

ISSN 1415-4498

*M*ANUSCRÍTICA

REVISTA DE CRÍTICA GENÉTICA

14

Centre de Documentation du Cours
de Langue et Littérature Française

ASSOCIAÇÃO DE PESQUISADORES DO

L I T E R Á R I O

*M*ANUSCRÍTICA

REVISTA DE CRÍTICA GENÉTICA
VITÓRIA, ES – DEZEMBRO DE 2006

Conselho Editorial:

ALMUTH GRÉSILLON
AMÁLIO PINHEIRO
JULIO CASTAÑON
RAUL ANTELO
ROBERTO BRANDÃO
WILLI BOLLE
YEDDA DIAS LIMA

Editoria científica:

ÂNGELA GRANDO BEZERRA
APARECIDO JOSÉ CIRILLO
MARIA REGINA RODRIGUES
MARIA GORETE DADALTO GONÇALVES
FERNANDO AUGUSTO DOS SANTOS NETO

Diretoria Editorial:

APARECIDO JOSÉ CIRILLO

Projeto Gráfico:

LUCIANO ALVES PORTELA
VITOR CAMPOS LOUZADA

Ilustração Capa:

ATÍLIO COLNAGO

SUMÁRIO

1. Como entender os processos de criação vinte anos depois - Philippe Willemart.....	9
2. Lecture macro, lecture micro du processus d'écriture_ Réflexions sur la performativité du détail en critique génétique - Irène Fenoglio.....	22
3. Crítica de Processo - Cecília Salles.....	36
4. Signo e significação: Pensamento diagramático e leis de formação - Daniel Ribeiro Cardoso.....	41
5. Informação Estética: Processos de Construção de Formas na Criação - Edina Regina P. Panichi.....	47
6. Breviário das terras do brasil: uma aventura nos tempos da inquisição e os vários caminhos que os manuscritos nos proporcionam - Isabel Cristina Farias de Lima.....	52
7. A Comunidade do Arco-íris: a Gênese de um Possível Novo Mundo - Mara Lúcia Barbosa Da Silva.....	56
8. A presença de João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes em Acervos de escritores espanhóis - Ricardo Souza De Carvalho.....	61
9. Mário de Andrade: epistolografia e processos de criação - Marcos Antonio de Moraes.....	65
10. Poética do processo - Roberto de Oliveira Brandão.....	71
11. Estética da Criação: a gênese de Vidas Secas, de Graciliano Ramos - Vanda Cunha Albieri Nery.....	75
12. O território do caderno de criação - Laís Guaraldo.....	80
13. O códice 367 (320) da Biblioteca Nacional de Lisboa - Carlos Eduardo Mendes de Moraes.....	88
14. Acervos de autores e projetos de edição crítica: Os casos de Fernando Pessoa e Eça de Queirós - Ceila Ferreira Martins.....	94
15. Ficção e Imprensa no Brasil: os Processos de Criação de Machado de Assis, Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar - José Alcides Ribeiro.....	101
16. Machado de Assis e o Corpus flaubertianum - Verónica Galíndez Jorge.....	116
17. Revisitando a aquisição de segunda língua: inglês - Ana Elisa Machado Cysne.....	121
18. Tradução literária e crítica genética: Estudo genético do prototexto da tradução para o português do romance de Gabriel Garcia Marques Memória de minhas putas tristes. - Marie-Hélène Paret Passos.....	127
19. Drummond e o Arquivo-Museu de Literatura - Eliane Vasconcellos.....	132
20. Arquivos de escritores: as tramas no Arquivo Mário de Andrade - Marcia Regina Jaschke Machado.....	138

21. Método Van Gogh de formação em artes visuais - Edson P. Pfützenreuter.....	143
22. Um diálogo com as cartas de Vincent Van Gogh - A partir do livro Vincent Van Gogh: cartas a Théo - Maria Paula Palhares Fernandes.....	150
23. Italo Calvino: reflexões sobre processo de criação - Maria Sílvia Bigareli.....	161
24. A Poética de Norma Grinberg: O Arco do Desejo - Sylvia R. Fernandes.....	166
25. Construção metodológica na pesquisa em Educação: contribuições da Crítica Genética - Ronaldo Alexandre de Oliveira e Sílvia Regina Ribeiro.....	171
26. Processos de escritura na escola: breve panorama de alguns estudos franceses e brasileiros - Valquíria C. M. Borba e Eduardo Calil.....	177
27. Desdobrando as Funções dos Documentos de Processo: uma Análise nas Artes Visuais - Aparecido José Cirillo.....	185
28. Problemas de transcrição na Missa no. 7 de Francisco Mignone - Carlos Alberto Figueiredo.....	193
29. Processo de criação: diálogo com a cultura - Cristiane Miryam Drumond de Brito	199
30. Espaços de criação de duas ceramistas brasileiras - Maria Regina Rodrigues.....	206
31. Acaso como tendência: o projeto poético de Milton Montenegro - Maria Gorete Dadalto Gonçalves.....	215
32. Edição Crítica da Poesia Completa de Lúcio Cardoso - Ésio Macedo Ribeiro.....	225
33. A poesia machadiana: versões, traduções, revisões e diálogos – uma musa de roupas embebidas - Francine Fernandes Weiss Ricieri.....	231
34. O fazer naturalista em o mulato, de Aluísio Azevedo - Laura Camilo dos Santos Cruz.	237
35. Perspectivas sobre a gênese de Casa de pensão - Marizete Liamar Grando.....	244
36. A escrita literária é sempre uma prática crítica. Mas crítica do quê? Do processo - Claudia Amigo Pino.....	249
37. O processo telejornalístico na edição - Aline Grego.....	259
38. A Crítica Genética na Propaganda - Prof. João Vicente Cegato Bertomeu.....	268
39. O Processo de Criação e Produção em Os Simpsons - Profa. Chantal Herskovic.....	277
40. O Caderno Rosa de Hilda Hilst - Cristiane Grando.....	286
41. A condição fotográfica da arte contemporânea - gênese e o processo de criação - Evandro de Freitas Gauna.....	287
42. O processo de criação de Cidade de Deus - Keila Prado da Costa.....	289
43. Generalizações sobre o proceso criativo servindo como suporte no caminhar de uma oficina terapêutica ocupacional com psicóticos	290
44. Disciplina e liberdade: leituras processuais na música de H.J. Koellreutter.....	295

33. A POESIA MACHADIANA: VERSÕES, TRADUÇÕES, REVISÕES E DIÁLOGOS — UMA MUSA DE ROUPAS EMBEBIDAS

FRANCINE FERNANDES WEISS RICIERI
UNIMEP

A imagem no título desta fala, “Uma musa de roupas embebidas”, é tomada de certa paráfrase de texto shakespeariano realizada por Machado de Assis e publicada, em 1870, em um livro intitulado *Falenas*. A musa em questão é Ofélia, a personagem de Shakespeare, e são precisamente suas roupas embebidas que terminam, no texto do dramaturgo, por arrastá-la ao fundo de águas em que um suicídio se desenha. Esta imagem é que acionaremos agora, pensando em aspectos não canônicos da produção de Machado de Assis, para esboçar uma breve reflexão sobre o papel da poesia em sua trajetória literária.

“A morte de Ofélia” é, como se vê, um exercício de tradução. E o exercício de tradução encontra-se entre um dos elementos mais constantes dos percursos poéticos machadianos. Todos os seus livros de poesia apresentam textos traduzidos e há algumas interessantes análises acerca das tensões que se estabelecem, em cada um destes livros, entre o material próprio e o alheio.

Há alguns anos, publicou-se uma coletânea intitulada *Machado de Assis e confrades de versos* (Gledson 1998) em que se oferecem ao leitor algumas destas traduções, bem como os poemas originais. As escolhas feitas por Machado, no parecer do organizador, John Gledson, evidenciaríamos “aspectos de sua carreira intelectual e a dívida para com as modas passageiras do século passado”. Salvo engano, ainda segundo Gledson, “até essas “obrinhas” acompanhariam “o desenvolvimento de um grande escritor”.

Uma vez que “A morte de Ofélia” é o texto que organiza nossas reflexões, seria adequado recordar que ele se encontra no segundo livro de poemas publicado por Machado. Jean-Michel Massa em *A juventude de Machado de Assis* (Massa 1971), descreve as primeiras tentativas poéticas em que, por volta dos quinze ou dezesseis anos, Machado teria feito empenho. Quando, em 1864, aparece o livro *Crisálidas*, impregnado de forte tom romântico, já havia um tempo considerável em que, pela poesia, Machado vinha afinando seus instrumentos em sua busca de dicção pessoal. Com passeios pelo condoreitismo, por certo byronismo, por sonetos e toda sorte de textos poéticos, exercícios, enfim.

Falenas, de 1870, e *Americanas*, de 1875, dão seqüência a um processo em que tal busca recorre sistematicamente ao diálogo com tradições e vozes plurais, na perseguição de uma voz própria. A tradução indubitavelmente tem papel privilegiado neste constante exercício de redimensionamento que, em 1901, se fecha com a publicação das *Poesias completas*. Trata-se de um fechamento literal: 1901 implica uma

revisão e reorganização dos livros anteriores, aos quais se acrescenta Ocidentais, que nunca teve versão solitária. Implica, também, uma retirada de cena, um adeus às armas que soa tão pouco machadiano e que só se interrompe pela publicação ímpar de “À Carolina” (1906) – soneto célebre, que vale a boa fama de que goza.

Ao revisar e reorganizar os livros anteriores, o escritor se assume enquanto editor e crítico de si mesmo e passa a vassoura impiedosamente em quantia significativa de textos. As traduções são muito escolhidas para os cortes, mas nem todas desaparecem das Poesias completas. Entre as rejeitadas, está nossa Ofélia. E que cortes são esses? São os cortes de um escritor que “se embebeu meticulosamente da obra dos predecessores” (a expressão é de Antonio Candido) e que, só assim embebido, pôde decidir o que deveria ir ao fundo e o que deveria boiar... No texto de que se extraiu o excerto, “predecessores” eram os literatos locais. Neste texto, predecessores são também poetas e versos de outras literaturas. Mas e a exclusão de Ofélia? Transcrevo a hipótese de Mário Curvello:

Um poema, “A morte de Ofélia” (Paráfrase), excluído em 1901, aparecia entre “Un vieux pays” e “Luz entre sombras”. Essa tríade representava as opções e a decisão do poeta quanto às propostas formais que lhe apresentavam o universo poético de sua época, ainda que o universo se reduzisse à França. A paráfrase dos versos de Shakespeare compõe um quadro romântico e a sua destruição.

Se em “A morte de Ofélia” a paráfrase representava o fim do Romantismo, a pergunta seria: por que o velho Machado excluiu o poema em 1901? A resposta, nesta armação de conjeturas, foi dada pelo desenvolvimento posterior de sua obra – a qual só abandona as influências do Romantismo escola em 1881 – e também pelas próprias Falenas – onde aquelas influências são indisfarçáveis. (Curvello 1982: p. 484)

Em 1901, seguindo esta linha de raciocínio, portanto, Machado teria sacrificado Ofélia à preservação representativa das tendências românticas tão fortes em Crisálidas, mas, sobretudo ainda operantes em Falenas, os dois livros mais impiedosamente reduzidos. Na obra de 1875 houve bem menos alterações: as poesias americanas vinham, desde 1873, ocupando as reflexões do escritor, como se pode observar no texto “Instinto de Nacionalidade”. Dando seqüência ao trabalho de José de Alencar, e revendo suas próprias posições em momentos anteriores, nele Machado discute o estatuto do nacionalismo em literatura e defende a presença não restritiva do característico, tal como se pode observar em Americanas, pelo redimensionamento da temática indianista:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão rígidas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. (Machado de Assis 1997: p. 804)

Sabe-se que, ao longo de toda sua trajetória, Machado soube conjugar escrita e reflexão e que seus críticos costumam julgar pertinente a consideração de seu empenho teórico. Sobretudo porque as duas atitudes (a de quem escreve e a de quem pensa as implicações das escolhas operacionalizadas na escrita) confluem na definição da posição de Machado nos debates de seu tempo.

Neste caso específico, dá-se o debate sobre a relação entre a “escola americana” e as outras correntes temáticas que poderiam ser exploradas pela literatura brasileira. Se o contemporâneo Alencar separa indianismo e “outras temáticas” na operaciona-

lização de seu conceito de nacionalidade; Machado, enquanto crítico e, sobretudo, enquanto poeta, redimensiona a própria idéia que se fez do indianismo enquanto expressão do exótico nacional.

Em *Americanas*, tão americana quanto as outras, Sabina é a moça negra que comete a imprudência de se apaixonar pelo “senhor moço”. Viverá curtíssimo idílio para, grávida, terminar por vê-lo “devidamente” casado com uma moça branca. A Sabina faltam características físicas que a habilitem socialmente e faltam, sobretudo, condições econômicas que pudessem apagar a diferença. No caso de Sabina, é importante a presença deste filho, irmão de Moacir que nem Alencar nem Gonçalves Dias se puderam lembrar de incluir na genealogia da “raça” brasileira.

Na mesma esteira redimensionadora, a heroína de “A cristã nova”, por sua vez, caminhará sem filhos para a morte. Ângela, que trocara o judaísmo pelo cristianismo, troca, nos momentos finais do poema, o amor do noivo pelo amor do pai que será morto pela inquisição. Para acompanhá-lo, simula a crença que deixara e, realizando um jogo consciente entre o que se vê e o que se é, se mantém fiel a tudo que parece atraí-lo.

Em sua condição de texto traduzido, “Cantiga do rosto branco”, de Chateaubriand, também oportunizava, nas *Americanas* de 1875, antes, portanto de sua exclusão das *Poesias completas*, de 1901, uma abertura no sentido que se atribuía à temática indianista. Aberta, ela podia, até mesmo, aspirar à universalidade. No poema, um europeu se apaixona por Tibeíma, moça indígena que será a mal intencionada e traiçoeira do poema. Fica claro que ela se aproxima do europeu por motivos econômicos, e, quando economicamente ele deixa de ser interessante, abandona-o por outro. Miserável, alcoolizado, degradado, implora, humilha-se e, finalmente, morre.

Desta forma, se desde Denis os românticos estabeleceriam seu referencial de nacionalidade a partir de um processo de diferenciação, Machado situa este referencial a partir de um processo de inserção e diálogo. A diferença é fundamental. É a diferença que apontaria Astrojildo Pereira em seu texto “Instinto e consciência de nacionalidade”. “Quem examina a atual literatura brasileira”, Machado crítico apontara, “reconhece-lhe logo, como primeiro traço, certo instinto de nacionalidade”. Para Astrojildo, este “instinto” viria a se converter, com a obra amadurecida (as reflexões amadurecidas) de Machado em “consciência” de nacionalidade.

Uma primeira consideração importante para se tentar explorar melhor as afirmações acima diz respeito às próprias características da obra poética de Machado de Assis e do livro *Americanas*:

Foi desse trabalho intenso que Machado conseguiu realizar uma das mais perfeitas combinações entre teoria e prática na história da literatura brasileira: Americanas.

*A intenção primeira da coletânea foi reconstruir o indianismo e fixá-lo como tema inesgotável para a poesia, sugerindo-o como conquista da nacionalidade, elevando-o à tradição do universo lírico; tomou como ponto de partida o mais expressivo de seus poetas: Gonçalves Dias; O Guarani e Iracema de Alencar como obras-primas do estudo e da imaginação inspiraria o trabalho de consulta às velhas crônicas, buscando nelas as lendas e os mitos de diferentes povos indígenas; com Alencar, preveniu-se também contra algum “anacronismo moral”; suas próprias observações críticas às obras de Alencar serviram-lhe de orientação. De Basílio da Gama, o neoclássico precursor do Romantismo, retirou a base lírica para as suas *Americanas*, deixando na concepção humana, na liberdade de espírito com que retomou, à distância*

histórica, o conflito entre os índios e os jesuítas, a marca do vate de Lindóia, de quem ressoa o verso inesquecível (...). / Incorporou também autores estrangeiros, traduziu, abrindo mais a geografia do tema. Para dar unidade e tensão aos poemas, colocou no foco da “psicologia indígena” a subversão cristã; ampliou a perspectiva da obra, introduzindo “cenos do centro da civilização” e, sob o prisma da nacionalidade, levantou os novos mitos: o estado moderno como signo de independência, e a poesia como signo de afirmação. No miolo dos conflitos, de religião, de povos, de raças e de classe, Machado de Assis construiu uma espécie de epopéia da nacionalidade, tomando da tradição mitológica a mulher como símbolo da terra. (Curvello 1982: p. 486)

Machado tinha consciência plena do fato de estar dialogando constantemente com a tradição literária que o antecedia e o rodeava tanto em termos nacionais quanto em termos universais. Esta consciência de que um pequeno livro de poemas deveria ser compreendido em sua relação com vários outros livros de poemas e romances e escritores pode ser demonstrada em várias de suas páginas. No caso de *Americanas*, uma rápida passagem pelas notas que o escritor apôs a seus versos dispensa até mesmo maiores comentários. Observe-se a nota que se segue, escrita a propósito da utilização da palavra “Tupã”:

Tinham os índios a religião monoteísta que se a tradição lhes atribui? Nega-o positivamente o Sr. Dr. Couto de Magalhães em seu excelente estudo acerca dos selvagens, asseverando nunca ter encontrado a palavra Tupã nas tribos que frequentou e ser inadmissível a ideia de tal deus, no estado rudimentário de nossos aborígenes. (...)

Sem embargo das razões alegadas pelo Sr. Dr. Magalhães, que todas são de incontestável procedência, conservei Tupã nos versos que ora dou a lume; fi-lo por ir com as tradições literárias que achei, tradições que nada valem no terreno da investigação científica, mas que têm por si o serem aceitas e haverem adquirido um como direito de cidade. (Machado de Assis 1997, p.544)

Ou ainda, esta outra:

É ocioso explicar em notas o sentido desta palavra e de outras como pocema, muçurana, tangapema, canitar, com as quais todo leitor brasileiro está familiarizado, graças ao uso que delas têm feito poetas e prosadores. (Machado de Assis 1997: p. 544)

Percebe-se que Machado dimensionava sua obra enquanto diálogo. Na organização de *Americanas*, observa-se, ainda, a consciência de que este diálogo, estabelecendo, criando e reformulando constantemente seus cânones não poderia ficar circunscrito por limitações de ordem temporal e espacial. É justamente esta consciência que parece nortear seu “indianismo”, que acorda sucessivamente isto e aquilo, para tudo rever, reorganizar. Esta imagem está especialmente clara no único poema machadiano filiado a esta temática, e que não se encontra em *Americanas*, o soneto “Lindóia” de *Ocidentais*.

Nele vemos o poeta despertando uma a uma as musas indianistas, uma a uma resgatando de possível esquecimento; a seguir, conferindo-lhes movimentos, sons, ritmos, colorido; então já podemos vê-las dançando, voando como nítidas aparições. É quando o último terceto, referindo-se a Lindóia, retoca a imagem. Não se fala, então, de musas do indianismo. Apenas, de musas. Daqui, de lá:

Além do amável gracioso portê,

Vêde o mimo, a ternura que lhe resta.

Tanto inda é bela no seu rosto a morte! .(Machado de Assis 1997: p. 160.)

Lindóia, lusitanamente bela, morta, vive, em referência à Inês de Camões. Vive ao

menos nesta releitura, em Ocidentais. O soneto as desperta todas, as recria, dialoga com elas. Uma musa, portanto, devolve-nos às outras, devolve-nos particularmente àquela outra, com que iniciamos nossas reflexões.

Não se pode deixar de assinalar que, no final do século XIX, a imagem de Ofélia gozou de extremo prestígio, em especial entre os pintores pré-rafaelitas e entre os poetas decadentistas e simbolistas. Esta figura feminina suicida de algum modo fez aqueles artistas vislumbrarem uma possibilidade de representação dos impasses que a arte atravessava então. A virgem que se torna suicida após o desengano amoroso, de certo modo reproduzia, naquele imaginário, o destino da poesia (e da pintura) desiludidas ambas após seu desengano amoroso com uma sociedade que lhes negava espaço e existência. Loucas ambas, Ofélia e a representação artística por ela evocada falaram eloqüentemente, no final do XIX, sobre este não-lugar, sobre este suicídio que marcava uma impossibilidade e simultaneamente uma recusa.

A entrada do escritor no exercício das letras se dá pelas mãos desta musa, assim desencaminhada, no momento preciso em que ela se precipita rumo às águas de seu suicídio. A poesia, por cujas mãos Machado nos surge inicialmente e trilha seus primeiros passos, é, enquanto gênero e enquanto representação, uma figura suicida no momento preciso em que o jovem escritor dela se acerca. E que, no entanto, goza ainda, no final do XIX, do prestígio de gênero literário por excelência. O rapaz estreante deve, sem dúvida alguma, ter-se deixado seduzir por esta aura de que a prosa não desfrutava. Contudo, em 1901, quando o prosador já encontrara seu caminho de lucidez, a musa enlouquecida é reconduzida a seu voluntário, a seu solitário cadafalso.

Sua exclusão, portanto, de Falenas, das Falenas que comporão a coletânea editada Poesias completas, implicaria, desta perspectiva, mais que uma providência ponderada que devolvesse coerência ao livro e permitisse vislumbrar-lhe uma índole ainda romântica. Precisamente por ter sido esta figura tão recorrente entre os poetas do XIX, no Brasil ou fora dele, a exclusão de Ofélia do livro de Machado indicaria já uma renúncia, por parte deste intelectual, ao engajamento nas questões em que se enredava, então, a lírica. Uma renúncia a seus impasses e suicídios. Assim, com um dos pés já fora do palco, em 1901, o reflexivo organizador das Poesias completas (que outrora, em 1870, fora apenas o criador envolvido em suas buscas) parece, agora, implicitamente, encenar uma escolha em que se reafirma, por outros meios e dicções, a então opção definitiva pela prosa e por uma visada intelectual em nada próxima à palidez desta específica musa, subitamente destituída de encanto ou interesse... Esta mesma musa que, na prosa de Helena (1876), ensaiara, ainda a imagem da suicida hesitante, diante de águas que pareciam poder dizimar-lhe desesperos...

Uma exclusão, enfim, significativa: afirmando escolhas, traçando caminhos. E, no entanto, considerada a constituição e a trajetória desta obra, também poética, como se poderia jamais esquecer que aquela Ofélia de roupas infladas e olhos desvairados esteve flutuando por aqui? Quem poderia se negar a medir a extensão e o alcance de suas pegadas tão sutis, escusas e fugidias?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

GLEDSON, John. Machado de Assis e confrades de versos. São Paulo: Minden, 1998.

MASSA, Jean-Michel. A juventude de Machado de Assis. Trad. Marco Aurélio de Moura Matos. Rio de Janeiro: Civ. Brasileira, 1971.

CURVELLO, Mário. Falsete à poesia de Machado de Assis. In: BOSI, Alfredo. [et. al.] Machado de Assis. São Paulo: Ática. 1982. p. 477 – 493.

MACHADO DE ASSIS. Obra completa em três volumes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v.III