorias da época, entrando fundo no inconsciente para buscar uma arte que possa expressar sua revolução contra a realidade estabelecida.

O Fantástico que sempre existiu, de acordo com alguns estudiosos, modifica-se no século XVIII, XIX e XX e está presente em quase toda a contemporaneidade. Em certo aspecto relaciona-se com o Surrealismo por trabalhar o imaginário, mas, por

outro, distancia-se deste por colocar em xeque o mundo da realidade e o da irrealidade, não se mantendo nem lá, nem cá, ao mesmo tempo em que repudia totalmente o verso ritmado e as associações semânticas do Simbolismo.

Começa-se, assim, a entrar no mundo moderno pelo Simbolismo, quando os artistas reagem ao pensamento científico da época, partindo do mundo real para dar vazão à imaginação. A seguir, fundamentado nas teorias freudianas, o poeta surrealista busca a expressão do inconsciente, enquanto o Fantástico fica no trânsito entre a realidade e a imaginação. Aponta-se, ainda, que em todas as estéticas, como é de se esperar, temos a expressão do sujeito poético que cunha sua realidade ontológica e imprime sua forma peculiar de apreender o mundo.

Pode-se perceber que a busca do imaginário, na verdade, para todas as estéticas acaba sendo o grande ideal em torno do qual elas gravitam, uma vez que é o mundo no qual o artista pode se reconhecer, pois a imaginação ou é nescedouro do produto estético, como nos casos do Simbolismo e do Surrealismo, ou é parte que facilita a instalação do processo criador, por também viabilizar a transição para o real, como ocorre com o Fantástico.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As transformações na sociedade conduzem a novas formas de representar o objeto estético. É exatamente este ponto que tentamos apreender no nosso estudo, ou seja, focamos a modernidade e analisamos como a arte criada nesse período representou o prisma de ver o mundo e de conceber o artefato artístico.

Os tempos mudam e os modos de pensar do homem acompanham o fluxo da história. O mesmo acontece com a criação artística. Segundo Bakhtin, a arte “reflete e refrata” (BAKHTIN/Volochinov, 1997, p.30) o meio, isto é, ela, ao mesmo tempo em que oferece um quadro de sua época, também desvela o olhar do criador acerca do seu tempo.

Todo esse processo que modifica o pensamento do homem remete-nos a uma abertura de janela para o passado, para que percebamos por quais transformações ele passou e seus resultados na arte, especificamente nas estéticas simbolista, surrealista e fantástica. Essas transformações resultantes de modificações de pensamentos geram diferentes modos de representação de mundo, ou seja, distintas manifestações estéticas, na medida em que se apropriam de determinados conteúdos produtores de novos modos de expressão.

Nesse estudo examinamos três movimentos artísticos de fundamental importância no mundo moderno. Iniciamos pelo Simbolismo que nos ofereceu um fecho de luz, indicando o início de uma era moderna no momento em que o artista se desloca para seu mundo interior, dando ênfase à imaginação mediante o uso do símbolo,

revelando-nos uma nova forma de captação da realidade. Passamos pelo Surrealismo que, por meio das teorias psicanalíticas deixa marcas revolucionárias em sua época, na medida em que se liberta dos conteúdos racionais privilegiando o inconsciente. E, ao final, vimos o Fantástico que mantém a realidade em uma espécie de balança, oscilando entre o real e o imaginário.

Diante das análises realizadas, pode-se perceber a complexidade implicada na construção e realização desse processo de criação artística, e como tais processos se apresentam de forma ainda mais complexa em cada nova estética que surge.

Pode-se perceber também que a arte, assim como a ciência, ou outra atividade específica qualquer, não deixa para trás tudo o que já passou e simplesmente olha para frente e cria novas fórmulas ou expressões. O artista percebe as mudanças no mundo, e, na medida em que responde confrontando-se com o antigo, retoma-o, resignificando-o e introduz outras formas de expressão, outros conceitos artísticos. A posição reativa do criador, face à poética vigente e às concepções de arte e de mundo validadas até então, pode colocá-lo a frente de seu tempo, torná-lo um poeta *avant la lettre*.

Nesse sentido, ao mesmo tempo em que a obra de arte é atravessada pelas vozes do seu contexto de criação, ela pode também apontar para outras formas de ver e de pensar o mundo. Quando se estabelece um embate entre o mundo empírico e o artístico, que dialetiza conteúdos ideológicos assinalados por quadros axiológicos distintos, dá-se um passo na linha histórica e registra-se, assim, novos marcos na evolução do pensamento humano.

Esse entendimento acerca das relações da arte com a sociedade fazem-nos reconhecer a importância das expressões estéticas como manifestação humana, tanto

na literatura, que foi nosso objeto de estudo, como em todas as suas formas de manifestação artística.

Essa leitura que se faz do homem, através da arte, é um dos prismas para descobri-lo em sua essência: seus pensamentos, angústias, alegrias, enfim, todo esse rol de emoções e percepções intelectuais que o constitui, e que nos permite estudar e perceber, efetivamente, o seu humano em sua complexidade.

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ARISTÓTELES. *Poética*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção: Os Pensadores, Vol. II).

\_\_\_\_\_. *Vida e obra*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção: Os Pensadores, Vol. I).

BAKHTIN, Mikhail (V. N. Volochínov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e estética*. (A teoria do romance). 4. ed. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

BARILLI, Renato. *Curso de estética*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.

BORGES, Jorge Luis. *El oro de los tigres* (1972). In: *Obras completas*. Barcelona: Emecé, 1996. Vol II.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1995.

\_\_\_\_\_. *Reflexões sobre a Arte*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2002. (Série Fundamentos).

BRADLEY, Fiona. *Movimentos da arte moderna: Surrealismo*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.

BRASIL, Assis. *Arte e Deformação: Como entender a estética moderna*. São Paulo: Nacional, 1987.

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CHAUÍ, Marilena. *Introdução à História da Filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*, Vol 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. *O que é ideologia*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001. (Coleção Primeiros Passos).

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CHNAIDERMAN, Miriam. *Ensaio de Psicanálise e Semiótica*. São Paulo: Editora Escuta, 1989.

COLI, Jorge. *O que é arte*. 15. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Coleção Primeiros Passos:123).

CUDDON, J. A. *The Penguin dictionary of literary terms and literary theory*. England, London: Penguin Books, 1999.

DUARTE, Rodrigo. *Parágrafos selecionados da Crítica da Faculdade do Juízo de Immanuel Kant*. In: *O Belo Autônomo*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

DUROZOI, Gerard. *O Surrealismo: teorias, temas, técnicas*. Portugal-Coimbra: Almedina, 1976.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

\_\_\_\_\_. *A definição de arte*. Rio de Janeiro: Elfos Editora; Lisboa: Edições 70, 1995. (Coleção Arte e Sociedade: 1).

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

FONSECA, Eliane. *A palavra in-sensata: poesia e psicanálise*. São Paulo: Editora Escuta, 1993.

FRANCO, Sérgio de Gouvêa. *Hermenêutica e Psicanálise na obra de Paul Ricoeur*. São Paulo: Loyola, 1995. (Coleção Filosofia: 35).

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

\_\_\_\_\_. *Cinco lições de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1970.

\_\_\_\_\_. *Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância*, 1970. In: Edição STANDARD brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, Vol. XI.

\_\_\_\_\_. *O mal-estar da civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

\_\_\_\_\_. *O estranho*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. In: Edição STANDARD brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, Vol. XVII.

FROMM, Erich. *A linguagem esquecida: uma introdução ao entendimento dos sonhos, contos de fadas e mitos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1962.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Freud e o inconsciente*. 20. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.



- GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista*. 2. ed. São Paulo: Atlas, 1994.
- GOMES, Isabel. *Teoria da interpretação de Paul Ricoeur*. Portugal-Porto: Porto Editora, 1995.
- GUIMARÃES, Fernando. *A poesia da presença e o aparecimento do Neo-Realismo*. Portugal-Porto: Inova, 1969. (Coleção Civilização Portuguesa: 3).
- \_\_\_\_\_. *Os problemas da modernidade*. Portugal-Lisboa: Presença, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Poética do Simbolismo em Portugal*. Portugal-Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Portugal-Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1982.
- HAAR, Michel. *Introdução à psicanálise-Freud*. Portugal-Lisboa: Edições 70, 1979. (Coleção: Biblioteca Básica de Filosofia).
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HEGEL, Georg W. Friedrich. *Estética*. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (Coleção Os Pensadores).
- HELENA, Lúcia. *Movimentos da vanguarda europeia*. São Paulo: Scipione, 1993.
- HERRMANN, Fábio. *O que é Psicanálise*. 12. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- KERBRAT-ORECCHIONE, Catherine. *La enunciación de la subjetividad en la lenguaje*. Buenos Aires: Hachette, 1986.
- KON, Noemi Moritz. *Freud e seu duplo: reflexões entre psicanálise e arte*. São Paulo: Edusp- Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1996.
- LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- MASSAUD Moisés. *Dicionário de termos literários*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1982.
- \_\_\_\_\_. *História da Literatura Brasileira: Modernismo*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1996.
- \_\_\_\_\_. *História da Literatura Brasileira: Romantismo*. São Paulo: Cultrix, 1984.
- \_\_\_\_\_. *História da Literatura Brasileira: Simbolismo*. São Paulo: Cultrix, 1984.
- MELLIER, Denis. *La littérature fantastique*. France-Paris: Seuil, 2000. (Collection Mémo Lettres).

MENDES, Murilo. *As metamorfoses*. Organização, preparação do texto e notas: Luciana Stegagno Picchio. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Volume único.

MOURA, Emílio Guima. *50 poemas escolhidos pelo autor*. Brasil: Ministério da Educação e Cultura, 1961. (Coleção Os cadernos da Cultura: 126).

MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo: Edusp, 1995.

MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

NADEAU, Maurice. *História do Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985. (Coleção Debates: Arte).

NETO, Alfredo Naffah. *O inconsciente como potência subversiva*. São Paulo: Escuta, 1991. (Coleção Ensaaios: Filosofia).

NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo: Ática, 2002. (Série Fundamentos:38).

PECCININI, Daisy. *Figurações Brasil anos 60*. São Paulo: Itaú Cultural/ Edusp, 1999.

PESSANHA, José Américo Motta. *Platão: vida e obra*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção Os Pensadores).

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Coleção Primeiros Passos: 191).

PLATÃO, *A República*. 7. ed. São Paulo: Atena Editora, 1959 (Coleção Biblioteca Clássica).

POE, Edgar Allan. *Poesia e prosa: obras escolhidas*. 3. ed. São Paulo: Ediouro, 2000. (Coleção Clássicos de Bolso).

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann, Livro I*. In: *Em busca do tempo perdido*. Rio de Janeiro: O Globo, 2003.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. São Paulo: Edusp, 1997.

READ, Herbert. *O significado da Arte*. 2. ed. Lisboa: Editora Ulisseia, 1969.

REBOUÇAS, Marilda de Vasconcellos. *Surrealismo*. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios).

RICOEUR, Paul. *O conflito das interpretações*. Rio de Janeiro: Imago, 1978.

\_\_\_\_\_. *interpretações e ideologias*. 4. ed. Rio de Janeiro:Francisco Alves, 1990.

\_\_\_\_\_. *Tempo e narrativa: TOMO I, II e III*. São Paulo: Papyrus, 1994, 95 e 97.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

ROSENFELD, Anatol. *Estrutura e problemas da obra literária*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

RUBIÃO, Murilo. *Literatura comentada*. Seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico, organizados por Jorge Schwartz. São Paulo: Abril, 1982.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense,1983. (Coleção Primeiros Passos:103).

SARTRE, Jean-Paul. *Situações I: críticas literárias*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2000.

SCHAUB-KOCH, Émile. *Contribuição para o estudo do fantástico no romance*. Portugal-Lisboa: Gaspar, 1957.

SCHMIDT, Albert-Marie. *La literatura simbolista*. Buenos Aires: Eudeba-Editora Universitária, 1962.

SCHULTZ, Duane P. & Sydney Ellen. *História da Psicologia Moderna*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

SILVA, Maria Luísa P. Ferreira da. *A Hermenêutica do conflito em Paul Ricoeur*. Coimbra: Livraria Minerva, 1992.

SILVEIRA, Tarso da. *Literatura comparada*. Rio de Janeiro: GRD Edições, 1964. (Coleção "Breviário").

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 1999. (Série Princípios).

STEINMETZ, Jean-Luc. *La littérature fantastique*. 3. ed. France: Presses Universitaires, 1997. (Collection Que sais-je?).

STEVAM, Carlos. *Freud, vida e obra*. 15. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

SUHAMY, Henry. *A poética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988. (Coleção: Cultura Contemporânea).

TALLAFERRO, Alberto. *Curso básico de psicanálise*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1973. (Coleção: Vozes do Mundo Moderno).

TIBURI, Márcia. *Crítica da razão e mimesis no pensamento de Theodor W.Adorno*. Porto Alegre: Edipucrs. 1995. (Coleção Filosofia: 26).

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

\_\_\_\_\_. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

TREVISAN, Amarildo Luiz. *Filosofia da educação, mimesis e razão comunicativa*. Ijuí, RS: Unijuí Editora e ABEU, 2000. (Coleção Educação).

TUFANO, Douglas. *Estudos de língua e literatura*. 5. ed., Vol II. São Paulo: Moderna, 1998.