

**V Congresso Internacional do PPG-Letras e
XIX Seminário de Estudos Literários**

**“Escritas literárias:
reflexão estética, política e tradução”**

6, 7 e 8 de junho de 2018

**Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Câmpus de São José do Rio Preto
IBILCE – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas
Departamento de Estudos Linguísticos e Literários
Departamento de Letras Modernas
Programa de Pós-Graduação em Letras**

ANAIS

**São José do Rio Preto
UNESP/IBILCE
2019**

Diretora

Profa. Dra. Maria Tercília Vilela de Azeredo Oliveira

Vice-Diretor

Prof. Dr. Geraldo Nunes Silva

Programa de Pós-Graduação em Letras

Coordenador: Prof. Dr. Pablo Simpson

Vice-coordenador: Prof. Dr. Cláudio Aquati

Comissão organizadora do evento: Profa. Dra. Luciene Marie Pavanelo (UNESP/IBILCE), Profa. Dra. Lúcia Granja (UNESP/IBILCE), Prof. Dr. Nelson Luís Ramos (UNESP/IBILCE), Profa. Dra. Norma Wimmer (UNESP/IBILCE), Prof. Dr. Pablo Simpson (UNESP/IBILCE), Prof. Dr. Ulisses Infante (UNESP/IBILCE), Bianca Cristina Sinibaldi, Dibo Mussi Neto, Diego Jesus Rosa Codinhoto, Gisele de Oliveira Bosquesi, Jean Carlos Carniel, Lilian Tigre Lima, Lucas de Castro Marques, Manoela Caroline Navas, Monelise Vilela Pando, Natália Fernanda da Silva Trigo, Odair Dutra Santana Júnior, Pâmela Coca dos Santos Ramos, Pedro Henrique Pereira Graziano.

Comissão científica: Prof. Dr. Antonio Augusto Nery (UFPR), Prof. Dr. Benedito Antunes (UNESP-Assis), Prof. Dr. Berthold Zilly (Freie Universität Berlin/Universität Bremen, Alemanha/UFSC), Profa. Dra. Fabiana Gonçalves (pós-doc UNESP-IBILCE/CNPq), Profa. Dra. Francine Ricieri (UNIFESP), Prof. Dr. Giorgio de Marchis (Universidade de Roma III), Prof. Dr. Henrique Marques Samyn (UERJ), Profa. Dra. Juliana Santini (UNESP-Araraquara), Profa. Dra. Lúcia Granja (UNESP/IBILCE), Profa. Dra. Luciene Marie Pavanelo (UNESP/IBILCE), Profa. Dra. Milena Mulatti Magri (pós-doc UNESP-IBILCE/FAPESP), Prof. Dr. Nelson Luís Ramos (UNESP/IBILCE), Profa. Dra. Norma Wimmer (UNESP/IBILCE), Prof. Dr. Pablo Simpson (UNESP/IBILCE), Profa. Dra. Sara Brandellero (Leiden University, Holanda), Prof. Dr. Ulisses Infante (UNESP/IBILCE), Profa. Dra. Valéria Cristina Bezerra (pós-doc UNESP-IBILCE/Université de Nanterre – Paris X/FAPESP), Prof. Dr. Victor Luiz da Rosa (pós-doc UNESP-IBILCE/PNPD CAPES).

Organizadores dos Anais: Manoela Caroline Navas, Diego Jesus Rosa Codinhoto, Lucas de Castro Marques, Pâmela Coca dos Santos Ramos, Pedro Henrique Pereira Graziano.

Congresso Internacional do PPG-Letras (5. : 2018 : São José do Rio Preto, SP)
Anais [do] 5. Congresso Internacional do PPG-Letras e 19. Seminário de Estudos Literários [recurso eletrônico] : 6, 7 e 8 de junho de 2018, São José do Rio Preto-SP / [Organização de Manoela Caroline Navas... [et al.]. – São José do Rio Preto : UNESP/IBILCE, 2019
249 p.

Temática do evento:Escritas literárias: reflexão estética, política e tradução
E-book

Requisito do sistema: Software leitor de pdf

Modo de acesso: <<https://www.ibilce.unesp.br/#!/eventos472/19sel/anais/>>
ISBN978-85-8224-153-0

1. Literatura - História e crítica - Teoria, etc. 2. Literatura - Estudo e ensino.
I. Seminário de Estudos Literários (19. : 2018 : São José do Rio Preto, SP)
II. Navas, Manoela Caroline. III. Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. IV. Título.
V. Escritas literárias : reflexão estética, política e tradução.

CDU – 8.013

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto
Bibliotecária: Luciane A. Passoni
CRB-8 7302

***APOIO FINANCEIRO:** FAPESP (processo n. 2018/03310-4), CAPES (PROEX 0747/2018) e FAPERP.

“As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade dos autores e não necessariamente refletem a visão da FAPESP, da CAPES ou da FAPERP.”

RETORNOS AO PASSADO: MOVIMENTOS DA POESIA CONTEMPORÂNEA

Helissa de Oliveira Soares
Universidade Federal de Goiás
gatopretopoe@gmail.com

Maísa de Oliveira Mascarenhas
Universidade Federal de Goiás
maisa_mascarenhas@hotmail.com

Resumo: É sabido que em todas as épocas da literatura ocidental os poetas dialogaram com os seus predecessores e contemporâneos, citando suas obras ou aludindo a elas. No atual cenário da lírica brasileira, a experiência de leitura do legado da tradição literária é um dos principais elementos a ser considerado como matéria de criação poética. A poesia recente amplia o campo de visão de poeta e leitor, levando-os ao exercício de uma leitura mais atenta guiada pela mínima atividade de pesquisa, propondo uma significação que exige de ambos o reconhecimento da tradição que compõe com a construção dessa poesia. Evidencia-se, desse modo, que memória de leitura do sujeito empírico interfere em sua subjetividade, ou seja, as leituras que o poeta faz constituem o material básico a ser elaborado em sua poesia. O poeta contemporâneo, imbuído de todo o conhecimento anterior a ele, de toda cultura clássica, romântica e moderna, dispõe de um cabedal de instrumentos - resultantes dessa construção cultural, de sua construção como leitor - e recursos para enxergar o seu tempo, a poesia, a sua própria obra e o papel do leitor de forma mais ampla. A arte poética contemporânea é, portanto, composição de cânones, uma vez que o poeta que traz em si uma multidão de outras leituras. Este artigo propõe-se a evidenciar como os resquícios da tradição estão presentes em alguns poemas de Paulo Henriques Britto, um poeta bastante representativo no cenário da lírica atual. Os estudos de João Alexandre Barbosa (1974), Octavio Paz (1984), T.S. Eliot (1989), Ítalo Calvino (1990), Maria Esther Maciel (1999), Alfonso Berardinelli (2007) e Benedito Nunes (2009) fundamentam as reflexões deste artigo.

Palavras-chave: Memória; Poesia; Paulo Henriques Britto; Tradição.

A começar pelas asseverações feitas por Leyla Perrone-Moisés (1998, p.25): “A visada do passado em função do presente é uma característica da modernidade” e “a literatura é, ao mesmo tempo, passado e presente”, a poesia contemporânea, dispendo de uma vasta tradição clássica e moderna, apresenta desdobramentos bem mais complexos do que nossa primeira vista possa alcançar. Ao se debruçar sobre os estudos de poesia atual, inicialmente, já deparamo-nos com a grande dificuldade de Tateá-la e de defini-la, visto que esta vem se constituindo ao longo do tempo através de transformações sofridas pela literatura desde as sociedades grega e romana. Com isso,

não se pode desconsiderar toda a gama de eventos e transformações que deram corpo à poesia de nossos dias. Todo o caminho percorrido por ela até chegar a ser, de fato, o que tem sido, possibilita-nos pensar numa construção múltipla e variada da mesma.

Recuperando ou relendo poéticas anteriores e até mesmo coetâneas, a poesia atual alarga a sua proposta de leitura, bem como os seus sentidos, além de trazer em si atualizações de *topoi* literários e, com isso, uma visão multifacetada acerca dos mesmos temas. Exemplo disso é o tema amoroso na poesia que, imediatamente, faz-nos relembrar de no mínimo três formas de tratamento dadas a ele: o sublime, elevado, sacralizado e nobre no Classicismo, como Petrarca e Camões; o trágico, violento e cruel com alguns autores do Romantismo, entre eles, Charles Baudelaire, situado no ocaso do movimento; e o irônico e cômico materializado em poetas românticos brasileiros, como Álvares de Azevedo. Ademais, a poesia recente amplia o campo de visão de poeta e leitor, levando-os ao exercício de uma leitura mais atenta guiada pela mínima atividade de pesquisa, propondo uma significação que exige de ambos o reconhecimento da tradição que compõe com a construção dessa poesia.

Em 1989, já dizia Eliot em seu ensaio “Tradição e talento individual”:

A mente do poeta é de fato um receptáculo destinado a capturar e armazenar um sem-número de sentimentos, frases, imagens, que ali permanecem até que todas as partículas capazes de se unir para formar um novo composto estejam presentes juntas. (Eliot, 1989, p. 44)

Sabemos que todo poeta, antes de tudo, é um leitor. Como mencionamos no parágrafo anterior, o leitor/poeta atuará como um pesquisador, que vai reconhecer em poéticas anteriores, as possíveis nuances de sua poética. O que a mente do poeta/leitor apreende e retém é a tradição que ele acessou, selecionou e elegeu para influenciar e constituir a sua poética. Em outras palavras, o “novo composto” que será formado pelo poeta é, inevitavelmente, além de outras coisas, a soma de um “um sem-número de sentimentos, frases, imagens” que a sua mente conseguiu “capturar e armazenar”. Assim, dentre outras, uma das funções do poeta é propor a manutenção da tradição que o precede, mesmo que por parte da negação ou da desconstrução, para depois reconstruí-la.

Atualmente, tem sido frequente que o poeta nasce do meio acadêmico. Sua relação, embora seja de estranhamento – pois é crítico, analítico -não é feita mais de melancolia e de esperança. Ele não tem a obrigação de dar conta do seu tempo e de seu

mundo. A poesia é modo de estar no mundo e ela vai refletir os aspectos do tempo em que está vivendo. Assim é o poeta também. A poesia atual tem uma chave da aceleração e da multiplicação. Trata-se de uma “miríade de faces”, conforme nos diz Fábio Andrade (2010), e as imagens são rapidamente permutadas, acompanhando o célere tempo que estamos vivendo.

Pensando no papel do poeta ao longo do tempo e nos temas poetizados, observamos outro aspecto que problematiza e adensa a significação das poéticas atuais: o sujeito poético não mais tão somente contempla os objetos exteriores ou expressa as suas vivências e emoções; o poeta ficcionaliza a sua expressão, critica a sua própria obra, e elabora textos que não somente literários. Esse artesão da palavra passou por um percurso de desenvolvimento que deu seus sinais de existência durante o Romantismo, em que além da carga intuitiva, para o exercício de criação, o poeta podia contar com a sua própria racionalidade, com os atributos de seu intelecto. Trata-se de um amadurecimento da primeira fase da modernidade literária.

A partir de Charles Baudelaire, o poeta não conta apenas com a sua erudição e capacidade inteligente criadora, mas também é capaz de forjar, de dissimular, de ficcionalizar o sentimento do eu poético, o que se tornou corrente no Modernismo literário, mas que no Romantismo não era efetivamente viável, já que nas primeiras grandes teorias românticas eram defendidas a sinceridade e autenticidade da expressão poética, consistindo-se no que Edmund Wilson (1987) chama de segunda etapa da modernidade literária. Embora no Romantismo tenha-se notado a atividade de poetas que também atuavam como críticos, como o caso de Goethe, e noutros momentos demonstrava sua natureza dúbia, ambígua, como Edgar Allan Poe, que também separou a lírica do coração, a acentuada ficcionalização de sentimentos e vivências poéticas deu-se mais intensamente na poética de Baudelaire, sobretudo a partir da noção de dândi elucidada pelo mesmo, e nomeada como “despersonalização” por Hugo Friedrich (1978), sendo esta datada, mais especificamente, do instante de derrocada, de crepúsculo do Romantismo. Com a noção de dândi, não é o autor Charles Baudelaire que se desagrada com a sociedade de sua época, por exemplo, mas sim a figura do dândi que é construída pelo poeta e sente tais sensações e emoções. Então, de sinceridade poética, defendida por Hegel na poesia lírica, passamos à maquiagem usada no poema para disfarçar os sentimentos do poeta, elucidada por Baudelaire, e que fora entendida por Friedrich (1978) como a distinção entre a poesia e os sentimentos pessoais do autor: “Baudelaire justifica a poesia em sua capacidade de neutralizar o coração pessoal”

(Friedrich, 1978, p. 37). Tanto na primeira quanto na segunda fase da modernidade literária foi comum a prática de releituras e de reformulações da tradição, sendo esta ainda recorrente na poesia dos dias atuais, o que enfatiza a ideia de desenvolvimento da criação poética ao longo do tempo.

Desse modo, as noções de poeta e de autoria vão se tornando cada vez mais críticas, complexas e distintas entre si, a partir do Romantismo, e depois com o Modernismo literário. A “tradição da ruptura”, elucidada por Octavio Paz (1984) e iniciada na modernidade literária torna-se a originalidade da poesia atual, assim como a ruptura somente era originalidade no Modernismo e o aprofundamento do eu era a originalidade do Romantismo. A contemporaneidade é uma retomada ou uma continuação mais crítica e analítica dessa modernidade que teve sua fase introdutória no Romantismo. Primeiramente porque, ao pensar em poetas referenciais do nosso tempo, percebemos que a poesia tem sido produzida em maior volume pela e na academia e para a academia acessar. Ou seja, o percurso dessa poesia atual, desde sua criação até a sua recepção está posto num ambiente em que exercício de análise é comumente praticado.

No presente artigo, interessa-nos refletir mais detidamente a respeito das subjetividades líricas constituídas a partir de leituras feitas por Paulo Henriques Britto, um poeta bastante representativo no cenário da lírica atual. Paulo Henriques Britto se entregou ao gênero lírico e construiu uma obra densa, cuja fortuna crítica já é considerável e cresce cada vez mais. Estreou em 1982, com a publicação de *Liturgia da Matéria*, e, posteriormente, publicou *Mínima Lírica* (1989), *Trovar Claro* (1997), *Macau* (2003), *Tarde* (2007) e *Formas do nada* (2012). Em prosa, escreveu um livro de contos cujo nome é *Paraísos Artificiais* (2004). Como tradutor, sua produção é ainda mais vasta, abrangendo prosa (tanto no campo da literatura quanto do ensaio) e poesia. Britto já traduziu cerca de 80 livros, e entre os autores estão Thomas Pynchon, Don DeLillo, Philip Roth, Elizabeth Bishop, Lord Byron e Wallace Stevens. Em virtude da sua carreira como professor de Tradução do curso de Letras da PUC-Rio de Janeiro, publicou muitos artigos. Verificamos que na obra desse poeta carioca a experiência de leitura atua como componente do processo de criação, uma vez que é possível identificarmos em inúmeros poemas rastros visíveis de leitura de poetas de formação da literatura brasileira, como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Manuel Bandeira, e de outros poetas consagrados pela tradição, como Charles Baudelaire e Fernando Pessoa. Sabendo que a memória de leitura do sujeito empírico

Paulo Henriques Britto interfere em sua subjetividade, ou seja, as leituras que o poeta faz constituem um dos materiais básicos a serem elaborados na poesia, pretendemos refletir mais precisamente a respeito do modo como a memória de leitura de Drummond atua na constituição das subjetividades manifestadas em alguns poemas.

Sabemos que, em todas as épocas da literatura ocidental, os poetas dialogaram com os seus predecessores e contemporâneos, citando suas obras ou aludindo a elas. No atual cenário da lírica brasileira, a experiência de leitura do legado da tradição literária é um dos principais elementos a serem considerados como matéria de criação poética. No artigo intitulado “Subjetividade e Experiência de Leitura na Poesia Lírica Brasileira Contemporânea” (2008, p. 99), Goiandira Ortiz de Camargo afirma que “na poesia, especificamente a moderna, subjaz uma consciência de leitura como possibilidade de poetização, de inserção na historicidade circunstancial e literária, e de recuperação da qualidade histórica do poema. Essa consciência resulta do trajeto de leitura feito pelo poeta, significando aí também uma experiência do sujeito histórico”. À luz dessa constatação, que segue o pensamento de João Alexandre Barbosa em seu *Ilusões da modernidade* (1986), verificamos na contemporaneidade a recorrência de subjetividades líricas constituídas a partir de leituras feitas pelos poetas, ou seja, a memória das experiências vividas se mescla à memória do lido, e, em muitos poemas, de feição metalinguística, a intertextualidade torna-se até mais importante do que a experiência não literária. A experiência de leitura atua como componente do processo de criação na obra do poeta Paulo Henriques Britto. Constatamos em sua obra remanescências intertextuais de um poeta de formação da literatura brasileira: Carlos Drummond de Andrade. Mais do que influências ou dependência interna, de que fala Candido (1979), os poetas da mais recente poesia brasileira são leitores inevitáveis de Drummond, seja para negar, ampliar ou reafirmar os arcos de significação de sua poesia. Rastreado os resíduos intertextuais de Drummond na obra de Paulo Henriques Britto, notamos como a memória de leitura do sujeito empírico interfere em sua subjetividade, ou seja, como as leituras que o poeta faz constituem o material básico a ser elaborado pela e em poesia.

Desde *Alguma Poesia* (1930) até o póstumo *Farewell* (1996), Drummond construiu uma obra que marcou a vida cultural brasileira e se tornou uma referência para mais de uma geração de poetas, que sofreram e ainda sofrem influência, direta ou indireta, de sua poderosa dicção, forte e inigualável. As marcas d'água drummondianas

também estão, inevitavelmente, presentes na obra de Paulo Henriques Britto. No poema a seguir, tal diálogo pode ser facilmente identificado:

DE VULGARI ELOQUENTIA

A realidade é coisa delicada
de se pegar com as pontas dos dedos.

Um gesto mais brutal, e pronto: o nada.
A qualquer hora pode advir o fim.
O mais terrível de todos os medos.

Mas, felizmente, não é bem assim.
Há uma saída --- falar, falar muito.
São as palavras que suportam o mundo,
não os ombros. Sem o “porquê”, o “sim”,

todos os ombros afundavam juntos.
Basta uma boca aberta (ou rabisco
num papel) para salvar o universo.
Portanto, meus amigos, eu insisto:
falem sem parar. Mesmo sem assunto.

(BRITTO, 2003, p. 18)

Neste poema, o sujeito lírico revela-se leitor de Carlos Drummond de Andrade, especificamente do poema “Os ombros suportam o mundo”, o qual faz parte do livro *Sentimento do mundo* (1940), o que está assinalado na referência textual presente na terceira estrofe, nos versos “São as palavras que suportam o mundo,/ não os ombros” (BRITTO, 2003, p.18). Segundo Ingedore Villaça Koch, “a intertextualidade ocorre quando um texto está inserido em outro anteriormente produzido, o qual pode fazer parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva dos interlocutores” (KOCH, 2008, p. 17). No caso do diálogo entre os poemas “Os Ombros Suportam o Mundo” e “De Vulgari Eloquentia”, trata-se de uma intertextualidade *stricto sensu*, visto que o fragmento do poema remete explicitamente a um fragmento do poema “Os Ombros suportam o Mundo”, de Drummond:

Os Ombros Suportam o Mundo

[...] Pouco importa a velhice, que é a velhice?
Teus ombros suportam o mundo
E ele não pesa mais que a mão de uma criança [...]
(ANDRADE, 1969, p. 117)

O conceito de intertextualidade foi introduzido na década de 60, pela crítica literária francesa Julia Kristeva, com base no postulado bakhtiniano de que um texto não existe nem pode ser compreendido ou avaliado isoladamente, pois está sempre em diálogo com outros textos. Nas palavras de Bakhtin,

O texto só ganha vida em contato com outros textos. Somente neste ponto de contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior como o anterior, juntando dado texto a um diálogo. Enfatizamos que esse contato é um contato dialógico entre textos. Por trás desse contato está um contato de personalidades, e não de coisas. (BAKHTIN, 1986, p. 162)

O título do poema faz referência à obra em que Dante defendia uma língua que fosse popular. Isso significa que Paulo Henriques Britto sugere que o falar atualmente toma um aspecto único, portanto limitado, ao invés de ser uma língua que consegue expressar o que é real. Esse falar é o próprio nada, porque não toca a realidade, a qual é “coisa delicada/ de se pegar com a ponta dos dedos” (BRITTO, 2003, p.18). A crítica à falação vazia fica evidente, afirmação que pode ser comprovada nos dois últimos versos do poema “Portanto, meus amigos, eu insisto:/ Falem sem parar. Mesmo sem assunto”(BRITTO, 2003, p.18). A ironia é marca indelével da poesia de Paulo Henriques e, no poema “De Vulgari Eloquentia”, a subjetividade marcada pela ironia se constitui na medida que dialoga com a tradição e propõe a superação da morte, ou “do mais terrível de todos os medos”, por meio da escrita, única via possível. Embora afirme ao contrário, o poeta acredita que não basta escrever qualquer coisa para eternizar-se, é preciso que haja uma escolha consciente do assunto que será poetizado. Para expressar tal concepção, o sujeito lírico nega a máxima proposta por Drummond, a qual diz que “Teus os ombros suportam o mundo”, e desse modo fica evidente que o diálogo com a tradição está a serviço do poema, ou seja, o cabedal cultural do poeta é aproveitado de forma consciente no momento da criação para que o discurso, aqui irônico, se instaure.

Fábio de Souza Andrade, em artigo publicado na *Folha de São Paulo*, assevera que Paulo Henriques Britto, “Por conhecer bem a tradição, recusa-se ao espontaneísmo catártico, soterrado pela urgência do presente.” (ANDRADE, 2007). Tal afirmação dialoga com a noção de historicidade que permeia a poesia moderna, tema discutido por João Alexandre Barbosa em seu já mencionado livro *As ilusões da modernidade* (1986). Nesse livro, o autor discorre, entre outros aspectos, sobre a leitura que o poeta faz de

seu tempo atual somada a da tradição literária. O poeta seria o responsável por “captar” um determinado tom de sua atualidade e absorver a tradição, de maneira a “traduzir” sua época através de sua poética. Como afirma Barbosa, “de um lado as circunstâncias moldam o poeta em seu tempo; de outro, a maneira de questionar a linguagem da poesia que configura o tempo do poema.” (BARBOSA, 1986, p. 15). Na obra de Paulo Henriques, os diálogos com os canônicos não se restringem ao mero jogo erudito e habilidoso, não é algo meramente decorativo, mas a tentativa de delinear um estilo próprio e ressignificar a tradição.

Na obra de Drummond, também verificamos a presença de uma subjetividade que, segundo Antonio Candido (1995), concebe o ato poético como sinônimo da luta com a palavra, para a qual se deslocam a dúvida e a inquietação de artista, como pode ser verificado a partir da leitura do trecho do poema “O lutador”, extraído do livro *José* (1942), que corporifica tal afirmação:

O Lutador

Lutar com as palavras
É a luta mais vã.
Entanto lutamos
Mal rompe a manhã
São muitas, eu pouco.
Algumas, tão fortes como o javali.
Não me julgo louco.
Se o fosse, teria poder de encantá-las.
Mas lúcido e frio,
Apareço e tento
Apanhar algumas
Para o meu sustento
Num dia de vida. [...]

(ANDRADE, 1969, p. 99)

Ao perscrutarmos a obra de Paulo Henriques Britto, verificamos que há, também, a presença de uma subjetividade que concebe o ato de escrever como uma luta pela e contra a linguagem, conforme pode ser observado no poema “VII”, retirado do bloco “Sete estudos para a mão esquerda”, do livro *Trovar Claro* (1997) :

VII

A solução difícil. As adversárias.
Escrever a contrapelo do papel
E aquela que acabou sendo riscada –

calou-se, escapuliu, não se rendeu –
era precisamente a procurada.
Sobrou só isso que, leitor, é teu.

Só isso, sim. Que ao mesmo tempo é tudo.
Um suscitar de sílabas – não mais
a deusa atarantada a nos soprar
um vento em nosso ouvido (aliás surdo) –

e no entanto cabe dentro de um mundo,
um universo, um homem a espernear.
Um que afinal domou as adversárias,
essas palavras que me deixam mudo.

(BRITTO, 1997, p. 31)

O sujeito lírico revela ao interlocutor do poema, o qual se instaura por meio do vocativo “leitor”, que no ofício de poeta está incorporada a luta para “domar as adversárias”, ou seja, as palavras, e superar o silêncio. Ao contrário da concepção do sujeito lírico do poema “O lutador,” que no segundo verso atribui a vitória às palavras, considerando vã a batalha com elas, no poema “VII” admite apenas que a solução é difícil, contudo não é impossível de ser encontrada. Observamos, em ambos os textos poéticos, a concepção do fazer poético como uma operação combinatória de signos, com o objetivo de manejar as palavras, parceiras e adversárias, até que elas adquiram plenitude de significação. O ato de lutar nesse poema pode ter ainda o seu sentido ampliado: a luta pode ser, também, contra a obscuridade que, no texto poético, insiste em se instaurar. Motivo do ensaio de João Alexandre Barbosa intitulado “Silêncio e palavra em Carlos Drummond de Andrade” (1974), essa temática é discutida como sendo bastante comum na poesia moderna. Para Barbosa, “é no prolongamento daquilo que restou para além da comunicação que o poema moderno encontra o seu alimento” (1974, p. 108). Barbosa afirma que a insistência do poeta em trabalhar com o silêncio e a comunicação é uma maneira de “permanecer atuante” mesmo sabendo da insuficiência da palavra diante do mundo.

Considerações finais

O poeta contemporâneo, imbuído de todo o conhecimento anterior a ele, de toda cultura clássica, romântica e moderna, dispõe de um cabedal de instrumentos - resultantes dessa construção cultural, de sua construção como leitor - e recursos para enxergar o seu tempo, a poesia, a sua própria obra e o papel do leitor de forma mais ampla. A arte poética contemporânea é composição de cânones. O poeta que traz em si

uma multidão de outras leituras e de outros poetas elabora um projeto de percurso variado e rico para a poesia no futuro. A mescla de culturas e, conseqüentemente, a excessiva recorrência a elas de forma abundante, e a flexibilidade quanto ao uso e a recorrência das mesmas são alguns dos principais aspectos do nosso tempo. Na literatura, é possível reconhecer outros discursos literários, filosóficos, políticos, e religiosos, entre outros. Podemos chamar esse esquema de “mosaico fluido”, emprestando as palavras de Fernando Pinto do Amaral, compreendendo então, como uma infinidade de vidros, com cores, tamanhos, formas, texturas distintas e que se quebram, formando um mosaico coeso e elaborado, sólido que se derrete, que “se desmancha no ar” (BERMAN, 1986). Isso faz com que a modernidade seja um processo de “liquefação” (BAUMAN, 2001) desse mosaico. Chamamos a atenção para que quem provoca o estilhaçar dos vidros é o próprio poeta com uma nova consciência. Depois dessa “fratura”, os cacos de vidro se misturam, se diluem e se misturam, formando não um mosaico simplesmente, mas um mosaico fluido, que legitima a “modernidade líquida”.

O poeta dos nossos dias faz um trabalho arqueológico na tradição literária corrente e em sua “herança literária eleita”, conforme propõe Eliot (1989). Em suas mãos, os cacos, os fragmentos e os pedaços do passado, outrora glorioso e agora arruinado, ganham nova forma, outros possíveis significados e, mostra que, embora seja adotada a concepção cíclica de história, relendo Walter Benjamin (1985), onde a passagem dos tempos é articulada na forma de um espiral, propondo a manutenção e, ao mesmo tempo, a perda de partes do todo desde os tempos primitivos, a ruína não é total e não caminha por um viés de degradação, mas sim de releitura e de reaproveitamento dum passado que não será totalmente perdido. O processo de releitura e reaproveitamento desse passado deve ser precedido de um trabalho arqueológico, retomando poéticas anteriores, algumas, inclusive, antigas. No trabalho arqueológico, o poeta recupera o passado da literatura no tempo presente e reelabora essa poesia para uma tentativa de reflexão sobre seu próprio tempo. O sujeito contemporâneo é calcado na relação com o tempo passado e o tempo futuro. Segundo Agamben,

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias, mais precisamente, essa é *a relação com o tempo que a*

*este adere através de uma dissociação e um anacronismo*¹.
(AGAMBEN, 2009, p. 59)

Como já dissemos antes, atualmente, tem sido frequente que o poeta nasce do meio acadêmico. Sua relação, embora seja de estranhamento – pois é crítico, analítico -não é feita mais de melancolia e de esperança. Ele não tem a obrigação de dar conta do seu tempo e de seu mundo. A poesia é modo de estar no mundo e ela vai refletir os aspectos do tempo em que está vivendo. Assim é o poeta também. A poesia atual tem uma clave da aceleração e da multiplicação. Trata-se de uma “miríade de faces”, conforme nos diz Fábio Andrade (2010), e as imagens são rapidamente permutadas, acompanhando o célere tempo que estamos vivendo.

Essa linhagem de poetas que carregam em si uma “herança literária eleita”, nas palavras de T. S. Eliot (1989), ou seja, tendo a oportunidade de conhecer as preferências, as idiosincrasias e os valores literários que marcaram o trajeto intelectual e poético do escritor, podemos então, conhecer mais do próprio escritor e obter uma leitura muito mais significativa de sua poética. Isso porque, ainda segundo Eliot (1989), a tradição tem um significado amplo, fazendo com que ela não seja simplesmente herdada, mas deve ser conquistada, por isso chamamos aqui de “herança eleita”, pois o poeta escolhe os seus poetas mortos para ampliar a significação de sua obra, através dessa relação de rever o passado.

Embora toda “a perda da ingenuidade de uma escrita que se sabe incapaz de *representar* mimeticamente a realidade” (AMARAL, 1990, p. 40) seja um dos aspectos mais incisivos na modernidade literária, pensar a poesia contemporânea e a sua grandeza epistemológica propicia afirmar que a poesia pode não dar conta de imitar total e exatamente a realidade porque ela ultrapassa o apenas servir à realidade imediata e propõe significações outras que estabelecem “realidades” paralelas a realidade existencial.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo?**e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AMARAL, F. P. do. Modernismo, modernidade e suas consequências: um percurso por alguma poesia portuguesa deste século. In: **O mosaico fluido**. Modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente (autores revelados na década de 70). Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.

¹ Grifos do autor.

- ANDRADE, C.D. de. **Reunião – 10 livros de poesia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- ANDRADE, F. A poesia brasileira atual. In: **A transparência impossível: poesia brasileira e hermetismo**. Recife: Bagaço, 2010.
- _____. **Chegando Tarde**. Folha de São Paulo, São Paulo, 07 de julho de 2007. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0707200711.htm>. Acesso em 27 de setembro de 2016.
- BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1986.
- BARBOSA, J. A. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BARTHES, R. **Novos ensaios críticos, seguidos de o grau zero da escritura**. Trad. Heloysa de Lima Dantas e Anne Arntchand e Álvaro Lorencini. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1972.
- BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERADINELLI, A. **Da poesia à prosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad. MOISÉS, Carlos Felipe; IORIATTI, Ana Maria L. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BOSI, A. **Machado de Assis: o enigma do olhar**. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BRITTO, P. H. **Poesia: criação e tradução**. Ipotesi, Juiz de Fora, v. 12, n. 2, p. 11-17, jul./dez. 2008.
- _____. **Formas do nada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. **Tarde**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. **Macau**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. **Poesia e Memória**. In: Pedrosa, Célia. **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro. 7 Letras, 2000. p. 124-131.
- _____. **Trovar Claro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. **Mínima lírica**. São Paulo: Duas Cidades, 1989. (Coleção Claro Enigma).
- BUENO, L. **Poesia e assunto**. Revista Letras, Curitiba, n.62, p.139-143. jan./abr. 2004. Disponível em: http://www.letras.ufpr.br/documentos/pdf_revistas/bueno.pdf. Acesso em: 08 de janeiro de 2009.
- CAMARGO, Goiandira Ortiz de Camargo. **“Subjetividade e Experiência de Leitura na Poesia Lírica Brasileira Contemporânea”**. In: **PEDROSA, Celia; ALVES, Ida (Orgs.). Subjetividades em devir**. Estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 56-67.
- CANDIDO, A. **Vários escritos**. 3.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

ELIOT, T. S. **Tradição e talento individual**. In: Ensaios. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna: problemas atuais e suas fontes**. Trad. CURIONI, Marise M; SILVA, Dora Ferreira da. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

JUNQUEIRA, I. **Baudelaire, Eliot, Dylan Thomas: três visões da modernidade** – ensaios. Rio de Janeiro: Record, 2000.

KOCH, I. G. V.; BENTES A. C.; CAVALCANTE, M.. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. São Paulo: Cortez, 2008.

MACIEL, M. E. Poéticas da lucidez: Notas sobre os potas-críticos da modernidade. In: **Vôo transverso**. Poesia, modernidade e fim de século XX. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

NUNES, B. **A recente poesia brasileira: expressão e forma**. In: A clave do poético. Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PAZ, O. Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PERRONE-MOISÉS, L. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SISCAR, M. **Poesia e crise**: ensaios sobre a “crise da poesia” como *topos* da modernidade. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

WILSON, E. "Simbolismo". In: **O castelo de Axel**. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

“DE VERÃO A INVERNO – CASA SEM TELHA” – A FIGURA DOS TRABALHADORES RURAIS NA ESCRITA DE CARLOS DE OLIVEIRA

Nathália Macri Nahas
Universidade de São Paulo
nathalia.nahas@usp.br

Resumo: A figura do “ganhão” ou “jornaleiro”, ou seja, um trabalhador rural que exerce uma atividade e recebe a jorna ou o pagamento diário, é muito presente nas primeiras obras do autor neorrealista português Carlos de Oliveira. Ao trazer essa personagem aos seus poemas e à sua ficção, procurou explorar as condições de exploração e de precariedade que esses camponeses viviam no contexto da ditadura portuguesa, que esteve em vigor entre 1926 a 1974. Oliveira buscou expressar a miséria que definia a vida desse grupo social no cenário da Gândara, zona rural que se localiza entre o centro e o norte de Portugal. Dessa maneira, propomos uma análise acerca do modo como esse trabalhador é inserido no primeiro livro de poesias do autor, *Turismo*, de 1941, com base na influência do pensamento marxista no movimento Neorrealista e na obra oliveiriana. Será analisado o poema IX, no qual a figura do “ganhão” aparece como voz poética relatando as precariedades em que se vive essa categoria social, que estão sujeitos tanto à ação da exploração dos homens, ou patrões, como às intempéries do ambiente, das quais esses trabalhadores não têm meios de proteção. O texto tematiza as “fomes” desse grupo, isto é, a própria fome e a carência de meios de subsistência, além da exposição constante a doenças e a insuficiência de meios para se sobreviver com dignidade.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa Contemporânea; Neorrealismo Português; Poesia Social.

Na década de 1940, Portugal era comandado pelo governo ditatorial de António de Oliveira Salazar havia cerca de dez anos. O país enfrentava diversos problemas econômicos, sobretudo em relação a uma tímida industrialização que surgia e baseava-se fortemente na produção agrícola. Nesse sentido, Jaime Reis observa que a nação dificilmente poderia ser considerada uma economia desenvolvida, e um dos fatores que influenciam tal situação reside no fato de que o mercado interno de pequenas dimensões apoiava-se em um sistema agrário atrasado aliado a uma deficiente educação de ensino básico e técnico (1987: 208). O contexto, assim, caracterizava-se pela existência de uma elite rural que mantinha em seus territórios uma grande quantidade de trabalhadores vivendo do plantio e da colheita dos principais produtos da agricultura, como a uva, a azeitona e o milho, somando-se à produção de artigos como o azeite e o vinho. O campo concentrava mais da metade da população ativa lusitana, e muitos desses camponeses aliavam o trabalho em suas micropropriedades à atuação sazonal em grandes quintas, buscando capital e produtos suficientes para assegurar a sobrevivência da sua família. Havia ainda o grande grupo que não tinha posse de terra, o que os levava a vender sua força de trabalho às propriedades mais poderosas. Estima-se que tais assalariados agrícolas representam cerca de 40% do total da força de trabalho disponível no país, conforme explica Frederico Ágoas (2010: 117).

Tais condições de vivência e de trabalho são foco de diversos estudos de historiadores e sociólogos, porém não passam incólume ao campo literário português. O Neorrealismo, movimento que se inicia por volta dos anos 1930, buscou abarcar, entre suas obras, a situação de trabalhadores assalariados rurais. O romance *Gaibéus*, de Alves Redol, publicado em 1939, traz o grupo de camponeses desfavorecidos homônimo que viviam precariamente na região do Ribatejo, região central de Portugal. De acordo com esse grupo literário, os romances que melhor respondiam à sua estética traziam, como observa Carlos Reis (1981: 30), o enfoque nas classes sociais mais desfavorecidas, buscando, por meio da narrativa, a denúncia de condições de miséria e exploração vividas por tais grupos. Assim, os camponeses lusitanos configuram-se como uma importante temática neorrealista, cujos autores procuravam elaborar em seus textos a exposição do contexto de vida dessa parcela da sociedade.

O Neorrealismo surge em Portugal em um momento no qual diversos intelectuais passam a questionar o principal grupo literário ligado à revista *Presença*² (ativa entre 1927 a 1940) com críticas em torno da concepção ideológica dos presencistas, que buscavam manter a ideia de obra de arte distante de questões sociopolíticas de seu contexto. Essa postura é vista como um “abstencionismo” do grupo por outros periódicos, como *Seara Nova*, *O Diabo* e *Sol Nascente*, os quais demandavam um papel mais ativo e politizado da arte e do próprio artista.

Desse modo, alguns escritores aproximam-se ideologicamente em torno de um movimento de orientação marxista que anuncia uma nova postura acerca da criação artística. Nomes como Alves Redol, Joaquim Namorado, Carlos de Oliveira, Mário Dionísio, Fernando Namora, entre outros, passam a integrar um grupo que busca trazer à arte aspectos sociopolíticos contextuais, distanciando-se da concepção presencista ao expor uma consciência social do artista e um papel ativo na escrita em face de transformações da realidade. Esse novo grupo busca valorizar “a dimensão ideológica da criação literária, bem como a sua capacidade de intervenção sociopolítica”, como observa o crítico Carlos Reis (1981: 16).

Tal posicionamento diante da arte rompe com a visão que vinha sendo elaborada pelo movimento presencista, uma vez que a literatura assumiria uma “missão desmistificadora de contradições de natureza socioeconómica, sobretudo concretizada pela sua possibilidade de, articulando-se com a história, reflectir essas realidades normalmente deprimentes” (Reis 1981: 16). Tais “realidades” foram trabalhadas pelos neorrealistas a partir de escolhas temáticas muito singulares. Assim, como destaca Eduardo Lourenço, a obra neorrealista vai se configurar como “encarnação efectiva de uma precisa visão da história e do mundo” (Lourenço 2007: 13).

A coletânea de livros Novo Cancioneiro surge, em 1941, como o principal meio de divulgação da poesia neorrealista, trazendo dez volumes publicados até 1944. Carlos de Oliveira estreia-se com a publicação do livro de poesias *Turismo*³ no sétimo volume

² A revista *Presença* foi um periódico literário português editado entre 1927 e 1940, iniciada pelos então estudantes José Régio, João Gaspar Simões e Branquinho da Fonseca e, posteriormente, dirigida também por Adolfo Casais Monteiro. O perfil da publicação delineava-se a partir de conteúdos em que a presença do indivíduo era fortemente marcada. O periódico teve uma extensão notável, publicando 56 números. Um aspecto importante, ressalta o crítico Fernando Guimarães (1969), é o fato de a revista trazer, além dos textos propriamente literários – como poesia, contos, teatros, trechos de romances –, artigos que propunham uma reflexão crítica e teórica acerca da literatura e do papel do escritor.

³ Um dado interessante sobre *Turismo* refere-se ao fato de Carlos de Oliveira ter o excluído, em 1962, da organização de sua obra poética, publicada com o nome de *Poesia*. Ele retorna à obra oliveiriana na década de 1970, quando o autor o republica em seu *Trabalho Poético* (1976) com profundas modificações.

desse periódico. Os poemas são divididos em duas seções chamadas “Amazônia” e “Gândara”, nas quais se anunciam uma abordagem em que o homem é visto dentro da condição de miséria, exploração e desigualdade social, frutos do abandono e injustiça promovidos pelo Estado e pelos proprietários dos meios de produção. Na prosa, o autor lança-se com o livro *Casa na Duna*, de 1943, o qual procura abordar o amplo quadro das elites rurais da região gandaresa. Localizada entre a região central e o Norte de Portugal, a Gândara é um espaço geográfico em que predominam os terrenos arenosos, muitas vezes improdutivos, “terrenos em que medram plantas agrestes”⁴, onde nascem a charneca – planície inundada que se aproxima do pântano. “Lagoas pantanosas, desolação, calcário, areia”⁵, esses são os elementos que constituem a memória do autor sobre essa região segundo suas próprias palavras no ensaio “Micropaisagem”.

Ambos os livros trazem ao leitor paisagens centrais da memória de Carlos de Oliveira. Filho de portugueses, o autor nasce no Brasil, em Belém do Pará, mas regressa com os pais a Portugal ainda com dois anos de idade. A família instala-se em uma pequena aldeia em função da profissão do pai: médico. Esse período é muito marcante para Oliveira e se torna uma forte referência para seu trabalho artístico, como ele mesmo afirma no já citado ensaio “Micropaisagem”:

Meu pai era médico de aldeia, uma aldeia pobríssima: Nossa Senhora das Febres. Lagoas pantanosas, desolação, calcário, areia. Cresci cercado pela grande pobreza dos camponeses, por uma mortalidade infantil enorme, uma emigração espantosa. Natural portanto que tudo isso me tenha tocado (melhor, tatuado). O lado social e o outro, porque há outro também, das minhas narrativas ou poemas publicados [...] nasceu desse ambiente quase lunar habitado por homens e visto, aqui para nós, com pouca distanciação (Oliveira 2004: 183-184).

Esse ambiente que “tatuou” o autor refere-se à Gândara, paisagem que vai percorrer constantemente o seu trabalho e “que ele profusa e profundamente ‘reconstituirá’ na sua obra, quer poética, quer romanesca”, como observa Manuel Gusmão (1981: 15).

É a partir de tal paisagem que surge na escrita de Oliveira a abordagem sobre as personagens dos camponeses que trabalham e vivem das terras gandaresas. Chamados de “ganhões” ou “jornaleiros”, esses homens e mulheres vendem sua força de trabalho para os proprietários das grandes quintas onde se plantam milho e uva principalmente. O termo “jornaleiros” refere-se à “jorna”, isto é, o pagamento diário efetuado em relação a cada atividade prestada por esses trabalhadores. Essas pessoas, geralmente,

⁴ Verbete “gândara” in: Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa.

⁵ OLIVEIRA, C., 2004: 183.

eram semialfabetizadas ou apenas informalmente alfabetizadas, quando não eram totalmente analfabetas. A maioria absorvia os saberes básicos necessários somente para sua atuação profissional (CANDEIAS; SIMÕES: 177). Alguns ganhões eram pequenos proprietários de terras, atuando, então, na sua subsistência em seu próprio terreno e também oferecendo sua força de trabalho aos grandes patrões. Outros, porém, viviam nas terras de um determinado dono de quinta e lá trabalhavam em troca de jornas e, de certa forma, proteção.

Esses trabalhadores são parte do cenário da Gândara que marcou – ou tatuou – Carlos de Oliveira em sua infância e por isso ganham lugar em sua obra literária em diferentes momentos. Para este trabalho, selecionaremos o volume de poesias *Turismo* (1942) para compreender de que modo essas personagens surgem na recriação de mundo do autor.

1. *Turismo* e o Ganhão – a precariedade de quase tudo

O livro *Turismo*, como dito anteriormente, é publicado em *Novo Cancioneiro*, periódico que mantém um forte diálogo com os princípios do movimento neorrealista português. Desse modo, muitos autores buscaram dar voz ou representar indivíduos e classes sociais marginalizadas da sociedade lusitana, incluindo os camponeses e trabalhadores rurais. Carlos de Oliveira apresenta diferentes personagens que são inferiorizadas na sociedade de classes, incluindo aí os jornaleiros e ganhões, que se encontram em posição não privilegiada diante dos ricos proprietários rurais. Como observamos anteriormente em nota, *Turismo* foi profundamente reelaborado pelo autor, mas para este trabalho vamos utilizar a edição publicada em *Novo Cancioneiro*.

No livro, a seção “Gândara” vai retomar inevitavelmente a marca indelével que tal ambiente deixou na memória do autor, como observa a crítica Rosa Maria Martelo (1996: 272). Ela ainda observa que, entre a inadequação irônica entre o título e o material poético do livro, “inscreve-se uma intenção de denúncia das contradições sociais que permitem a alguns a superficialidade turística de passar de leve ao lado do sofrimento de outros” (Ibid.). O tom denunciativo põe em relevo a condição de vida de trabalhadores rurais da Gândara portuguesa, cuja vida é caracterizada pela “carência de quase tudo”, expressão utilizada pelo autor em seu ensaio “Micropaisagem”. Nessa seção, observa-se uma correspondência entre a aridez da terra e a aridez da vida do camponês, como verifica Martelo (1996: 278). Nesse âmbito, propomos uma leitura do poema IX, que problematiza a condição de vida dos ganhões que estão sujeitos às

intempéries do ambiente e à marginalização socioeconômica promovida pelo poder do capital dos grandes proprietários de terra aos quais são subordinados.

De verão e de inverno – casa sem telha.
Estio no rosto,
chuvas pela noite velha.

Ganhão me vou ao cabo do inferno
– mosquitos e febres
de verão e de inverno.

Idas e voltas – e a casa sem telha.
Fomes da Gândara
na noite velha.

Ganhão me vou –
e antes não viesse.
– Senhor! O pobre o que merece?
Chuvas e vento – inverno
sem lenha.

E cá me vou ao cabo do inferno.
Antes me vá
– e não venha!⁶

O início do poema nos indica uma referência temporal: “de verão e de inverno”, ou seja, a situação narrada pela voz poética ocorre no ciclo das estações de ano. Ora, a casa sem telha está em tal condição seja no frio, seja no calor – o que nos indica a falta de proteção, pois a telha é o material do qual se constroem os tetos das casas. Uma residência sem teto, sem telha, é um lugar desprotegido, no qual se está sujeito às intempéries do clima, como nos mostram os versos seguintes: “Estio no rosto / chuvas pela noite velha”. De dia, o sol aflige o rosto e, de noite, na “noite velha”, é a chuva que atinge aquele que mora em uma casa que não tem um teto para abrigo. O adjetivo “velha” ainda nos remete a uma situação temporal antiga, ou seja, que existe há tempos.

As personagens típicas da zona rural portuguesa, os ganhões ou jornaleiros, aparecem através da voz poética na segunda estrofe, a partir da primeira pessoa: “Ganhão me vou ao cabo do inferno”, verso que alude ao deslocamento desses empregados a propriedades distantes nas quais exercem seu trabalho em troca do pagamento diário. Assim como a casa está sem proteção, o camponês também se encontra exposto aos mosquitos e às doenças. É interessante notar que tal condição de

⁶ OLIVEIRA, C. In: TORRES, A., 1989: 350.

desproteção atinge aqueles que vão trabalhar e aqueles que ficam, geralmente as mulheres e os filhos, que estão na casa sem telha, de verão a inverno.

A rotina dos ganhões mostra-se na terceira estrofe: “idas e vindas”. Esse deslocamento é marca desses profissionais, pois eles movem-se em direção às fazendas que oferecem trabalho em diversas regiões do país. A movimentação reitera a imagem temporal da passagem das estações do ano. Eles vão ao trabalho e voltam para suas casas, as quais continuam sem telha, sem proteção, desabrigadas. O segundo verso condensa a condição de precariedade em que vivem os camponeses: “fomes na Gândara”. O termo no plural pode se relacionar à fome generalizada desses moradores rurais, porém também pode fazer referência às diversas “fomes” que eles enfrentam, isto é, as consequências da vida de miséria e privação em que vivem, como falta de medicamentos, de educação, de auxílio de saúde. Por isso, a voz poética traz o termo no plural, o que leva a imagem para além da ideia da necessidade física de ingerir alimentos. O plural resume e alude, concomitantemente, às necessidades básicas dessa população. Ora, mesmo com as idas e vindas, ou seja, o deslocamento para o trabalho dos ganhões, suas “fomes” não são satisfeitas, quer dizer, suas necessidades não são atendidas mesmo que eles vendam sua força de trabalho em troca de dinheiro.

Novamente pela voz poética, o ganhão aparece na quarta estrofe por meio da primeira pessoa fazendo uma reflexão sobre sua atividade. Ele vai, mas antes não fosse, pois em seu deslocamento não consegue satisfazer suas demandas básicas e ainda coloca-se em risco de adquirir doenças. Esse ganhão que nos fala é, na realidade, uma voz coletiva, ou seja, o grupo desses trabalhadores passa a ter voz por meio dessa voz poética. Esse mecanismo é recorrente no livro *Tursimo* e marca, em grande medida, um modo presente no Neorrealismo de a voz poética apresentar-se como uma instância coletiva, o que intensifica a noção de consciência social buscada pelo grupo, definindo a poesia como um instrumento de combate e de resistência ao sistema sociopolítico em que se insere, sobretudo se considerarmos que as políticas econômicas estabelecidas por Salazar traziam um caráter antiliberal e baseavam-se nas estruturas rurais do país, conforme analisa Torgal.⁷ Nesse contexto, a figura do ganhão questiona o que os desfavorecidos merecem, e a resposta surge como uma reiteração da precariedade em que essas pessoas vivem. A voz poética pergunta: “Senhor, o que o pobre merece”. O termo senhor pode ser lido como uma referência a Deus e como um pronome de

⁷ TORGAL, 2001: 391-392.

tratamento dirigido ao patrão, que se encontra em posição de superioridade, de poder em relação ao trabalhador. A resposta é a afirmação da pobreza. É o frio enfrentado por uma casa que não tem lenha. Essa ambivalência de sentidos nos leva a perceber um diálogo de Carlos de Oliveira com ideias de base marxistas, promovendo uma reflexão por meio da poesia sobre o tema da exploração econômica entre as classes sociais e a miséria do camponês, que se mantém em posição desprivilegiada diante daquele que o contrata e impõe seu poder de patrão. Esse conteúdo reforça a voz de Oliveira trazendo a denúncia de condições sociais precárias no contexto da ditadura salazarista, a qual mantinha o controle dos livros publicados através da polícia política, a PIDE, que censurava diversas publicações com temáticas aparentemente subversivas ao governo.

A imagem do ganhão encerra o poema com um simples trístico no qual se ratifica o deslocamento desse profissional para lugares distantes em busca de seu sustento. A expressão “cabo do inferno” é muito significativa, pois sugere a ideia de um local distante e desagradável, de extremo sofrimento e angústia. Novamente, temos a oposição entre os verbos “ir” e “vir”, reforçando a vida do ganhão como um ciclo de idas e vindas. Mas ele nos diz “Antes me vá / E não venha”, como se quisesse, de alguma forma, romper com esse movimento. Esse desejo também reitera as condições insuficientes de sobrevivência que o trabalhador encontra quando retorna à sua casa. O ciclo que observamos não é apenas o da passagem das estações do ano, e sim o ciclo de subsistência dessa personagem que expressa a falta de condições de vida dos trabalhadores rurais. Essa deficiência ou precariedade é relatada por meio de uma linguagem direta e seca. Os poucos verbos que existem no poema referem-se ao ciclo denunciado: ir e vir. Além disso, há somente uma interrogação na quarta estrofe. O poema se configura a partir de frases coordenadas nas estrofes um, três e cinco. Nas demais, surgem os verbos de movimento que reforçam a noção de ciclo no poema. O discurso, pois, aparece de forma mais simplificada, porém não menos trabalhada.

O “ganhão” de Carlos de Oliveira, nesse momento inicial de sua escrita, expressa a denúncia de uma situação de vida precária e miserável na qual os habitantes da Gândara estão inseridos. Esse trabalhador é, entre os indivíduos das classes desfavorecidas, uma voz esquecida pelo Estado e pela sociedade. Figuras como o “ganhão” acompanham o autor em diversos momentos de sua escrita, tanto lírica como ficcional, em um debate constante acerca de um contexto marcado pela exploração, opressão e abandono do cidadão comum, o povo empobrecido e esquecido. Nesse discurso, encontramos uma postura de oposição ao sistema sociopolítico no qual

Oliveira está inserido, sendo um modo de reflexão e resistência diante dessa “carência de quase tudo”, utilizando-nos da expressão do próprio escritor sobre o cenário gandarês e, de forma mais ampla, sobre a estrutura rural portuguesa dos anos 1940.

Referências Bibliográficas

ÁGOAS, Frederico. *Saber e Poder: Estado e Investigação Social Agrária nos Primórdios da Sociologia em Portugal*. Lisboa, 2010. Tese (Doutoramento em Sociologia) – Universidade Nova de Lisboa. Disponível em:

<https://run.unl.pt/bitstream/10362/5815/1/Saber%20e%20Poder.pdf>. Acesso em mai 18.

CANDEIAS, António; SIMÕES, Eduarda. “Alfabetização e escola em Portugal no século XX: Censos nacionais e estudos de caso”. In: *Análise Psicológica*, 1999, n. 1 (XVIII), pp. 163-194. Disponível em:

http://repositorio.ispa.pt/bitstream/10400.12/5867/1/1999_1_163.pdf. Aceso em mai 18.

GUIMARÃES, Fernando. *A poesia da Presença e o aparecimento do Neorrealismo*. Porto: Editorial Inova, 1969.

GUSMÃO, Manuel. *A poesia de Carlos de Oliveira*. Lisboa: Seara Nova/ Editorial Comunicação, 1981.

LOURENÇO, Eduardo. “Presença ou a Contrarrevolução do Modernismo Português”. In: _____ . *Tempo e Poesia*. Lisboa: Relógio d’Água Editores, 1987, pp. 143-168.

MARTELO, Rosa Maria .*A Construção do mundo na poesia de Carlos de Oliveira*. Porto, 1996. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Portugal.

OLIVEIRA, Carlos. *O Aprendiz de Feiticeiro*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. *Turismo*. In: TORRES, Alexandre Pinheiro. *Novo Cancioneiro*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.

REIS, Carlos (Apres. crítica). *Textos Teóricos do Neorrealismo*. Lisboa: Seara Nova / Editorial Comunicação, 1981.

REIS, Jaime. “A industrialização num país de desenvolvimento lento e tardio: Portugal, 1870-1913”. In: *Análise Social*, vol. XXIII (96), 1987, pp. 207-227. Disponível em: <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223486204E9wNP8ed3Ez05AO7.pdf>

TORGAL, Luís Reis. “O Estado Novo. Salazarismo, Fascismo e Europa. In: TENGARRINHA, José (Org.). *História de Portugal*. Bauru: EDUSC; São Paulo: UNESP; Lisboa: Instituto Camões, 2. ed, 2001, p. 391-415.

RACHEL DE QUEIROZ E CONCEIÇÃO, PROTAGONISTA DE *O QUINZE*: TRANSGRESSÃO E AMBIGUIDADE EM LITERATURA DE AUTORIA FEMININA

Vinicius Schiochetti
Universidade Estadual de Londrina
viniciusschiochetti2009@hotmail.com

Resumo: Muito do impasse existente entre Rachel de Queiroz e o movimento feminista vem dos posicionamentos políticos controversos da autora cearense. A filiação ao movimento comunista e a atuação, mesmo que indireta, no golpe militar de 1964 afastam a autora das pautas e do gosto das feministas. Como muito bem diz Peregrino e Pereira (2012), em seu artigo sobre a pertinência e a impertinência do estudo da autora à teoria feminista, essas questões de ordem política afastam Rachel do interesse dessa vertente da crítica literária, no entanto, não é possível rechaçar totalmente a contribuição da autora para a literatura de autoria feminina. Citando estudos como os de Peregrino e Pereira (2012), Hollanda (2017) e Lopes (2016) é possível considerar que o pioneirismo de Queiroz ao ser aceita na Academia Brasileira de Letras e suas protagonistas fortes e, até certo ponto, contraventoras da ordem patriarcal colocam-na como uma autora interessante e cara aos estudos voltados as vozes femininas da literatura nacional. Diante desse panorama, observou-se que a autora possui opiniões ambíguas em relação ao feminismo tal qual o de sua primeira protagonista apontada como uma mulher transgressora, Conceição, personagem de *O Quinze*. A figura da professora nordestina, eternizada por Rachel, é considerada por alguns críticos como contraventora da ordem patriarcal por negar o matrimônio, por adotar uma criança estando solteira, por ter uma profissão e não viver a espera do marido, no entanto, como já apontam alguns estudos, como o de Lopes (2016), o posicionamento de Conceição não é tão firme e unilateral em direção ao feminismo, pois muitas de suas atitudes e opiniões podem ser consideradas contrárias ao movimento.

Palavras-chave: Autoria feminina; *O Quinze*; Rachel de Queiroz.

Rachel de Queiroz, pioneirismo e autoria feminina

Escritora cearense nascida na cidade de Fortaleza em 17 de novembro de 1910, Rachel de Queiroz obteve inegável sucesso e visibilidade no meio literário brasileiro dos séculos XX e XXI. Por volta de 1927, Rachel iniciou sua produção escrita contribuindo para jornais com o pseudônimo de Rita de Queluz. O pontapé inicial de sua carreira literária é considerado a publicação do romance *O Quinze*, em 1930. Em sua carreira como autora, destacou-se como romancista, dramaturga, contista e cronista.

De acordo com Mazzoni (2008), poucas autoras conseguiram adentrar e se destacar no cânone por ser ele, majoritariamente, masculino. Rachel de Queiroz figura ao lado de Clarice Lispector, Cecília Meireles e Lígia Fagundes Telles. Para a pesquisadora, cada uma dessas autoras teria tido uma faceta para adentrar ao seleto grupo de autores literários, mas “muitas vezes só alcançando um lugar e espaço na literatura porque seu texto, aparentemente, coaduna-se com a voz hegemônica.” (MAZZONI, 2008, p. 6).

No caso específico de Rachel, a crítica afirmava ter reconhecido características que a aproximavam de uma “voz masculina”, por isso, hegemônica. Schimidt (2016), um dos primeiros críticos a reconhecer o valor literário de seu primeiro romance, *O Quinze*, não rejeitou sua obra, muito pelo contrário, o elogiou muito, no entanto, atribuiu essa “boa escrita” a uma ausência de traços de literatura feminina que para ele seriam “o pernosticismo, a futilidade, a falsidade da nossa literatura feminina” (Schimidt, 2016, p. 166).

Outros críticos também associam à literatura de Rachel de Queiroz a uma “voz masculina” como é caso de seu colega romancista de 30, Graciliano Ramos, que mesmo tendo se retratado depois, em um primeiro momento, não acreditou que “Rachel de Queiroz” fosse o nome real de uma autora: “Seria realmente de mulher? Não acreditei. Lido o volume e visto o retrato no jornal, balancei a cabeça: Não há ninguém com este nome. É pilhéria. Uma garota assim fazer romance! Deve ser pseudônimo de sujeito barbado.” (RAMOS, apud, TORRES, 2014, p. 378)

O surpreendente para esses críticos foi o fato de uma moça de dezenove anos escrever um romance que retratava com tanta crueza e propriedade o problema da seca, tecendo uma forte denúncia social à situação de abandono em que se encontravam as classes mais baixas nesses períodos de estiagem prolongada. Ou seja, o inusitado para os comentaristas literários era o fato de uma mulher, ainda mais uma jovem, se interessar e fazer críticas tão pesadas a assuntos tão sérios como esses, não se limitando a escrever sobre assuntos que poderiam ser considerados “fúteis”, porém adequados, se associados à voz de uma mulher, como a vida cotidiana ou o amor, por exemplo.

É interessante notar que, o posicionamento de Queiroz não foi contrário ao desses críticos que afirmavam uma “masculinidade” de seu texto, ela pareceu orgulhar-se desse aspecto reconhecido por eles e reafirmá-lo. Para ela, a principal marca de uma literatura feminina seria um “estilo açucarado” que ela não compartilharia, desta forma, Rachel recusa sua inserção em uma literatura feminina:

As marcas da escrita feminina estariam principalmente na linguagem. O meu caso é diferente: talvez eu tenha uma linguagem masculina porque venho do jornal. Quando eu comecei a escrever, a literatura brasileira ainda se dividia entre o estilo açucarado das mocinhas e a literatura masculina (CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA apud LOPES, 2016, p. 22).

Se para Rachel uma escrita “menos feminina” ou “masculina” serviu para sua entrada no cânone, seu posicionamento não feminista dificultou e até mesmo sombreou,

por algum tempo, estudos sobre a questão feminina em sua obra. Esse assunto é comentado por Peregrino e Pereira (2012) falando da pertinência e da impertinência de falar de Rachel em trabalhos que pensem questões de gênero na obra da autora cearense.

Se por um lado, falar de Rachel é pertinente por ser autora de personagens femininas fortes e emancipadas, por ter sido uma intelectual perseguida no Estado Novo, por ter sido a primeira mulher aceita na Academia Brasileira de Letras (ABL); por outro, seu envolvimento no golpe civil militar de 1964 e sua rejeição ao movimento feminista tornam-na uma personagem impertinente na históriadas mulheres no Brasil. Impertinente porque é difícil falar em Rachel e reconhecer os limites e matizes de sua contribuição sobre a questão de gênero. (PEREGRINO e PEREIRA, 2012, p. 151-152)

Como disse Peregrino e Pereira (2012), um dos principais motivos da “impertinência” de Rachel para o feminismo foi o seu posicionamento político. Rachel filia-se, no início de sua carreira, ao partido comunista contrário ao movimento feminista devido a bases e ideologias políticas. Rachel foi militante comunista e chegou a ser presa na época do Estado Novo.

Outra questão que afastou Rachel do movimento feminista foi sua atuação no golpe de 1964. Ela assumiu ter participado efetivamente do golpe: “Eu tinha sido solidária à revolução de 1964 e ao governo de Castelo Branco. Mas depois, quando o grupo do Costa e Silva apertou as coisas e veio o AI-5, me afastei completamente” (QUEIROZ, *apud*, PEREGRINO e PEREIRA, 2012, p. 165). De acordo com Costa, Silveira e Madeira (2012), o movimento feminista enfrentou “repressão, perseguição e violência do regime”, ou seja, o regime militar que vigorava no país, ao qual Rachel de Queiroz tinha sido solidária, atuava na repressão à militância feminista.

Falar, no entanto, que a figura de Rachel de Queiroz não é interessante de nenhuma forma aos estudos de autoria feminina não leva em conta outras facetas de seu trabalho. Rachel de Queiroz foi a primeira mulher a conseguir o feito de entrar na Academia Brasileira de Letras. Fato importante e muito significativo para o reconhecimento da escrita literária feminina, no entanto, de acordo com Brito, a entrada de Rachel na academia não foi pura e simplesmente um reconhecimento de seu trabalho e uma forma autêntica de abrir as portas da academia para a escrita feminina.

Brito (2007) observa que Queiroz, logo no início de sua carreira, estabeleceu uma rede social com importantes intelectuais, o que contribuiu para seu reconhecimento no campo literário e culminou em sua aceitação na ABL. [...] Entretanto, a eleição na ABL também tem

como precedente o fato de que é durante as décadas de 60 e 70 que a condição social da mulher começa a fazer-se pauta importante nos partidos e associações. Em 1975, o movimento feminista se fortalece, impulsionado pelo Ano Internacional da Mulher. (BRITO, *apud*, PEREGRINO e PEREIRA, 2012, p. 163-164)

De acordo com Heloísa Buarque de Hollanda (2017), no entanto, o antifeminismo da autora foi “uma versão adquirida” e não natural sua. Comprova isso citando debates da autora com Maria Lacerda de Moura, importante líder feminista, ocorridos no jornal *O Ceará* em 1928. Debates em que as duas discutiam e defendiam pautas feministas como, por exemplo, o voto feminino.

Como diz Peregrino e Pereira (2012), outro fator que torna o estudo de Rachel “pertinente” aos estudos de autoria feminina e, pode-se dizer o mais interessante deles, são suas personagens femininas “fortes e emancipadas”. As protagonistas de Rachel, para Galvão (1998), não se configuram enquanto “donzelas guerreiras”, mas são mulheres que lutam e se posicionam para conquistar o direito à liberdade e a possuir “voz”.

Para Lopes (2016), as protagonistas rachelianas quebram com o estereótipo de representação literária da mulher. Os anseios femininos por liberdade e autonomia não eram focalizados pelas obras e pelos autores que compunham o cânone masculino. Esses assuntos são trazidos para dentro do cânone pelas mãos de Rachel, que ao focalizar sua narrativa em personagens que não se enquadram no padrão de mulher submissa satisfeita apenas com a vida e os assuntos domésticos, acaba por problematizar a questão feminina, mesmo que de forma não tão engajada.

Para Peregrino e Pereira (2012), Rachel constrói personagens femininas contraventoras da ordem patriarcal sem se inscrever no movimento feminista, pois, segundo Hollanda (*blog*), a associação ao feminismo não era algo bem visto por intelectuais e literatos, o movimento era “rejeitado por intelectuais e artistas como pouco funcional e elitista”. (HOLLANDA, *apud*, PEREGRINO e PEREIRA, 2012, p. 169-170)

As duas primeiras e principais protagonistas em que se identifica tais características são Conceição de *O Quinze*, e Maria Moura de *Memorial de Maria Moura*. As duas personagens tem de lidar com imposições que lhes são feitas, como a recusa da maternidade biológica. Para Abreu (2016), esses comportamentos das personagens configuram-se enquanto transgressões às regras e comportamentos que lhes

são impostos pela sociedade patriarcal, normas e comportamentos que suplantam a vontade e o desejo de ser da mulher em favor do homem.

Apesar de seu posicionamento contraditório em relação ao feminismo, é inegável a contribuição de Rachel para a literatura de autoria feminina. A autora cearense, de acordo com o que expõe Abreu (2016), não foi a primeira escritora nordestina a problematizar a questão feminina falando de mulheres fortes e autônomas, mas foi a primeira a conseguir inserir-se em um ambiente antes dominado pelo masculino. A autora problematizou em sua obra questões de gênero que, aos poucos, entraram na pauta de discussões literárias, o mais interessante é que muito do que Rachel problematizou em sua obra falando de suas personagens, experimentou em sua vida. “Minhas mulheres são danadas não são? Talvez seja sentimento do que não sou e gostaria de ser” (QUEIROZ, 2014, p. 377). Rachel, ao dizer que suas protagonistas “são danadas”, parece reconhecer que elas fogem ao “bom comportamento” submisso que era imposto e esperado das mulheres. Nesse mesmo comentário, sugere que esse aspecto de suas mulheres pode ser reflexo de um desejo seu de uma possível emancipação que ela parece considerar não possuir. Isso vem confirmar a tese de que Rachel, apesar de não filiar-se ao feminismo e, muitas vezes, ter se oposto a ele por questões políticas, não possuía um pensamento totalmente antifeminista. Acreditava em uma emancipação da mulher e talvez seja essa crença que tenha motivado a composição de suas personagens da forma como as fez.

É importante ressaltar aqui que a busca de informações que tocam à vida da autora em busca de influências para sua criação literária, como a forma como foi educada, a convivência com sua avó, depoimentos que teria dado sobre opiniões pessoais, não busca a inscrição dessa pesquisa em uma perspectiva biografista propriamente dita, mesmo que assim pareça.

Desde que Barthes propôs a morte do autor em estudos sobre o texto, ou seja, já não interessava mais quem escrevia, mas sim o leitor e a forma como esse se relacionava com o texto, para construir significados, muitos estudiosos passaram a desconsiderar o levantamento de informações a cerca da vivência do autor. Em contrapartida, Felski e Toril surgem afirmando a importância de se considerar o “local de fala”, o posicionamento sociocultural de quem escreve como uma boa forma de interpretação. Ao mesmo tempo que o pós-estruturalismo rejeita toda e qualquer incursão de dados biográficos em estudos sobre o texto, a crítica literária feminista a traz de volta, pois pensando em questões e problematizações de gênero e poder,

informações sobre o autor como “[...] seu gênero, sua classe, e sua raça não podem ser negligenciados na leitura de uma obra.” (BELLIN, 2011, p. 9)

Conceição, mulher emancipada?

De acordo com Abreu (2016), de todos os gêneros literários em que Rachel falou de mulheres contraventoras e fortes, foi no romance em que esse aspecto de sua obra mais se destacou. Criou mulheres que rejeitaram o matrimônio, optaram por não serem mães, pelo menos mães biológicas, ou seja, buscavam formas de se realizarem que contrariavam a ordem vigente de “domesticação” da mulher. Para a autora, é possível observar esse comportamento em todos os romances rachelianos, destacando-se “O Quinze (1930), Caminho de pedras (1937), As três Marias (1939), Dôra, Doralina (1975) e Memorial de Maria Moura (1992).” O presente trabalho dedica-se a uma análise da figura feminina representada por Conceição, protagonista do romance de estreia da autora cearense.

O enredo do romance foca-se no amor não realizado existente entre as protagonistas Conceição e Vicente. As duas personagens, no início do romance, encontram-se no sertão do Quixadá que enfrenta uma terrível seca, a seca de 1915, o que motiva o título do romance. Conceição, órfã de pai e mãe, tem como figura materna mãe Inácia e decide levá-la para a cidade, onde morava e lecionava, para fugir dos devastadores efeitos da seca. Vicente permanece em sua propriedade, onde tenta salvar o que sobrou após os malefícios da estiagem. Conceição trabalhava também nos campos de concentração ajudando os retirantes e, certo dia, conversando com uma antiga conhecida, recém-chegada do sertão do Quixadá, recebe a notícia de que Vicente teria se envolvido com Josefa, moça que também vivia no sertão. O fato revolta Conceição que guarda a mágoa até o dia em que Vicente vem visitá-la na capital. Durante essa visita, Vicente percebe a forma indiferente com que Conceição lhe trata e, por isso, chateia-se com ela. Paralelamente a essa história, tem-se a narrativa da travessia do sertão em direção à cidade de Chico Bento acompanhado de sua esposa Cordulina, os cinco filhos e sua cunhada Mocinha. Ao chegarem à capital, Chico Bento e sua família vão para o centro de concentração, onde recebem ajuda de Conceição. A normalista ao ver a situação calamitosa em que se encontrava seu afilhado, filho do casal retirante, Duquinha, pede-o para os pais e o adota. Ao final do romance, a seca termina, Conceição e Vicente não se entendem e a família de Chico Bento vai para São Paulo em busca de melhores condições de vida.

Conceição é apontada por Abreu (2016) como a primeira das mulheres fortes de Rachel, a protagonista pioneira a transgredir a ordem patriarcal que inspirou as outras que vieram na sequência. De acordo com a estudiosa ainda, uma das características da personagem, que colabora para seu posicionamento transgressor, é a forma como ela trata o amor. Conceição, mesmo estando apaixonada por seu primo Vicente, não cede a seus encantos devido ao fato de considerar que a diferença cultural existente entre eles poderia ser condicionante para um futuro fracasso na relação. Relembrando os posicionamentos assumidos pela normalista, realmente há um resguardo de Conceição em relação ao capital cultural de seu primo, o que se nota quando a personagem repete inúmeras vezes a frase: “Mas se eu nunca encontrei ninguém que valesse a pena!” (RACHEL, 2016, p. 154) argumento utilizado pela personagem, principalmente, quando indagada por tia N’ácia a respeito de matrimônio. Ou seja, apesar de encontrar-se apaixonada por Vicente, Conceição não o considerava um par a sua altura, um candidato a ser levado em consideração para algo a ser concretizado.

Conceição tinha vinte e dois anos e não falava em casar. As suas poucas tentativas de namoro tinham-se ido embora com os dezoito anos e o tempo de normalista; dizia alegremente que nascera solteirona.

Ouvindo isso, a avó encolhia os ombros e sentenciava que mulher que não casa é um aleijão...

- Esta menina tem umas ideias! (QUEIROZ, 2016, p. 20)

A figura da avó de Conceição, mãe N’ácia, muitas vezes, figura como símbolo da repressão ao comportamento transgressor de Conceição. Perante as escolhas da neta, destoantes do que era esperado das moças da época, como, no caso, optar pela vida sem o casamento, a avó claramente demonstra total contrariedade.

Analisando mais atentamente o posicionamento de Conceição, entretanto, verifica-se que ele não se configura de maneira linear quanto a essa escolha. Como se pode observar, o que, no início, parecia ser uma determinação para a vida “dizia alegremente que nascera solteirona”, ou seja, algo que seria para a vida toda e que não seria motivo de tristeza, muito pelo contrário, de acordo com a citação, parece mudar, na voz da protagonista, ao longo do romance. Ao ser revelada sua paixão pelo primo, que não poderia se realizar perante a diferença cultural existente entre ambos, se configurando já não mais como uma decisão tomada de forma tranquila pela normalista, mas algo que teria lhe sido imposto pela vida. Posicionamento que se torna ainda mais

questionável ao se observar a forma como Conceição se comporta, ao final do romance, no momento em que vê sua prima Lourdinha “casada e feliz”:

Conceição ficou olhando pensativamente a moça afastar-se, graciosa, feliz, ao braço do marido, levados ambos pela mesma passada uniforme, como que movida por uma só vontade.

A seu lado, o moço dentista disse qualquer coisa. Despertando de sua cisma, Conceição voltou-se:

- O senhor falou?

- Perguntei qual era o motivo de sua abstração...

- Estava pensando que Lourdinha é muito feliz...

O rapaz insinuou um galanteio:

- Mas, dona Conceição, a senhora não tem felicidade igual por que não quer...

[...]

- Mas se eu nunca encontrei ninguém que valesse a pena! (QUEIROZ, 2016, p. 154)

Se a forma transgressora como Conceição via o casamento configurava-se enquanto algo não necessário para a realização pessoal, o trecho acima coloca em cheque tal faceta da personagem, uma vez que a cena de sua prima com o marido e a filha parece causar-lhe certa inveja. Essa cena acaba por reafirmar a impressão de que Conceição afirmava realizar-se em sua solteirice realmente por “não ter encontrado alguém que valesse a pena” ou por não ter conseguido ficar ao lado de Vicente e não por realizar-se sozinha.

Chegando a esse ponto, o final da narrativa e a suposta insatisfação de Conceição em terminar solteira, é possível questionar se o real motivo pelo qual ela e Vicente não se unem teria sido realmente a diferença cultural entre as duas protagonistas. Para isso, é necessário retornar no enredo ao momento em que se dá o principal desentendimento entre eles ocorrido na sala da casa de Conceição, quando o primo vem a visitar. Antes dessa visita, Conceição tivera, no campo de concentração, uma conversa com Chiquinha Boa, moça recém-chegada do sertão que lhe conta o envolvimento de Vicente com uma moça do Quixadá:

- A Chiquinha me contou também uma coisa engraçada... Engraçada, não...tola... Diz que estão falando muito do Vicente com a Josefa do Zé Bernardo...

A avó levantou os olhos:

- Eu já tinha ouvido dizer... Tolice de rapaz!

[...]

- Tolice, não senhora! Então Mãe Inácia acha uma tolice um moço branco andar se sujando com negras?

[...]

– Mas, minha filha, isso acontece com todos... Homem branco, no sertão – sempre saem essas histórias... Além disso não é uma negra; é uma caboclinha clara (QUEIROZ, 2016, p. 69).

Esse excerto traz o que motivou e antecedeu o encontro mal sucedido entre o casal de primos. Nota-se na fala de Conceição uma revolta muito grande ao perceber que Vicente havia se envolvido com outra moça o que é muito agravado pelo fato de ela ser negra. De acordo com Abreu (2016), é possível perceber, no discurso da protagonista, uma fala preconceituosa que se relaciona com o momento histórico em que foi escrito o romance, a pesquisadora acresce também que na fala de Mãe Inácia, é possível perceber a preocupação de embranquecimento das famílias brasileiras para com suas gerações, na tentativa da avó de acalmar a neta utilizando o argumento de que a moça em questão, Josefa, não seria negra, mas sim “uma caboclinha clara” sugerindo que o tom mais claro da pele de Josefa atenuaria a “gravidade” do fato.

A fala de Conceição revela um posicionamento racista e de nivelamento social que, em sua opinião, a coloca acima de Josefa o que torna o fato de “ter perdido” Vicente para a moça algo mais grave e mais vergonhoso para a normalista que, a partir daí, passa a rejeitar o primo.

Conceição é considerada uma personagem transgressora, a pioneira das rachelianas a trazer tais traços, no entanto não é possível afirmar o comprometimento da personagem com o movimento feminista, primeiro, porque isso não é afirmado no texto, segundo, porque as evidências dessa transgressão observada em Conceição podem, ao menos em parte, serem contestadas e, por último porque a personagem parece não ter um profundo interesse em pautas feministas.

Conceição riu de novo:

- Isso não é romance, Mãe Nácia. Você não está vendo? É um livro sério, de estudo...

- De que trata? Você sabe que eu não entendo francês...

[...]

- Trata da questão feminina, da situação da mulher na sociedade, dos direitos maternais, do problema...

Dona Inácia juntou as mãos, aflita:

- E minha filha, para que uma moça precisa saber disso?

[...]

- E só pra isso você vive queimando os olhos, emagrecendo... Lendo essas tolices...

- Mãe Nácia, quando a gente renuncia a certas obrigações, casa, filhos, família, tem que arranjar outras coisas com que se preocupe... Senão a vida fica vazia demais... (QUEIROZ, 2016, p.132)

A leitura de Conceição desse material que poderia agregar a seu caráter transgressor, na verdade, o enfraquece, pois coloca nossa protagonista quase como uma anti-heroína da emancipação feminina, ao considerar que tais preocupações seriam para mulheres “desocupadas”. Esse fato, somado a afirmação preconceituosa de Conceição em relação à Josefa, uma mulher negra, vem questionar seu engajamento feminista, aquele pela desvalorização dos assuntos relativos à emancipação feminina, esse pela desvalorização de uma mulher, ou seja, sua semelhante.

Outro traço que pode ser apontado na protagonista de *O Quinze* em relação a uma possível transgressão aos moldes sociais patriarcais seria a adoção de Duquinha, o que torna Conceição uma mãe adotiva solteira, fato inovador para a época em que o romance se ambienta. No entanto, até mesmo a legitimidade da maternidade em Conceição pode ser questionada:

“Afinal, o verdadeiro destino de toda a mulher é acalantar uma criança no peito...
E sentia no seu coração o vácuo da maternidade impreenchida... “*Vae soli*” Bolas!
Seria sempre estéril, inútil, só... Seu coração não alimentaria outra vida, sua alma não se prolongaria noutra pequenina alma... Mulher sem filhos, ela partido na cadeia da imortalidade...
Ai dos sós...” (QUEIROZ, 2016, p. 156)

Esse trecho, localizado ao final da narrativa, portanto após a adoção de Duquinha, mostra Conceição ainda incomodada com a cena de Lourdinha feliz com sua família. A sensação de vazio, causada pela cena na protagonista, parece revelar uma insatisfação materna que a adoção de Duquinha não resolveu. Dessa maneira, é possível questionar a legitimidade da maternidade em Conceição, uma vez que, após essa cena, ela precisa ver o menino para reconfortar-se, ou seja, ela precisa revê-lo para sentir-se mãe novamente, sua maternidade parece não ter se interiorizado.

Considerações finais

A figura de Conceição, enquanto mulher que nega o matrimônio declaradamente, que adota um filho estando solteira, que trabalha fora e anda sozinha pelas ruas da capital, sem dúvida pode ser considerada transgressora da ordem social patriarcal, principalmente, da vigente na época em que o romance foi escrito. No entanto, não é possível afirmar que essa transgressão é completa e acontece sem nenhuma ressalva, o que atribui a sua figura um caráter mais ambíguo do que transgressor. A personagem, ao mesmo tempo que nega o casamento, parece

arrepende-se da solteirice ao final, ao mesmo tempo que adota um filho, parece não reconhecer-se enquanto mãe, ao mesmo tempo que lê livros sobre a “situação feminina” acredita que tal tipo de atividade seria exclusiva de mulheres que não teriam com o que mais se ocupar.

Referências Bibliográficas

ABREU, Laile Ribeiro de. *Representações da mulher na obra de Rachel de Queiroz*. 2016. 273 páginas. Tese de doutorado (Estudos literários) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016

BELLIN, Greicy Pinto. A crítica literária feminista e os estudos de gênero: um passeio pelo território selvagem. *Revista FrinteiraZ*, São Paulo, n. 7, dezembro de 2011.

COSTA, R. G. D.; MADEIRA, M. Z. A. ; SILVEIRA, C. M. H. . Relações de gênero e poder: tecendo caminhos para a desconstrução da subordinação feminina. In: 17º Encontro Nacional da Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisa sobre a Mulher e Relações de Gênero, 2012, Paraíba. 17º Encontro Nacional da Rede Feminista Norte e Nordeste de Estudos e Pesquisa sobre a Mulher e Relações de Gênero, 2012. p. 222-239.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *O ethos Rachel*. 2017. Disponível em: <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/o-ethos-rachel/>. Acesso em: 10 de fev. 2017.

LOPES, Edivânia Martins. *As (in)subordinações das mulheres protagonistas em O Quinze, Dôra, Doralina e Memorial de Maria Moura*. 2016. 103 p. Dissertação (Mestrado em Literatura) Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Pau dos Ferros/RN, 2016.

MAZZONI, Vanilda Salignac de S. A escrita feminina: em busca de uma teoria. *Ramal de Ideias*, v. 1, p. 10-18, 2008

OLIVEIRA, Maria Eveuma de. FREIRE, Manoel. CHAVES, Sérgio Wellington Freire. Rachel de Queiroz: uma mulher à frente do seu tempo. A produção de autoria feminina, *Alagoinhas*, v. 2, n. 1, p. 203-215, jan./jun. 2012

PEREGRINO, Miriane da Costa. PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A(im)pertinente: questões de gênero e engajamento na literatura de Rachel de Queiroz*. *Miscelânea*, Assis, v. 11, p.150-173, jan.-jun. 2012

QUEIROZ, Rachel de. *O Quinze*. 105. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

SCHIMIDT, Augusto Frederico. Uma revelação: O Quinze. In: QUEIROZ, Rachel de. *O Quinze*. 105. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016. p. 165-170

TORRES, Livia. *Imagens da mulher em O Quinze e As Três Marias de Rachel de Queiroz: autonomia x frustração*. In: V Seminário dos Alunos dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Letras, Estudos de Literatura, UFF, nº 1, 2014. *Anais do V Seminário dos Alunos dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Letras*. Niterói: UFF, 2014. p. 376-384.

LÍRICA SACRA NO BARROCO LUSO-BRASILEIRO: FUNDAMENTOS PARA UMA PESQUISA

Daniel de Assis Furtado
Universidade Estadual Paulista/FCLAr
assis27@hotmail.com

Resumo: Elencamos, ao longo da pesquisa que resultou na dissertação “Manuel Botelho de Oliveira: a estética barroca, o nativismo e o mito do Brasil”, uma série de poetas luso-brasileiros cuja produção efetuou-se sob os princípios do estilo barroco. Manuel Botelho de Oliveira (1636-1711), cuja silva “À Ilha de Maré” então analisamos, além de sua *Música do Parnaso* (1705), compôs também uma obra que permaneceu inédita até 1971: a *Lira sacra* (ms. 1703); enquanto naquela o poeta houvesse incluído todos seus poemas de caráter profano, nesta relegou sua poesia de caráter religioso. Foi nesse contexto que alcançamos o objeto de nosso projeto de pesquisa para o doutoramento (em curso): o levantamento e a análise da poesia sacra produzida em Portugal e no Brasil no período em que vicejou o estilo barroco. Tal projeto pretende, a partir da leitura da *Lira sacra*, realizar um apanhado da poesia de caráter religioso produzida pelos poetas portugueses e brasileiros do período barroco, tanto comparando os elementos comuns de que fizeram uso, seja em sua poética ou em seus *tópoi* literários, quanto destacando elementos particulares a cada um. Esta comunicação pretende dispor os fundamentos para estes esforços, apresentando: *a*) um breve panorama da produção lírica luso-brasileira do período barroco, com o apontamento de uma série de poetas, em grande parte obscuros, e o destaque para algumas de suas obras; *b*) uma exposição sucinta sobre a vida de Botelho de Oliveira e, particularmente, de sua *Lira sacra*; e *c*) os elementos sobre os quais se sustenta grande parte do ideário da poesia sacra barroca luso-brasileira: Contra-Reforma e ação jesuítica. Acreditamos que estes esforços venham a contribuir tanto com o resgate de poetas cujos nomes via de regra são esquecidos ou relegados aos bastidores do estilo da época, quanto com a análise mais cuidadosa do conjunto de suas obras.

Palavras-chave: Barroco; Lírica sacra; Poesia luso-brasileira.

Sendo Gregório de Matos Guerra (1636-1696) o representante *par excellence* da poesia barroca brasileira e a *Lira sacra*, de Manuel Botelho de Oliveira (1636-1711), nosso ponto de partida, acreditamos que a busca pela poesia sacra nas obras de poetas portugueses ou brasileiros do período barroco venha a contribuir também tanto com o resgate dos mesmos, cujos nomes via de regra são esquecidos ou relegados aos bastidores do estilo da época, e com a análise mais cuidadosa do conjunto de suas obras.

Em Portugal, o barroco literário desenvolveu-se de fins do século XVI a meados do século XVIII, sendo apoiado desde o princípio por academias literárias, históricas e científicas. Marcos importantes da atividade literária seiscentista portuguesa são as obras *A fênix renascida* e *Postilhão de Apolo*. A primeira — organizada por Matias Pereira da Silva em cinco volumes, editados entre 1716 e 1728 — apresenta, sem a menor preocupação com qualquer sistematização, uma coleção de poemas líricos, heróicos, satíricos, religiosos, burlescos e narrativos. A segunda — compilada por José Ângelo de Moraes em dois volumes, o primeiro de 1761 e o segundo de 1762 — tem, de

fato, 72 de seus 140 sonetos, romances, madrigais, odes e elegias extraídos d'*A fênix renascida*. Conquanto a maioria dos poemas seja anônima, encontramos nessas obras versos de Francisco Rodrigues Lobo — autor, também, da obra *A corte na aldeia* (1619), um dos marcos do início do barroco literário em Portugal —; Sórora Violante do Céu — conhecida em seus círculos como Décima Musa ou Fênix dos engenhos lusitanos —; Diogo Camacho; Dom Tomás de Noronha; Antônio Barbosa Bacelar; Bernardo Vieira Ravasco, irmão do Pe. Antônio Vieira (1608-1697); Jerônimo Baía, cronista beneditino; Frei Eusébio de Matos e Guerra, irmão mais velho de Gregório de Matos; Frei Antônio das Chagas, franciscano arrependido duma carreira de excessos na Bahia; Dom Francisco de Vasconcelos, bispo do Cochim; Dom Francisco Xavier de Meneses, 4º conde da Ericeira; e Dom Francisco Manuel de Melo, entre outros. Este último é considerado o principal representante do barroco literário em Portugal: autor de vasta obra poética, dramática, epistolográfica, moral e historiográfica, compôs em português e em castelhano.

No Brasil, a época barroca das manifestações literárias tem como marco inicial a publicação do poema *Prosopopeia* (1601), de Bento Teixeira, e estende-se até o momento em que Cláudio Manuel da Costa (1729-1789) edita suas *Obras poéticas* (1768), atestando a transição para o estilo arcádico. A poesia — épica, lírica, religiosa, satírica, encomiástica etc. — desenvolve-se como reflexo direto da literatura na Península Ibérica, frequentemente através dos próprios representantes da Metrópole, manifestando-se de início com autores isolados e posteriormente como expressão do movimento academicista, entre nós tardio, que revigorou, a partir de 1724, o *conceptismo* e o *culteranismo* (ou *cultismo*), tendo como maiores influências as obras de Luis de Góngora (1561-1627), Giambattista Marino (1569-1625), Francisco de Quevedo (1580-1645) e Baltasar Gracián (1601-1658), assim como, embora não associado ao estilo barroco, Luís de Camões (1524?-1580?). Na poesia barroca brasileira, *conceptismo* e *culteranismo* aparecem ora sozinhos, ora conjugados — dois brasileiros são pioneiros nessas técnicas: Gregório de Matos e Botelho de Oliveira.

Cada uma das manifestações poéticas do Estado do Brasil — como passou a ser chamada a América portuguesa a partir de 1548, regimentada por Dom João III (1502-1557, r. 1521) em substituição à ineficácia do sistema de capitanias hereditárias — é permeada pelo *conceptismo* e pelo *culteranismo*, mas no início, “e contrariamente ao que pensava Sílvio Romero, que quisera reunir em ‘escola’ os poetas da Bahia colonial, trata-se de fenômenos esporádicos e absolutamente independentes” (STEGAGNO-

PICCHIO, 2004, p. 98). Com efeito, na cidade de São Salvador da Bahia de Todos os Santos do século XVII os poetas que convencionalmente foram reunidos sob o título de *grupo baiano* nasceram, cresceram, viveram e produziram suas obras. Além de Gregório de Matos e de Botelho de Oliveira, citamos também: o irmão do Pe. Antônio Vieira, Bernardo Vieira Ravasco; o irmão de Gregório de Matos, Frei Eusébio de Matos; Domingos Barbosa; José Borges de Barros; o primo dos Vieiras, Gonçalo Ravasco Cavalcanti de Albuquerque; e João de Brito Lima. Nenhum deixou obra impressa, à exceção de Botelho de Oliveira; parte considerável da produção de Gregório de Matos foi conservada em manuscritos; dos demais, nos restam amostras resguardadas em repertórios e em antologias coevas.

Filho de Antônio Álvares Botelho, Capitão de Infantaria Paga, Manuel Botelho de Oliveira nasceu na Bahia, em 1636. Contemporâneo de Gregório de Matos, frequentou o Colégio da Bahia e estudou, como este, jurisprudência cesárea (direito romano) na Universidade de Coimbra, tendo então se aperfeiçoado nas línguas latina, italiana e castelhana. Fidalgo da Casa de Sua Majestade, Dom Pedro II, o Pacífico (1648-1706, r. 1683), rei de Portugal e Algarves, portanto, de volta à Bahia, Botelho de Oliveira ainda exerceu por muitos anos a advocacia das causas forenses; destacou-se na magistratura; foi vereador do Senado da Câmara da Bahia; combateu os mocambos de Papagaio, de Rio do Peixe, da Gameleira, de Jacobina e de Tucano (BARROS, 1919 apud MOURA, 1981, p. 107), possivelmente na campanha que Antônio Luís Gonçalves da Câmara Coutinho, 29º governador do Estado do Brasil (1690-1694), lançara contra a miríade de quilombos espalhados pela província; dedicou-se à agiotagem, emprestando 22.000 cruzados de sua fazenda para a criação da Casa da Moeda da Bahia, em 1694 — em que “adiciona-se ao perfil do poeta a ideia de que era homem empreendedor, tendo acumulado fortuna suficiente para emprestar dinheiro a particulares e ao próprio Estado” (TEIXEIRA, 2005, p. 85); possuiu ao menos dois engenhos, tendo erguido uma capela em cada qual, conforme aludem os sonetos CVII – “À Capela da Transfiguração que fez o autor no seu engenho de Tararipe” e CVIII – “À capela que fez o autor da invocação de Nossa Senhora das Brotas no seu engenho de Jacomirim”, da *Lira sacra* (1703): manuscrito que permaneceu inédito até 1971; e foi agraciado com a patente de Capitão-Mor de Jacobina e dos distritos de Papagaio, Rio do Peixe e Gameleira — três dos mocambos subjugados. Participou da comunidade letrada de seu tempo: conheceu, além de Gregório, seu irmão Eusébio de Matos; assim como o Pe. Antônio Vieira — de quem possivelmente fora aluno nos tempos do Colégio da Bahia — e seu irmão,

Bernardo Vieira Ravasco. Com efeito, quase septuagenário, nosso poeta solicitou licença, em 1703, para a impressão de suas rimas, obtida no ano seguinte: até onde se sabe, sua obra não conheceu a divulgação manuscrita a que desfrutaram os versos de Gregório de Matos. Sob influência — desde o “título cultista, mas mais ainda na procurada justaposição das partes” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 103) — das *Obras métricas* (1665), de Dom Francisco Manuel de Melo, Botelho de Oliveira publicou em Lisboa seu livro: *Música do Parnaso* (1705), dividida em quatro coros de rimas portuguesas, castelhanas, italianas e latinas e mais duas comédias (“Hay amigo para amigo” e “Amor, engaños y celos”), que ofereceu ao excelentíssimo senhor Dom Nuno Álvares Pereira de Melo, 1º Duque de Cadaval (1648-1725). O poeta ainda publicou um soneto circunstancial em meio a outros sete — o primeiro sendo da lavra de Sebastião da Rocha Pita — em elogio a 16 oitavas que o capitão Félix de Azevedo da Cunha (16??-?) compôs em seu *Patrocínio empenhado* (1706), publicado em Lisboa. Manuel Botelho de Oliveira morreu em 5 de janeiro de 1711.

A revelação de Botelho de Oliveira ao grande público se deu pelo *Florilégio da poesia brasileira* (1850), de Francisco Adolfo Varnhagen. Na *Música do Parnaso* foram assim incluídos todos os seus poemas de caráter profano, compostos nos quatro idiomas supracitados. A obra de caráter religioso de Botelho de Oliveira está preservada na Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora, Portugal, em dois manuscritos: *Lira sacra* (ms. 1703), em versos, e *Conceitos espirituais* (ms. 1706), em prosa. A existência dos poemas da *Lira sacra* foi denunciada em meados do século XIX por Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara em seu *Catálogo dos manuscritos da Biblioteca Pública Eborensis* (1850-1871). Com efeito, nas palavras de Heitor Martins, entre os “inúmeros manuscritos inéditos da literatura colonial brasileira [...] talvez nenhum seja tão importante quanto a Lyra sacra” (MARTINS, 1971, p. 7). Na dedicatória — dirigida ao 1º Marquês de Alegrete, Manuel Teles da Silva (1641-1709), 2º Conde de Vilar Maior — o poeta declara ter composto os versos da *Lira sacra* enquanto aguardava a publicação da *Música do Parnaso*, que dá como inédita. O manuscrito parece, senão autógrafa, original: já preparado para a impressão, com dedicatória e prólogo ao leitor, mas sem as necessárias licenças; são ignoradas as razões pelas quais a *Lira sacra* não tenha chegado a ser publicada em seu tempo: não seriam financeiras — uma vez que Botelho de Oliveira era tão rico que emprestava dinheiro ao Estado — e seu teor religioso era consoante à época. Como sua edição não parece ter preocupado eruditos de aquém e de além-mar, os versos permaneceram inéditos até 1971, quando, em leitura

paleográfica realizada por Heitor Martins, foram impressos pelo Conselho Estadual de Cultura de São Paulo — revelando ao grande público “uma outra faceta do poeta e da sua excelência de versejador barroco” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 105).

Representaria a *Lira sacra*, após a composição da *Música do Parnaso*, o retorno de Botelho de Oliveira — homem antes mundano, então quase septuagenário e desenganado das vaidades — à religiosidade? O poeta teria composto poesia de caráter religioso em épocas muito anteriores: o provam os dois *romances* que Botelho de Oliveira dedicou à celebração da beatificação de São João da Cruz (1542-1591, can. 1726) pelo papa Clemente X (1590-1676, pont. 1670), que ocorrera a 25 de janeiro de 1675: o Romance V – “A São João da Cruz, religioso descalço, que se cantou na sua festa” e o Romance VI – “Ao mesmo na mesma festa de sua beatificação”. Se o poeta não incluiu esses versos na *Música do Parnaso* — obra de caráter eminentemente *profano* — foi porque talvez suas intenções fossem mesmo outras: talvez compor futuramente, mesmo, uma *Lira sacra*.

De um modo geral, o estilo barroco é associado a uma ideologia: a da Contra-Reforma pela ação jesuítica. A historiografia do século XIX considerou o Barroco como sinônimo de mau gosto e de perversão da verdadeira arte, associando à origem do estilo o movimento da Contra-Reforma — desde o século XX, entretanto, tem-se efetuado uma rigorosa revisão dos postulados estéticos e éticos do Barroco em todas as artes. Werner Weisbach apontou que o Barroco estaria “intimamente relacionado com o movimento da Contra-Reforma” (WEISBACH, 1921 apud MOISÉS, 1997, p. 67), que não o teria originado, mas antes adotado seus princípios estéticos, dando-lhe funções específicas e matizes não-estéticos. Dois caminhos que, sem necessariamente excluírem-se um ao outro, estabelecem a ponte em que perenemente transita o Ser Humano entre o espírito, o mundo, entre o eu e o não-eu, entre o ser e a inteligência, são: religião e literatura — que não se desconhecem, tampouco se confundem. Toda literatura, de toda civilização, apresenta constantemente uma afinidade patente com as diferentes atitudes adotadas pelo Ser Humano diante de sua comunicação — ou falta de comunicação — com a ordem transcendental das origens e fins supremos do universo. A Reforma protestante do século XVI, embora tenha trazido consequências de toda ordem, literárias inclusive, é um acontecimento religioso por natureza e não político ou econômico. Martinho Lutero (1483-1546) — fixando suas 95 teses às portas da igreja de Wittenberg (1517) — foi seu expoente mais característico e a Alemanha, em especial, seu foco de irradiação. O sucesso de seus esforços representou “a vitória da

modernidade contra a tradição, por particularismo contra a unidade, da heresia contra a autoridade, do indivíduo contra a Igreja, da secularização contra o espírito sobrenatural e do fanatismo contra o relaxamento” (LIMA, 1964, p. 37). Sob os aspectos considerados, essa vitória aos poucos infiltrou-se também na literatura e nas belas artes, abalando muitas vezes seu espírito de eternidade com a preocupação progressiva a respeito de assuntos seculares, prejudicando sua verdadeira substância estética. Seu espírito de secularização — a independência crescente do fenômeno literário e dissociação com qualquer atitude religiosa — veio lentamente a marcar e a caracterizar a literatura que desde então foi produzida; inclusive a brasileira. O secularismo da Reforma protestante, que separou sociedade de religião dispendendo constantes esforços no sentido de isolar mesmo o fenômeno religioso, teve por consequência uma desespirtualização da literatura, em setores cada vez maiores. É digno de nota, aliás, lembrar que essa consequência secularizadora da Reforma, talvez a mais importante, não só do ponto de vista intelectual, mas ainda do ponto de vista social e moral, não estava na intenção dos próceres do movimento no século XVI: a intenção da Reforma protestante era aumentar nos homens o “sentimento da divindade, o conhecimento dos Testamentos e a consciência de Cristo” (LIMA, 1964, p. 40), numa insurreição contra o secularismo da Renascença; mas “como operava uma falsa reforma, baseada no espírito de revolta e não no amor, a consequência foi contrária à da sua intenção” (LIMA, 1964, p. 40) — Martinho Lutero redundou ser o expoente mais característico do movimento “que se tornou campeão do secularismo estético e da independência total da arte em relação à fé” (LIMA, 1964, p. 40), cuja primeira consequência social foi a divisão da sociedade medieval — antes unida — entre católicos e protestantes.

O Novo Mundo não ficou imune a essa consequência — a literatura dos diferentes países da América necessariamente refletiu essa dicotomia: desenvolveram-se as literaturas da América católica nas regiões sob administração colonial de Portugal e Espanha, da América protestante nas regiões exploradas pela Inglaterra, e daquela em que as duas tradições se uniram, sem se fundirem, mas coexistindo muito intimamente, que foram os territórios ocupados, ainda que em número quase inexpressivo, pelos franceses. O fim da unidade religiosa medieval no Ocidente provocou “também um golpe de morte na unidade política medieval, garantida pelo primado espiritual” (LIMA, 1964, p. 45), o que não resultou em dicotomia política, a exemplo do que ocorrera com a religião, mas sim em fracionamento político: o nacionalismo e, sua consequência imediata, o imperialismo foram frutos diretos da Reforma protestante. Intensificou-se

desde então o desenvolvimento das literaturas nacionais e a busca de uma originalidade nacional tem sido um dos móveis de muita criação estética e um dos critérios mais empregados de interpretação.

Desde 1520 vinha se processando na Espanha uma reação ao conjunto de valores representados tanto pela Renascença quanto pela Reforma protestante, que se acentuou com a fundação da Companhia de Jesus (1540). Instituída no século XVI pelo papa Paulo III (1468-1549; pontífice em 1534), pouco após a apostasia luterana — “menos contra Lutero, do que contra os mesmos abusos contra os quais se insurgia o monge agostiniano” (LIMA, 1964, p. 43) —, a Companhia de Jesus reuniu-se em torno de Santo Inácio de Loiola (1491-1556), armando-se com seus *Ejercicios espirituales* (1548). Desencadeada a partir da instalação do Concílio de Trento (1545-1563) — núcleo este, de decisões importantes, relacionadas com a permanência da presença religiosa forte na vida social da época e com o conseqüente refortalecimento da Igreja — a Companhia de Jesus tornou-se o principal meio de ação da Contra-Reforma — movimento que trouxe “um novo tipo de homem caracterizado por atitude diferente nas relações com Deus e em maneira nova de conceber a arte” (COUTINHO, 1983, p. 58). Todo esse quadro veio a completar a formação do homem barroco. Concílio de Trento e Contra-Reforma foram igualmente reações às tendências humanistas, mundanas e pagãs da Renascença, num esforço por reencontrar o fio perdido da tradição cristã e numa tentativa de expressá-la sob novos moldes intelectuais e artísticos, provocando um duelo entre o legado cristão, espiritual e supramundano da Idade Média, que preservava ou antes buscava, em certa medida, recuperar, e aqueles elementos pagãos, racionalistas e humanistas que vinham se disseminando. O *dualismo* — “a oposição ou as oposições, contrastes e contradições, o estado de tensão e conflito, oriundos do duelo entre o espírito cristão antiterrenal, teocêntrico, e o espírito secular, racionalista, mundano” (COUTINHO, 1983, p. 45) — vem a ser portanto a característica essencial do espírito barroco. Decorrem desse dualismo essencial uma série de conflitos de teor antitético: ascetismo e mundanidade, carne e espírito, sensualismo e misticismo, religiosidade e erotismo, realismo e idealismo, naturalismo e ilusionismo, celestial e terreno — dicotomias que traduzem a tensão entre as tradições cristãs medievais e o espírito secularista da Renascença. Composto por esse dualismo, por esse estado de tensão e de conflito, o espírito barroco expressa, antes, uma imensa tentativa — que numa hipérbole, bem ao sabor do estilo, diríamos: uma tentativa *titânica* — de conciliação do irreconciliável: a fé e a razão. Diante do conflito entre o ideal de fuga e renúncia do

mundo, e as atrações e solicitações terrenas, em vez da impossível destruição, tentou a época barroca a conciliação, a incorporação, a absorção. Era essa uma tendência possivelmente geral, que a Contra-Reforma captou e tentou dirigir, e de que o espírito jesuíta é a encarnação. O dualismo e o contraste compõem o eixo espiritual e formal do Barroco. Tanto o heroísmo quanto o ascetismo, o erotismo e o misticismo, foram elementos que exerceram atração e que foram expressos na cultura e na arte, misturando-se, seja na própria tessitura da vida social, seja nas expressões artísticas, e a política de reconciliação entre a herança da Idade Média e o legado da Renascença, o ideal tridentino de reaproximar o homem de Deus, o celestial do terreno, o religioso do profano, consistiu o fundamento principal do estilo barroco. Entretanto, uma renúncia àqueles valores trazidos pela Renascença e um retorno completo à religiosidade espontânea da Idade Média já seria reconhecidamente impossível. Decorreu dessa tentativa de conciliar o irreconciliável, desse caráter permanentemente dilemático, o novo estilo de vida, o novo espírito de época e aquela nova mentalidade que se traduziu nas belas artes e na literatura e que corresponde ao que hoje denominamos Barroco. Em oposição ao humanismo semipagão da alta Renascença, Helmut Hatzfeld define o Barroco como um “humanismo devoto” (HATZFELD, 1988 apud TRINGALI, 1994, p. 67): a ideologia tridentina passa a configurar o substrato ideológico do Barroco.

A Contra-Reforma não se armou apenas de argumentos de ordem intelectual, mas também de outros instrumentos de ação: a arte barroca forneceu instrumental riquíssimo, que se amoldava perfeitamente à estratégia ideológica praticada pelo Vaticano contra a dissidência luterana aos esforços da Contra-Reforma. Decorre desse encontro entre forma barroca e conteúdo espiritual a feição mística e pragmática do próprio Barroco. O estilo barroco nas belas artes e na literatura em seus variados gêneros foi assim adotado como arma de persuasão e envolvimento na missão que a Companhia de Jesus pretendia realizar. O Barroco é um estilo que, sob seus evidentes e característicos aspectos e seu tom geral de religiosidade a formá-lo, veicula a ideologia da Contra-Reforma: seu conjunto de atributos morfológicos traduz esse conteúdo espiritual. Considerando a interpretação então vigente da doutrina horaciana, de “prodesse et delectare” (HORÁCIO, 2014, p. 65), a arte tinha como função ser um veículo de ação sobre os espíritos, um instrumento didático e apologético para ensinar as verdades da fé, embora sob aparência deleitosa. Esse instrumento foi apropriado pelos jesuítas, que dele fizeram sua arma de combate: a poesia e o teatro seriam seus meios para a edificação das almas. A estética barroca, com sua emotividade, seu

transcendentalismo, sua ambiguidade e sua pompa, prestou-se a falar a linguagem de dinamismo e exaltação da Contra-Reforma. O estilo barroco ofereceu, fosse na arquitetura, nas belas artes ou na literatura, um veículo à mensagem do movimento, adequando-se maravilhosamente aos seus propósitos e necessidades. Fazendo uso dos artifícios artísticos — da pomposidade, do ornamentalismo, do luxo —, a Contra-Reforma soprou outra vez no espírito da época a religiosidade medieval, despertando novamente os terrores do inferno e as aspirações da eternidade. Dominada por forças contrastantes, polares, antagônicas, a época convergiria inevitavelmente na expressão de um estilo igualmente antitético e retorcido. A energia religiosa e espiritual recuperada pela Contra-Reforma teve no Barroco, portanto, sua expressão formal. Essa mistura de sensualidade e de espiritualidade, de erotismo e de misticismo, é evidente em qualquer um dos grandes poetas da época: Góngora, Marino, John Donne (1572-1631), e Gregório de Matos. Em outros, a preferência pelos aspectos cruéis, dolorosos, sangrentos, repugnantes, terríveis, no intuito de suggestionar o leitor ou ouvinte, através das impressões sensoriais, convencendo pelos sentidos. Nesta linha se enquadram os dramas de sangue, e as cenas sanguinolentas e horripilantes, muito usadas no teatro jesuítico e na oratória da época, como em São José de Anchieta (1534-1597) e no Pe. Antônio Vieira (1608-1697). Não obstante a divisão da unidade medieval entre católicos e protestantes e a adoção do estilo barroco pela Contra-Reforma, a área de influência da Reforma protestante apresenta igualmente feições barrocas. No catolicismo, o Barroco tem caráter apologético de defesa do rei e da fé; no protestantismo, serve a uma burguesia liberal.

Referências Bibliográficas

BARROS, Francisco Borges de. **Bandeirantes e sertanistas baianos**. Salvador: Imprensa Oficial do estado, 1919.

COUTINHO, Afrânio dos Santos. **O processo da descolonização literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. (Coleção Vera Cruz: literatura brasileira, 335)

HATZFELD, Helmut. **Estudos sobre o Barroco**. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1988 (Stylus, 6).

HORÁCIO. Arte poética. In: ARISTÓTELES, **A poética clássica**: Aristóteles, Horácio, Longino; Introdução de Roberto de Oliveira Brandão; tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014.

LIMA, Alceu Amoroso. **Introdução à literatura brasileira**. 3. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1964.

MARTINS, Heitor. Nota introdutória. In: OLIVEIRA, Manuel Botelho de. **Lyra sacra**. Leitura paleográfica de Heitor Martins. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1971. p. 7-8.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira**. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1997 (volume 1).

MOURA, Clóvis. **Rebeliões da senzala**. São Paulo: Ciências Humanas, 1981. (A questão social no Brasil, 6)

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. **História da literatura brasileira**. 2. ed. rev. e atualizada. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

TEIXEIRA, Ivan. A poesia aguda do engenhoso fidalgo Manuel Botelho de Oliveira. In: OLIVEIRA, Manuel Botelho de. **Música do Parnaso**. Organização e estudo crítico de Ivan Teixeira. Cotia: Ateliê Editorial, 2005. p. 7-96.

TRINGALI, Dante. **Escolas literárias**. São Paulo: Musa, 1994 (Coleção Os Manuais 1).

WEISBACH, Werner. **Der Barock als Kunst der Gegenreformation**. Berlim: Paul Cassirer, 1921.

ESCRITAS ESQUECIDAS DE 30: O ENTRECRUZAR DO ESTÉTICO E DO IDEOLÓGICO NOS ROMANCES NÃO CANÔNICOS

Elisa Domingues Coelho
Universidade Estadual Paulista/FCLAr
elisadcoelho@gmail.com

Juliana Santini
Universidade Estadual Paulista/FCLAr

Resumo: Entre permanências e rupturas, o processo de formação do cânone se constrói a partir de uma imensidão de esquecimentos, escritas literárias que expressam o espírito de suas épocas, as questões fundamentais com as quais a intelectualidade se debateu, mas que permanecem circunscritas ao seu tempo. No contexto da década de 30, há, em sua numerosa prosa, obras que colocaram em movimento o famoso dualismo estético-ideológico, cujos registros se limitam às críticas publicadas nos jornais da época. São elas a imensa maioria dos romances de 30 e, por serem as tentativas que são de escritas literárias respondendo à grande crise de seu tempo, são fundamentais para que a Crítica Literária compreenda, de fato, um período crucial da formação de nossa literatura. Esses romances são, portanto, um grande legado, mas que foram relegados ao esquecimento por muito tempo. Diante disso, este trabalho traz a preocupação e o esforço de resgatar alguns desses romances e, a partir da discussão da crítica feita em ocasião de seu lançamento, não só trazê-los à luz, mas também perceber como se localizam entre o ideológico e o estético, elementos que se cruzaram e se embaralharam na prosa e na crítica – dessa década e das seguintes –, embricamento que torna urgente que revisitemos cada vez mais a prosa e a crítica de 30. Para essa discussão inicial a que nos propomos, traremos os romances não canônicos *Os três sargentos*, de Aldo Nay; *Badú*, de Arnaldo Tabayá; *Paracoera*, de Lauro Palhano e *A rua do Siriry*, de Amando Fontes.

Palavras-chave: Crítica; Modernismo; Prosa; Romances não-canônicos.

1.1 Esquecimentos de 30

Este trabalho faz parte de um estudo que surgiu da percepção dos esquecimentos que nossa Historiografia Literária legou à maioria dos romancistas da década de 1930. Ao analisarmos com mais atenção esse período, notamos que, mesmo tendo sido momento de grande ebulição literária, poucos são os romancistas lembrados como símbolos dessa fase. A vasta maioria deles permaneceu esquecida nas revistas e jornais literários da época.

Nossa primeira preocupação foi conhecer alguns desses romances, que chamamos de não canônicos, com todo cuidado: lê-los, estudá-los isoladamente, esforçando-nos em não estabelecer comparações sumárias que os diminuíssem em contraste com os chamados romances canônicos.

Para esse momento, numa intenção de compartilhar esse estudo, trouxemos uma apresentação de parte do nossocorpus de mestrado, os romances não-canônicos que nos dedicamos a estudar: *Paracoera*, de Lauro Palhano; *A rua do Siriri*, de Amando Fontes; *Os três sargentos*, de Aldo Nay (João F. de A. Prado) e *Badú*, de Arnaldo Tabayá. Não obstante, o foco não esteve em trazer a análise feita na Dissertação de Mestrado, mas a crítica que encontramos nos jornais da época de modo a recuperar essa movimentação crítica que ficou circunscrita à década de 30.

1. Paracoera (1939)

Paracoera é o terceiro romance de Lauro Palhano. Ele, como outros autores da década de 30, baseia todos eles no ciclo da migração, com o diferencial de não serem retirantes, e sim personagens inseridas em postos de trabalho precários: em *O gororoba* (1931) será o Pará dos seringais, em *Marupiara* (1936) a exploração da borracha com o aliciamento de trabalhadores-escravos maranhenses, em *Paracoera* (1939) o Rio São Francisco dos olhos de um imigrante típico das classes populares nordestinas.

Temos aqui uma vasta descrição estática do cenário, o que em certa medida se justifica pela importância do Rio São Francisco no romance, afinal o protagonista passará parte de sua história navegando por ele. Mesmo sendo assim, é inegável que esse apego à descrição com eco das longuíssimas descrições realistas demarca uma concepção literária muito presa ao “registro” e, portanto, filiado muito mais a uma lógica mimética da estética realista do que às transformações do romance moderno, operacionalizadas, no Brasil pelo modernismo de 22. O que não é de todo incomum, afinal temos algo semelhante em *Três sargentos* no capítulo do Jardim da

Luz e em *Rua do Siriry*, mas de todos, é Lauro Palhano quem mais se destaca pelo volume dessa descrição estática.

Similar ao que mencionamos anteriormente a respeito de *Rua do Siriry*, *Paracoera* não teve a mesma repercussão de *O Gororoba*, de modo que não encontramos críticas sobre o romance. No entanto, olharmos o que os críticos disseram sobre *O Gororoba* nos ajuda a compreender o autor.

A leitura d'**O Gororoba** deixa uma profunda impressão de realidade; esse flagrante, no entanto, chega ao leitor através de um esquisito nervosismo verbal, de um estilo grosso e rascante; a prosa do romancista é crespa, atropeladora, sem trato literário. Tem qualquer coisa de pedra lascada. O sr. Lauro Palhano, que é autor do livro, fere todavia a atenção do público sem auxílio de bambinelas, de bandeirolas, de atrativos alheios ao caso que descreve; além disso, pinta o quadro com a tinta real, prescindindo de coloridos berrantes, que forcem a vista do observador; a figura central da paisagem que descreve é sempre o motivo que mais se lhe destaca na tela focada. Sua pena reflete a natureza como sua memória reflete os diálogos, os monólogos, as frases, o linguajar, em suma, de dois milhões de patricios que erram no vale. Possuindo retentiva privilegiada, verdadeira acústica ressonante, além de uma lente maravilhosa para fotografar o que a menina dos seus olhos surpreende mesmo de relance, o sr. Lauro Palhano usa e abusa magistralmente desses predicados. (...) (MORAES, 1936. p. 162 – 163)

Nesse trecho da crítica de Moraes, temos a síntese de nossas impressões ao ler *Paracoera*: sentimos a realidade recriada pelo romance muito próxima e muito verdadeira pelas estratégias usadas. No entanto, essa sensação vem sempre acompanhada de um estranhamento pela linguagem arcaica que marca o romance. Outrossim, o que chama nossa atenção é, de fato, sua estratégia para trazer e deixar a realidade que observa viva aos olhos do leitor.

Assim, se Lauro Palhano peca pelo arcaísmo da linguagem utilizada no romance, prima pela descrição da natureza, dos ambientes proletários, da organização social, utilizando de vocabulários regionais que enriquecem o livro em sua importância social.

Aqui no Brasil, sob este molde, tão ao sabor da época, existe uma obra digna de se ler. Refiro-me ao *Gororoba*, de Lauro Palhano. (...) No *Gororoba* o próprio cenário é uma paisagem humana e, apesar do seu meio barbarismo, e de um certo abuso de matéria folclórica para composição de detalhes, é um bom trabalho. A movimentação da figura central do romance, do nordeste para Amazônia e daí para o Rio permite ao autor o estudo de todos os ambientes proletários do Brasil. (...) (MARÇAL, 1932. p. 19)

Marçal termina então de firmar a importância de Lauro Palhano como autor que, com suas falhas de linguagem – até sua descrição estática excessiva nos remonta a uma tradição literária mais conservadora –, soube dar vida a essas paisagens humanas e dar voz a uma personagem proletária que traz à luz todos os ambientes por onde passa.

2. A rua do Siriry (1937)

Rua do Siriry vem em um diálogo inevitável com *Os Corumbas*, romance que retrata a migração de uma família para a cidade, na qual as filhas vão “se perdendo” uma a uma. Esse segundo livro faz o movimento oposto, pois revela a vida das mulheres que se perdem, já na prostituição, e recupera suas histórias.

Além de trazer as mulheres já na prostituição, através da personagem *Neném* vemos a situação das moças “perdidas” e, após a sua “desgraça”, a ausência de alternativa em que se encontravam na sociedade da época.

Amando Fontes, que fora muito bem recebido pela crítica com seu livro de estreia *Os Corumbas* – o qual causou grande alarde nas revistas literárias da época –, sendo citado como o livro do ano e, também, ganhou o prêmio da Sociedade Felipe d’Oliveira em 1934, não teve a mesma repercussão com esse seu segundo livro, havendo poucas críticas a respeito. Todavia, o conjunto das críticas dos dois romances nos é muito útil para entender não apenas sua segunda obra, como o próprio escritor. Sobre suas características de ficcionista, analisa Afonso Arinos:

(...) Amando Fontes evoca a vida pobre de uma rua de raparigas na capital de Sergipe. A desgraça, a tristeza são ali coisas naturais, necessárias, tão ligadas à existência que ninguém se lembra de se queixar ou protestar com vigor. E o romancista consegue esta coisa extraordinária, que é retirar o máximo de força do seu livro, exatamente desta monotonia. Acertou ao escrever o romance como viviam as suas heroínas, sem intenção literária. Na naturalidade da vida é que se encolhe a realidade do sofrimento delas, como na naturalidade do livro está o seu poder misterioso de emoção. Trechos da maior intensidade dramática, como o da menina a que a madrastra mata a franguinha que era o seu único afeto, surgem no livro como se passaram na vida: sem literatura. Daí a força explosiva que se revestem para o leitor, que os recebe na sua pureza, sem serem deformados através da interpretação do escritor. (FRANCO, 1939. p. 37)

Temos aqui mais uma vez valorizada a representação desse grupo marginalizado pela sociedade e completamente distante da intelectualidade. Nesse caso, todavia, temos ainda uma valorização dessa transposição sem criação literária, a exposição “natural” do

cotidiano da rua de prostituição. Mas, em realidade, o que temos é uma estratégia do autor para evidenciar o social: ele quer deixar que suas personagens ganhem vida pela ação para escancarar ao leitor a realidade que quer mostrar e toda a desgraça e miséria que a constitui.

Rua do Siriry é todo um livro de angústias e de um profundo sentimento de humanidade; escrito por um romancista que não se perde na revelação dos detalhes e que, no ponto de vista social, não pode esconder a mais comovida e humana solidariedade. (VIDAL, 1938. p. 156)

Acrescida ao privilégio da ação e dos diálogos das personagens, temos esse tom de humanidade provido desse olhar solidário para os miseráveis, o que eleva o patamar do livro a mais do que uma representação, de onde vem a “dramaticidade” referida por Afonso Arinos, mas que vem, justamente, da interpretação do autor de seu objeto literário.

Bem sabemos por que o autor veio desse modo a enfraquecer moralmente, a reduzir a zero a consciência de personalidade das três moças do seu livro, tão vivas nos gestos e nas palavras, e tão mortas de alma: é que, tornamos a dizer, a idéia central no espírito do autor não foi a das três moças; foi a da miséria decorrente de uma organização social injusta. Queremos acreditar que uma quarta filha do casal de Corumbas, que morreu tuberculosa, teria se prostituído se a tuberculose não fosse uma doença da miséria. (...) E esses efeitos particulares da miséria, independente da vida íntima dos personagens, ele os demonstra com boa observação. (...) (MONTENEGRO, 1938. p. 159 – 160)

As personagens são, portanto, objetos da desgraça: não protestam, não se revoltam, elas estão lá para evidenciar o verdadeiro personagem principal dos romances: a miséria. Essa personagem Amando Fontes observa e recria muito bem em seus romances, mas não consegue dotar as personagens de uma constituição mais complexa e dar-lhes vida de fato. De modo que a vida delas é igual, elas também pouco pensam sobre si mesmas, o que notamos são raras lamentações já que, como disse Afonso Arinos, a desgraça delas já é tida como natural. Quando elas ganham voz, não são seus conflitos e revoltas que vêm à tona, mas a miséria de suas vidas, a história de suas desgraças; elas falam para que o social ganhe vida.

2. Três sargentos (1931)

Este romance fala de um estado de exceção instaurado na Revolução Legalista, assim, por mais que tematize a Revolta em si, o assunto é mais sobre o caos instaurado do que propriamente sobre ela.

O universo que o leitor conhece é esse militar, dividido pela revolução e repleto de vícios e abusos: toda a história se passa em um clima constante de “cata de mulheres” e, nesse ponto, o romance passa a ser muito interessante por significar essa mistura de um universo tipicamente masculino com uma infinidade de personagens femininas.

Os livros chamados puros e morais nascem e vivem numa classe homogênea, um pouco artificial, da gente educada. Este, porém, nasce do tumulto, das próprias origens do povo, e nem por isso deixa de ser verdadeiro ou menos representativo. (RIBEIRO, 1952. p. 270)

Foi recebido pela crítica com o mérito de escrever sobre uma “camada” da população desconhecida até então, sendo nessa direção que João Ribeiro aborda, em sua crítica, essa importância do romance. Percebemos pelos dizeres do crítico o impacto que as personagens do romance de Aldo Nayer causaram pela enorme distância que toda nossa intelectualidade ainda estava daquele grupo composto pelas mulatas e baixo meretrício.

Desse modo, o romance já se configura como uma obra de importância social pela realidade que trazia para o meio intelectual. Houve quem o desvalorizasse justamente por isso, é claro, de modo que, na crítica de João Ribeiro, há também uma dedicação em defender a validade da temática.

Aliás o próprio autor não se preocupou no livro com o fenômeno revolucionário. Limitou-se, por assim dizer, a fixar algumas paisagens de São Paulo sob a revolução de 1924.

Quanto aos personagens do romance, ele não parece se ter proposto, tão pouco, a estudar-lhes os caracteres. Apenas um dos três sargentos revela certos aspectos do seu temperamento ao leitor. Os dois outros mal se definem, ao longo dos capítulos, porque o trecho do romance se resume afinal na aventura do sargento Candido com a mulatinha. (ANDRADE, 1931. p. 14)

Rodrigo M. F. de Andrade já foca sua crítica na análise da estrutura do romance e aborda também a construção do plano de fundo escolhido (a revolução de 1924). Com esse julgamento do crítico, podemos perceber que, além dessa estruturação fragmentária, o autor também pecou na coesão dos elementos do romance, deixando-os em um funcionamento artificial na narrativa. Desse modo, o romance, com muitas

falhas em sua construção, termina por ser uma obra muito representativa da década de 30: inicia pela temática escolhida e termina por trazer a questão da relação do intelectual com a personagem popular e a retratação da figura feminina com absoluta crueza.

2. Badú (1932)

Badú significa um marco na produção literária de 30 por ser um dos únicos romances da época a trazer em sua abordagem a problemática da insuficiência da representação da personagem feminina. Apesar de muitos serem os romances repletos desse universo feminino, raríssimo foi aquele que trouxe essa questão sem reduzir suas personagens aos sabidos papéis sociais da *prostituta* e da *esposa*. Assim, em *Badú* temos essa questão através de um fenômeno mais amplo: a incompreensão do outro e, nesse caso, o outro é composto quase que unicamente por mulheres.

Todo o romance – como em *Dom Casmurro* – é narrado sob o olhar o protagonista, que permanece sem nome, no entanto a história se estrutura por constantes monólogos, revelando as reflexões desse personagem e não deixando-o anônimo, de fato.

Pela proximidade da publicação dos dois romances (*Três sargentos* em 1931 e *Badú* em 1932) e por – cada um a sua maneira – ambos colocarem em xeque a questão desses papéis sociais, torna-se difícil não compará-los.

O primeiro aspecto a se notar é a extensão da existência dessas mulheres. Enquanto no livro de Aldo Nayer notávamos que elas existiam em função das ações dos sargentos e não ganhavam voz nem autonomia, aqui temos uma existência definitiva, pois elas fazem a vida do protagonista e a maior ação dele é justamente sua incapacidade de compreender essas mulheres.

Essa diferença essencial entre os dois romances faz com que tenhamos, em *Três sargentos*, mulheres orbitando em um universo masculino e violento e, em *Badú*, um universo feminino consumindo um único homem.

Assim como Aldo Nayer tem sua importância pelas questões deixadas e a temática trazida para a literatura, *Badú* tem uma primeira importância fundamental de nos dar uma personagem que nega a esquematização destinada às personagens femininas e, por consequência, deixa-nos a questão espinhosa da ineficácia desses papéis. Para pensar nessa força da personagem, é interessante ver a seguinte crítica publicada no ano do lançamento do romance:

Badú é uma alma e um destino. É feita de todas as coisas da vida: sonho, carícia, ternura, humanidade, melancolia e glória do amor. É feita de nenhuma coisa da vida – da morte.

Porque Badú morre – a novela se fecha como um caixão coberto de rosas. E nesse caixão, que é que está morto? A vida...

Morreu a Vida. Toda gente ao ler Badú, não faz mais que ir revendo dias da sua alma. (...)

Badú é assim, para toda gente, um pouco mais que uma novela anônima e simples. É um espelho diante do qual remoçamos ou envelhecemos. Lendo-a, ela nos diz: “fui feita de cinza de todas as memórias e do silêncio de todos os esquecimentos. (MURAT, 1932. p. 7)

Essa crítica – muito próxima a um testemunho de leitura – é formidável para tentarmos entender a natureza desse encantamento que envolve a personagem. Um primeiro ponto que percebemos de imediato é que essas impressões do crítico desenham uma Badú proveniente do talento do autor em vasculhar a alma humana, de modo a nos aprisionar por algo muito maior do que uma personagem comovente.

Tabayá constrói sua protagonista progressivamente. No entanto, ela já nasce enorme para nós, pois surge a partir da reação à ação do narrador, um sujeitinho ordinário que está no romance para, através do contraste, enobrecer ainda mais Badú. Por isso, quando fechamos o livro, vemos o que o crítico viu: vemos nós mesmos, vemos o amor, a humanidade e a própria vida em Badú. Assim, quando ela morre, fomos nós mesmos e toda a humanidade que morremos com ela. Portanto, sob a aparência de uma novela curta e simples, escondida dentre tantos romances publicados em 30, temos uma obra que soube colocar a questão da personagem feminina no centro e inaugurou essa pesquisa da alma humana (fora do contexto da seca), de caráter universal.

2. Possibilidades de 30

Essa crítica de 30, fomentada pelo aparecimento desses e tantos outros romances ao longo da década, mostra um material profícuo porque data da profusão de uma multiplicidade de questões que surgiram na prosa modernista e atravessaram décadas de Historiografia Literária.

Um material, portanto, que merece e exige nossa atenção pela possibilidade de entender essa intensa movimentação literária e, também, por ser uma peça chave para uma necessária revisão de uma crítica que categorizou e separou o que vimos não ser tão simples e estático como a consolidada fortuna de crítica faz parecer.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Rodrigo M. F. de. Menino de Engenho. **Literatura**. 05 de Agosto 1933, Rio de Janeiro.

FRANCO, Afonso Arinos de Melo. **Idéia e tempo: (crônica e crítica)**. São Paulo: Cultura Moderna, 1939.

MARÇAL, Heitor. Literatura proletária. **Boletim de Ariel**. N. 12, p. 19, setembro de 1932, Rio de Janeiro.

MONTENEGRO, Olívio. **O romance brasileiro**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1938.

MORAES, Raymundo. Marupiára. **Boletim de Ariel**. Ano V, n. 06, pp. 162 – 163, março de 1936, Rio de Janeiro.

MURAT, Thomaz. Badú. **Boletim de Ariel**. N. 11, p. 7, agosto de 1932, Rio de Janeiro.

RIBEIRO, João. **Crítica**. V. 3. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1952.

VIDAL, Ademar. Alguns romances. **Boletim de Ariel**. Ano VII, n. 06, março de 1938, Rio de Janeiro, p. 156.

LA MALASANGRE, DE GRISELDA GAMBARO, À LUZ DE THEODOR W. ADORNO

Amanda Guimarães Tito
Universidade Federal do Espírito Santo/CAPES
amandatito@gmail.com

Resumo: Analisar uma obra literária é tarefa surpreendente. A cada simples leitura, um ponto de vista surge. Quando a leitura se torna mais detalhada, apoiada em críticos literários e sob à luz de determinados teóricos, uma infinidade de possibilidades acontece. *La Malasangre*, da autora argentina Griselda Gambaro, foi escrito em pleno período de ditadura, enquanto a escritora se exilou na Espanha, entre os anos de 1977 e 1980. Trata-se de um texto dramaturgicamente rico em questionamentos, reflexões e conflitos, nos fazendo lembrar de alguns filósofos que discutem sobre a sociedade vigente. Um deles é Theodor Adorno que, em seus textos “Educação após Auschwitz” (1954) e “O que significa elaborar o passado” (1960), vem atentar para a necessidade de que se discuta com todas as gerações sobre o genocídio judeu praticado pelo nazismo na Alemanha, de modo a despertar para a consciência, na tentativa de tomar conhecimento sobre o que aconteceu e alertar para o perigo que se encontra no comum desejo de se libertar do passado, em lugar de se elaborá-lo, de forma que não se repitam pensamentos e atitudes conformistas na sociedade presente. E o primeiro passo para isso, segundo Adorno, é o esclarecimento. Esclarecer, tornar claro o que, de fato, ocorreu, para aí gerar a tomada de consciência, que é fundamental para que haja uma mudança no curso da história. E é a partir destes textos e ainda de outras reflexões escritas por Adorno, em especial *Dialética do Esclarecimento*, escrito com Max Horkheimer, que serão levantados alguns pontos importantes na obra *La Malasangre*, de Griselda Gambaro. Dado o momento político de enfraquecimento da ditadura civil-militar na Argentina no ano de sua estreia, *La Malasangre* vem ser esta voz de denúncia diante a muitas realidades de repressão velada sofrida e/ou executada por indivíduos de diferentes camadas da sociedade.

Palavras-chave: Adorno; Griselda Gambaro; Literatura social; Repressão.

Introdução

Analisar uma obra literária é tarefa surpreendente. A cada simples leitura, um ponto de vista surge. Quando a leitura se torna mais detalhada, apoiada em críticos literários e sob à luz de determinados teóricos, uma infinidade de possibilidades acontece.

Roland Barthes, em sua aula magna ao assumir a cadeira de Semiologia Literária no Collège de France, em 7 de janeiro de 1977, afirma considerar a literatura como um monumento literário onde todas as ciências estão presentes, fazendo girar todos os saberes sem fixar ou fetichizar nenhum deles.

Se, por não sei que excesso de socialismo ou de barbárie, todas as nossas disciplinas devessem ser expulsas do ensino, exceto numa, é a disciplina literária que devia ser salva, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário. É nesse sentido que se pode dizer que a literatura, quaisquer que sejam as escolas em nome das quais ela se declara, é absolutamente, categoricamente realista: ela é a realidade, isto é, o próprio fulgor do real. Entretanto, e nisso verdadeiramente enciclopédica, a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso. (BARTHES, 1988. p. 16)

Barthes afirma que a literatura é o próprio “fulgor do real”. A começar pelo conhecimento da história do autor de uma obra analisada, sua trajetória de vida, o contexto histórico em que a escreveu, e outras informações reais, que vão dão sentido ao porquê e para que de suas criações.

Desde os tempos antigos até as tentativas da vanguarda, a literatura se afaina na representação de alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real. O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura. (BARTHES, 1988. p. 21)

Assim, o objeto de estudo em questão vem falar de realidade e foi criado em um momento delicado na Argentina. O texto teatral *La malasangre*, escrito por Griselda Gambaro e apresentado pela primeira vez no dia 17 de agosto de 1982, no Teatro Olimpia de Buenos Aires, teve sua estreia muito aguardada e elogiada por críticos do teatro e jornalistas, em razão do prestígio e singularidade de sua autora e do contexto político em que o país vivia.

Falar de Griselda Gambaro (Argentina, 1928) é falar de uma voz dramática que projeta um pensamento, uma ideologia, uma maneira de perceber o mundo. Não se trata de uma voz isolada, pelo contrário, é uma voz inserida na história político-social e nas possibilidades da dramaturgia latino-americana. (ROSA, 1996. p. 81)

As obras de Griselda Gambaro apresentam forte teor político e convidam à reflexão, a partir de questionamentos importantes sobre a ordem social vigente e as relações abusivas e de injustiça que se dão em instituições familiares e em outras maiores. Inclusive, a autora se exilou em Barcelona, na Espanha, onde permaneceu entre 1977 e 1980, durante parte do período de ditadura civil-militar que acontecia em seu país, após sua novela *Ganarse la muerte* ter sido proibida oficialmente. E é neste momento de censura e intensa repressão que a autora escreve *La malasangre*, como uma forma de levar à reflexão temas como as relações de poder que se reproduziam em maiores e menores proporções, os vínculos tradicionais da sociedade, violência, humilhação, rancores mas, também, esperança.

Suas peças fazem parte da reflexão dos intelectuais dos anos 1970 que sob diversas características ainda sobrevive através de algumas vozes que, como a dela, insistem em enunciar e denunciar um mundo no qual as palavras injustiça, dependência e abuso são vocabulário obrigatório de quem tenta analisar os fatos sociais constituintes de nossa história. (ROSA, 1996. p. 82)

Dado o momento político de enfraquecimento da ditadura civil-militar na Argentina no ano de sua estreia, *La malasangre* vem ser esta voz de denúncia diante a muitas realidades de repressão velada sofrida e/ou executada por indivíduos de diferentes camadas da sociedade. Como estratégia, foram utilizadas metáforas e simbologias a fim de retratar estes temas de forma indireta, para que o público pudesse compreender, se identificar e reconhecer que o passado e o presente se relacionam e eventos marcantes e preocupantes podem voltar a se repetir no seio de uma sociedade que não dialoga sobre determinados assuntos.

La puesta en escena tuvo un éxito desusado (si se compara con la recepción de otras obras pertenecientes a la producción dramática gambariana) y se debió, en parte, a la coyuntura política, ideológica del momento: pongamos por caso, el tratamiento del tema de la represión - que se apoya, simbólica, metafóricamente (procedimiento habitual en tiempos de dictadura) en la figura o referente histórico de Juan Manuel de Rosas y su familia, correspondencia fácilmente reconocible o identificable por el espectador-lector inmerso en la sociedad argentina y que el montaje o texto espectacular persiguió intensificar - o la ubicación histórica del texto - en la línea del llamado teatro histórico y de sus paralelismos entre el pasado y el presente. (ÁVILA, 2002. p. 03)

La malasangre é um texto muito rico em questionamentos, reflexões e conflitos, nos fazendo lembrar de alguns filósofos que discutem radicalmente os modos de funcionamento da sociedade. Um deles é Theodor Adorno que, em seus textos “Educação após Auschwitz” (1954) e “O que significa elaborar o passado” (1960), vem atentar para a necessidade de que se discuta com todas as gerações sobre o genocídio judeu (mas não somente) praticado pelo nazismo na Alemanha, de modo a despertar para a consciência, na tentativa de tomar conhecimento sobre o que aconteceu e alertar para o perigo que se encontra no comum desejo de se libertar do passado, em lugar de se elaborar o passado de forma que não se repitam pensamentos e atitudes conformistas na sociedade presente. E o primeiro passo para isso, segundo Adorno, é o esclarecimento. Esclarecer, tornar claro o que, de fato, ocorreu, para aí gerar a tomada de consciência, que é fundamental para que haja uma mudança no curso da história. E é a partir destes textos e ainda de outras reflexões de Adorno, em especial em *Dialética do Esclarecimento*, escrito com Max Horkheimer, que serão levantados alguns pontos importantes na obra *La malasangre*, de Griselda Gambaro.

Para que não se repita

La malasangre retrata a história de uma família que vive uma tradição patriarcal abusiva, sob o poder de um pai repressivo e violento em suas relações com a esposa, com os empregados e com sua filha, Dolores. Esta possui uma personalidade forte e tenta, a todo o momento, romper com este destino que seu nome lhe dá – Dolores significa dores, em espanhol.

Em diversos momentos da trama, Dolores é apresentada entrando em confronto com sua mãe, uma vez que não deseja dar continuidade a esta história de submissão a um marido que a maltrate e a veja como objeto, coisa, propriedade dele.

PADRE: Si. Ves más. ¡Te gusta la cara! (la empuja brutalmente)
¡Fuera! MADRE: ¿Pero, por qué?

PADRE: ¡Sólo mi cara tenés que mirar, puta!

MADRE: Te miro, ¡y no me insultes!

PADRE (como si hubiera oído mal, se toca la oreja. Mira a su alrededor, divertido): ¿Qué? Yo dicto la Ley. Y los halagos. Y los insultos. Dije lo que dije, y lo puedo repetir. (muy bajo) Puta.

(GAMBARO, 1982. p. 01)

No livro *Minima Moralia*, o filósofo alemão Theodor Adorno defende, em alguns de seus aforismos, que a violência do homem contra a mulher é uma das faces de uma violência maior presente na sociedade. Isso pode ser percebido na forma como Dolores reproduz a violência presenciada do pai com a mãe, em suas relações com Fermin e com seu professor Rafael. Da mesma forma, Fermin também reproduz a violência sofrida na relação abusiva com o pai de Dolores – seu “patrão”, na sua relação com os candidatos a professor e com o próprio Rafael, novo professor de Dolores. No artigo “Theodor W. Adorno: Imagens do feminino em *Minima Moralia*”, Franciele Petry afirma:

Para Adorno, a violência a que as mulheres estão expostas, embora possa ser compreendida em sua particularidade, não pode ser desvinculada de uma violência sofrida de modo geral pelos indivíduos. Enquanto houver dominação e sofrimentos injustificáveis nessa sociedade, torna-se muito difícil falar em uma emancipação feminina, mesmo que as mulheres avancem na conquista de seus direitos.” (PETRY, 2004. p.354)

Podemos lembrar a frase do filósofo Adorno, que tem a força de um imperativo categórico: “Para que Auschwitz não se repita”. No início da peça, o pai, cujo nome não é revelado, observa pela janela alguns pretendentes a professor de sua filha. Nesse sentido, a ausência do nome sugere que sua “função paterna” (coletiva, simbólica, institucional) é “superior” à sua individualização como personagem. O diálogo, o cenário, os objetos de cena sugerem que esta ação não era inédita. Diálogos com Fermin, uma espécie de “serviçal” do pai – e aparentemente da família, também apresentam ações que voltam sempre a acontecer, como o fato de deixar os candidatos a professor do lado de fora da casa no frio, enquanto esperam a boa vontade do pai em recebê-los.

Porém, para além dessas relações de poder que vão sendo reforçadas e perpetuadas, pode-se observar as tentativas de Dolores de que não se repita com ela o ambiente repressor em que ela vive em sua casa. E é aí que surge o novo professor Rafael. O novo vem representar justamente a possibilidade de uma vida nova a Dolores: ela se apaixona por ele e, juntos, combinam uma fuga. Não antes de Dolores ter ferido Rafael com suas palavras e ter provocado nele a ira, fazendo com que ele a esbofeteasse. Pode-se reparar que, até mesmo na figura de uma pessoa que não representa a repressão, a violência está inscrita na obra de Gambaro, e sugere ser uma

reação natural do indivíduo que vive em uma sociedade tradicionalmente violenta (“tradição” explicável a partir de elementos psicológicos, históricos, etc.).

No entanto, pode-se ter, ainda, uma outra interpretação para a reação de Rafael ao esbofetear Dolores. Fato é que ela o havia provocado ao falar de sua corcunda de nascença – marca do personagem Rafael. Logo, esta reação sugere a representação de alguém que insiste em não querer enxergar sua própria realidade. Ou melhor, cuja realidade escancarada, esclarecida, não é bem-vinda, seja por rejeição de pessoas a ele, seja por lembranças ruins do passado, como ser zombado por outras crianças em sua infância, ou ser tratado como alguém anormal. Adorno e Horkheimer afirmam que “No sentido mais amplo do progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido sempre o objectivo de livrar os homens do medo e de investi-los na posição de senhores.” (ADORNO, 1991. p. 5). O comportamento submisso de Rafael no início da obra e as tentativas de recusa às investidas de Dolores ao provocá-lo, uma vez que devia obrigações ao pai de Dolores, que se coloca como seu “senhor”, se entendem a partir mesmo dessa dificuldade em os homens alcançarem um esclarecimento pleno.

É interessante observar, também, que a mãe de Dolores apresenta – em alguns momentos, um comportamento doce em relação ao marido, aparentemente como um conformismo àquela situação. Adorno, quanto a isso, afirma no Aforismo 111 que o rancor “se traveste” no tratamento zeloso para com o marido, diante da impossibilidade de uma real manifestação da negação à forma hostil como as mulheres são tratadas.

Toda a repressão infligida sobre as mulheres, portanto, ressurgue como uma atitude hostil em relação àqueles que a causam. O desprezo com que são tratadas transforma-se em rancor que se traveste no tratamento zeloso para com o marido. Embora pareça ser expressão de cuidado e amor, tal tratamento manifesta um sentimento mais profundo de negação do poder que é atribuído a ele. Essa negação, porém, não tem espaço para se efetivar e, por isso, aparece distorcida, mascarada e devido à impossibilidade de uma real manifestação, também exhibe uma violência da qual é produto. (PETRY, 2004. p. 351)

Semelhanças

Na obra *La malasangre*, de forma análoga ao modo do filósofo Theodor Adorno escrever seus aforismos em *Minima Moralia*, Griselda Gambaro consegue reunir em uma mesma obra a reflexão em torno de vários temas. Um deles é a representação de uma ditadura em uma esfera familiar, remetendo simultaneamente ao momento político pelo qual passava a sociedade argentina. Da mesma forma que a personagem Dolores buscava fugir para um lugar tranquilo em que pudesse viver conforme sua vontade, seus

pensamentos, seus anseios, renegando a realidade de repressão e censura em que vivia, a autora Gambaro precisou se exilar na Espanha ao ter uma obra sua censurada pelo governo vigente.

Uma outra semelhança entre texto e contexto que se pode observar na obra é a figura de Fermin, o empregado do pai, como a representação dos capatazes/algozes do período de ditadura: personagens que reproduziam a própria violência que viviam, sendo instrumentos desta repressão.

Por outro lado, o fato de Dolores não ter o mesmo fim de Rafael pode remeter aos filhos de pessoas importantes e privilegiadas da sociedade que foram poupados de punições e crimes, mesmo tendo se insurgido contra o sistema ditatorial em que viviam. Logo, Dolores é a figura de quem é protegido, apesar de não ser conivente com o sistema repressor e ter se rebelado contra ele.

Não por coincidência, a família representada na obra *La malasangre* foi inspirada na do militar Juan Manuel de Rosas, um dos que assumiu o poder durante o período de ditadura na Argentina.

A mãe de Dolores representa, também, a figura de muitos indivíduos da sociedade que, pelos mais variados motivos, fingem não ter conhecimento das injustiças que ocorrem em um ambiente repressor, como em momentos de ditadura.

Sobre a dificuldade de o indivíduo poder (ou querer) enxergar a realidade difícil em que vive, Adorno, em seu texto “O que significa elaborar o passado”, faz uma reflexão sobre a falta de compreensão do passado, existente na Alemanha após o nazismo, e busca explicar tal situação a partir de elementos sobretudo históricos e psicológicos, Adorno fala do complexo de culpa, insinuando que é algo que se atribui à construção de culpa coletiva, passando por discussões acerca do individual (fraqueza social do eu) e do coletivo, do psicológico e do social, da mentalidade obstinada dos que não querem ouvir. Como um caminho, Adorno ainda aponta para a necessidade de se educar os educadores sobre a importância do esclarecimento para a tomada de consciência, que gera a mudança. Fala ainda do princípio do tradicionalismo e da progressividade dos princípios burgueses, onde a memória, a lembrança e o tempo são liquidados, justificando a negação sobre suas realidades.

Vão espanto

No excerto “Vão espanto”, em *Dialética do Esclarecimento* (1991), Adorno e seu amigo Horkheimer, refletem sobre o fascínio que a desgraça exerce no indivíduo que participa de uma injustiça.

“O olhar fixado na desgraça tem algo da fascinação. Mas também algo de uma secreta cumplicidade. A má consciência social latente em todos os que participam da injustiça e o ódio pela vida realizada são tão fortes que, em situações críticas, eles se voltam imediatamente contra o interesse do próprio indivíduo como uma vingança imanente.” (ADORNO, 1991, p. 108)

De forma semelhante, Cristina Sánchez Ávila (2002) afirma:

Por otra parte, la inquietante fascinación que ejerce la violencia, como algo que no nos es totalmente ajeno - tampoco lo es a la obra de Gambaro, ni a sus meditaciones, colindantes con la metafísica, sobre la crueldad humana - ha sido puesta de relieve por Kirsten Nigro. La misma Griselda Gambaro, en su ensayo ¿Es posible y deseable una dramaturgia específicamente femenina?, ha comentado: "Escribo como mujer, no sólo porque no soy un hombre, sino porque para hablar de las mujeres no hay nada mejor que hablar de las relaciones entre los hombres." (ÁVILA, 2002. p. 04)

Gênesis da burrice

Já em “Gênesis da burrice”, também de *Dialética do Esclarecimento* (1991), Adorno fala sobre a burrice que precisa ser mantida para evitar que a mudança ocorra e que tudo se repita.

Toda burrice parcial de uma pessoa designa um lugar em que o jogo dos músculos foi, em vez de favorecido, inibido no momento do despertar. Com a inibição, teve início a inútil repetição de tentativas desorganizadas e desajeitadas. (ADORNO, 1991, p. 120)

Claramente é possível perceber em falas do pai com o professor de sua filha, Rafael, sobre a não necessidade de que Dolores adquira mais conhecimentos, evitando assim, que ela seja uma pessoa esclarecida.

PADRE: Gracias, Fermín. (Fermín se retira. Padre sonrío a Rafael)

Debiera preguntarle que materias enseña.

RAFAEL: Francés y latín, señor. Botánica, matemáticas.

PADRE: ¿Matemáticas también? ¡Soberbio! A mi me enseñará matemáticas, las niñas sólo necesitan saber que dos más dos son cuatro.

(GAMBARO, 1982. P. 04)

Nas falas de Dolores com seu futuro esposo, Juan Pedro, que seu pai lhe “arranjou”, é possível observar o mesmo pensamento sobre a importância de o conhecimento ser limitado para que não se provoque a mudança do sistema vigente:

JUAN PEDRO: Gracias. (Mira hacia la madre para observar si los vigila. La madre levanta la cabeza en ese momento y le sonríe. Juan Pedro roza entonces, apenas, delicadamente, la mano de Dolores con la suya) Le pedí a su padre que despida al jorobado.

DOLORES:  Por qu ?

JUAN PEDRO: No es agradable de ver. (Lanza una risita) La belleza pide belleza, y además, falta tan poco para que nos casemos, tres meses apenas... es superfluo. Ya sabe lo que una mujer debe saber y el resto... se lo ense ar  yo.

(GAMBARO, 1982. P. 29)

Conclusão

A partir da análise de *La malasangre*,   luz de alguns escritos do filósofo Theodor W. Adorno, pode-se reforçar a importância do papel social da literatura enquanto instrumento de denúncia, de dar voz ao indivíduo e de motivador da reflexão partindo do esclarecimento de temas atuais e recorrentes na sociedade.

Toda a peça se passa em ambiente interno, em apenas dois c modos: a sala e o quarto de Dolores, transmitindo ao público este sentimento de isolamento do mundo externo, que tem por objetivo evitar interferências externas nas vidas de quem é mantido de forma “adestrada”, sem enxergar possibilidade de viver de forma diferente   proposta. No caso específico de *La malasangre*, pode-se ver a figura da filha Dolores, de sua mãe, do professor Rafael – que ali passará a viver como um membro da família, e de Fermín, que já vive desta forma isolada. Todos mantidos pela figura centralizadora do pai, segundo sua forma de domina o.

A obra termina sugerindo o início de um mesmo ciclo, em que tudo fica como era antes. O elemento externo que poderia ser uma possibilidade de vida nova para Dolores - na tentativa de fugir do que lhe é imposto como única verdade e possibilidade na vida, é eliminado. O professor Rafael   morto na tentativa de fugir com ela. Tentativa de fuga sugerida por ela própria.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1991.

ADORNO, Theodor W. **Minima moralia: reflexões a partir da vida danificada**. Tradução de Luiz Eduardo Bica. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.

ÁVILA, Cristina Sánchez. **El silencio y la palabra: La malasangre, de Griselda Gambaro**. U

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1988.

GRISELDA, Gambaro. **La malasangre**. Buenos Aires, 1982.

PETRY, F. B. **Theodor W. Adorno: imagens do feminino nas Minima Moralia**. ethic@ - Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, v.13, n.2, p.339-362, jul./dez., 2014.

ROSA, Sara Rojo. **A problemática do poder na escrita teatral de Griselda Gambaro**. Revista de estudos de literatura, Belo Horizonte, v. 4, p. 81 -88. UFMG: out 1996.

IDENTIDADE GOIANA E O MITO DO ATRASO NA OBRA DE HUGO DE CARVALHO RAMOS

Thiago Sanches
Universidade Estadual Paulista/Ibilce
thiago_rodox@hotmail.com

Resumo: A revisão historiográfica trouxe a perspectiva de um Império Marítimo Português contendo partes autônomas e um novo significado para nossa história colonial. Com Goiás não é diferente. Assim, parece necessária uma nova abordagem da história e a literatura do período em si e aquela que faz menção a ele, ou seja, entre a produção e a crítica. Partindo de uma nova perspectiva acerca da historiografia sobre a região, o presente estudo tem como objetivo investigar questões referentes à identidade goiana, manifestadas em noções de atraso e progresso a partir de *Tropas e boiadas*, de Hugo de Carvalho Ramos.

Palavras-chave: História; Identidade goiana; Literatura.

*Ah! Viagens e passeios antigos, sob a chuva ou a canícula, nos pagos da minha terra!
Quão longe e distantes sois!*

Tropas e Boiadas – Hugo de Carvalho Ramos

Visões sobre Goiás

Ao longo do desenvolvimento de minha pesquisa da dissertação de mestrado em História, investiguei o abastecimento da Capitania de Goiás partindo de Santos no período da mineração, entre meados do século XVIII e início do XIX. Tradicionalmente, a historiografia interpreta este período como uma crise do antigo sistema colonial (NOVAIS, 2005). Seria, assim, somente após a vinda da Família Real,

em 1808, que a administração portuguesa pensaria em projetos de revitalização econômica para a colônia.

Além de rastrear o caminho e os víveres negociados, consegui traçar o perfil dos viajantes que passaram a compor a recém-criada Capitania de Goiás. Tratava-se de homens de São Paulo, ligados ao comércio e que procuravam alcançar prestígio por meio da obtenção de títulos de nobreza. As principais estratégias empregadas por esses indivíduos comuns para alcançarem tal status eram a realização de favores à Coroa e casamentos com famílias mais prestigiosas (BORREGO, 2006).

Para a presente presente pesquisa, pretendo investigar de que maneira essas pessoas, suas histórias e trajetórias foram exploradas na produção literária goiana do século XIX e XX e o modo com construíram, ou não, para a construção de um imaginário em torno da identidade da região. Somado a isso, mergulharei em busca por um entendimento das formas pelas quais a literatura eventualmente se estruturou e influenciou na composição de discursos decadentistas alternados com discursosufanistas e de progresso, que alimentaram tal identidade.

Assim, selecionei uma obra que servirá como referencial de análise para boa parte dos questionamentos levantados. *Tropas e Boiadas*, do escritor goiano Hugo de Carvalho Ramos, publicado em 1917, apresenta uma série de contos, com causos, lendas, mitos, ditados e provérbios que emanam esporadicamente as vivências, experiências, linguagens e conhecimento do autor sobre uma região afastada dos grandes centros, o sertão de Goiás.

O pano de fundo para as reflexões propostas é o contraste das visões existentes sobre a região de Goiás. A historiografia tradicional da segunda metade do século XVIII ajudou a construir uma imagem de crise do sistema colonial reproduzida nos estudos históricos e nos estudos literários (ANJOS, 2009, p. 67-81) sobre Goiás.

O “mito da decadência” teria sido alimentado desde as primeiras ocupações por viajantes estrangeiros e administradores que, a despeito da descoberta das riquezas auríferas, reclamavam das dificuldades de acesso, distância e, posteriormente, da diminuição das reservas minerais. Assim, a noção de atraso associado à decadência perpetuou-se pelos séculos XVIII, XIX e XX, sendo reproduzida por estudiosos.

Já a visão de progresso seria outra construção que se basearia na “superação do atraso” crônico de Goiás, alavancando o surgimento de outro mito, a construção de Goiânia e seu significado simbólico, associado a um imaginário de progresso espelhado em critérios europeus.

Na área dos estudos literários sobre Goiás, infelizmente, a história se repete. Servem como referência teórica unânime aos estudos sobre a literatura goiana, inclusive ao presente trabalho, dois autores que, ao menos parcialmente, lançam mão de visões sobre a decadência da região como premissa para o surgimento moroso de uma literatura local.

Gilberto Mendonça Teles, em *A Poesia em Goiás*, de 1964, afirma que a literatura goiana partiu “das mais primárias manifestações de poesia e sem nenhuma experiência válida noutro gênero até 1917”.

Citando *A Crítica Literária no Brasil*, de Alceu Amoroso Lima, conclui que

“Segue, assim, aquela perspectiva teórica, segundo a qual o aparecimento dos gêneros literários se deve a decorrências do desenvolvimento econômico-social da comunidade e se registra, primeiramente, na poesia, evoluindo depois no sentido do teatro e da crítica, a qual, ‘se não é apenas uma função marginal em face da criação literária, não pode florescer onde esta míngua’.” (TELLES, 1964, p. 19)

Expandindo sua análise também à crítica literária em Goiás, Teles usa a mesma justificativa prévia:

“Denunciadora de uma estabilidade intelectual de um povo e valorizando-se na medida em que se valorizavam as obras produzidas, sobre as quais exercita suas potências analíticas, a nossa crítica literária não podia mesmo ter revelado, antes de 1930, elementos conscientemente imbuídos de sua missão de análise e penetração na axiologia dos fenômenos literários.” (TELLES, 1964, p. 19)

Quatro décadas mais tarde, José Humberto Rodrigues dos Anjos adota o mesmo tom para tratar dos primórdios da literatura goiana, atribuindo ao século XX o período de fuga de uma situação de “marasmo”. O artigo, intitulado *Literatura brasileira em Goiás: uma flor que nasceu das pedras*, já carrega uma ideia pessimista sobre a gênese literária em Goiás. Além disso, embasa as justificativas históricas para a produção literária tardia às mesmas concepções tradicionais da historiografia sobre a crise do sistema colonial e de decadência da região:

“Alucinada pela exacerbada quantidade de ouro das terras goianas, a massa política que administrava Goiás, não mostrava interesse algum para as necessidades culturais, intelectuais e espirituais do povo. Todo interesse era direcionado ao descobrimento das jazidas de ouro. Fato foi que somente mais tarde, por volta de 1773 com o enfraquecimento das lavras de ouro é que se começou a pensar na instrução do povo goiano.” (ANJOS, 1983, p.67-81)

Apesar de ter razão no que diz respeito à exaustão dos recursos auríferos no quarto final do século XVIII, a revisão historiográfica já trouxe outras interpretações para o tema. Na fronteira com a América Espanhola, a preocupação não era somente o ouro e os administradores possuíam outros anseios, como a ocupação e busca de prestígio.

Na mesma obra, José Humberto Rodrigues dos Anjos cita outro autor, Gastão de Deus, para embasar sua interpretação da história, reproduzindo as concepções ligadas à decadência e ao atraso. Vale destacar que o mesmo trecho já havia sido utilizado por Gilberto Mendonça Teles:

“O isolamento geográfico e espiritual do Estado e, sobretudo em suas regiões norte nordeste, a imaturidade político-administrativa e a preocupação primária de nossos antepassados constituíram as causas históricas que retardaram o aparecimento das primeiras manifestações literárias em Goiás (GASTÃO DE DEUS, Apud A Poesia em Goiás, p. 33).”

Receio que o viés adotado como ponto de partida para os estudos literários possa trazer análises viciadas. Acredito que utilizar novas perspectivas como ponto de partida permita oxigenar as investigações e, talvez, trazer novos resultados.

Por exemplo, o historiador goiano Nasr Nagib Fayad Chaul ajudou a demonstrar as alternâncias de perspectivas que transitam entre a decadência e o progresso de Goiás. Todo o arcabouço teórico do trabalho vai ao encontro do que Chaul propõe, sem ilusões com perspectivas de progressismos enviesadas, nem interpretações carregadas de monotonia e atraso. Assim, espero buscar em *Tropas e Boiadas* ambas as visões e entender, paralelamente ao contexto histórico e literário, as contribuições de mão dupla que a obra possa apresentar nas relações sobre a construção de uma identidade goiana, não necessariamente nacional, como nos moldes da estética romântica.

Guiando a tropa

Antes de iniciar a prática analítica da obra, parece necessário o respaldo de referências teórico-metodológicas. Apesar de não compartilharmos de suas interpretações sobre a história de Goiás, Anjos e Teles contribuem como parâmetros estruturalistas para diversos estudos e, no nosso caso, para situarmos a obra no contexto nacional.

Em sua versão de *A poesia em Goiás* de 1983, Teles faz uma divisão compartilhada por Anjos da literatura em Goiás. Segundo ele, dentre os seis períodos propostos, Hugo de Carvalho Ramos estaria circunscrito ao terceiro (1903-1930), que seria um momento de transição do Romantismo para o Parnasianismo e Simbolismo. Na visão dos autores, esses últimos elementos já estariam manifestados concomitantemente e de forma bem vagarosa, alguns de seus elementos em *Tropas e Boiadas* e em outras obras goianas do período. (ANJOS, 2009, p. 69).

Outras ferramentas teóricas necessárias para a elaboração e sustentação do presente trabalho estão nas noções revisadas de regionalismo e identidade que pretendo adotar a fim de trilhar na análise literária do tema.

No primeiro caso, conto com o apoio do sociólogo argentino Ricardo Kaliman visando desvincular a análise literária ao espaço territorial de Goiás e incluir a ideia de fronteira cultural (KALIMAN, 1994). Dada a diversidade observada na configuração da região, com negociantes de São Paulo, indígenas, portugueses e espanhóis transitando em uma rede de interesses que poderiam engendrar confluências ou diferenças simultâneas, acredito que a perspectiva do autor seja pertinente para o estudo.

Lea Masina, por sua vez, brinda-nos com a noção de *contrabando* (MASINA, 1995). O contrabando material, estudado em minha dissertação, possibilitava a circulação de produtos, pessoas e ideias em diversas fronteiras. Entendo que a obra de Hugo de Carvalho Ramos apresente zonas de contrabando não material, capaz de fornecer relações sobre a constituição identitária do povo goiano, principalmente no que tange as especificidades de uma linguagem composta por elementos étnicos tão diversos, característicos de uma região fronteira.

Outro estudioso que servirá de referência para a iniciativa é Paulo Sérgio Nolasco dos Santos. Isso porque, além de compartilhar de nossas noções sobre os estudos regionalistas revisados (SANTOS, 2008), trata-se de um especialista nos estudos da literatura na região do Mato Grosso do Sul (SANTOS, 2009) observador de seu caráter fronteiro. Goiás, ao longo de sua formação, servia como ponto de contato com Mato Grosso, o que também designava uma dinâmica fronteira. Assim, a bagagem que o autor possui sobre o tema também pode servir de norte para o desenvolvimento desse trabalho.

Já com relação às problematizações que tangem a sustentação de minha investigação sobre a identidade, optei por trilhar os direcionamentos de Stuart Hall e Paul Ricoeur.

O primeiro apresenta uma concepção de identidade que creio combinar com nosso objeto de estudo. Para ele, ao contrário do que o senso comum acredita, a identificação não se dá somente no reconhecimento entre iguais. Ela se constrói no contato com o outro, ou seja, com aquele que está do outro lado da fronteira, o diferente. Essas fronteiras são simbólicas, portanto permeáveis e constituidoras das identidades. A perspectiva de Hall pode funcionar muito bem na análise de uma obra composta por narrativas que contenham diferenças entre etnias, territórios e tradições, como o caso da obra de um escritor goiano em sua terra natal.

O segundo, por sua vez, ajuda-nos na complicada tarefa de compreensão da identidade goiana manifestada no autor e, ao mesmo tempo, da maneira como a obra irradia elementos que, por vezes, passaram a compor a tal identificação. Assim, Paul Ricoeur, ao explicar “a própria noção de aplicação da ficção na vida” (RICOUER, 1991, p. 193), conclui que as narrativas literárias e as histórias de vida, inclusive as do autor, se complementam, mesmo sustentando paradoxos e contradições. Segundo Ricoeur, antes da manifestação escrita da narrativa, de alguma forma, aquele conteúdo já se faz presente na vida e, portanto, mistura-se na arte e, posteriormente, na vida (e identidade) dos leitores.

Contos e "causos"

Neste artigo, escolhi realizar um apanhado geral de alguns contos da obra que contemplassem uma análise literária embrionária junto às continuidades históricas notáveis daquela vida de comerciantes de gado ao longo do Caminho do Anhanguera.

Os víveres que rastreei em minha dissertação estão espalhados pelo cenário dos contos, invocando imagens do cotidiano no sertão de Goiás que suportam e transportam o interlocutor diante dos tradicionais causos recheados de superstição e, em certa medida, mistério. Sim, o sobrenatural flerta ao mesmo tempo em que contrasta com o suor dos homens e animais fatigados de viagens desgastantes, serviços pesados e almas repletas de pragmatismo. Impossível não se perguntar como homens tão objetivos na execução de tarefas das mais árduas se mostram tão sensíveis em situações como a da assombração em *Caminho das Tropas*.

Da bravura e do medo, sentimentos simultâneos oriundos do âmago de Manoel, protagonista e contador da passagem em questão, brota a razão em um anticlímax tão cômico quanto surpreendente: a suposta assombração que havia cruzado e proporcionado um martírio de emoções conflitantes não passava de um tatupeba envolto

acidentalmente na mortalha branca de um defunto enterrado superficialmente e farejado pelo animal que se fartara de seus restos mortais.

Seria um sacrilégio chamar de mera descrição geográfica a composição da paisagem proposta por Hugo de Carvalho Ramos. Os finais de tarde trazem alívio e o sol, refletido na serra, rios e margens deixa tudo dourado, ofuscando a visão. Somente o escuro semblante das tropas, animais e carroças são percebidos indo em direção aos ranchos, pousos e estalagens.

A ambientação e imersão aumentam na percepção de um vocabulário bucólico, diverso e específico. Apesar das constantes recorrências ao dicionário, confesso que cada descoberta possibilitava a compreensão de um novo mundo, como faziam os antigos viajantes adentrando o mato para abrir picada e estabelecer vereda. Em um primeiro momento, os vocábulos parecem dispostos fortuitamente para saciar os desejos do autor de pertencimento ao universo regionalista do romantismo. Mas Hugo de Carvalho Ramos é mais profundo. Trata-se de conhecimento de causa, artifício introdutório necessário para o sucessivo desenrolar da estória. Em algum momento, quase inesperadamente, ela fisga e traz desfechos surpreendentes.

Ainda quanto ao vocabulário utilizado pelo autor, a riqueza na descrição dos objetos e acessórios que compõem a indumentária dos sertanejos consegue transpor a barreira da arte escrita e sonorizar o atrito do couro e os estalos metálicos da tropa despindo-se das tralhas durante a chegada ao pouso, após um dia cansativo. Mais que isso, serve de transição para as cenas do mundo físico dos viajantes para suas intimidades compartilhadas, cheias de estórias, causos e saudosas rodas de violas.

Com relação às visões oscilantes sobre Goiás e a maneira como essas noções influenciam na estruturação da identidade, a obra manifesta diversos estados de ânimo; contudo, destacamos o conto *Madre de Ouro* como norte dos primeiros resultados obtidos a partir de nossas premissas.

No conto, ao apresentar a cidade de Bonfim, antes de descrever uma famosa lenda local, Hugo de Carvalho Ramos deixa aflorar certo saudosismo pela conservação do antigo modo de vida:

“Ficou-lhe, pois, ainda intacto, o antiquado perfume de antanho, cousas mortas que a mente aviva e a tradição redoura, vago encanto do passado, sabor que não tem ou já perderam os centros mercantilistas, tomados de febre de riqueza e inovações, do litoral.”
(RAMOS, 1998)

Ao mesmo tempo, o olhar que valoriza o passado reconhece que é integrante de uma percepção de exceção quase romântica, na medida em que contrapõe a tona dos lugares mais modernos regados pelo desejo de enriquecimento e pelo novo. O discurso de decadência se prolonga, tendo como combustível sentimentos ligados à tristeza e à melancolia. Nesse caso vale, antes de concluirmos, a transcrição na íntegra do trecho seguinte, para ilustrarmos com mais exatidão a maneira como a paisagem contemplada reflete o desencantamento:

“Como Goiás, a Triste, embala-a o mesmo sono de duzentos anos de Bela Adormecida, com as reminiscências da época da descoberta, as aluviões de aventureiros e desbravadores à cata do rico filão, página heróica do esforço extinto da raça, que à memória apraz reviver.

Escavações profundas, minas ao desamparo, veeiros revolvidos, barrocas solapadas, esboroando-se nas chuvas, velam de melancolia o olhar do viandante que demanda àquele recanto do Planalto. E à medida que se aproxima de seus arredores, mais vivos e constantes são os atestados do delírio avoengo em esmiuçar, estripando-as, as entranhas da terra, para delas dar cibo e páscigo à sede do luxo, ao esplendor bizantino da velha metrópole, já então em via franca de decadência.

Hoje, minas, lavras, catas, tudo jaz ao abandono. Alveja em montes o pedrouço das formações à beira das estradas; uma coma verde de gordura corre a crista dos valos e carreiros, argilosos e tristes, outrora sacudidos pelo estalo do relho dos feitores e o grito angustiado da escravatura, na lavagem do cascalho. Foram-se os antigos bateiros da descoberta, extinguiu-se a febre da mineração; ficou, enraizada, uma população pacífica e laboriosa, que faz a prosperidade do município na lavoura, na criação do gado, no comércio das letras, em outras profissões liberais.” (RAMOS, 1998)

Por outro lado, é impossível ignorar o paralelo final, quase imperceptível diante de tanto desencantamento, que afirma um presente de prosperidade na cidade de Bonfim. É posterior ao período da mineração, mas indica nas outras atividades econômicas, uma suposta estabilidade do progresso.

Alfredo d’Escragnolle Taunay, quando escreveu *Goyaz*, em 1875, apresenta um discurso muito parecido, reforçando a coexistência de perspectivas na maneira de encarar a região. Ao comentar o convite feito à todas as províncias do Império para a Exposição nacional brasileira do mesmo ano, o autor comenta:

"Só de um lado houve logo e devia haver nos seus nobres filhos o desejo patriótico de acudir ao chamado do país, de outro era-lhe natural, e bem desculpável, o sentimento de esquivança em vir entrar em desvantajosa competência com outras porções do Império privilegiadas pela força das coisas ou pelo favor dos homens, e exhibir apoucadas amostras daquilo que por si é grandioso e infunde grata surpresa. Nessa alternativa, a província de Goyaz procedeu com a

lealdade e clareza que lhe são costumadas e, com os recursos financeiros de que dispõe, à exposição nacional enviou o que pôde, unicamente como inequívoca prova de boa vontade, e não como representação do que é, do que vale, do que poderá ser e há de valer um dia."(TAUNAY, 1875)

Minha premissa de análise se sustenta no entendimento da variação dúbia de discursos que alternam entre decadência e prosperidade ao longo da história de Goiás. Estes exatos dois termos estão simultaneamente presentes na mesma descrição. Talvez, tal oposição não se trate somente de mero dualismo contraditório, mas, sim, da composição dialógica de ambos na identidade goiana.

Contrabandeando... linguagem

Neste tópico realizei um pequeno levantamento de três termos identificados no conto *Caminho das tropas* os quais apresentam um indício do contrabando imaterial presente na narrativa de Hugo de Carvalho Ramos.

Para isso, utilizei dois dicionários publicados e redigidos em contextos históricos diferentes. O primeiro é o Raphael Bluteau, do século XVIII, disponível on-line na biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin do site da Universidade de São Paulo. O segundo, contemporâneo, é o Michaelis, que também pode ser encontrado em suporte físico ou digital.

Minha intenção é tais reflexões contemplarem os significados possíveis para termos e expressões da época em que Hugo escreveu a obra, herdeira de uma tradição pautada no diário das tropas de boiadeiros que existiam desde os tempos da mineração, e ao mesmo tempo os sentidos que eventualmente possam ser construídas com referências de hoje, apontando eventuais contrastes.

O termo “franqueira”, presente na chegada e ao longo do caso contado por Manoel em *Caminho das Tropas*, possui indício de um de nossos objetivos na presente pesquisa. De acordo com o dicionário Michaelis, significa “antiga faca de ponta fabricada na cidade de Franca (SP)”⁸ (MICHAELIS, 2017). Tal localidade, então na condição de vila, era um dos pontos de partida e parada para os negociantes de São Paulo que abasteciam a Vila Boa de Goiás e outras localidades daquela Capitania. Assim, a obra de Hugo de Carvalho Ramos apresenta um traço, ainda que pequeno, de uma herança desse contato entre as duas regiões. De alguma forma, o uso do objeto pelo

⁸ Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=franqueira>>. Acesso em: 02 ago. 2017.

tropeiro é um aspecto da identidade do homem sertanejo que em suas andanças pelas regiões do interior oeste faz uso de uma ferramenta que por séculos foi comercializada ao longo do Caminho do Anhanguera.

Já o termo “matungo”, por sua vez, reforça a hipótese de influência identitária paulista na composição da goiana. Na região de São Paulo, é o mesmo que cavalo de boa andadura. Já na região do Rio Grande do Sul, trata-se do contrário, ou seja, de um cavalo que ficou velho e não tem mais serventia. Pelo contexto do conto, parece referir-se a um cavalo próprio para viagem, servindo como forte indício do contrabando linguístico de São Paulo para Goiás.

O verbete “surrãozito” claramente carrega a forma diminutiva contrabandeada de “surrão”. No dicionário Raphael Bluteau existem duas referências à origem hispânica da palavra, indiciando um possível contrabando de linguagem. Contudo, os significados não correspondem ao contexto do conto e o Michaelis significa o termo como um saco de couro que protege objetos, o que se encaixa melhor na descrição do cenário.

Por fim, temos o termo “pirai” que significa um tipo de açoite de várias correias feito em couro cru. Entre os indígenas é um peixe pequeno, contudo, não é esse o contexto em que o termo aparece no segundo parágrafo do conto, mesmo se reconhecermos que a forma original da palavra tenha sido contrabandeada da língua nativa. Em outra ocasião, será intrigante tentar estabelecer a genealogia percorrida pela linguagem para diversificar um termo que designa, em uma língua, um animal aquático e na língua que contrabandeou o termo passa a designar um objeto destinado à um propósito bem diferente.

Considerações finais

A hipótese de oscilação de visões de Goiás na obra *Tropas e Boiadas* de Hugo de Carvalho Ramos foi confirmada. Além disso, o objetivo de encontrar alguns dos elementos pesquisados ao longo da dissertação de mestrado como integrantes de uma identidade goiana foram parcialmente contemplados, como se observa no item 3.

Os presentes resultados abrem novas possibilidades de reflexões. Incluir biografias do autor também enriquecerá a investigação acerca da identidade goiana influenciando Hugo de Carvalho Ramos e vice-versa.

Recentemente, o cineasta goiano Lázaro Ribeiro produziu um curta-metragem biográfico sobre a vida de Hugo. O contato com o roteiro estruturado, bem como as fontes utilizadas para a produção pode nos ampliar o leque de entendimento da vida do

escritor e sua relação como o sertão, as tropas e as boiadas. Depois, o principal desafio será a conexão da identidade do autor com o que podemos chamar de identidade goiana e de que maneira a produção da obra se torna reflexo e imagem cultural da região de Goiás.

Por fim, buscarei obras literárias produzidas antes de 1917 que contenham visões de pessimismo e atraso para fazer coro aos presentes resultados. Simultaneamente, debruçarei esforços no estudo de produções pós 1930, na ânsia de encontrar olhares de modernidade e progresso. Talvez esse seja um primeiro passo na direção de tentar desmitificar extremismos enraizados sobre a “goianidade”.

Referências Bibliográficas

- ALENCASTRO, Luiz Felipe de, 1996 – **O trato dos Viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul**. SP, Companhia das Letras: 2000.
- ANJOS, J. H. R.. **Literatura brasileira em Goiás: uma flor que nasceu entre pedras**. Ícone: Revista de Letras (UEG. São Luís de Montes Belos), v. 04, p. 67-81, n. 2009.
- BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Autoridade e conflito no Brasil colonial: o governo do Morgado de Mateus em São Paulo**. SP, Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979.
- BORREGO, Maria Aparecida de Menezes. **A teia mercantil: negócios e poderes em São Paulo**. SP, Tese de Doutorado, FFLCH/USP, 2006.
- BOXER, Charles. **O Império Marítimo Português: 1415-1825**. Trad. Anna Olga de Barros Barreto. SP, Comp. das Letras, 2002.
- COELHO GOMES, Luciana. **Memória e Criação em Hugo de Carvalho Ramos: O encantamento da narrativa oral**. Trabalho apresentado no XI Congresso Internacional da ABRALIC, USP, 2008.
- CHAUL, Nasr Nagib Fayad. **Caminhos de Goiás: da construção da decadência aos limites da modernidade**. Goiânia: Editora da UFG: Ed. UCG, 1997.
- GONÇALVES, David. **Atualização das formas simples em Tropas e Boiadas**. Dissertação apresentada para obtenção de título de mestre no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Catarina, 1977.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 4 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000a.
- KALIMAN, Ricardo. **La palabra que produce regiones. El concepto de region desde la teoría literaria**. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Historia y Pensamiento Argentinos, Julio 1994.
- MASINA, Léa. **A gauchesca brasileira: revisão crítica do regionalismo**. In:

MARTINS, M.H. (Org.). **Fronteiras culturais: Brasil – Uruguai – Argentina**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MASINA, Léa. **Fronteiras do Cone Sul: Limites transcontextuais**. In: Congresso Brasileiro de Literatura Comparada, 3., Niterói, *Anais...* Niterói: Associação Brasileira de Literatura Comparada, 1995, p. 839-846.

MICHAELIS. **Moderno Dicionário da Língua Portuguesa**. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=franqueira>>. Acesso em: 02 ago. 2017.

NOVAIS, Fernando A. **Portugal e Brasil na crise do antigo sistema colonial (1777-1808)**. 8ª ed. São Paulo: Hucitec, 2005.

RAMOS, H de C. **Tropas e Boiadas**. Goiânia: Ed. UFG: Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira, 1998.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Tradução de Lucy Moreira Cesar. Campinas: Papyrus, 1991.

RUSSELL-WOOD A. J. R. **The Portuguese empire: 1415-1808. A world on the movie**. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1992.

SANTOS, P. S. N. , BARBOSA, Ana Maria dos Anjos Martins . **Manoel de Barros: Ethos e oralidade no chão do Pantanal**. Papéis (UFMS), v. 13, p. 15-34, n. 2009.

SANTOS, P. S. N.. **Fronteiras do local: reverificação do conceito de regionalismo**. In: 11º Congresso Internacional ABRALIC, 2008, São Paulo. Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo: 2008.

TELES, Gilberto Mendonça. **A poesia em Goiás**. Goiás: UFG, 1983.

TAUNAY, Alfredo D'escragnolle. **Goiás**. Melhoramentos, 1931.

A PUNIÇÃO DAS PERSONAGENS MASCULINAS EM CONTOS FANTÁSTICOS DE GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER

Nathália Hernandes Bergantini
Universidade Estadual Paulista/CAPES
nattihernandes2@gmail.com

Resumo: O fantástico, de acordo com os estudos do professor David Roas (2006; 2011; 2013), estabelece-se quando um mundo fictício, que copia aquele que entendemos como real, é invadido por um fenômeno criador de uma ruptura com a anterior normalidade; este acontecimento destrói as certezas que o leitor possuía anteriormente, gerando medo e insegurança. Nos contos escolhidos para este trabalho, todos da autoria de Gustavo Adolfo Bécquer (*La ajorca de oro*, *La cueva de la mora*, *Los ojos verdes* e *El monte de las ánimas*), as personagens masculinas, são castigadas, pois, em seu anseio por conquistar a mulher amada, violam leis e tradições. Com os seus castigos, temos a consolidação do elemento fantástico: em *La ajorca de oro* uma santa vingativa enlouquece com visões aquele que tentou roubá-la, em *La cueva de la mora* o homem morre com sua amada e ambos viram fantasmas, *Los ojos verdes* traz a morte do nobre Fernando, assassinado pela bela mulher que na verdade era um demônio, e

em *El monte de las ánimas* Alonso sai na noite de finados para realizar um capricho de sua vaidosa amada Beatriz e é pego por criaturas presentes naquela noite. Enfim, buscamos neste trabalho, comprovar e elucidar como estas personagens são punidas a partir de elementos fantásticos e devido às suas paixões, que as fizeram transgredir regras morais, religiosas ou tradicionais.

Palavras chave: Contos; Fantástico; Punição; Sobrenatural.

Gustavo Adolfo Bécquer, autor das histórias analisadas no presente artigo, nasceu em 1836, na cidade de Sevilha, Espanha. Faleceu ainda jovem, aos 34 anos de idade, depois de permanecer por um tempo enfermo. Seus amigos se reuniram então e organizaram-se para publicar suas obras. Bécquer ficou bastante famoso por sua poesia e posteriormente por seus contos, aos quais ele chamava de *leyendas* (lendas). Suas obras foram escritas em um período tardio do Romantismo e possuem muitas características desta escola literária, como, por exemplo, a idealização da mulher, principalmente em relação a sua beleza.

Além disso, para escrever suas *leyendas*, Bécquer utilizou muito do folclore europeu. Ele apresentou suas lendas como histórias que haviam sido comentadas por muitas pessoas, dando um tom realmente lendário para seus contos, e assim, aumentando seu realismo.

Para melhor compreensão deste artigo trazemos, logo em seguida, o resumo das lendas de Bécquer escolhidas por nós, além dos trechos que confirmam a punição das personagens masculinas. As traduções dos trechos (presentes em notas de rodapé) são de nossa autoria.

O primeiro conto de que trataremos é *La ajorca de oro*. Este traz Pedro, que é apaixonado por María. Ela, vaidosa e mesmo fútil, deseja ardentemente o bracelete da Virgem do Sacrário, na Catedral de Toledo (Espanha), que é a santa padroeira da cidade. Pedro explica a María que, por ser aquela santa a padroeira da cidade, ele não poderia roubá-lo para ela, María fica em estado de extrema tristeza ao saber que não pederia ter o bracelete. Então, contrariando seu bom senso e sua própria crença, Pedro vai até a Igreja, depois que findam todas as celebrações da noite, e retira o bracelete de ouro da santa. Imediatamente, ele sente uma mão descarnada e gélida prendendo-o, logo em seguida é assaltado por terríveis visões de santos, anjos, demônios, todos o rodeando e aterrorizando. Desesperado, cai desmaiado. No outro dia é encontrado por funcionários da Igreja, porém, está louco. Abaixo, o trecho em que fica clara a punição de Pedro, que é, além de ser aterrorizado pelas entidades presentes na Igreja, a loucura:

A sus pies oficiaban, en presencia de los reyes, de hinojos sobre sus tumbas, los arzobispos de mármol que él había visto otras veces inmóviles sobre sus lechos mortuorios, mientras que, arrastrándose por las losas, trepando por los machones, acurrucados en los doseles, suspendidos en las bóvedas ululaba, como los gusanos de un inmenso cadáver, todo un mundo de reptiles y alimañas de granito, quiméricos, deformes, horrorosos.⁹ (2010, p. 204)

O próximo conto: *Los ojos verdes*, apresenta-nos logo de início Fernando de Argensola, primogênito da casa de Almenar, que desobedece o conselho de Iñigo, um homem conhecedor das terras onde ambos (acompanhados de outros homens) caçavam. Iñigo havia aconselhado Fernando a não seguir o cervo que este acertara, pois o animal seguira para a fonte dos Álamos, lugar conhecido por ter como habitante um ser sobrenatural em forma de bela mulher de famosos olhos verdes. Fernando não crê em Iñigo, que arrisca a própria vida na tentativa de detê-lo: tudo em vão. Fernando segue o cervo e vê os olhos verdes incríveis na fonte dos Álamos. Aquela visão tira sua paz e ele torna-se estranho e melancólico. Iñigo conversa com o rapaz e tenta convencê-lo a voltar-se para sua família, que o amava; Fernando, porém, só pensa em voltar para a fonte dos Álamos. E é o que ele faz, encontrando a criatura, que assume ser um ser sobrenatural, até mesmo um demônio, porém, diz amá-lo e aos poucos convencê-o com seu fascínio a seguir-lhe. Fascinado, hipnotizado por sua beleza, Fernando dá alguns passos e cai nas águas do lago, de onde não sai mais. Essa é a sua punição, a morte, como podemos observar no trecho abaixo:

Fernando dio un paso hacía ella..., otro..., y sintió unos brazos delgados y flexibles que se liaban a su cuello, y una sensación fría en sus labios ardorosos, un beso de nieve..., y vaciló..., y perdió pie, y cayó al agua con un rumor sordo y lúgubre. Las aguas saltaron en chispas de luz y se cerraron sobre su cuerpo, y sus círculos de plata fueron ensanchándose, ensanchándose hasta expirar en las orillas.¹⁰ (2010, p. 226)

⁹Aos pés dele oficiavam, na presença dos reis, de joelhos sobre seus túmulos, os arcebispos de mármore que ele havia visto outras vezes imóveis em suas camas mortuárias, enquanto, rastejando nas lajes, subindo nos pilares, amontoavam-se nos dosséis, suspensos nas abóbadas, assobiavam, como os larvas de um imenso cadáver, todo um mundo de répteis e vermes de granito, quiméricos, deformados, horripilantes.

¹⁰Fernando deu um passo em direção a ela ..., outro ..., e ele sentiu braços finos e flexíveis que se atavam ao seu pescoço, e uma sensação fria em seus lábios ardentes, um beijo de neve ..., e ele hesitou. ., e perdeu o equilíbrio, e caiu na água com um ruído abafado e sombrio.As águas saltaram em faíscas de luz e se fecharam sobre seu corpo, e seus círculos de prata se arregalaram, alargando-se até expirarem nas margens.

La cueva de la mora nos traz a história de um guerreiro cristão que é aprisionado pelos mouros. Durante sua prisão, conhece a filha do mouro que era dono do castelo onde ele estava preso. Ao conhecê-la se apaixona perdidamente por ela. Sua família paga seu resgate, o moço volta para sua vida normal, mas não consegue esquecer a moura. Planeja então atacar a fortaleza moura para ter consigo sua amada. Ele a encontra e descobre que seu amor é correspondido, ela também o ama. No entanto, ele recebe um ferimento mortal dos mouros que combatiam aquela invasão, a moura o leva para um esconderijo, um tipo de gruta. Porém, ela, ao buscar água para o seu ferido amado, também recebe um golpe fatal, uma flechada. Antes de morrerem, o guerreiro batiza a amada, na esperança de que, se salvo, a amada também o seja. Ambos morrem, porém permanecem como espíritos naquela gruta, da qual todos tem medo de se aproximar. A punição do jovem cristão é também a morte, ele desrespeitou as tradições nas quais foi criado ao querer unir-se a uma moça que não fora criada na mesma religião que ele. E, além da morte, ele não tem descanso, continuando a vagar com a bela moura, no local em que ambos perderam a vida:

Al otro día, el soldado que disparó la saeta vio un rastro de sangre a la orilla del río, y siguiéndolo, entró en la cueva, donde encontró los cadáveres del caballero y su amada, que aún vienen por las noches a vagar por estos contornos.¹¹(2010, p. 330)

Em *El monte de las ánimas*, nossa próxima história, temos as personagens Alonso e Beatriz, que são primos, este sendo claramente apaixonado pela outra. Estão em Castela (Espanha). Um monte, perto da casa do moço, onde sua prima também está (ela é estrangeira, mas foi para a Espanha para recuperar a saúde, o que conseguiu) é amaldiçoado, pois fatos terríveis ocorreram lá, inclusive, em uma igreja, no momento, transformada em ruínas. O fato é que na noite de Finados, as almas dos mortos das ruínas da igreja correm soltas, causando dano àqueles que saem naquela noite. É Alonso quem narra esta história para a prima, que não acredita em sua narrativa. Depois, por um capricho, a moça acaba fazendo com que Alonso saia na noite de Finados (para recuperar um lenço seu), fica claro que os motivos de Beatriz são maldosos e fúteis. Beatriz passa por uma noite terrível, vítima de horríveis sensações, além disso, as portas

¹¹No dia seguinte, o soldado que atirou a flecha viu um rastro de sangue na margem do rio, e seguindo-o, entrou na caverna, onde encontrou os cadáveres do cavaleiro e de sua amada, que ainda vêm à noite para vagar por esses contornos.

batem e ela escuta passos. Amanhece e ela se sente aliviada, porém, vê, em seu quarto, o lenço azul, manchado de sangue. Ela enlouquece. Ficamos sabendo que Alonso também morreu, devorado por lobos, devido ao fato de ter saído naquela noite maldita. O castigo de Alonso é também a morte, pois ele sabia o que podia acontecer se saísse à noite naquele fatídico dia, e ainda assim, para provar sua valentia a sua prima, ele o faz. Recebe como retribuição, a morte:

Cuando sus servidores llegaron despavoridos a noticiarle la muerte del primogénito de Alcudiel, que a la mañana había aparecido devorado por los lobos entre las malezas del Monte de las ánimas, la encontraron inmóvil, crispada, asida con ambas manos a una de las columnas de ébano del lecho, desencajados los ojos, entreabierta la boca; blancos los labios, rígidos los miembros, muerta; ¡muerta de horror!¹² (2010, p. 216)

Percebemos assim como todas as personagens masculinas são punidas nestes contos. Além da punição, fica perceptível a atmosfera sobrenatural, que nos remete ao fantástico. Gustavo Adolfo Bécquer recriava temas históricos, que ajudam a dar veracidade ao relato, e inovando com as lendas em prosa, ele antecipou o que hoje conhecemos como fantástico, pois nas lendas do escritor temos muitos dos elementos que definem o fantástico, presentes. Os relatos de Bécquer nos levam a ambientes sobrenaturais, onde o impossível pode acontecer.

Roas (2002) trata dos relatos fantásticos lendários, que trazem o desenvolvimento de uma história baseada em alguma lenda ou de uma história que se pareça com uma, mesmo que tal lenda não seja verídica. Nestes relatos temos a intensificação do componente sobrenatural, para que assim a sensação de medo possa ser maior, pois uma lenda normalmente é baseada em algo que se acredita ser verídico. Podemos pensar em Gustavo Adolfo Bécquer como um escritor deste tipo de relatos, já que este nomeia seus contos de lendas.

Segundo Sebold (2011) existem dois elementos fundamentais nos contos fantásticos de Bécquer: a ação sobrenatural e a ambientação realista. É possível dizer que a união de tais características garante às lendas maior verossimilhança; pois há o retrato do mundo real, e neste mundo ocorrem ações sobrenaturais, fator importante no

¹²Quando seus servos chegaram aterrorizados para noticiar a morte do primogênito de Alcudiel, que havia aparecido pela manhã devorado pelos lobos entre as ervas daninhas do Monte das Almas Penadas, encontraram-na imóvel, tensa, com as duas mãos em uma das colunas de ébano da cama, olhos arregalados, boca entreaberta; lábios brancos, membros rígidos, morta!; Morta de horror!

sentido de causar maior sensação de medo, pois, é mais fácil para as pessoas aceitarem acontecimentos sobrenaturais em um mundo fictício, que não lembre o seu; e os ambientes retratados nos contos do autor se assemelham aos do nosso mundo, como vimos nos contos escolhidos neste artigo. De acordo com Roas (2011), para que uma obra seja considerada fantástica deverá ser ambientada em um espaço que imite o mundo real, porém isso depende do que se considera real, pois o fantástico vai depender sempre daquilo que consideramos e estabelecemos como real.

O fantástico traz também atrelado a ele a insegurança. David Roas (2001), explica que o fantástico seria “um fenômeno transtornador da estabilidade”, ou seja, um fenômeno que nos faz perder a nossa segurança diante do mundo real. O fantástico coloca o leitor de frente com o desconhecido, com o que nomeamos de sobrenatural. É neste momento que este leitor passará a se interrogar sobre o que é possível ou não, desta forma sentirá insegurança, pois o conhecido por ele como mundo real, foi questionado. Neste momento, o leitor se coloca no lugar da personagem e se pergunta o que faria em uma situação tão fora do que conhece por comum; é normal ele perder a segurança que tinha sobre o mundo ao encarar algo que foge às explicações lógicas que ele conhece.

Os contos de Bécquer são, em sua grande maioria, contos que podem ser classificados como fantásticos. Inclusive, os quatro contos escolhidos para este trabalho. Em todos temos como palco o nosso mundo, e em todos eles ocorrem ações sobrenaturais: criaturas mortas vivas habitam o Monte das almas penadas e matam aqueles que saem na noite de Finados (*El monte de las ánimas*); um homem é enlouquecido por terríveis visões após roubar um bracelete de ouro de uma santa (*La ajorca de oro*); um jovem se apaixona por uma moura, tenta roubá-la, morre com ela e por ela e depois o fantasma de ambos assombra o lugar onde morreram (*La cueva de la mora*); e um demônio feminino seduz e mata um homem que teimou em conhece-lo e amá-lo (*Los ojos verdes*).

São fantásticos tais acontecimentos porque não temos prova de que são reais, logo, permanecem no domínio do sobrenatural. Mortos vivos, santos, fantasmas e demônios não são, para nós, criaturas que pertencem ao que classificamos como real e comprovável. São seres então, sobrenaturais e estando presentes em relatos ambientados neste mundo que é caracterizado como o nosso, estabelecem o efeito fantástico.

Outra característica marcante presente nas lendas de Bécquer e que será tratada com mais detalhes aqui é a transgressão seguida logo depois pelo castigo,

principalmente com relação às personagens masculinas, que nos contos escolhidos aqui, são punidas. A punição também ocorre em outros contos, como, por exemplo, em: *El beso* e *El caudillo de las manos rojas*. Nestes contos a personagem masculina também é punida devido à sua atração fulminante pela personagem feminina.

Fica explícito em todos estes contos que o mal pede o castigo, e esse vem muito rápido e de maneira terrível. Essa transgressão é motivada por um amor, normalmente o homem ama a mulher que o faz transgredir as regras morais, mas mesmo assim (mesmo com o amor) o pecado não é perdoado, o castigo vem com muita rapidez. A personagem masculina não resiste à transgressão por que não resiste à mulher, esta pode ser vista como o símbolo da tentação, sendo assim, é inevitável a personagem ser castigada, assim como era inevitável que se apaixonasse, e era inevitável que fizesse o que a amada desejava, mesmo isso se caracterizando como uma transgressão, principalmente uma transgressão religiosa (ele escolhe a mulher e não a religião ou as tradições de sua época, como um Adão moderno, ele morde a maçã oferecida por sua Eva belíssima); ele simplesmente não pode resistir à mulher amada.

Podemos pensar neste esquema de punição como vindo, no caso de Bécquer, um autor espanhol, da religião católica, que pregava que o pecador deve ser punido. Inclusive, alguns cenários criados nos contos de Bécquer são igrejas, o que confirma esta ideia. Além disso, as personagens sabem que estão pecando, elas acreditam em Deus. Lendas como *Los ojos verdes*, *El Monte de las Ánimas*, *La cueva de la mora* e *La ajorca de oro* trazem estas questões. Em *Los ojos verdes*, por exemplo, temos um homem que ama uma mulher mesmo sabendo que ela é uma espécie de demônio, e acaba perdendo a vida por este amor, não consegue resistir à atração que sente por ela. Em *El Monte de las Ánimas*, Alonso sai durante a noite de finados, sabendo que correrá risco, pois acontecimentos sobrenaturais ocorrem naquela noite; o moço sai apenas para recuperar um véu que a vaidosa e egoísta prima, por quem ele está apaixonado, perde; no final ele morre e ela perde a razão. Vemos bem, nestes dois exemplos o esquema de transgressão = castigo.

Assim, nas lendas de Bécquer, ocorre com frequência um esquema punitivo para aqueles personagens que cometem transgressões, principalmente as personagens masculinas (por vezes a personagem feminina também é punida, como em *El caudillo de las manos rojas*, *El monte de las ánimas* e *La cueva de la mora*). Fica perceptível que, por escolher a mulher em detrimento de religiões e tradições, o homem passa a merecer o castigo. Ele, a personagem masculina, sabia do risco, sabia que estava

ignorando fatores importantes, mas o fascínio pela mulher o faz cometer atos que, em outros casos, ele não cometeria.

Pedro, em *La ajorca de oro* sabe que não deve roubar a santa, importante símbolo de sua religião, mas ainda assim, para agradar María, rouba-a. Alonso, em *El monte de las ánimas* sabe que não deve sair na noite de Finados, foi criado sabendo dos perigos daquela noite, mas sai para provar algo a sua prima, por quem estava apaixonado. Fernando em *Los ojos verdes* entende que não deve seguir o caminho onde encontrará o demônio em forma de bela mulher, mas ainda assim vai até o lugar e acaba sendo assassinado, exatamente como haviam lhe dito que iria acontecer. O cavaleiro de *La cueva de la mora* reconhece o fato de que estaria “traindo” sua religião ao tentar roubar uma mulher moura (de outra religião), mas o faz da mesma maneira.

De alguma forma, desrespeitando tradições e religião, a personagem masculina traz para si mesma a punição, a partir da mulher a qual ele não pôde resistir e pela qual transgrediu leis, religiões e/ou tradições. Assim, confirmamos nossa ideia inicial de que existe punição nestes contos de Gustavo Adolfo Bécquer, enfaticamente para as personagens masculinas que, não resistiram ao fascínio feminino e agiram contra o que conheciam e acreditavam.

Referências Bibliográficas

BÉCQUER, Gustavo Adolfo. **Leyendas**. 23ª ed. Madrid: Cátedra, 2010.

ROAS, David. La amenaza de lo fantástico. In: ____ **Teorías de lo fantástico**. Madrid: Arco Libros, 2001.

_____. **De la maravilla al horror: los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)**. Pontevedra: Mirabel Editorial, 2006.

_____. **Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico**. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

SEBOLD, Russell. **Bécquer en sus narraciones fantásticas**. Disponível em [http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01361631977804307313802/index.htm] acesso em 22 de maio de 2011.

AS PERSONAGENS JEAN VALJEAN, JAVERT, MYRIEL E ENJOLRAS EM *LES MISÉRABLES* SUA RELAÇÃO COM A CONCEPÇÃO DE JUSTIÇA ILUMINISTA LEGALISTA

Maria Júlia Pereira

Universidade Estadual Paulista

majuper@gmail.com

CNPq

Resumo: Este artigo pretende evidenciar, no romance *Les Misérables* (1862), de Victor Hugo, a relação das personagens Javert, Jean Valjean, Myriel e Enjolras com a concepção de justiça iluminista, que nelas provoca importantes reações, determinando o senso de justiça que as constitui e transforma, além de orientá-las no meio social e político apresentado na obra. Nesse sentido, este trabalho abordará a constituição, a ação e a transformação das personagens na narrativa e na história com o auxílio de textos teóricos sobre a personagem romanesca; (CANDIDO, 1979; ZÉRAFFA, 1971), sobre o romance histórico (LUCÁKS, 2011), bem como por meio da fortuna crítica de Victor Hugo (ACHER, 1985; PARENT, 2014); tratará da concepção de justiça iluminista a partir do pensamento de Kant quanto à legalidade, à moralidade e à justiça fundamentada na liberdade e na obediência à lei jurídica; sendo também relevante, para análise da personagem Enjolras, o pensamento de Montesquieu no que diz respeito às idéias de insurreição, república democrática, virtude política e sua relação com a justiça. Mais especificamente, evidenciará: a oposição à concepção de justiça legalista encarnada pela personagem Jean Valjean, condenada e injustiçada pelo sistema legal; a relação da personagem Javert com a concepção de justiça enquanto conformidade à lei, traduzida em sua postura legalista extremada e também em sua reação ao legalismo – a ruptura representada pelo suicídio – pois a lei implica injustiça, e, portanto, não se sustenta; como a personagem Myriel representa reação à concepção de justiça legalista, visto que concebe a equidade como justiça; a oposição da personagem Enjolras ao legalismo, na medida em que lidera a insurreição contra a ordem imposta e crê em uma república democrática, baseada na equidade e apta a construir uma sociedade fraterna e justa.

Palavras-chave: Concepção de justiça iluminista legalista; *Les Misérables*; Personagem.

Introdução

Les Misérables (1862), Victor Hugo, é um romance histórico (LUKÁCS, 2011) com temática de cunho social (CARPEAUX, 1978), composto por cinco tomos, que apresentam diversos livros, os quais, por sua vez, são subdivididos em vários capítulos. Considerando toda a extensão da obra e os limites impostos a este texto, é importante destacar que não se pretende desenvolver detalhada e aprofundadamente as trajetórias das personagens Jean Valjean, Javert, Myriel e Enjolras, mas apenas discutir, tendo em vista a reação crítica ao legalismo traçada por meio delas, uma possível relação com a concepção de justiça iluminista legalista a partir de suas ações e transformações, e, no caso do antagonista Javert, também a partir de sua constituição.

1 O romance sociohistórico *les misérables* e a denúncia do legalismo

O romance histórico – assim conhecido por ser dotado de uma abordagem historiográfica – teve sua expressão mais bem delineada se deu por volta de 1814 – quando do fim das guerras napoleônicas – com Walter Scott. Pois é a partir da obra de Scott que aparece o “elemento especificamente histórico” fundamental: “a particularidade dos homens ativos” oriunda da singularidade histórica de seu tempo. Todo esse movimento deriva de uma mudança, surgida a partir do Iluminismo, da própria concepção de História (LUCÁKS, 2011, p. 33).

Na França, os cenários político, ideológico e socioeconômico, além da consumação das revoluções burguesas, engendraram a consolidação de um Estado nacional, e, conseqüentemente, de um sentimento de “patriotismo revolucionário” que implicou a produção de uma série de obras importantes. Nesse sentido, é a partir da Revolução Francesa e de seus desdobramentos – as guerras revolucionárias, a ascensão e queda de Bonaparte, e as insurreições antimonárquicas – que a História passa a ser entendida como experiência das massas em escala européia (LUCÁKS, 2011, p. 37-38) e até mesmo universal. Dessa forma, a própria existência humana passa a ser apreendida “como algo historicamente condicionado” e a História deixa de ser algo meramente pertencente a indivíduos isolados para se tornar fator determinante da vida cotidiana coletiva (LUCÁKS, 2011, p. 40). As diversas convulsões sociais na França, inclusive a insurreição de caráter republicano de 5 e 6 de junho retratada em *Les Misérables*, impactam diretamente na vida do povo, o qual passa a perceber a relação de tais convulsões com a queda do Antigo Regime engendrada pela Revolução Francesa.

Victor Hugo é criticado devido ao fato de prevalecer em seus romances históricos uma espécie de “subjetivismo moralizador” típico do Romantismo. Todavia, apesar disso, o autor vai além, “política e socialmente, das finalidades reacionárias de seus contemporâneos românticos” (LUCÁKS, 2011, p.101); e produziu, em sua maturidade, dois grandes romances históricos tardios na vertente da literatura humanista de protesto: *Les Misérables* e *Quatrevingt-treize* (1793), nos quais a História é abordada pela perspectiva do “espírito humanista contestador”. Em *Les Misérables* o povo é autenticamente retratado, e, apesar da abordagem “estilizada e romântica”, ganha sentido diferente do fornecido “por qualquer outra obra de autor romântico (inclusive do jovem Hugo)” (LUCÁKS, 2011, p. 313).

No que diz respeito à literatura humanista, é importante notar que, após 1830, surgiu na França um Romantismo socialmente engajado por meio da denúncia da

questão social, contrário aos poderes estabelecidos e defensor dos marginalizados. Essa oposição teve duas descobertas importantes: o feminismo, ainda que em defesa do direito de mulheres de uma única classe; e o proletariado, que não teve seus direitos defendidos, mas apenas a exposição de sua miséria. *Les Misérables*, de 1862, foi o último romance desse tipo (cf. CARPEAUX, 1978, p. 164), o que o torna efetivamente sociohistórico, isto é, com abordagem historiográfica e também social. Carpeaux (2008, p. 1621-1622) caracteriza a obra como um romance-epopéia carregado de certo “radicalismo populista” que teve forte ressonância entre os franceses, enquanto seu autor é o “poeta da democracia republicana”.

No prefácio de *Les Travailleurs de la mer* (1866) Victor Hugo (1866, p. 15) aponta a religião, a sociedade e a natureza como as três lutas humanas: o triplo *ananké*¹³ que pesa sobre nós: dos dogmas, das leis e das coisas, respectivamente. Assim, o autor ainda afirma que o *ananké* das leis é assinalado em *Les Misérables*. Nesse contexto, Acher (1985, p. 105) aponta que a palavra “leis” é compreendida como regra prolatada pela autoridade social, segundo a tipologia do século XVIII que compreende a representação política da divisão de poderes. *Les Misérables* combate a forma desses poderes na sociedade francesa do século XIX. Assim, a fatalidade das leis - em seu aspecto jurídico - pesa na ação e nas personagens do romance, conforme é possível observar na acusação injusta de Champmathieu e também em Javert, encarnação da lei em seu viés mais rígido.

Hugo (1875, p. I-IV) entende que a lei diz respeito ao possível, ela representa a sociedade e a coisa julgada; já o direito concerne ao justo, ele é a liberdade e a justiça. Dessa maneira, existe uma “querela do direito contra a lei”, que é evidenciada pelo antagonismo de ambos e só cessará quando houver a junção entre o ser (*être*) e o dever ser (*devoir être*), no apogeu da civilização. Esse antagonismo gera catástrofes, pois, ao decorrer do direito com distorções, a lei se afasta do justo. Nesse sentido, Gengembre (2013, p. 143-144) expõe que ao entender o direito como o justo e o verdadeiro em *Les Misérables*, Hugo o afirma como um valor supremo, a própria verdade. A lei não pode alcançar essa pureza, pois ela representa a sociedade, e, então, suas desigualdades e falhas, de modo que ela é celebrada e obedecida por aqueles que a estabelecem, incapazes de aceitar seu caráter contingencial, relativo, limitado, e, principalmente,

¹³Palavra grega que significa fatalidade, necessidade, destino.

incapazes de admitir as injustiças profundas que ela produz. Assim, *Les Misérables* apresenta uma denúncia: a deformação do direito em consequência da lei.

Com o objetivo de analisar a relação das personagens Jean Valjean, Javert, Myriel e Enjolras com a concepção de justiça iluminista, este trabalho será voltado, no que diz respeito à obra de Kant (*Fundamentação da metafísica dos costumes*, *Metafísica dos costumes* e *O que são as luzes?*), à legalidade, à moralidade e à justiça fundamentada na liberdade e na obediência à lei jurídica. Mais especificamente para a análise da personagem Enjolras, este trabalho buscará na obra de Montesquieu (*Do espírito das leis*) as idéias de insurreição, república democrática, virtude política e sua relação com a justiça.

2A concepção de justiça iluminista legalista

Segundo Höffe (1991, p. 22), para a compreensão da concepção de justiça derivada do iluminismo, é fundamental observar que o projeto político iluminista está relacionado à filosofia da justiça política e à busca por legitimação e limitação dos poderes derivados de uma ordem do direito e do estado. Assim, um ponto de partida importante para a compreensão da concepção de justiça iluminista se dá com a “filosofia kantiana do direito e do estado”. Dessa forma, na *Fundamentação da metafísica dos costumes*, Kant (2009, p. 16-17) busca estabelecer o princípio supremo da moralidade: assevera ser necessário desenvolver uma filosofia moral capaz de ressaltar a ideia comum do dever e das leis morais, evidenciando que uma lei com valor moral, fundamento de uma obrigação, tem de ter em si uma necessidade absoluta - a obrigação não é circunstancial, mas sim universal nos conceitos da razão pura. Para a ética kantiana os conceitos morais fundamentam-se *a priori* na razão, não sendo possível desejar como lei moral aquilo que só funciona diante de particularidades, pois essa lei deve ser sempre passível de universalização. Assim, o imperativo é buscado apenas na razão. Além da lei moral, esse imperativo contém a máxima que determina a conformação devida a ela: o postula: “age apenas segundo uma máxima tal que possas ao mesmo tempo querer que ela se torne lei universal” (KANT, 2009, p. 48-62).

A partir da leitura da *Metafísica dos costumes*, Bobbio (2000, p. 53-54) identifica critérios para distinção entre direito e moral na obra de Kant: a legalidade – ação conforme a lei e cumprida por interesses alheios ao dever – e a moralidade, ação cumprida por dever. Assim, para Kant (2010, p. 50-52), “a legislação que faz de uma ação um dever, e também faz deste dever o motivo”, é ética (em sentido estrito) ou

moral. Já a legislação que não inclui o motivo do dever na lei, admitindo outros motivos, diferentes do próprio dever, é jurídica e se trata de uma legislação coercitiva, pois o dever é cumprido sob pena de ser aplicada alguma sanção. Nesse sentido, Kant (2010, p. 45-47) postula que o correto segundo as leis externas ou jurídicas é o justo; o que não é, é o injusto. Diante disso, no que diz respeito à lei jurídica, se o indivíduo realiza, em matéria de dever, mais do que a lei o constringe a fazer, seu ato é meritório. Se ele realiza o que a lei exige, seu ato é devido; e, então, se ele realiza menos do que a lei exige, seu ato é moralmente culpável. Assim, é possível inferir que esse pensamento baseia o critério de definição do justo e do injusto na mera adequação à lei jurídica, o que ecoa no legalismo: a lei jurídica deverá ser cumprida para que uma ação seja justa, pois o não cumprimento culmina em uma ação injusta.

A dissociação de Kant entre lei jurídica e moral é elemento precursor fundamental do movimento de codificação, resultado, conforme BOBBIO (1995, p. 54) de um embate conduzido, no século XVIII, por um “movimento político-cultural francamente iluminista”, segundo o qual o direito – entendido aqui na acepção kantiana de lei jurídica – seria expressão simultânea da autoridade e da razão, pois tem sua validade determinada e garantida pelo Estado. Todavia, “o direito posto pelo Estado não é fruto de mera arbitrariedade, ao contrário é a expressão da própria razão”.

Essa nova concepção da lei jurídica fez com que esse direito se afastasse do direito consuetudinário, fundamentado na tradição e que na França teve expressão com a vontade absoluta do rei durante o Antigo Regime. A positivação do direito e o movimento de codificação foram, segundo Bobbio (1995, p. 64-66), engendrados entre 1790 e 1800, sobretudo durante a Revolução Francesa; e trouxeram importantes contribuições como a igualdade jurídica formal e a liberdade, combatendo privilégios do clero e da nobreza, conforme se verifica pela abolição dos Direitos Senhoriais na França em 04 de agosto de 1789, pouco após o início da Revolução Francesa e logo antes do aparecimento da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão (DDHC). Tais contribuições foram fundamentais para a consolidação de certos princípios filosófico-jurídicos iluministas, sobretudo a igualdade – expressa formalmente na igualdade jurídica (art. 1º, da DDHC) – e a liberdade – proclamada no princípio da legalidade, sendo os limites da liberdade determinados pela própria lei (art. 4º, da DDHC). Portanto, apesar de importantes conquistas históricas derivarem da racionalidade iluminista, esta, ao ser levada às últimas consequências, engendrou uma concepção de justiça que entende a lei jurídica como genuína expressão da própria justiça, o que

culmina no legalismo, encarnado e rechaçado, em *Les Misérables*, pela personagem Javert, assim como também é rechaçado pelas personagens Jean Valjean, Enjolras e Myriel.

3As personagens

O romantismo pode ser compreendido em diversas dimensões: uma escola, uma tendência, um estado de espírito, um fenômeno histórico ou um estilo. Todavia, ele revela também um evento histórico e sócio-cultural, que se apresentou como uma reação ao momento em que está inserido. Diante disso, Guinsburg (1978, p. 14-15) nota como o discurso histórico sofreu mudanças radicais: deixou de ser “descritivo e repetitivo” para se tornar “interpretativo, formativo, genético”. São “as histórias” que geram as civilizações e não a “História”: as forças que as impulsionam residem menos no indivíduo fechado em sua razão do que no indivíduo de gênio intuitivo, fantasioso, representado pelas personagens encarregadas de missões por força do destino ou pelo impulso marcante de sua personalidade, como bem evidencia a figura do “herói romântico, encarnação antes social do que pessoal”.

Nessa perspectiva, a personagem é fundamental na narrativa e na história. Segundo Candido (2002, p. 51-52), a leitura de um romance nos faz associar a série de fatos que compõe o enredo às personagens, pois a história existe por meio delas: “enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam”. Assim, no romance, as personagens assumem um papel importante na disposição das histórias: determinam, vivenciam e conectam as ações, conferindo-lhes sentido. Toda história é a história das personagens, sendo sua análise fundamental para a compreensão dos processos narrativos (REUTER, 1996, p. 64); e, especificamente no romance histórico, as personagens constituem parte de sua própria caracterização. Isso se dá devido à exigência de que a trajetória dos protagonistas “se vincule de modo irrecorrível ao destino da comunidade histórica de que fazem parte” (BASTOS, 2007, p 13). Dessa maneira, a personagem representa “o componente de maior relevo” nesse tipo de romance e os acontecimentos históricos estão intimamente ligados ao destino das personagens principais (BASTOS, 2007, p. 86). Considerando essa importância, este trabalho discute quatro personagens do romance *Les Misérables*: Jean Valjean, Javert, o bispo Myriel e Enjolras, centrando-se na constituição, ação e transformação das mesmas para evidenciar a reação crítica ao legalismo apresentada no romance.

3.1 Jean Valjean

A personagem perseguida por Javert é Jean Valjean, condenado a 19 anos de prisão e trabalhos forçados devido ao furto de um pão e às tentativas de fuga que aumentaram sua pena. Ele se posiciona em favor dos injustiçados e desvalidos: revela a verdade no tribunal para impedir que o miserável Champmathieu fosse condenado indevidamente em seu lugar; a pedido de Fantine, salva Cosette das mãos dos Thénardier, tirando-a de uma terrível situação de exploração, além de adotá-la. Vitimado e injustiçado por todo o aparato judiciário e legal ao ter sua vida roubada em nome do legalismo, Jean Valjean representa uma reação à concepção de justiça enquanto sinônimo de conformidade à lei.

A personagem perseguida por Javert é Jean Valjean, condenado às galés por 19 anos devido ao furto de um pão e às tentativas de fuga que aumentaram sua pena. Para Candido (2002, p. 71) essa é a personagem construída “a partir de um modelo real”, que serve como ponto de partida para o autor, pois Jean Valjean é baseado em *Claude Gueux* (1834), de Hugo, que conta a história de Claude, um pobre operário desempregado que acabou preso por furtar um pão para sustentar sua família. Jean inicia sua transcendência após ser salvo pelo gesto altruísta do bispo Myriel. Assim, dando início a sua trajetória de redenção, posiciona-se eticamente em favor dos injustiçados: enquanto prefeito responsável pela cidade Montreuil-sur-mer, gera oportunidades de vida digna aos operários; revela a verdade no tribunal para impedir que o miserável Champmathieu fosse condenado indevidamente em seu lugar; ajuda Fantine e salva Cosette das mãos dos Thénardier, além de adotá-la (HUGO, 2013). Injustiçado pelo aparato jurídico e legal ao ter sua vida roubada em nome do legalismo, Jean Valjean representa uma reação à concepção de justiça legalista, sempre fugindo de sua condenação em nome do bispo, da promessa feita a Fantine e do amor paterno dedicado à Cosette.

3.2 Javert

Javert é a personagem do inspetor de polícia, do executor da lei e auxiliar do poder judiciário, que aterroriza os criminosos. Seu dever é seguir as regras, por meio de uma análise fria sobre os fatos e a lei, o que o leva a concluir que Jean Valjean é apenas um bandido fugitivo, um condenado, merecedor da punição prescrita legalmente, independentemente das particularidades de sua situação. Assim, Javert simboliza a concepção de justiça ecoada no legalismo cego, entendendo como justo tudo aquilo que

é estritamente conforme a lei. É possível, dessa maneira, inferir que tal personagem é constituída a partir daquilo que Candido (2002, p. 73) denomina “intuito simbólico”, isto é, sem ter um modelo real consciente, ela é esboçada de modo a “supormos um modelo de arquétipo”. Nessa perspectiva, Parent (2013, p. 69) assinala que Javert é uma consciência escrava, “no sentido hegeliano do termo”, pois, estando a serviço do Estado, ele se aliena a ponto de se tornar a própria a lei. Essa alienação o leva a ter uma visão rígida da lei como expressão legítima da ideia de justiça. Dessa maneira, ele se mostra incapaz de resolver a contradição entre seu dever e seus atos ao não deter Valjean após este tê-lo salvado (HUGO, 2013, p. 1491-1504).

Assim, na perspectiva kantiana, o dever moral e jurídico de Javert coincidem: ele, enquanto inspetor de polícia, deve executar a lei jurídica, sob pena de ser imoral e injusto. Assim, ao fazer menos do que o exigido pela lei, sua ação é moral e juridicamente culpável. Todavia, o inspetor se dá conta de que o cumprimento da lei não seria justo, mas sim injustiçaria Jean Valjean, pois o condenaria desconsiderando a realidade que o levou às galés assim como sua redenção. Diante disso, vem o dilema: descumprir a lei é terrível e errado. Porém, cumprir a lei é injusto, diferentemente do esperado e prescrito pela autoridade estatal. O suicídio da personagem evidencia como o legalismo rígido é autodestrutivo, carregando em si uma ruptura, pois, ao fazer juízo de valor sobre sua situação diante de Valjean, Javert rompe com a concepção de justiça enquanto sinônimo de cumprimento da lei.

3.3 Myriel

O bispo Myriel, apresentado logo no primeiro capítulo do romance “Um justo”, dedica-se inteiramente aos marginalizados: exigia dos ricos os rendimentos relativos à paróquia para dá-los aos pobres (HUGO, 2013, p. 22). Isso revela o senso de justiça de Myriel fundado na equidade, ou seja, na igualdade substancial: sua preocupação é distribuir a renda aos pobres para lhes possibilitar uma vida digna. A personagem de Myriel, semelhantemente a de Javert, é esboçada a partir da ideia de arquétipo (CANDIDO, 2002), encarnando, por sua vez, o religioso cristão que vive conforme os preceitos evangélicos de amor e benevolência. O caráter justo do bispo também se manifesta com a chegada de Jean Valjean em Digne: é um dos poucos a recebê-lo dignamente. Assim, ele também reage à concepção de justiça enquanto conformidade à lei: mesmo Jean Valjean tendo furtado sua prataria, Myriel consegue perceber o que o levou a tal ato e que ele não merecia voltar à prisão. Seguindo a ética cristã, o bispo busca salvar o antigo forçado dando-lhe a oportunidade de se redimir, pois compreende

que a lei jurídica só lhe prescreveria a condenação, e, portanto, acabaria produzindo ainda mais profundas injustiças. A partir do gesto de altruísmo de dar os talheres e o castiçal de prata a Valjean, Myriel também lhe dá uma nova chance e lhe impõe o dever ético de se tornar alguém melhor.

3.4 Enjolras

No que concerne à obra de Montesquieu (1995, p. 32-45), é importante mencionar que o autor identifica que no Estado popular, também conhecido como governo republicano democrático, a presença da virtude é fundamental, sendo manifestada no sentimento de amor à república, à democracia e à igualdade. Em um governo do povo, a virtude política, definida como o amor à pátria e às leis, é essencial para o Estado, pois exige a preferência contínua ao interesse público em detrimento do interesse particular. Assim, para o autor (1995, p. 91), a insurreição pode ser meio legítimo para servir à pátria. Segundo Parent (2013, p. 131), em *Les Misérables*, a palavra insurreição aparece 70 vezes. Em dois terços das vezes é empregada no sentido da ação; e em um terço faz referência aos movimentos de insurreição. Hugo (2013, p. 1194-1199) define o movimento de 1832 como uma insurreição legítima, pois, “nos Estados democráticos, os únicos fundados na justiça”, quando uma fração usurpa o poder, ameaçando a soberania coletiva, a insurreição deve fazer-se presente.

Enjolras, “apesar de filho único e rico”, é o jovem líder insurgente e revolucionário que se preocupa com as injustiças que recaem sobre o povo: luta pela pátria, pela república e pela liberdade. O jovem virtuoso é comprometido com a causa política da nação. Lidera nas barricadas da insurreição de 1832 “os amigos do ABC” (*abaissé* – o povo, os rebaixados) (HUGO, 2013, p. 732). Assim, essa personagem é constituída a partir daquilo que Candido (2002, p. 70-71) compreende como “transposição de um modelo que o escritor reconstitui indiretamente” por meio de documentos ou testemunhos – algo muito típico dos romances históricos. Enjolras é inspirado no modelo do jovem estudante universitário parisiense, que, envolvido com os grupos de oposição ao governo monárquico, organizava, junto aos operários e outros opositores populares, movimentos de insurreição, recorrentes na França entre 1830 e 1848 (HUGO, 2013).

Apesar da postura utópica, Enjolras, a partir de sua sensibilidade, apreende a realidade que o cerca e exerce seu papel nela, o que permite aproximá-lo da noção de personagem do escritor Henry James, apresentada por Zéaffa (2010, p. 61): personagem construída a partir da “consciência-registro” – refletindo em seu conjunto a

realidade vista – e da “consciência reflexiva” – refletindo a si mesma não como “ser solitário”, mas como ser que reconhece que o “olhar sobre si” depende daquilo que almeja e “do olhar que outras pessoas projetam sobre ela”, isto é, uma consciência apreende um “espaço social” que “necessariamente a forma”. Dessa forma, tal personagem “mediatiza o mundo” e é simultaneamente “mediatizada por outrem” (ZÉRAFFA, 2010). Enjolras almeja um governo para o povo e lidera a luta dividindo as tarefas na insurreição, profere seus discursos e se faz modelo no seio da revolução – em sua ação, desempenha a tarefa de transformar a realidade na condição de exemplo para os insurgentes que nele confiam – como lhe diz Combeferre, um dos combatentes, na barricada: “Partilharemos de sua sorte” (HUGO, 2013, p. 1266).

Nesse sentido, tal personagem encarna a virtude política apontada por Montesquieu como base da república democrática, capaz de contemplar o povo, razão pela qual ele luta por essa forma de governo, vislumbrando a possibilidade de se concretizar uma sociedade equânime. Seus discursos, sua escolha de lutar e morrer pela pátria na busca por uma ordem fraterna e justa, além da postura utópica ao crer que a luta inspiraria o progresso humano, evidenciam a reação à concepção de justiça legalista: a ruptura com a ordem – e, portanto, com a lei – por meio da revolução expressa nos movimentos de insurreição.

Considerações finais

A denúncia das injustiças oriundas da ordem social é um tema que permeia a obra de Hugo, como, por exemplo, pode se perceber pelo combate que o autor empreendeu contra a pena de morte em sua atuação política e literária (cf. SZAC, 2006). Assim, a questão da justiça é fundamental nessa vertente da literatura humanista contestadora de que faz parte a obra *Les Misérables*, com a denúncia da miséria engendrada pela lei jurídica, seja esta expressa na ordem social, no funcionamento dos três poderes ou na figura da autoridade policial. Portanto, a reação crítica ao legalismo é, possivelmente, um dos principais móveis da ação da história, guiando, ao longo da narrativa, as ações e transformações das personagens Myriel e Enjolras e do protagonista Jean Valjean, no meio social e político apresentado na obra, além de orientar a constituição do antagonista Javert.

Referências Bibliográficas

- ACHER, Josette et al. **Lire *Les Misérables***. Disponível em: <<http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/Lire%20Les%20Mis%C3%A9rables/Lire%20Les%20Mis%C3%A9rables.pdf>> Paris: José Corti, 1985. Acesso em: 25. mai. 2017.
- BASTOS, Alcmeno. **Introdução ao romance histórico**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.
- BOBBIO, Norberto. **Direito e Estado no pensamento de Emanuel Kant**. Tradução: Alfredo Freit. São Paulo: Mandarim, 2000.
- _____, Norberto. **O positivismo jurídico**. Tradução Márcio Pugliesi. São Paulo: Ícone, 1995.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do Romance In: CANDIDO, A. (org). **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CARPEAUX, Otto Maria. Prosa e Ficção do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (org.). **O romantismo**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- _____, Otto Maria. **História da Literatura Ocidental** 3. ed., v. III. Brasília: Senado Federal, 2008.
- GENGEMBRE, Gérard. **Cette grande chose divine qu'on appelle la Justice!**: le droit, la loi et la justice dans *Les Misérables*, Histoire de la justice, vol. 23, n. 1, 2013, pp. 141-152.
- GUINSBURG, Jacob. Romantismo, historicismo e história. In: GUINSBURG, J. (org.). **O romantismo**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- HÖFFE, Otfried. **Justiça política**: fundamentação de uma filosofia crítica do direito e do estado. Tradução: Ernildo Stein. Petrópolis: Vozes, 1991.
- HUGO, Victor. **Claude Gueux**. Paris: Pocket, 2005.
- _____. Victor. **Le Droit et la Loi**, In Actes et paroles. Paris: Michel Lévy Frères, 1875. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5457828b/f4.image.r=%22actes%20et%20paroles%22>>. Acesso em 27. mai. 2017.
- _____, Victor. **Les Misérables**. Paris: Pocket France, 2013.
- _____, Victor. **Les Travailleurs de la mer**. Paris: Librairie Internationale, A. Lacroix, Verböckhoven et Cie, 1866. Disponível em: <<https://beq.ebooksgratuits.com/vents/Hugo-travailleurs.pdf>>. Acesso em 25. mai.2017.
- KANT, Immanuel. **Fundamentação da metafísica dos costumes**. Tradução: Paulo Quintela. Lisboa: 70, 2009.
- _____. Immanuel. **Metafísica dos Costumes**. Tradução: Edson Bini. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2010.
- FRANCE. **Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen de 1789**. Disponível em: <<https://www.legifrance.gouv.fr/Droit-francais/Constitution/Declaration-des-Droits-de-l-Homme-et-du-Citoyen-de-1789>>. Acesso em 05. ago.2018.

LUCÁKS, György. **O romance histórico**. Tradução: Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MONTESQUIEU, Charles Louis de Secondat, Baron de la. **De l'esprit des lois**. Paris: Gallimard, 1995.

PARENT, Y. **Des mots et des maux dans *Les Misérables* de Victor Hugo, fragments d'un discours au peuple à travers les noms abstraits de la politique et le vocabulaire social**. 2013. 473f. vol. 1. Tese (Doutorado em Literatura francesa e francófona) – Escola doutoral de Artes, Letras e Línguas, Universidade da Bretanha Ocidental, Brest. 2013.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. Tradução: Angela Bergamini, Milton Arruda, Neide Sette e Clemence Jouët-Pastré. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SZAC, Murielle. Préface. In: HUGO, V. **Le dernier jour d'un condamné**. Paris: Pocket, 2006.

ZÉRAFFA, Michel. **Pessoa e personagem: o romanescos dos anos 1920 aos anos de 1950**. Tradução: Luiz João Gaia e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ASPECTOS DA CONSTRUÇÃO TEXTUAL EM DIFERENTES VERSÕES DE *JOÃO E MARIA*

Dayse Oliveira Barbosa
Universidade de São Paulo
oliveirab2010@gmail.com

Resumo: Este trabalho visa ao estudo da construção textual de seis diferentes versões do conto tradicional *João e Maria*. São elas: a versão escrita pelos irmãos Grimm (século XIX), a letra de música composta por Chico Buarque (1976), as versões de Flávio de Souza (1995), Tatiana Belinky (1997), Ruth Rocha (2010) e Neil Gaiman (2015), a fim de evidenciar como o enredo básico que enfatiza os vínculos de cumplicidade existentes entre um casal de irmãos abandonados pelos pais em uma floresta, que depois de viverem várias desventuras na casa de uma bruxa, conseguem matá-la e retornam para casa, levando o tesouro que a bruxa acumulara ao longo da vida, mantém-se intacto no decorrer de séculos. Contudo, cada autor imprime características únicas ao próprio texto. São essas características que tornam cada versão especial e possibilitam a existência de diferentes versões da mesma história. Busca-se no estudo da construção textual, evidenciar como os aspectos lexicais, sintáticos e semânticos agem em conjunto para gerar os efeitos de sentido pretendidos por cada autor. Para a realização desse trabalho são considerados os estudos de Vladimir Propp sobre a morfologia dos contos maravilhosos e Maria Tatar sobre a gênese dos contos de fadas, as pesquisas psicanalíticas de Bettelheim, bem como, estudos significativos de Ingedore Koch acerca da construção da coesão e coerência textuais.

Palavras-chave: Conto tradicional, Literatura infantil, Sentido, Versões.

Introdução

Este trabalho evidenciará que mesmo tratando-se do mesmo enredo, foram realizadas diferentes versões de *João e Maria* ao longo do tempo porque cada escritor

imprimiu características textuais próprias à narrativa, garantindo, dessa forma, que cada enredo de *João e Maria* seja único.

Não se trata de esgotar o assunto das diferentes versões de *João e Maria*. Mas, analisar sucintamente algumas versões dessa obra, destacando como cada autor soube recriar a sua maneira o enredo de *João e Maria*.

A seguir serão apresentadas as análises das versões dos irmãos Grimm, da letra de música de Chico Buarque, de Flávio de Souza, de Tatiana Belinky, de Ruth Rocha e de Neil Gaiman.

Irmãos Grimm:

Na versão dos irmãos Grimm de *João e Maria*, as crianças são levadas para a floresta pela madrasta e o pai, que apesar de não concordar com a atitude da esposa, participa do plano dela.

A justificativa da madrasta para abandonarem as crianças era a terrível escassez de alimentos que a família estava vivendo. De acordo com a madrasta, se as crianças permanecessem naquela casa todos morreriam mais rápido, porque em pouco tempo não haveria comida para toda a família. Já se o casal abandonasse as crianças, não precisaria dividir com elas o pouco de alimento que tinham; logo, o casal teria mais possibilidade de sobreviver à crise.

Dessa forma, desde os primeiros parágrafos, a madrasta define-se como antagonista das crianças.

Na primeira vez que são abandonadas na floresta, as crianças conseguem retornar para casa graças à astúcia de João, que marca o caminho com pedrinhas brancas. Na segunda vez, as crianças não encontram mais o caminho de casa, porque dessa vez usam pedacinhos de pão para realizar a marcação e os pássaros comem esses pãezinhos. A partir de então, quem assume o papel de antagonista é a bruxa, cujo vocabulário será muito aproximado ao da madrasta.

De acordo com Vogler (2006), os antagonistas projetam na história o arquétipo conhecido como “sombra”. A função dramática da sombra é desafiar o herói por meio de conflitos que, às vezes, ameaçam sua vida. Esses conflitos trazem à tona o que o herói tem de melhor. Assim, o antagonista obriga o herói a crescer ao longo da narrativa.

Nesse sentido, percebe-se que madrasta e bruxa complementam-se em *João e Maria* e possibilitam que o casal de irmãos desenvolva-se paulatina e articuladamente

no decorrer do conto, uma vez a madrasta impulsiona a astúcia de João, e a bruxa traz à tona a inteligência de Maria.

A astúcia de João é notável na primeira parte da narrativa. É ele quem sai de casa à noite, sozinho, para coletar as pedrinhas que fazem a marcação no caminho na primeira vez que vão para a floresta; na segunda vez, ele abre mão do próprio pedaço de pão para novamente fazer a marcação no caminho, na expectativa de retornarem mais tarde para casa; tanto em casa quanto na floresta, João apazigua e acalma a irmã com palavras de incentivo; é de João a ideia de se alimentarem da casa que encontram na floresta, toda feita de doces.

João e Maria retiram alguns pedaços dessa deliciosa casa. Rapidamente, a dona dela aparece e os convida para entrar e os alimenta com fartura. É a primeira vez que as crianças são tratadas com dignidade no conto, a mesa repleta de alimentos saborosos e, posteriormente, a cama de lençóis e cobertas macias, onde os irmãos descansam são um breve momento de distensão na narrativa, em que tanto os heróis quanto o leitor refazem-se para os novos desafios, que são apresentados na segunda parte da história.

Diferentemente do início do conto em que a madrasta apresenta seu perfil obscuro por meio do discurso direto, impondo ao marido seu plano de abandono das crianças na floresta; a bruxa é apresentada pelo narrador, que a qualifica e a descreve sinteticamente, direcionando com mais ênfase a atenção do leitor, uma vez que o conto encaminha-se para o desfecho.

Na sequência, a bruxa aprisiona João e obriga Maria a realizar as atividades domésticas. A partir desse momento, Maria começa a se destacar mais do que o irmão na história, pois mesmo enfrentando fome (porque a melhor comida era direcionada ao João, que a bruxa desejava engordar para assá-lo), maus-tratos e humilhações, a menina realiza todas as tarefas que a bruxa lhe impõe e fingindo não perceber as reais intenções da antagonista, Maria faz com que a bruxa caia na própria armadilha, empurrando a malvada para dentro do forno em que pretendia assar João.

Depois de certificar-se da morte da bruxa, Maria solta João da prisão, os dois recolhem pérolas e pedras preciosas guardadas em arcas nos cantos da casa da bruxa e empreendem o retorno para a casa do pai. Após caminharem pela floresta, chegam a um rio, no qual, novamente, Maria se destaca, pois ela consegue dialogar com um pato para que ele faça a travessia dos irmãos, um por vez, de uma margem a outra do rio, possibilitando, dessa forma, que cruzassem o rio com segurança e reencontrassem a casa do pai. Nota-se mais uma vez a inteligência da menina, que interage com a natureza,

demonstrando ao mesmo tempo simplicidade e engenhosidade na conquista de seus objetivos.

Quando chegam à casa do pai, as crianças são muito bem recebidas por ele, que se encontrava muito angustiado pela saudade dos filhos. João e Maria recebem a notícia da morte da madrasta e, sem se entristecerem com esse fato, os irmãos apresentam ao pai as pérolas e pedras preciosas que trouxeram da aventura e os três comemoram o fim dos tempos difíceis.

Chico Buarque:

A letra de música composta por Chico Buarque e Sivuca, em plena ditadura militar, apresenta três estrofes, nas quais, em linguagem metafórica, o poeta alude aos tempos da infância – um passado em que predominava o sonho e a esperança – e o tempo presente – caracterizado pela instabilidade e insegurança.

Na primeira estrofe, o poeta remete à fantasia infantil, recriando a imaginação pueril por meio da ambientação nos contos de fadas, especialmente, nos três primeiros versos – *“Agora eu era o herói / E meu cavalo só falava inglês / A noiva do cowboy era você além das outras três”*. Nesses versos, percebe-se que na fantasia tudo se torna possível; além disso, para o herói não há limites.

Na segunda estrofe, o poeta aborda a necessidade de fingimento inerente à fantasia (*“Finja que eu era o seu brinquedo”*), aludindo a um tempo remoto, no qual não havia medo (*“a gente agora já não tinha medo”*) ou maldade (*“No tempo da maldade acho que a gente nem tinha nascido”*).

Na terceira estrofe, o poeta exprime o tom pessimista, mencionando a fatalidade do fim daquele conto de fadas e expressando o terror de uma noite sem fim, ou seja, de um sofrimento imensurável – provavelmente, o contexto ditatorial em que o país estava mergulhado há mais de uma década – e os desregramentos que tudo isso causava na vida das pessoas, acarretando a total falta de sentido da existência, demonstrável no último verso: *“O que é que a vida vai fazer de mim?”*.

Assim, pode-se afirmar que a letra de música composta por Chico Buarque inspira-se na narrativa *João e Maria* para referir-se indiretamente ao sofrimento provocado pela ditadura militar no Brasil, período em que as pessoas pareciam perdidas na floresta densa em que o casal de irmãos do conto de fadas trafega, até chegar à casa da bruxa.

Nota-se que a música termina com uma indagação assustadora, aludindo à falta de expectativa. No medo constante, as pessoas vivem à mercê da sorte, sem que possam ter um projeto sólido e concreto de vida, pois as perseguições cruéis rompiam todas as estruturas na vida de uma pessoa.

Flávio de Souza:

Em 1995, Flávio de Souza publicou o primeiro volume da coleção *Que história é essa?*, pela editora Companhia das Letrinhas. Na apresentação do livro, o autor afirma que nessa obra dedica-se a reescrever contos tradicionais transformando os personagens secundários em principais. *João e Maria* é uma dessas histórias recontadas em *Que história é essa?*

Em *O passarinho*, o protagonista é o pássaro que come os pedaços de pão jogados por João na floresta. A temática desse conto é a discriminação e a solidão vivida pelo passarinho, a princípio, no próprio ambiente doméstico; posteriormente, na floresta em que é obrigado a viver sozinho e, assim como os irmãos João e Maria, praticamente, sem perspectiva de reencontrar a família.

Assim, o conto *O passarinho* estabelece um diálogo não apenas com os contos de fadas, mas também com o gênero fábula, no qual é característico que os animais tenham raciocínio, fala articulada e estrutura social como os humanos.

Desde o primeiro parágrafo do conto, o narrador destaca a fragilidade do passarinho, em contraste com o porte físico de seus irmãos. Esse destaque é realizado por meio da recorrência ao diminutivo.

Além do uso recorrente de diminutivos para frisar a fragilidade do protagonista, o narrador faz uma intertextualidade explícita com a obra de Hans Christian Andersen, mencionando que a história predileta do passarinho era *O patinho feio*.

Em *O passarinho*, o protagonista identifica-se com o patinho do conto de Andersen, pois assim como o patinho, o passarinho também é discriminado e humilhado pelos irmãos, além de ser esquecido pela mãe. Isso enfatiza ao leitor a falta de afeto experimentada pelo passarinho no ninho familiar.

Essa falta de afeto entrelaça a história do passarinho não apenas ao patinho feio, mas também a *João e Maria*, que são excluídos do seio familiar por serem considerados um problema na vida dos pais.

A vida do passarinho parece piorar quando ele, por acidente, cai do ninho e começa a ter que enfrentar os perigos da floresta sozinho. Assim como João e Maria, o

passarinho não sabe retornar ao ambiente doméstico. Por ser muito frágil, ele ainda não sabia voar e como parecia não fazer falta a ninguém de sua família, não é procurado nem mesmo pela mãe.

Assim como os irmãos João e Maria aproximam-se da casa da bruxa e comem pedaços dessa casa por estarem com muita fome, o passarinho observa um casal de crianças transitando sozinhos na floresta e chama-lhe a atenção o fato do menino jogar pedacinhos de pão pelo caminho. Como não tinha se alimentado naquele dia, o passarinho come os pedacinhos de pão, julgando-se agraciado pela sorte.

Contudo, quando as crianças percebem a ação do passarinho, tentam apedrejá-lo. Com muito medo, é a primeira vez que o passarinho consegue voar. De acordo com as esferas de ação dos personagens, criada pelo estudioso russo Vladimir Propp, João e Maria colocam-se como antagonistas ou vilões da história, porque comportam-se como inimigos do herói (o passarinho).

Mas, as ações do herói sobrepõem-se às ações dos antagonistas. Assim, o passarinho, pela própria criatividade e coragem, salva-se do apedrejamento e recebe como recompensa a experiência do voo – maior aprendizado de um pássaro –, por meio do qual ele tem uma visão privilegiada da floresta.

O passarinho, antes discriminado por ser extremamente pequeno e magro, retorna vigoroso para o núcleo familiar e torna-se tutor dos irmãos, ensinando-os a voar, sentindo-se tão admirável quanto o herói dele (o patinho feio).

Por ter superado seus conflitos internos e externos, ter cumprido a sua jornada com integridade, cultivando bons sentimentos e respeitando os valores morais, o passarinho alcança a felicidade plena.

Tatiana Belinky e Ruth Rocha:

Tatiana Belinky e Ruth Rocha são consagradas escritoras brasileiras de literatura infantil. Como a adaptação de *João e Maria* que fizeram apresenta muitas similaridades, a análise da obra delas será feita em conjunto.

Ambas artistas primam pela concisão. Belinky especifica no início da obra que está escrevendo uma versão de *João e Maria* para as crianças brasileiras. Essa versão que ela compõe é baseada na versão espanhola *Hansel e Gretel*. Rocha, por sua vez, menciona que está escrevendo uma versão para que as crianças muito pequenas consigam acompanhar a narrativa. Essa versão de Rocha integra a série Conta de Novo, da editora Salamandra, formada por outros quatro livros (*João e o pé de feijão*, *Os*

músicos de Bremen, O rato do campo e o rato da cidade, O patinho feio), além de *João e Maria*. Todas as histórias adaptadas por Rocha, para crianças bem pequenas.

Na versão de Belinky, há somente uma tentativa de abandono das crianças. Na primeira vez em que o pai e a madrasta leva o casal de irmãos para a floresta, eles já não conseguem retornar para casa. Além disso, nota-se que a floresta tem uma caracterização mais próxima das regiões rurais brasileiras, ao contrário de outras versões, não há a penumbra, a densidade e o horror. Há mistério, mas com certo tom de leveza.

Semelhantemente, em Rocha, a caracterização tanto da floresta quanto dos personagens é mais amena. Em Rocha, não há a figura da madrasta, mas da mãe, que trata as crianças com relativo carinho. O arrependimento dos pais pelo abandono das crianças é notável na primeira bem como na segunda vez em que eles retornam. É interessante mencionar que na versão de Rocha, a mãe não morre no final. Assim, as crianças retornam, os pais os acolhem e todos voltam a viver juntos novamente.

Em Rocha, João é tratado pelo diminutivo Joãozinho, denotando mais carinho e proximidade por parte do narrador com o protagonista. Em Rocha e em Belinky, João é aprisionado dentro da casa da bruxa, em uma gaiola afixada próxima ao teto. Em ambas narrativas, Maria consegue libertar João após a morte da bruxa.

Contudo, em Belinky, não há forno. A bruxa é empurrada por Maria no caldeirão em que ela cozinha os alimentos aos quais João será acrescentado. Maria aproveita-se da cegueira da bruxa e joga pimenta no nariz dela. A velha malvada desequilibra ao espirrar e Maria a joga no caldeirão, do qual não consegue sair. Assim, a bruxa morre queimada e afogada.

Tanto em Belinky quanto em Rocha não há detalhes do retorno das crianças para casa. Logo que deixam a casa da bruxa, embrenham-se pela floresta e simplesmente chegam na própria casa novamente. Conforme já foi mencionado anteriormente, em Rocha, a mãe não morre. A família, com o retorno das crianças, volta a viver junto. Já em Belinky, a madrasta está morta quando as crianças retornam. É um alívio para elas encontrar apenas o pai. Os três vivem em paz, com os tesouros retirados da casa da bruxa pelas crianças.

Neil Gaiman:

A versão de *João e Maria* redigida por Neil Gaiman em 2014, foi traduzida para o português por Augusto Calil e publicada no Brasil em 2015.

O parágrafo inicial dessa versão situa o leitor no tempo e no espaço – *Isso tudo aconteceu há muito tempo, na época de sua avó, ou no tempo do avô dela. Muito tempo atrás. Naquela época, todos viviam nas margens de uma grande floresta.*

Em seguida, o narrador apresenta “um lenhador” ao público e conta a história desse lenhador. Por meio da história desse personagem, o leitor compreende que o lenhador é o pai de Maria e João – nessa versão Maria é dois anos mais velha do que João.

É notável também as sequências explicativas ao longo da obra, mais especialmente, na parte inicial da narrativa. Conforme Cavalcante (2016) menciona, as sequências explicativas visam a responder uma pergunta, que pode ser “o quê?”, “por quê?”, “para quê?” ou “como?”, a fim de apresentar razões e informações acerca de algo.

Percebe-se nessas sequências explicativas que o narrador pretende esclarecer fatos do enredo, justificá-los e preparar o leitor para os trechos seguintes da narrativa, a fim de tornar explícito o maior número possível de informações ao leitor, contribuindo na produção de sentido da narrativa.

Assim, as sequências explicativas que constam na parte inicial de *João e Maria* prendem a atenção do leitor. Elas são importantes para que a narrativa fique menos tensa, pois o abandono das crianças em uma floresta pelos próprios pais, bem como os horrores pelos quais os irmãos passam na casa da bruxa e o assassinato dessa bruxa pela Maria são acontecimentos que constroem um enredo tenso, tanto para crianças (que são o público alvo da obra) quanto para adultos.

Além disso, o parágrafo de abertura da narrativa afirma que a história ocorreu há muito tempo (no tempo da avó do leitor ou do avô dela), época em que as pessoas viviam em uma grande floresta. Possivelmente, esse período tão retrógrado seja inimaginável para o leitor, sobretudo, para o público infantil. Assim, as sequências explicativas inserem o leitor nas artimanhas do enredo e, dessa forma, o ambientam na narrativa.

A guerra é o primeiro elemento de tensão na história, pois desequilibra a situação inicial. Na versão de Gaiman, diferentemente das outras versões, é explícito que o abandono das crianças na floresta é consequência do caos gerado pela guerra.

Na guerra, a vida torna-se apenas a busca pela sobrevivência. Isso fica evidente quando as crianças chegam à casa da bruxa e ela os recebe com satisfação, porque é a

possibilidade de se alimentar de carne (carne das crianças), tão escassa em razão da guerra.

Tanto a mãe quanto a bruxa nessa versão, semelhantemente às outras, representam o aspecto sombrio do ser humano. As duas personagens, além de frisarem apenas o imediatismo da situação, não se preocupam com a fragilidade alheia, querem resolver o próprio problema a qualquer custo. Por isso, a jornada das crianças completa-se apenas após a morte da mãe e da bruxa, suas inimigas.

A versão de Gaiman é a única que elenca possibilidades para a morte da mãe – “A mãe deles morrerá pouco depois de as crianças desaparecerem, e ninguém sabe se foi porque algo a devorou por dentro, se foi de fome ou de raiva, ou por ter perdido os filhos”. Mas, essas possibilidades são apenas mencionadas, não são aprofundadas, visto que com as crianças retornam para casa com a recompensa angariada na casa da bruxa, dessa forma, a jornada está concluída, a situação de equilíbrio é retomada. João, Maria e o pai vivem em total harmonia e prosperidade.

Considerações finais

Conforme é possível perceber no decorrer das análises apresentadas, a história de *João e Maria* mantém uma estrutura básica, que é inerente ao conto tradicional.

Contudo, cada autor que compõe a sua versão confere à obra características próprias, oriundas tanto do estilo pessoal de construção textual quanto do propósito comunicativo daquela obra. Dessa forma, cada versão de *João e Maria* é única ao longo do tempo.

Referências Bibliográficas

BELINKY, Tatiana. *João e Maria*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BUARQUE, Chico. *João e Maria*. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=jooemari_77.htm>. Acesso em: 5 de julho de 2013.

CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Os sentidos do texto*. São Paulo: Contexto, 2016.

GAIMAN, Neil. *João & Maria*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

GRIMM, Jacob & GRIMM, Wilhelm. *Contos de fadas – obra completa*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2013.

- KOCH, Ingedore G. Villaça. *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo: Cortez, 2003.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.
- ROCHA, Ruth. *João e Maria*. São Paulo: Moderna, 2010.
- SOUZA, Flávio de. *Que história é essa?* São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1995.
- TATAR, Maria. *Contos de fadas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CASTRO ALVES E A DIALÉTICA ENTRE LOCAL E UNIVERSAL

Ricardo Russano dos Santos
Universidade de São Paulo
ricardorussano@gmail.com

Resumo: Em sua *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1880)*, Antonio Candido pensa a literatura do período analisado a partir da dialética do local e do universal, ressaltando que a maturidade de uma literatura se dá quando, internamente, já há uma tradição que possibilite ao escritor utilizá-la como base, mais do que recorrer a modelos estrangeiros. Para Candido, é em Machado de Assis que essa possibilidade de construção endógena será levada a cabo, mais pelo modo de usar a tradição que o precede do que por um incremento da vida social no Brasil, relação que ele deixará mais clara em seu “Literatura de dois gumes” (CANDIDO, 2017). Com base nessas considerações, o objetivo desta comunicação é entender essa dialética entre local e universal a partir de outro prisma, em que o influxo externo é aproveitado a partir de interesses internos suscitados pelas necessidades do meio social local. Para isso, o poema “Navio Negreiro”, de Heinrich Heine, e o poema homônimo de Castro Alves serão analisados comparativamente, de modo a ressaltar nas escolhas grandiloquentes do poeta brasileiro, mais do que uma influência do francês Victor Hugo, uma opção que tinha em vista o papel engajado do poema na nascente luta emancipacionista no Brasil do final da década de 1860.

Palavras-chave: Antonio Candido; Castro Alves; Heinrich Heine; Navio Negreiro.

Explicitar no poema de Castro Alves “O navio negreiro” a relação com o poema homônimo de Heinrich Heine faz-se desnecessário não apenas por já ser ideia corrente e aceita na crítica literária, mas porque em nenhum momento o autor brasileiro buscou dissimular tal influência: são do poeta alemão as epígrafes de *Os escravos* e *Cachoeira de Paulo Afonso*, seus dois livros fortemente abolicionistas.

Castro Alves provavelmente travou contato com o poema de Heine em sua tradução francesa, levada a cabo por Gerard de Nerval, em que o autor francês muda a

forma do poema, retirando suas rimas e versos e reescrevendo-o em prosa.¹⁴ “O navio negreiro” de Castro Alves, entretanto, é organizado em versos rimados – de formas distintas em cada uma das seis partes do poema, mas sempre rimados. Essa diferença entre o poema de Castro Alves e a tradução com que travou contato é apenas uma de várias escolhas distintas na forma de tratar o tema da escravidão. São essas diferenças, mais do que os pontos de contato, que podem auxiliar no estudo desses poemas, especialmente no caso brasileiro, e elas é que serão analisadas neste artigo.

A principal diferença entre os dois poemas se dá na escolha do tom por parte dos autores. Heine opta por um realismo cru, direto e irônico, em que o descompasso entre o horror descrito no poema e a impassibilidade da apresentação dessas cenas por um eu-lírico distante e indiferente destaca a ironia.

“Das sklavenschiff” se inicia com o sobrecarga van Koek contando seu lucro e afirmando a vantagem do comércio escravo sobre todos os outros, pois, mesmo que metade dos cativos morra ainda durante a viagem, o baixo preço para comprar negros no Senegal e seu alto preço no mercado gerariam um lucro de mil por cento. O sobrecarga só parece se preocupar quando o médico Van der Smissen relata a alta mortandade entre os cativos, inserindo elementos que não haviam surgido na reflexão absolutamente calculista do sobrecarga, o humor cruel e o prazer com o sofrimento alheio:

Tirei as correntes dos cadáveres
E, como de hábito procedo,
Descarreguei os corpos no mar
Pela manhã, inda bem cedo.

Furaram rápido as águas
Os tubarões, de tipos vários.
Estimam muito a carne negra;
São eles os meus pensionários.

Uma vez distante a costa,
Os bichos vêm em nosso rasto;
Aventam logo o odor dos corpos
Com ânsia pelo repasto.

É tão burlesca toda a cena
De como trincham até os ossos!
A perna é dum, doutro a cabeça;
Os mais engolem os destroços. (ALVES; HEINE, 2009, p. 15)

¹⁴ A tradução de Nerval foi publicada em livro e na Revue des Deux-Mondes, de ampla circulação no Brasil do século XIX.

Esse sadismo que parece sentir prazer em descrever algo terrível não está no homem de negócios, que suspira e se preocupa com aquelas mortes que significam menos lucro. De um lado, portanto, temos o “homem de ciência”, representando não a razão ilustrada ou algum tipo de luz nas trevas do comércio humano, mas um interesse mórbido pela fisiologia da putrefação e da própria desumanização, de outro, há o cálculo desumanamente racional de van Koek, que o levará a um dos momentos da mais terrível ironia de Heine, quando o sobrecarga ergue aos céus uma prece:

Pela vontade de Cristo, poupa,
Ó senhor, os negros pecadores!
Zangaram-te, mas bem sabes
Que são, qual bois, inferiores.

Poupa suas vidas, por Cristo,
Que por todos nós morreu!
Pois se não restarem trezentos,
O meu negócio se perdeu. (ALVES; HEINE, 2009, p. 15)

Remetendo ao mito de Cam, justificativa religiosa para a escravidão dos africanos (BOSI, 2014), van Koek implora a misericórdia divina invocando inclusive o exemplo de Jesus Cristo “que por todos nós morreu” (ALVES; HEINE, 2009, p. 15), entretanto, tal misericórdia é voltada por fim ao “negócio” do sobrecarga. Heine traça nesse trecho um paralelo implícito: assim como o mito de Cam servia como uma justificativa religiosa a um interesse puramente material e comercial – o trabalho e o tráfico escravos, duas faces extremamente lucrativas de uma mesma moeda –, a prece de van Koek parte de princípios cristãos – o perdão e a misericórdia – não para garantir tais princípios, mas seu lucro pessoal. Na Europa já plenamente capitalista do tempo de Heine, a sobrevivência da religião se dá pela junção do costume ancestral com o interesse material do momento.

A ironia em todo o poema é construída através de uma relação implícita entre autor e leitor, ambos contrários à escravidão, que presenciam a descrição de imagens terrivelmente cruéis, mas descritas por um eu-lírico narrador que desaparece, deixando que as imagens “falem” por si só. A Europa contemporânea à escrita do poema era fortemente contrária à escravidão, tratada como marca da barbárie de alguns países atrasados da América (entre eles o Brasil, citado no poema de Heine através da menção ao porto do Rio de Janeiro), portanto, Heine podia prever a ojeriza de seu leitor à crueldade que descreve. Descrevendo tal crueldade de forma absolutamente isenta de

juízos, o poeta alemão irá ressaltar a ironia, construída através do descompasso entre o horror narrado e o tom leve, prosaico e nada judicativo com que o eu-lírico apresenta tais fatos. Tal ironia destaca ainda mais o horror do comércio escravo, que, ainda que pareça terrível ao leitor, é absolutamente cotidiano para os europeus envolvidos. Dessa forma, Heine recupera o papel central da Europa nesse comércio – que, no momento da escrita, já era uma vergonha apenas do passado europeu – e traça um paralelo com a Europa do seu tempo: no fundo, o comércio de escravos era apenas parte da frieza da lógica capitalista, que teve na escravidão seu grande incremento (WILLIAMS, 2012).

Castro Alves, por outro lado, cria um eu-lírico absolutamente presente, que “chama” o leitor para dentro do poema, para que observe junto a ele a cena que se descortina a seus olhos: “Stamos em pleno mar” (ALVES, 212, p. 277). Não há, no início do poema de Castro Alves, nenhuma menção à escravidão, pois esse eu-lírico, observando do alto dos céus como o condor que caracteriza a poesia desse período, apenas vê a beleza da paisagem, sem conseguir verificar o que acontece de fato nesse navio. Diferentemente do poema de Heine, que se desenvolve através da narração das ações, o “Navio negreiro” do poeta brasileiro se foca, especialmente no início, na descrição: primeiro do cenário maravilhoso que se descortina à visão do poeta – e do leitor –, depois, da própria história heroica da navegação.

É só na terceira parte do poema que o eu-lírico é capaz de ver com mais clareza o que acontece naquele navio específico, e passa da descrição da natureza e da história – o pano de fundo – para as ações em si. Dos versos em redondilha maior da segunda parte do poema – em que se narra a história da navegação –, Castro Alves passa ao verso alexandrino francês entrecortado por reticências e repleto de pontos de exclamação, que expressa ao mesmo tempo o estupor daquele que observa e sua decorrente incapacidade de assimilar o que vê:

Mas que vejo eu ali... que quadro de amarguras!
É canto funeral!... Que téticas figuras!...
Que cena infame e vil!... Meu deus! Meu Deus! Que horror! (ALVES, 212, p.280)

Como no poema de Heine, haverá também no de Castro Alves uma dança de escravos no tombadilho dos navios, mas, enquanto no poema alemão a dança se dá por recomendação do médico, para que o exercício e o ar livre evitem a proliferação das doenças, no poeta brasileiro não há justificativa para essa dança, exceto certo sadismo da tripulação, inebriada por essa imagem satânica de sofrimento e crueldade, fortemente

inspirada pela corrente influência das imagens infernais da *Divina comédia*, de Dante Alighieri, no Brasil, especialmente a partir do ultrarromantismo¹⁵:

E ri-se a orquestra irônica, estridente...
E da roda fantástica a serpente
Faz doidas espirais!
Qual num sonho dantesco as sombras voam...
Gritos, ais, maldições, preces ressoam!
E ri-se Satanás!... (ALVES, 212, p.272)

Essa dança que ocorre nos dois poemas explicita a forma como Castro Alves fará uso da senda aberta por Heine. No poema do brasileiro não é necessária a construção causal das visões apresentadas, que são criadas não para apresentar um enredo do poema, mas comover aquele que lê a partir de uma atmosfera sombria e incerta bastante conhecida do seu leitor, acostumado à nebulosidade dos poemas e peças de teatro ultrarromânticos, com seus nevoeiros, abismos e tempestades.

Esse ultrarromantismo, tão importante na formação cultural do leitor de Castro Alves, é central também na formação do poeta, que o unirá ao engajamento social e aos rompantes grandiloquentes, ambos de matriz hugoana, para formar sua poética própria, presente em seu “Navio negreiro”. Esse engajamento, crente em um progresso do mundo a partir dos ideais liberais gestados nos últimos séculos da Europa – e também das Américas –, moldará o poema de Castro Alves e pode ser percebido na quinta parte do poema, em que o poeta traça uma oposição entre a liberdade natural da vida na África – claramente construída com inspiração em Rousseau – e a atual condição servil. A contraposição expõe a crueldade do tráfico negreiro ao mesmo tempo em que humaniza o escravo, chegando a versos pungentes como:

Ontem plena liberdade,
A vontade por poder...
Hoje... cúm'lo de maldade
Nem são livres pr'a... morrer... (ALVES, 212, p.284)

Essa necessidade de humanização da vida prévia daqueles que estão sendo vendidos como escravos explicita novamente algo importante ao poeta brasileiro:

¹⁵ Agradeço ao professor Pablo Simpson por apontar, durante a apresentação deste trabalho no V Congresso Internacional do PPG-Letras e XIX Seminário de Estudos Literários, a importante influência de Dante Alighieri no romantismo brasileiro, a ponto de D. Pedro II compor uma tradução da *Divina comédia*.

escrevendo um poema abolicionista em um país escravocrata, Castro Alves se batia com questões superadas pelo público de Heine; o público do brasileiro não conhecia a escravidão através de discursos filantrópicos, livros de História ou discussões sobre política internacional, mas a partir de seu cotidiano urbano e dos debates nacionais que preconizavam a impossibilidade da agricultura nacional de exportação sem o trabalho servil. Mesmo com a supervivência do racismo na Europa – e do incremento da colonização do interior africano –, o trabalho de humanização do africano por Heine era menos premente do que para Castro Alves. Esse mesmo interesse de engajamento em uma questão nacional levará o poeta baiano a inserir uma sexta parte em seu poema, completamente voltada a uma impreciação contra o povo responsável por aquele comércio desumano, mesmo povo que forma seu público-leitor.

Logo no início da sexta parte, o eu-lírico questiona “que bandeira é esta, // Que imprudente na gávea tripudia?!” para, em seguida, responder com um lamento “Silêncio!... Musa! Chora, chora tanto // Que o pavilhão se lave no teu pranto...” (ALVES, 212, p. 285). A questão nacional se torna o foco da parte final do poema, em que o eu-lírico surge como vate da nação a observar e atacar seus erros. A partir da segunda estrofe, o tom nacionalista se torna explícito:

Auriverde pendão de minha terra,
Que a brisa do Brasil beija e balança,
Estandarte que a luz do sol encerra,
E as promessas divinas da esperança...
Tu, que da liberdade após a guerra,
Foste hasteado dos heróis na lança,
Antes te houvessem roto na batalha,
Que servires a um povo de mortalha!...
(...)
Levantai-vos, heróis do Novo Mundo...
Andrada! arranca este pendão dos ares!
Colombo! fecha a porta de teus mares! (ALVES, 212, p. 285-6)

Castro Alves procura envergonhar uma pátria ainda escravista, citando para isso as incongruências dos feitos narrados como notáveis exemplos de luta pela liberdade e contrapondo-os à realidade da escravidão. O trecho “tu, que da liberdade após a guerra” (ALVES, 212, p. 285) faz referência implícita à Guerra do Paraguai, que era assunto corrente na imprensa brasileira. Depois de um início de guerra desalentador para o Império, o Brasil vencera a batalha naval contra o Paraguai e expulsara as tropas paraguaias do Rio Grande do Sul e da região argentina de Entre Rios, transformando a

guerra em propaganda do Império e impulsionadora do nacionalismo. Castro Alves se utiliza disso para deixar subentendido o paradoxo de aqueles que diziam levar ao Paraguai a liberdade contra o ditador Solano López manterem a escravidão em solo nacional –inclusive comemorando os feitos militares de um exército repleto de escravos que ganhavam a liberdade em troca de seguirem para a batalha no lugar de seus donos.

A outra referência de Castro Alves é ao próprio imaginário em torno da independência, voltada a acabar com o jugo estrangeiro em prol da liberdade nacional, mas que mantinha nesse solo a falta de liberdade de parcela grande da população. Para isso, Castro Alves recupera a figura do “patriarca” da Independência, José Bonifácio de Andrada e Silva, que defendeu ainda na primeira metade do XIX a extinção do trabalho escravo. A súplica para que Andrada arranque a bandeira brasileira dos ares – evitando que esta seja envergonhada pelo tráfico negreiro que a conspurca – se transforma em um grito à consciência nacional pela voz que representa o que de melhor há na nação: o gênio romântico.

A questão nacional não está no poema de Heine, em que o protagonista é um holandês de Amsterdã¹⁶, mas se torna central para Castro Alves. Esse estreitamento do foco do poema se dá por questões externas à literatura em si: o poeta brasileiro procurava interferir em seu meio escravocrata através da literatura. Heine está longe de ser um poeta despreocupado com questões sociais, pelo contrário, é conhecido por poemas engajados que lhe valeram inclusive o desterro do país natal, entretanto, seu poema se volta ao que havia de calculista, de universalmente capitalista no já superado – na Europa – tráfico negreiro. No Brasil de finais da década de 1860 tal tráfico também estava superado, mas seu objeto, o localmente chamado “elemento servil”, era a base da produção voltada à exportação.

Desde sua passagem pelo Ginásio Baiano, em que foi escolhido por Abílio Borges para escrever no periódico *O Abolicionista*, Castro Alves se voltara para a temática do escravo, inserindo-se em uma tradição nascente no final da década de 1860 de oposição pública e grandiloquente à escravidão, que fazia uso desde campanhas de arrecadação para comprar alforrias até o teatro (ALONSO, 2015). Na esteira dessa tradição, Castro Alves estenderia sobre a figura do escravo “o manto redentor da poesia” (CANDIDO, 2007, p. 590), fazendo uso de elementos poéticos e da oratória

¹⁶ O protagonista do poema de Heine usa gírias de Amsterdã e a escolha não é fortuita: os traficantes de escravos holandeses eram conhecidos por serem impiedosos.

para defender o fim da escravidão, em recitais públicos ou eventos da juventude acadêmica.

À tradição local da oratória, Castro Alves liga a grandiloquência engajada de Victor Hugo, central na poesia de cunho social do poeta baiano. É a partir dessa junção que Castro Alves se lançará na senda aberta por Heine, adaptando as imagens e motes do poeta alemão à necessidade do meio brasileiro, ou seja, deixando de lado a ironia cáustica baseada no alheamento do eu-lírico em relação aos horrores que narra e lançando mão de uma voz poética grandiloquente e piedosa, que sofre ao ver e narrar a opressão sofrida pelos escravos no navio negreiro.

Essas escolhas de Castro Alves ao escrever seu poema auxiliam no entendimento da relação entre o local e o universal na formação de uma literatura nacional. Se concordarmos com Antonio Candido que a “lei de evolução da nossa vida espiritual (...) se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos” (CANDIDO, 2011, p. 117), podemos afirmar que um desses modos diversos se dá pela adaptação da temática estrangeira às necessidades locais, que podem tornar – não necessariamente e nem sempre – algo universal em nacional. No caso do poema “Navio negreiro”, é o engajamento de Castro Alves na luta abolicionista local que faz com que o poeta deixe de lado a isenção irônica do eu-lírico em prol da denúncia pungente e dramática; em último caso, se levarmos em conta que os dois poetas são engajados de alguma forma nas questões sociais que os circundam – e, apesar de visões políticas distintas, podem ser tidos ambos como progressistas em seus meios políticos –, é o fato de no Brasil ainda haver escravidão no momento presente da escrita do poema de Castro Alves que leva o poeta às suas escolhas.

Como lembra Antonio Candido, em seu “Literatura de dois gumes”:

Traçar um paralelo puro e simples entre o desenvolvimento da literatura brasileira e a história social do Brasil seria não apenas enfadonho mas perigoso, porque poderia parecer um convite para olhar a realidade de maneira meio mecânica, **como se os fatos históricos fossem determinantes dos fatos literários...** (CANDIDO, 2017, p. 197) (grifo nosso)

Ainda que o autor vá tecer justamente uma relação entre literatura e história, Candido não deixa de destacar que a explicação dos “produtos” literários “é encontradasobretudo neles mesmos” (CANDIDO, 2017, p. 197), ou seja, é na própria literatura como um sistema fechado de influências e diálogos entre obras e autores que

se insere o escritor. Entretanto, como lembra o autor, essa preponderância do diálogo estritamente literário não pode levar o estudioso da literatura a desprezar a influência da história, e isso pode ser visto exemplarmente no caso do poema “Navio negreiro”.

O interesse de Castro Alves pela poesia de Heine não se dá apenas pela relação literária entre ambos, mas pelo fato de o poeta brasileiro ver no mote utilizado pelo poeta alemão uma forma proveitosa de abordar o tema da escravidão em seu meio nacional. O tema do navio negreiro era duplamente útil ao escritor brasileiro: explicitava a crueldade do regime escravista sem fazer menção a algo corriqueiro ao leitor nacional, como era o cotidiano da escravidão em si. Nesse ponto, a temática do navio negreiro assumia ao poeta brasileiro matizes que não fariam diferença para Heine.

Junto a essa mudança no próprio interesse com relação ao mote do poema virão outras, como o tom grandiloquente, a piedade do eu-lírico com relação ao sofrimento infligido aos escravos e, principalmente, a crítica ao papel do Brasil nesse negócio que fora mundial e estava extinto, mas que mantinha seu fim em terras nacionais: a escravidão.

Essas diferenças entre os poemas, mais do que suas semelhanças, auxiliam no entendimento da relação entre influência externa e questões locais, dialética necessariamente relacionada com outra, que diz respeito à influência da literatura que precede o escritor e a relação deste com as questões socioculturais de seu tempo. No caso do diálogo entre Castro Alves e Heinrich Heine aqui analisado, o autor alemão serve como influência temática literária, que será encampada pelo poeta baiano por ajudá-lo no processo de reflexão e denúncia do meio social que o rodeia através de sua faceta central: a vexatória e, para muitos, arcaica escravidão em território nacional.

Referências Bibliográficas

ALONSO, Angela. *Flores, votos e balas: o movimento abolicionista brasileiro (1868-88)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ALVES, Castro. *Espumas flutuantes e os escravos*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ALVES, Castro; HEINE, Heinrich. *Navios negreiros*. Organização e notas de Priscila Figueiredo e Luiz Repa. São Paulo: Comboio de Corda, 2009.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

_____. *Literatura e sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

WILLIAMS, Eric. *Capitalismo e escravidão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

A CRÍTICA SOCIAL EM *L'ÉCUME DES JOURS* (1947) DE BORIS VIAN

Glenda Verônica Donadio
Universidade Estadual Paulista
glendadonadio@yahoo.com.br
CNPq

Resumo: Este artigo buscará retomar o ensaio de Walter Benjamin “O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia” (1987) – o qual demonstra o caráter político presente nas práticas do movimento surrealista – especialmente naquilo que concerne a crítica dos ideais burgueses por meio da revolução, ocasionando na transcendência da arte do âmbito puramente estético para aquele da práxis vital. Os conceitos discutidos serão evidenciados e exemplificados em dois momentos selecionados ao longo da narrativa poética *L'Écume des jours* (2017), de autoria de Boris Vian; buscando demonstrar a herança surrealista presente na narrativa, visando apontar como esta ainda se filia ao surrealismo, mesmo tendo sido produzida anos após o auge do movimento, na década de 20. A associação entre o ensaio de Benjamin, as práticas surrealistas e a obra de Vian, dar-se-á pelo fato desta última, apesar de ter sido publicada pela primeira vez em 1947, em contextos político e social diferentes daqueles observados nos textos anteriores, retoma a crítica social proposta pelo movimento surrealista na década de 20 – a qual foi também pontuada por Benjamin – executando-a via sucessiva criação de imagens surrealistas – aliadas à uma renovação estética – cristalizada por uma nova abordagem da linguagem, verificada no hibridismo de gêneros característico desta narrativa poética.

Palavras-chave: Boris Vian; Surrealismo; Walter Benjamin.

L'Écume des jours, considerada a obra-prima de Vian, configura-se como uma narrativa poética com influência surrealista, a qual conta a história de amor entre Colin – um jovem extremamente rico – que apaixona-se por Chloé, a qual contrai uma doença terrível após o casamento: um nenúfar no pulmão. A partir de então, todos os esforços do rapaz são voltados para curar sua amada, inclusive toda sua riqueza se esvai nesta empreitada, uma vez que o tratamento, no qual Chloé deveria inalar constantemente diversas espécies de flores, é extremamente dispendioso. Em paralelo, movem-se uma série de outros personagens, dentre eles: Chick, melhor amigo de Colin, aficionado pelo escritor Jean-Sol-Partre (espécie de caricatura de Jean-Paul Sartre, referindo-se ao ambiente intelectual da época), apaixona-se por Alise, com quem compartilha o

interesse por Partre. Além destes, há também Nicolas, chef de cozinha de Colin, Isis, amiga dos casais (e companheira de Nicolas) e a rata cinza, animal de estimação do jovem protagonista.

A associação entre o caráter poético do livro e a presença do surrealismo cristaliza-se com a utilização extensiva da metáfora na descrição do espaço, o que resulta na construção de sucessivas imagens surrealistas ao longo da história. A elaboração metafórica do espaço é responsável por criar uma atmosfera onírica, a qual se inicia extremamente colorida, divertida, com ares de romance, culminando, gradativamente, em algo sombrio, angustiante, opressor – esta é afetada, respectivamente, pela felicidade resultante da união amorosa entre Colin e Chloé e, ulteriormente, pela doença da jovem, responsável pela deterioração do apartamento, assim como dos demais elementos da história – visto que todos os aspectos da narrativa acompanham e são modificados conforme os sentimentos e situações vivenciados pelas personagens.

Ao longo de seu ensaio *O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia* (1987), Walter Benjamin aborda a importância do movimento surrealista como ferramenta estética aliada a uma perspectiva de revolução política. O autor ressalta a relevância do Surrealismo como produção artística naquilo que se refere ao questionamento do mundo moderno, por meio de constatações críticas de âmbito social, político e econômico da época – primeiras décadas do século XX. Frente a este contexto, pode-se delinear o pensamento de Benjamin consoante Moura e Oliveira (2013):

A década de vinte talvez seja o período mais definidor da trajetória intelectual de Walter Benjamin, onde a influência do marxismo e a crítica à ideologia burguesa aparecem de maneira mais relevante. Logo de início, é importante ressaltar a consolidação do regime social democrata na Alemanha tanto sobre os movimentos revolucionários da esquerda quanto sobre as tentativas de golpe da direita política devido, sobretudo, à recuperação dos danos financeiros da Primeira Guerra Mundial, o que proporcionou um aparente estado de contentamento, fazendo com que a ideologia progressista se difundisse por todo o país. (MOURA e OLIVEIRA, 2013, p. 2)

A crítica “à inteligência burguesa de esquerda, supostamente progressista” constitui o cerne da exposição benjaminiana acerca da proposta de revolução surrealista: por meio da arte e da linguagem – poética – o crítico alemão ressalta que o movimento liderado por Breton buscou, acima de tudo, a libertação de determinadas convenções sociais e políticas do período do entre-guerras, por intermédio da reinserção – via

literatura – do encantamento no mundo; menosprezado no cotidiano da vida humana. Sublinha, ainda, que a hostilidade da burguesia contra toda manifestação de liberdade espiritual. (BENJAMIN, 1987, p. 29)

Esta noção de revolução constitui-se pela aproximação entre arte e práxis vital, culminando em um engajamento político difundido pelas teorias de vanguarda e, acima de tudo, verificado nas práticas surrealistas. Isto se deve ao fato de que, em uma obra vanguardista, a parte individual, isto é, os conteúdos políticos inseridos nesta, não dependem absolutamente de um princípio organizador, já que não apontam para o todo e, sim, para a realidade. Com isso, os motivos políticos individuais passam a atuar de modo isolado, já que a obra, por possuir fragmentos da realidade, não se configura como uma totalidade orgânica, relação que possibilita um novo tipo de arte engajada.¹⁷

Benjamin destaca que o principal objetivo surrealista é o de mobilizar para a revolução as energias da embriaguez. Esta mobilização só é possível pela inserção do mistério – ou melhor, fenômenos como o maravilhoso, onírico e crítico – no cotidiano, o que resulta em uma espécie de paradoxo, pois, denuncia, ao mesmo tempo, a impenetrabilidade deste mesmo cotidiano. O surrealismo combate, essencialmente, a prática das posições burguesas de esquerda verificadas na eterna associação entre a moral idealista e a prática política, ou melhor, o fato do burguês idealista atuar de acordo com seus “pobres compromissos ideológicos”(BENJAMIN, 1987, p. 30), os quais consideravam o exercício da virtude, por exemplo, pela ótica da obrigação ao invés de buscá-la espontaneamente.

Por conseguinte, estas práticas compartilhavam falsas imagens, repletas de otimismo, de um aparente progresso e bem estar geral. Contrário a isso surge o pessimismo surrealista, encarregado de desnudar as reais motivações destas imagens; assim, de acordo com Benjamin (1987, p. 8), frente a este “otimismo sem consciência” somente o “pessimismo integral” dos surrealistas teria a capacidade de instaurar uma verdadeira revolução, privilegiando a ação em detrimento da contemplação. A respeito desta empreitada, Löwy (2002), complementa:

Contra este "otimismo sem consciência", este "otimismo de diletantes", inspirado pela ideologia do progresso linear, ele descobre no *pessimismo* o ponto de convergência efetivo entre surrealismo e comunismo (Benjamin 1971, p. 132). Desnecessário dizer que não se trata de um sentimento contemplativo e fatalista, mas de um

¹⁷ Cf. BÜRGER, Peter. Teoria da vanguarda. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: CosacNaify, 2008, p. 160-161.

pessimismo ativo, "organizado", prático, inteiramente voltado para o objetivo de impedir, por todos os meios possíveis, o advento do pior. (BENJAMIN, apud LÖWY, 2002, p. 48-49)

Por meio da criação de novas imagens apoiadas neste pessimismo ativo e organizado, a prática surrealista ultrapassa o âmbito estético, da “arte pela arte” e atinge a práxis vital, ao propor um conceito de liberdade intrínseco a uma perspectiva revolucionária. A aplicação deste pessimismo pode significar tanto uma recusa à historiografia progressista, ao libertar um passado potencialmente revolucionário, porém, previamente apagado por esta, quanto uma recusa à ideologia progressista – tanto da direita quanto da esquerda política – ao libertar uma inteligência criativa e a formação de imagens do pensamento, as quais adquirem uma potencialidade revolucionária. (OLIVEIRA e MOURA, 2013)

Sendo assim, salienta-se que o surrealismo trabalhou com a ideia de recuperação do indivíduo perdido e desolado em meio a um contexto de mundo fragmentado, visto os impactos causados pela guerra na sociedade da época. Para isso, era essencial que se iniciasse um processo de negação – e, acima de tudo, renúncia – das amarras sociais: religião – a qual inferiu a noção de pecado via doutrina religiosa – a instituição da família – a qual condenou a o amor – e, por último, o trabalho e sua jornada desumana. Portanto, era necessário resgatar as capacidades inventivas do ser humano, anteriormente castradas por uma civilização primordialmente materialista, via reclassificação da experiência humana de modo emocional e intuitivo. Portanto, com a aplicação da imagem poética – capaz de unificar elementos que, para a razão, não seriam semelhantes ou sequer passíveis de associação – a noção de pertencimento do homem seria transformada, fazendo com que este encontrasse, por fim, seu lugar no mundo.

Apesar de sua publicação ter sido posterior ao auge do movimento surrealista, como também ao ensaio de Benjamin, *L'Écume des jours* (1947) apresenta muitos pontos em comum com o surrealismo, assim como com as ideias evocadas pelo crítico. As semelhanças são verificadas, principalmente, pelo fato da obra de Vian configurar-se como um verdadeiro amálgama, constituído pelo recolhimento de heranças surrealistas – advindas do contexto social e político do pós-guerra – e práticas invencionistas

associadas à linguagem – aprimoradas com a ciência da patafísica¹⁸ – integrando-se em uma formidável narrativa poética – com um toque de humor –, de uma singularidade única.

Dito isso, pode-se ver mais detalhadamente, por meio da seleção de dois momentos no decorrer do livro, como Vian insere – modo sutil e, ao mesmo tempo, repleto de ironia e pessimismo – os aspectos da estética surrealista no decorrer da história, consoante os apontamentos de Walter Benjamin, sobretudo naquilo que refere-se a crítica à ideologia burguesa e à noção de revolução instaurada pela vanguarda.

No primeiro momento selecionado, nota-se a introdução de elementos sombrios na atmosfera da obra, que, a partir de então, serão cada vez mais intensos, culminando em seu ápice no fim da história. Na viagem para a lua de mel, as personagens se deparam, na estrada, com uma mina de cobre; inicialmente, instala-se uma paisagem – composta de “*une mousse rase et maigre, d’un vert décoloré, et, de temps à autre, un arbre tordu et échevelé*” (p. 133)¹⁹ – sufocante e, em seguida, aparecem os mineiros manejando o cobre que, sob efeito do calor, “[...] *fondait et coulait en ruisseaux rouges frangés de scories spongieuses et dures comme de la pierre*” (p. 135)^{20, 21}. Novamente, há a reincidência dos elementos poéticos, como a utilização de aliteração das consoantes “r” e “s”, respectivamente, nos vocábulos “*en ruisseaux rouges frangés*” (“riachos vermelhos margeados” e “*de scories spongieuses*” (“escórias esponjosas”), sendo que na segunda dupla de palavras há um apelo aos sentidos do leitor ao transferir, sinestesticamente, tanto um aspecto esponjoso quanto duro como uma pedra às escórias, adensando o caráter desagradável da cena.

Fica clara aqui a retomada por parte de Vian da crítica social característica do movimento surrealista e devidamente revista por Benjamin: ao longo do trecho, a personagem Chloé questiona qual o sentido dos mineiros de cobre desperdiçarem todo

¹⁸ O autor era integrante do *Collège de Pataphysique*, instituição à qual pertenciam diversos autores como Raymond Queneau, Max Ernst, Juan Miró, Jacques Prévert, Eugène Ionesco, etc. – muitos deles eram adeptos ao movimento surrealista – em que eram discutidas as ideias de Alfred Jarry, o qual, de acordo com seu livro *Les Gestes et Opinions du Docteur Faustroll* instituiu “os princípios e os fins da patafísica, ciência do particular, ciência da exceção...” baseando-se “na aplicação das soluções imaginárias, colocando, no mesmo plano, o real e o imaginário”. (CAYOL, 2011, p. 6, tradução nossa). Para Vian, a patafísica representou uma ciência sobre a qual poderia lapidar e exercer seu trabalho com a linguagem e a criação de imagens de uma maneira mais concreta.

¹⁹ Tradução: “ummusgo raso e magro, de um verdedesbotado, e, de tempos em tempos, uma árvore retorcida e descabelada.” (VIAN, 2013, p. 214)

²⁰ Tradução: “[...] derretia e corria em riachos vermelhos margeados por escórias esponjosas e duras feitopedra.” (VIAN, 2013, p.)

²¹ Trecho completo: “*Le cuivre, sous l’effet de la chaleur, fondait et coulait en ruisseaux rouges frangés de scories spongieuses et dures comme de la pierre.*” (VIAN, 2017, p. 135)

seu tempo de vida trabalhando quando, na verdade, máquinas poderiam substituí-los, permitindo-lhes, então, desfrutar de seu tempo livre de maneira mais proveitosa como, por exemplo, usufruindo da companhia de sua família. Logo, o diálogo a seguir mostra o distanciamento das personagens – acostumadas ao conforto, riqueza, abundância – em relação ao universo dos trabalhadores, aceitação que os leva a discutir a respeito da (falta de) lógica no modo como se dá a relação entre o trabalho – nos moldes do sistema capitalista – e aqueles que necessitam dele para sobreviver:

– En tout cas, c'est idiot de faire un travail que des machines pourraient faire. – Il faut construire des machines, dit Colin. Qui le fera ? [...] – Ce que je veux dire, c'est qu'ils travaillent pour vivre au lieu de travailler à construire des machines qui les feraient vivre sans travailler. – C'est compliqué, estima Chloé. [...]– Mais, tu crois qu'ils n'aimeraient pas mieux rester chez eux et embrasser leur femme et aller à la piscine et aux divertissements ? – Non, dit Colin. Parce qu'ils n'y pensent pas. – Mais est-ce que c'est leur faute si ils croient que c'est bien de travailler ? – Non, dit Colin, ce n'est pas leur faute. C'est parce qu'on leur a dit : « Le travail, c'est sacré, c'est bien, c'est beau, c'est ce qui compte avant tout, et seuls les travailleurs ont droit à tout. » Seulement, on s'arrange pour les faire travailler tout le temps et alors ils ne peuvent pas en profiter. – Mais, alors, ils sont bêtes ? dit Chloé. – Oui, ils sont bêtes, dit Colin. C'est pour ça qu'ils sont d'accord avec ceux qui leur font croire que le travail, c'est ce qu'il y a de mieux. Ça leur évite de réfléchir et de chercher à progresser et à ne plus travailler. – Parlons d'autre chose, dit Chloé. C'est épuisant, ces sujets-là. Dis-moi si tu aimes mes cheveux...(VIAN, 2017, p. 137)²²

Assim, constata-se a inserção, de modo isolado, de uma sorte de fragmento da realidade – o sistema capitalista e suas relações de poder – na história relatada, uma vez que este diálogo ocupa todo um capítulo. Aparentemente, a presença deste conteúdo configura-se como uma simples conversa entre os amantes a caminho da lua de mel, ao depararem-se com um cenário desagradável e um tanto hostil: a rotina massacrante dos mineiros. Todavia, é exatamente na inserção despreziosa desta singela discussão que

²²Tradução: “– Em todo caso, é idiota fazer um trabalho que máquinas poderiam fazer. – É preciso construir as máquinas – disse Colin. – Quem vai fazer isso? [...] Quero dizer que elas trabalham para viver em vez de trabalhar para construir máquinas que os fariam viver sem trabalhar. – É complicado – disse Chloé. [...] – Mas você não acha que eles prefeririam ficar em casa e beijar a mulher e ir para a piscina e se divertir? – Não – disse Colin. – Porque eles não pensam nisso. – Mas é culpa deles se acham que trabalhar é bom? – Não – disse Colin. – Não é culpa deles. É porque disseram para eles: “O trabalho é sagrado, é bom, é bonito, é o que conta antes de tudo, e só os trabalhadores têm direito a tudo”. Só que dá-se um jeito de fazê-los trabalhar o tempo todo, e então eles não podem aproveitar. – Mas então eles são burros? – disse Chloé. – É, são burros – disse Colin. – É por isso que concordam com aqueles que lhes fazem acreditar que o trabalho é o que há de melhor. Isso evita que eles reflitam e que busquem progredir e parar de trabalhar. – Vamos falar de outra coisa – disse Chloé. – Esses assuntos me esgotam. Diz se você gosta do meu cabelo...” (VIAN, 2013, p. 221-223)

o autor imprime a crítica social e política característica do Surrealismo: é inegável, aqui, que a linguagem teve um papel fundamental na construção desta, uma vez que, por meio da utilização de diversos recursos poéticos, sobretudo a metáfora, cria-se a imagem de uma atmosfera opressora e sufocante capaz de traduzir o sentimento daqueles trabalhadores, tão incompreendidos pela alienação de Chloé e, por outro lado, desprezados por certo cinismo da parte de Colin.

Por fim, o segundo momento consiste no enterro de Chloé, o qual revela de modo bastante evidente a abordagem irônica de Vian, especialmente no fragmento em que Colin conversa com a imagem de Jesus – aqui, esta possui a função metonímica de simbolizar a religião cristã – durante a cerimônia decorrida na igreja. Neste extrato, o personagem principal questiona a imagem acerca do motivo da morte de Chloé, o qual o responde com ares de zombaria, alegando que não possuía nenhuma responsabilidade referente ao ocorrido, como também indaga o porquê de Colin não ter despendido mais dinheiro dessa vez, como havia feito com o casamento. Além disso, é possível verificar a ironia do autor nos momentos em que este confere a Jesus o sentimento de incômodo, assim como o fato deste buscar uma posição menos desagradável entre seus pregos, ou então procurar ajustar sua coroa de espinhos visando sentir-se menos desconfortável.

Devant l'église, on s'arrêta, et la boîte noire resta là pendant qu'ils entraient pour la cérémonie. Le Religieux, l'air renfrogné, leur tournait le dos et commença à s'agiter sans conviction. Colin restait debout devant l'autel. Il leva les yeux : devant lui, accroché à la paroi, il y avait Jésus sur sa croix. Il avait l'air de s'ennuyer et Colin lui demanda : – Pourquoi est-ce que Chloé est morte ? – Je n'ai aucune responsabilité là-dedans, dit Jésus. Si nous parlions d'autre chose... – Qui est-ce que cela regarde ?... demanda Colin. Ils s'entretenaient à voix très basse et les autres n'entendaient pas leur conversation. – Ce n'est pas nous, en tout cas, dit Jésus. – Je vous avais invité à mon mariage, dit Colin. – C'était réussi, dit Jésus, je me suis bien amusé. Pourquoi n'avez-vous pas donné plus d'argent, cette fois-ci ? – Je n'en ai plus, dit Colin, et puis, ce n'est plus mon mariage, cette fois-ci. (VIAN, 2017, p. 325-326)²³

²³Tradução: “Pararam diante da igreja e a caixa negra ficou ali enquanto eles entravam para a cerimônia. O Religioso, com cara de poucos amigos, lhes dava as costas e começou a se agitar sem convicção. Colin estava de pé diante do altar. Ergueu os olhos: diante dele, pregado na parede, havia um Jesus em sua cruz. Tinha ar de tédio e Colin lhe perguntou: – Por que a Chloé morreu? – Não tenho nenhuma responsabilidade sobre isso – disse Jesus. – Que tal falarmos de outra coisa... – Quem é o responsável? – perguntou Colin. Eles conversavam em voz bem baixa e os outros não ouviam. – Não somos nós, em todo caso – disse Jesus. – Eu o convidei para o meu casamento – disse Colin. – Foi um sucesso – disse Jesus –, eu me diverti muito. Por que desta vez não deu mais dinheiro? – Não tenho mais – disse Colin –, e afinal isso aqui não é o meu casamento.” (VIAN, 2013, p. 580)

Neste último extrato apresenta-se a crítica social, novamente; entretanto, desta vez esta é direcionada à questão religiosa. Isto posto, conforme lembrado pela imagem de Jesus, diferentemente do evento anterior – o casamento –, Colin, agora, não possui mais nenhum resquício de sua fortuna. Sem dinheiro, o jovem não teve a oportunidade de proporcionar um funeral digno à esposa, fato cruelmente confirmado pelo sacristão, o qual informou-lhe, indelicadamente, que deveria contentar-se com uma “*cérémonie de pauvre*” (p. 276). Cristaliza-se, dessa forma, a hipocrisia da prática religiosa e, por extensão, da ideologia burguesa em sua totalidade: a conduta moral, estendendo-se ao âmbito religioso, varia de acordo com diversos fatores, não necessariamente éticos ou advindos de sentimentos de bondade. No instante em que Colin não detém mais o poder aquisitivo, o tratamento que recebe é completamente outro; habituado a uma conduta solícita, receptiva, polida e festiva por parte dos religiosos, surpreendentemente, o rapaz depara-se com imensa aspereza e profundo desprezo.

Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia. In *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BÜRGER, Peter. Teoria da vanguarda. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: CosacNaify, 2008.
- LÖWY, Michael. A estrela da manhã: Surrealismo e marxismo. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- MOURA, Rodrigo de Negreiros, OLIVEIRA, Irenísia Torres de. Walter Benjamin e o Surrealismo. *Revista do Grupo de Pesquisa Walter Benjamin e a Filosofia Contemporânea*. v.10, 2013.
- VIAN, Boris. *L'Écume des jours*. 39ª ed. Paris: Le Livre de Poche, 2017.
- VIAN, Boris. *A espuma dos dias*. Trad. Paulo Werneck. São Paulo: Cosac Naify, 2013. Disponível em <<http://docs10.minhateca.com.br/211929492,BR,0,0,A-Espuma-dos-Dias.pdf>> Acesso em 10/07/2018.

CECÍLIA MEIRELES EM ROMA: ENCONTRO COM MEMÓRIAS DE SHELLEY E KEATS

Delvanir Lopes
Universidade Estadual Paulista/FCLAr
lopesdelvanir@bol.com.br

Resumo: Cecília Meireles (1901-1964) esteve na Itália durante dois meses do ano de 1953. Vinda do Congresso na Índia sobre Gandhi, a escritora ficou fascinada pela “cidade eterna” e, com seu marido, Heitor Grillo, visitou inúmeros lugares, sobre os quais escreveu muitos poemas e, após a viagem, inúmeras crônicas-artigos que foram publicadas, principalmente, no jornal carioca *Diário de Notícias*. Por fim, os poemas reunidos foram publicados apenas em 1968, em edição bilíngue, português-italiano, com o nome de *Poemas Italianos*. Segundo Mercedes La Valle (1894-1997), italiana que trabalhava como jornalista-correspondente no Brasil e que se tornou cicerone de Cecília Meireles em terras italianas, um dos primeiros locais visitados pelo casal brasileiro foi a *Piazza di Spagna*, onde haviam morado Percy Shelley (1792-1822) e John Keats (1795-1821), dois poetas românticos ingleses. Este artigo propõe-se a analisar as impressões da escritora com a visita à casa em que habitaram os escritores, depois ao *Cimitero degli Inglesi*, onde está o túmulo de Keats e, por fim, às Termas de Caracalla, relembrando o *Prometheus Unbound*, de Shelley. Para isso, serão elencados os textos que fazem referência a tais poetas, bem como os poemas cecilianos escritos a partir dessa inspiração. É preciso lembrar que o artigo trata-se de um fragmento do pós-doutorado que foi desenvolvido na Universidade Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, em Araraquara.

Palavras-chave: Cecília Meireles, Keats, *Poemas Italianos*, Shelley

Introdução

A escritora Cecília Meireles realizou uma série de viagens, fossem interiores, fossem físicas. Esse artigo refere-se a esses dois tipos de viagens, uma vez que, quando na Itália, em contato com lugares e objetos, a escritora se depara fazendo outro itinerário, que remete a distintos autores, personagens, obras, histórias etc.

A viagem a terras italianas deu-se no ano de 1953, logo após a viagem que a escritora fez à Índia. Cecília, acompanhada de seu marido Heitor Vinícius da Silveira Grillo (1902-1971), e ciceroneados, ao que tudo indica, pela amiga Mercedes La Valle, chegou a Roma em março e permaneceu por cerca de dois meses naquele país, percurso também evidenciado por Bizzarri, escritor a quem coube a missão do lançamento bilíngue dos poemas relativos àquela viagem, os *Poemas Italianos*, publicados em 1968.

Foram muitos os lugares visitados. Na região do Lazio, central, Roma; na região da Toscana, ao norte, Cecília esteve nas províncias de Pistoia, Firenze, Pisa e Siena (inclusive na comuna de San Gimignano); na região da província de Veneto, a escritora foi a Venezia e, por fim, ainda no norte, na Lombardia, visitou Milão. Ao sul, esteve na Campânia, conhecendo Nápoles, Pompeia, Sorrento e Salerno. O percurso foi feito, boa parte dele, com amigos e de automóvel, segundo Bizzarri e as informações coletadas junto ao marido de Cecília quando da edição do livro.

Trata-se de uma das viagens pouco conhecidas e menos estudadas de Cecília Meireles. Em entrevista a Eneida de Moraes (1904-1971), do jornal carioca *Diário de Notícias*, de 13 de março de 1952, quando Cecília é questionada sobre se gosta de viajar, ela responde: “Imensamente. As paisagens, o contato humano, as reações novas

que as viagens proporcionam, me encantam.” Lembramos que Cecília, após estas declarações, ainda faria uma série de viagens ao exterior: Índia, Goa, Itália, Portugal, Açores, Porto Rico e Israel são algumas delas.

Segundo as cartas de Cecília a Armando C. Côrtez-Rodrigues, a escritora chegou à Roma no dia 10 de março e permaneceu na Itália até 10 de maio de 1953, totalizando os dois meses de permanência.

Roma, 10 de março de 1953: “Almirante, no dia 28, estávamos em Goa, à mesa do Governador, a brindar aos nossos respectivos Governos. [...] Voltámos então a Bombaim, num barquinho que fervia como num tacho de caldo, e logo voámos para o Paquistão, onde devíamos tomar o avião para cá. Tudo isso contado cabe numas poucas linhas. Mas foram 18 horas de voo [...] Roma está lindíssima, porém o frio é grande. [...] A minha janela dá para os verdes da Villa Borghese – mas no primeiro plano é o muro da Porta Pinciana que se estende, com um pouco de vegetação entre os tijolos, grudados por um secular silêncio. Estamos no Hotel Flora, Via Vittorino Veneto– mas não escreva para cá, nem para Lisboa – que será nosso último ponto, na Europa!”(SACHET, 1998, p. 213).

Nesse artigo nos deteremos apenas aos primeiros lugares em que estive a escritora, segundo os relatos de Mercedes La Valle. Proponho, para isso, o seguinte itinerário, amparado pelos textos em prosa e também pelos poemas escritos como frutos daquele percurso: a diferenciação entre viajante e turista, partilhada com outros teóricos, e consolidada pela escritora em inúmeros textos de viagem; as lembranças despertadas quando em visita a casa em que habitou o poeta inglês Keats; e, por fim, a visita ao *Cimitero degli Inglesi* e às Termas de Caracalla - que desperta as lembranças do romântico Shelley -, todos em Roma.

Importante alertar que, nesse artigo, farei uso dos textos originais e não os que foram elencados por Leodegário A. de Azevedo Filho, em *Crônicas de Viagem*, 1 e 2, pois estes trazem inúmeras incongruências, erros gráficos, erros de datação e, inclusive, ausência de trechos. Assim, os textos transcritos foram retirados dos textos originais publicados no *Diário de Notícias*, periódico do Rio de Janeiro.

Na viagem: turista ou viajante?

As ideias cecilianas sobre as diferenças entre o turista e o viajante são bastante conhecidas e estão presentes em diversos textos da autora, sobretudo aqueles incluídos à viagem pela Itália. Vários deles dizem respeito à diferenciação entre turista e viajante como, por exemplo, os intitulados “Quando o viajante se transforma em turista” e

“Roma, turistas e viajantes”. Para a escritora, tal debate era muito importante. Observação conveniente a respeito desta dicotomia encontra-se, também, no artigo “Por falar em turismo”, muito esclarecedora e eivada de poesia:

[...] o turista, frequentemente, não é um poeta, nem um historiador, nem um sábio e nem um santo. As pessoas dessas categorias – e na dos poetas estão incluídos os demais artistas – podem viajar em trens quebrados, em automóveis sem molas, por estradas de qualquer espécie, passando fome e sede, sob grossas nuvens de poeira e de mosquitos. Essas criaturas estão possuídas de sonho e fanatismo da mais pura qualidade: creio mesmo que levem um “Anjo da Guarda” inconfundível, que as suporta nas mais duras provas e as protege de todos os perigos. (*Diário de Notícias*, 24 de março de 1957, p. 1)

Em outro momento, salienta que nem tudo é ruim no turista: “uma das coisas que o turista deseja (porque o turista é desajeitado mas (sic) bem intencionado) é entrar em contato com a terra e o povo.” (*Diário de Notícias*, 24 de março de 1957, p. 1). Ele merece ser bem tratado porque gasta o seu dinheiro para o seu prazer. No artigo “Morte Viva e Feliz”, quando na região da Campânia, a autora carioca é irônica com a atuação dos turistas, porque se sentia incomodada com o comportamento deles:

Logo ali adiante, Torre del Greco, com todos os seus corais e camafeus: compraremos tudo, para todos os parentes e conhecidos – camafeus claros e escuros, com dançarinas de véus ao vento, perfis de deuses, amores alados ... Iremos vender camafeus e corais pelo mundo afora? Disputamos o mostruário todo, nunca vimos prodígio igual, abotoaremos todos os nossos vestidos com estes broches, sairemos daqui ilustrados, de alto a baixo de figuras em embrulhos cenas da Mitologia...! – Felizmente, o ônibus tem de partir, e todos nos atropelamos com embrulhos, troco, e a eterna melancolia turística: há sempre uma coisa mais bonita, que não tivemos tempo de comprar! (*Diário de Notícias*, 18 de Março de 1956, p. 1)

Por fim, Cecília não se considera turista e, ainda que não afirme isso nesse artigo, sabemos que é, antes, viajante. Por isso, completa que resiste “à condição turística”. (*Diário de Notícias*, 24 de Março de 1957, p. 1) Em Cecília Meireles, a viagem não se restringe apenas ao deslocamento entre lugares. Segundo as próprias descrições dos espaços em que esteve, tudo o que envolve o ato de viajar é incorporado e reelaborado pelo eu-lírico. Não lhe interessa apenas sinalizar diferenças ou descrever lugares. A essência do viajar, na autora, mostra o aspecto, mais evidente, de desligamento da materialidade e do apego ao imaginário. Relaciona-se, nesse aspecto, ao ar, às viagens aéreas, as quais, por sua vez, levam ao desejo de ascense, de transcendência. Viajar, para Meireles, é buscar romper os próprios limites e, portanto,

trata-se de uma entrada em si mesma, autoconhecimento. Lemos em “Caminhante”, de *Poemas Italianos*: “Ando em ti, Roma de altos ciprestes e largas águas,/ como atrás de mim mesma,/ algum dia, depois da minha morte. (MEIRELES, 1968, p. 99)

Em Cecília, a aventura pessoal ultrapassa o simples diário de viagem em que se marcam datas e locais, seguidos de breve descrição. Basta ler um de seus artigos a respeito da Itália – ou de qualquer outra de suas viagens – que percebemos, quase estupefatos, a quantidade de informações e relações interdisciplinares que a poetisa-viajante aponta. Portanto, há digressões que se situam no limiar da história, da filosofia, das artes, de grandes nomes do cânone mundial, da ficção e de tantos e quaisquer outros aspectos que ela perceba dignos de serem mencionados.

Em outros casos, Cecília se aproveita do fato que está acontecendo e que faz parte do país naquele momento. Não perde a oportunidade de “tirar uma fotografia” textual da ocasião, na tentativa de frear o tempo. Esse é o viajante, porque não precisa da máquina fotográfica nem das imagens que ficarão espalhadas pela casa para lembrar-se dos detalhes dos locais em que esteve - “Os olhos do turista são a sua máquina. Como se não soubesse ver as coisas diretamente, e sim através da sua reprodução. [...] E o viajante sente uma vaga humilhação, por não poder ver assim facilmente nada [...]” (*Diário de Notícias*, 11 de Setembro de 1955, p. 1)

Em entrevista a Pedro Block, em maio de 1964, depois de muitas viagens, Cecília, com propriedade, diz: “Cada lugar aonde chego é uma surpresa e uma maneira diferente de ver os homens e as coisas. Viajar para mim nunca foi turismo. Jamais tirei fotografia de país exótico. Viagem é alongamento de horizonte humano.”(BLOCH, 1989, p. 33)

Cecília viajante não precisa da fotografia. Pelo menos não como a temos hoje, extremamente trivializada. Então desenha em seus poemas e artigos a imagem que contemplou dos lugares em que esteve “para entender dentro de si o que é sonho e o que é verdade. E todos os dias são dias novos e antigos, e todas as ruas são de hoje e da eternidade [...]” (*Diário de Notícias*, 11 de setembro de 1955, p. 4)

Com relação à viagem à Itália, o que Meireles espera encontrar é o que já pressentiu e sobre o que refletiu inúmeras vezes. Podemos, então, pensar que as experiências vividas servirão para amplificar o que, de antemão, já estava preparada para encontrar. Tudo o mais, os muros, o gato, o guia, a coleteira, as pedras, a florista, são novos ingredientes que farão eco em seus poemas e artigos. Os ambientes, ainda que inundados de história e de antiguidade, são vivos e aguçam os sentidos da escritora.

Talvez, por isso, busca-se o momento em que a escritora decidiu ir à Itália e o que ela poderia estar buscando com a satisfação desse desejo. Em nota do jornal *A noite*, trata-se de salientar que a viagem dela, com o marido, não é apenas turística. O vislumbre com a visita renderá vários de seus melhores poemas. Lê-se:

Encontra-se na Itália, não apenas em caráter turístico, mas com a finalidade de colher elementos para a sua atividade literária, a poetisa Cecília Meireles, que viaja acompanhada do seu marido, o professor Heitor Grillo. Cecília Meireles, (sic) ficou impressionada com o que viu e observou na Cidade Eterna e escreveu alguns poemas que talvez sejam dos mais belos que já produziu. Antes de chegar à Itália, visitou a Índia, e recebeu do presidente, Rajendra Prasad, o diploma de doutor “honoris causa” em letras da Universidade de Nova Delhi. (*A noite*, 15 de abril de 1953, p. 5)

Cecília, nos locais que visita, revela quais são suas leituras, o que amplia o nosso conhecimento e dá enfoques que o imediatismo da visão poderia encobrir. Nesse caso são inúmeros os textos em que transcreve trechos de outros escritores (Alfieri, Marradi, Montaigne, Dante, Vergílio, Metastasio, Marcial, Rilke, Castro Alves, Shelley, Keats e outros), pintores (Severn, De Chirico, Rafael, Veronese) e, até mesmo, cantores. A partir daí, a leitura dos artigos é permeada por outros olhares que dialogam com as sensações cecilianas quando está em determinados lugares.

Alguns desses lugares lembram a escritora de dois poetas ingleses românticos aos quais ela demonstra muito apreço: Shelley e Keats, aos quais dedico os próximos passos desse estudo.

Cecília Meireles e Keats

Em Roma, os primeiros sinais da primavera romana já apareciam. Assim La Valle narra os primeiros passeios por Roma:

Iniziamo le nostre passeggiate fra le chiese, i pini e le pietre dei ruderi secolari. Andammo lungo il Tevere che scorreva lento e solene. Entramo a Villa Borghese. Il “Giardino del Lago” era azzurro di ortensie, ricco di piante secolari, pieno di ombre e di misteri. Reallizzato il desiderio di Cecília di immergersi nella primavera romana, dirigemmo i nostri passi verso la Poesia, visitando, a piazza di Spagna, la casa dove il poeta inglese John Keats aveva abitato giungendo in Italia, ancora adolescente, nel vano tentativo di recuperare la salute. [...]”²⁴ (MEIRELES, 1991, p 9)

²⁴ “Iniciamos os nossos passeios entre as igrejas e as pedras das ruínas seculares. Fomos ao longo do Tevere que corria lento e solene. Entramos na Villa Borghese. O Giardino del Lago estava azul de hortênsias, rico de plantas seculares, cheio de sombras e de mistérios. Realizado o desejo de Cecília de imergir na primavera romana, dirigimos os nossos passos em direção à Poesia, visitando, na piazza di

A amiga Mercedes La Valle acompanhou Cecília e seu marido em parte da estadia na Itália. Nos *Itinerari Romani*, a jornalista indica os lugares visitados, sobretudo em Roma, e um dos primeiros em que Cecília esteve foi a casa em que morou o poeta inglês John Keats (1795-1821) e onde está o museu com seu contemporâneo Percy Bysshe Shelley (1792-1822)²⁵. *Cecília Meireles rimase profondamente comossa nel visitare i luoghi dove il giovane poeta aveva scritto odi e poemi narrativi che si collocano tra le più perfette espressioni del romanticismo inglese*,²⁶ (MEIRELES, 1991, p. 9) segundo o que encontramos narração de La Valle.

Keats foi o mais jovem dos poetas ingleses românticos a morrer, aos 25 anos de idade, em Roma. Com Lord Byron e Percy Shelley, pertenceu à segunda geração do movimento, os ultrarromânticos. Escreveu odes e em seus poemas apresentava um imaginário sensual. Entre os anos 1818 e 1819 dedicou-se à escrita de dois dos mais importantes de seus poemas: o inacabado *Hyperion* e o longo *Endymion*. A história de amor com Fanny Brawne (1800-1865) aconteceu no ano em que publicou *Endymion*, em 1818 e terminou dois anos depois, por ele ter contraído tuberculose. O primeiro convite para buscar a melhora de sua saúde foi para juntar-se ao seu amigo Shelley em Pisa, ao qual Keats recusou. Em setembro, contudo, aceitou ir para a Itália em companhia do pintor inglês Joseph Severn (1793-1879), primeiro para Nápoles e depois para Roma, onde morreria na cama onde residiu por poucos meses após a chegada. Seus pertences foram queimados para que a doença não se propagasse - conforme os costumes da época - e seu corpo foi enterrado no Cemitério Acatólico, próximo à Pirâmide de Caius Cestius.

O local da moradia foi na *Piazza di Spagna*, onde ainda estão expostos objetos, pinturas e manuscritos dos poetas Keats e Shelley. A casa abriga ainda uma das melhores bibliotecas românticas do mundo. Quando Cecília Meireles esteve na casa de Keats, o museu em homenagem ao escritor já existia. A respeito do episódio há um

Spagna, a casa onde o poeta inglês John Keats havia morado na Itália, ainda adolescente, na tentativa vã de recuperar a saúde [...].” (tradução minha)

²⁵ As referências a Keats estão no artigo “Minas em Roma”, “Roma, turistas e viajantes” e, sobretudo, em “Piazza di Spagna, 26” e “À sombra da Pirâmide de Cestius”, nos quais narra a visita à casa em que morreu o poeta e ao Cemitério Acatólico em que está sepultado. Cita, também, os escritores Percy Bysshe Shelley (1792-1822), Edward John Trelawny (1792-1881) e o pintor Joseph Severn (1793-1879). O texto “Piazza di Spagna, 26” apenas foi publicado no periódico.

²⁶ “Cecília Meireles permaneceu profundamente emocionada ao visitar os lugares onde o jovem poeta escreveu odes e poemas narrativos que se classificam entre as expressões mais perfeitas do romantismo inglês.” (tradução minha)

texto ainda não publicado em livro, chamado “Piazza di Spagna, 26”, referindo-se ao endereço da habitação em Roma, do lado direito da *Piazza di Spagna*. Cecília escreveu:

Assim, neste pequeno quarto, assistido apenas por seu amigo, o pintor Severn, morreu este poeta para quem cada dia não tinha o mesmo valor que para os outros homens [...].

A linda casa é a sua definitiva casa – deles e de Severn, o amigo fiel, que sofreu, lado a lado, a agonia do poeta, desde a sua partida da Inglaterra – no barco de saudade, na quarentena de Nápoles, na viagem de Nápoles a Roma... (*Diário de Notícias*, 6 de Novembro de 1955, p. 1)

Keats morreu de tuberculose na cama do referido quarto e a casa foi transformada em museu em 1906. No local há manuscritos, esculturas, pinturas, obras e uma grande biblioteca romântica. A *Piazza di Spagna* é um lugar muito conhecido em Roma, por ter uma escadaria construída no início do século XVIII para ligar a praça com a Igreja *Trinità dei Monti*. São 135 degraus e o local é encontro muito disputado de turistas e cidadãos romanos. No centro da Piazza está a *Fontana della Barcaccia*²⁷, do início do Barroco e de autoria de Pietro Bernini e seu filho, Gian Lorenzo Bernini. A escritora carioca faz relação com a escadaria, a fonte e o poeta que morreu naquele ambiente:

Olho a paisagem pela janela. As coisas que ele viu nesta praça que não deve ter mudado muito. A escadaria que sobe e que se perde na altura. A barca, de Bernini, parada, em baixo – essa estranha fonte. Como podiam estar todos esses símbolos conciliados, em redor de um poeta moribundo? Como se a barca esperasse, para a viagem final. Como se a escada o convidasse para a definitiva subida. E ali morria... (*Diário de Notícias*, 6 de Novembro de 1955, p. 1 e p. 4)

Depois da residência, a escritora visita, no *Cimitero degli inglesi*, o túmulo do poeta - ‘*Young English Poet*’- , que lhe inspira o poema “...Writ in water...”, parte do epitáfio da sua sepultura em Roma – *Here lies one whose name was writ in water*²⁸.

Há um nome nas águas:
- um nome de poeta.
Um nome nas fontes
cantantes de Roma,
líquida pulseira
das ninfas de pedra.
[...]

²⁷Em MEIRELES, Cecília. Minas em Roma. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 de Setembro de 1955, Suplemento Literário, p.1, lemos: “Na Piazza di Spagna, a fonte, em forma de barca, todos os dias me sugere que foi posta ali, à porta de Keats, para levá-lo, com seu invisível barqueiro, ao país da Glória, com que talvez não sonhasse naquela dolorida mocidade.”

²⁸ “aqui jaz aquele cujo nome foi escrito na água”

Há um nome nas águas.
Há o teu nome, Poeta.
Breve assinatura
nas ondas do tempo.
Letra da alma, rápida,
em página eterna. (MEIRELES, 1968, p. 91)

O nome do poeta, escrito nas águas, relembra a efemeridade da existência, como a água que passa, a constante transformação, como no conhecido devir aristotélico. Keats, que morreu tão prematuramente, deixou a frase para o seu epitáfio que seria na cidade eterna, Roma. Segundo o que se sabe, ele disse ao seu amigo Severn que não queria que seu nome aparecesse na lápide. Para isso escolheu as palavras da cena 3, ato III da peça *Philaster*, ou *Love Lies-a Bleeding*, escrita por Beaumont e Fletcher em 1611 (*All your better deeds/ shall be in water writ*²⁹). Instala-se o paradoxo, qual seja o de morte e vida, morte física, mas presença constante nas águas, sobretudo as romanas.

A frase, bem como a morte prematura de Keats assemelha-se à de muitos outros poetas românticos da segunda geração. A tuberculose ficou conhecida nos séculos XIX e XX como a “doença dos poetas”, de vida desregrada e boêmia, constantemente deprimidos, viciados em álcool e fumo, quase sempre debilitados fisicamente. Lembremo-nos dos brasileiros Castro Alves, falecido aos 24 anos de idade, Álvares de Azevedo, ainda mais jovem, aos 20 anos, e Casimiro de Abreu, com 21.

Cecília Meireles e Shelley

Percy Bysshe Shelley (1792-1822) também foi um dos mais importantes escritores do romantismo inglês. Lutou a favor do ateísmo e pela liberdade de ideologia, abordando temas como amor, solidão, transcendência e incesto. Entre os seus trabalhos, o que mais se destaca é *Prometheus Unbound* (publicado em 1820), releitura da peça de Ésquilo (525/524 a.C. - 456/455 a.C.) na qual celebra o amor ideal e livre. Por volta de 1810 casou-se com Harriet Westbrook, então com 16 anos. Seu grande amor, porém, foi Mary Woolstonecraft Godwin, conhecida como Mary Shelley. Harriet suicidou-se por afogamento em 1816, não se sabe se porque o escritor queria que ela se passasse por sua irmã e fosse morar com ele e Mary na França.

Em 1817, quando Shelley adoeceu, o médico recomendou que fosse para a Itália tratar-se. O casal, então, partiu para Pisa, na Itália, no ano seguinte, onde entrou em

²⁹ Todos os seus melhores atos/ estarão escritos na água.

contato com Lord Byron (que já conhecera na Suíça em 1816) e Edward Trelawny, ambos do Círculo de Pisa. Nesse ínterim, um dos filhos que Percy teve com Harriet morreu, bem como uma filha que teve com Mary, além de seu amigo Keats. Para o último dedicou a elegia *Adonais*. Seus poemas tornaram-se mais tristes, buscando inspiração nos textos platônicos e neoplatônicos.

Para Shelley, Cecília Meireles não dedicou nenhum poema, mas vários textos, publicados no *Diário de Notícias*, periódico carioca. Um deles é “À sombra da pirâmide de Cestius”, quando visita o Cemitério Acatólico e os túmulos de Keats e de Shelley. Outro é “O habitante de Caracalla”, artigo de 29 de janeiro de 1956, dedicado às ruínas das Termas que havia no lugar e onde, afirma-se, o poeta Shelley escreveu o famoso “Prometeu Desencadeado”, segundo a tradução da escritora carioca.

Aos 29 anos o escritor morreu em um naufrágio, ao lado do amigo Edward Williams, quando ia de Pisa a Lerici, na Liguria, onde residia. Com ele havia um volume de Sófocles e os poemas de Keats, recentemente falecido. O corpo foi cremado, mas o coração do poeta foi poupado e entregue por Trelawny a Byron e deste à Mary Shelley. As cinzas do escritor foram sepultadas no mesmo cemitério em que fora Keats, em Roma. Quando a escritora faleceu, o coração do poeta foi enterrado junto com ela.

Em seu túmulo há a inscrição *Cors Cordium* (Coração dos Corações), referência à morte no mar, versos de “*Ariel's Song*” da *A Tempestade*, de Shakespeare: “*Nothing of him that doth fade / But doth suffer a sea-change / Into something rich and strange*”³⁰. Portanto, parecia ter sido um presságio as palavras que anos antes escrevera no prefácio de *Adonais*: “The cemetery is an open space among the ruins, covered in winter with violets and daisies. It might make one in love with death, to think that one should be buried in so sweet a place.” (SHELLEY, sd)

Após descrever o que sobrou do recinto e as atitudes do imperador tirano Caracalla, recorda o “*Prometheus Unbound*”, de Shelley (1792-1822), publicado em 1820 e escrito, segundo consta em pintura de Joseph Severn (1793-1879), nas Termas de Caracalla:

Mitologia, o “Prometeu desencadeado”, resumo lírico do que Shelley sonhara, desde menino (sic) desde que começou a pensar na Humanidade e nos problemas da sua libertação pelo espírito. E boa parte dessa obra, - ‘my best poem’, dizia Shelley, - foi composta neste cenário impressionante, onde estranhas forças parecem ainda concentradas, para alguma coisa sobrenatural que a

³⁰ nada dele que se desvanece/ mas sofre uma mudança no mar/ em algo rico e estranho”

cada instante pode acontecer. (*Diário de Notícias*, 29 de Janeiro de 1956, p. 1)

Todos esses episódios da curta existência do escritor inglês são lembrados por Cecília Meireles no mesmo artigo. Ela refere-se à vida de Shelley como

[...] um capítulo de Mitologia. [...] Suas aventuras estranhas, seus amores entrelaçados de problemas, dramas e consciência de complicações financeiras [...]; essa Harriet impetuosa e fria, que acabará por um suicídio quase lírico, nas águas do Serpentino; essa Mary, que [...] veio a ser a sua companheira amargurada; esse sogro com tantas dívidas e tanta vaidade; essa cunhada fantástica, alucinada por Byron, de quem teve uma triste filha que se chamou Allegra; esse amigo maravilhoso e sempre longínquo e logo desaparecido que se chamou John Keats; e esse cemitério romano [...] no qual deveria deixar os dois filhinhos, antes de ali ficar em cinza... (*Diário de Notícias*, 29 de Janeiro de 1956, p. 1)

Assim, ao visitar as Termas de Caracalla, obra magnífica de arquitetura romana, é, para a poetisa, a figura de Shelley que se destaca: “Prevalece, porém, o desenho feito por Severn, o amigo de Keats: é Shelley que continuamos a ver, sentado na solidão, com a pena cheia de versos, e a alma transbordante de generosidade.” (*Diário de Notícias*, 29 de Janeiro de 1956, p. 1) A pintura de Joseph Severn, intitulada “Posthumous Portrait of Shelley Writing Prometheus UnBound”, de 1845, está na casa Memorial Keats-Shelley, em Roma, Itália.

Conclusão

Cecília Meireles ficou profundamente enternecida durante a visita aos dois escritores românticos ingleses. Assim como no texto “Piazza di Spagna, 26”, apenas publicado, ainda, no periódico carioca *Diário de Notícias*, em “À sombra da Pirâmide de Cestius” e “O habitante de Caracalla”, percebemos a professora em evidência. Meireles não apenas dirige-se aos poetas, mas ilustra os acontecimentos, relata a vida das personagens que vão se misturando aos dois poetas, descreve o ambiente, as Termas, a Piazza di Spagna, a Barcaccia, as escadarias, as ruínas das Termas. Ficamos com um panorama amplo, como se uma fotografia cheia de detalhes, todos importantes.

Por fim, compreendemos que Keats, levado pela tuberculose tão jovem, cujo nome foi preservado na água e Shelley, que teve o coração salvo, na cremação, por seu amigo Trelawny que queria poupá-lo do desaparecimento total, continuam presentes:

E assim estão eternos, todos, - como arrancados a um grande perigo, de volta de uma aventura que pareceu triste, quando se agonizava no pequeno quarto da Piazza di Spagna, ou se dava à costa, nas imediações de Viareggio. Tem-se vontade de chorar, por essas agonias solitárias, por esse instante dramático que cada um amargamente atravessou. Mas logo as lágrimas secam, a este sol matinal, a esta brisa perfumada da terra, folhas, umidade, silêncio tudo isso foi como um sonho triste, que a mão pura da Glória para sempre afastou. (*Diário de Notícias*, 23 de Outubro de 1955, p. 1)

Meireles, portanto, ao visitar, na Cidade Eterna, o Cemitério Acatólico, relembra fatos importantes para a construção de sua própria identidade, afinal, ela bebeu na fonte do romantismo que, por sua vez, acabou influenciando o simbolismo, ao qual é considerada herdeira.

Referências Bibliográficas

BLOCH, Pedro. *Vida, pensamento e obra de grandes vultos da cultura brasileira: entrevistas*. Rio de Janeiro, BLOCH, 1989, p. 33.

MEIRELES, Cecília. Quando o viajante se transforma em turista. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 30 de dezembro de 1956, p. 2 e 4.

_____. Morte Viva e feliz. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 de Março de 1956, Suplemento Literário, p. 1.

_____. Por falar em turismo. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 24 de Março de 1957, Suplemento Literário, p. 1.

_____. Roma, turistas e viajantes. *Diário de Notícias*, domingo, 11 de Setembro de 1955, Suplemento literário, p. 1.

_____. Piazza di Spagna, 26. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 6 de Novembro de 1955, Suplemento Literário, p. 1. Conferir texto na íntegra, anexo 3.2, p. 144.

_____. Minas em Roma. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 de Setembro de 1955.

_____. Piazza di Spagna, 26. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 6 de Novembro de 1955, Suplemento Literário, p. 1 e p. 4.

_____. A sombra da pirâmide de Cestius. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 de Outubro de 1955, Suplemento Literário, p. 1.

_____. O habitante de Caracalla. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 de Janeiro de 1956, Suplemento Literário, p. 1.

_____. *Poemas Italianos*. São Paulo: ICIB, 1968.

_____. *Ilusões do Mundo: crônicas*. Nota Editorial de Darcy Damasceno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 31.

_____. *Nostalgie Romane* – Saudades Romanas. Introdução e tradução de Mercedes La Valle. Palermo/ São Paulo: Italo–Latino–Americana Palma, 1991, p. 9.

MORAES, Eneida de. Um grande poeta: Cecílio (sic) Meireles. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, quinta-feira, 13 de Março de 1952, Segunda Seção, p. 1.
Jornal *A noite*, Rio de Janeiro, quinta-feira, 15 de abril de 1953, p. 5, por ocasião da viagem de Cecília Meireles à Itália.

SACHET, Celestino (org). *A lição do poema* – cartas de Cecília Meireles a Armando Côrtes-Rodrigues. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998, p. 213.

SHELLEY, Percy Bysshe. *Adonais*. Preface. Disponível em:
<http://www.humanitiesweb.org/spa/lcp/ID/27917/c/767>. Acesso em: Jun. 2018.

VERMELHO, INCOLOR, VERDE E AMARELO: O TEMA DA MATURIDADE EM "CHAPEUZINHO" NA TRADIÇÃO E NA MODERNIDADE

Gustavo de Mello Sá Carvalho Ribeiro
Universidade Estadual Paulista/FCLAr
gustavo.fcl2010@yahoo.com.br

Resumo: "Chapeuzinho Vermelho" é um conto popular de tradição oral que tem forte marca no folclore ocidental, possuindo diversas versões, paródias e releituras. Neste trabalho, tomamos três narrativas modernas que buscam traduzir e ressignificar a clássica história: "*The little girl and the wolf*", fábula de James Thurber; "Fita verde no cabelo", conto de Guimarães Rosa e "Chapeuzinho Amarelo" livro infantil escrito por Chico Buarque e ilustrado por Ziraldo. O objetivo é verificar como essas três composições constroem novas figurações da protagonista partindo do tema da maturidade. Assim, é possível que apontemos o que afasta e aproxima os três textos - entre si e em relação ao conto popular. Por isso, propomo-nos a verificar como essas diferentes forma literários - uma fábula, um conto curto e uma narrativa em versos - retomam a folclórica história de "Chapeuzinho Vermelho" para representar o tema em pauta. Para tanto, devemos pensar as características do conto de tradição oral e estabelecer suas possíveis relações com o gênero fabular. Para a consecução de tal objetivo, lançamos mão de teorias sobre contos maravilhosos e fábulas para a análise das narrativas, das quais podemos citar "A forma da fábula" de Alceu Dias Lima e *O conto popular* de Michèle Simonsen. Ao analisarmos as três composições, percebemos que os textos modernos edificaram protagonistas mais autônomas e maduras que a personagem clássica, criando personalidades que conseguem vencer, por si próprias, os obstáculos a elas impostos.

Palavras-chave: Conto popular; Fábula; Literatura comparada.

Introdução

Este trabalho propõe-se a verificar como diferentes textos literários - uma fábula, um conto curto e uma narrativa em versos - retomam a folclórica história de

"Chapeuzinho Vermelho"³¹. Para tanto, devemos pensar as características do conto de tradição oral e estabelecer suas possíveis relações com o gênero fabular.

Apesar de, originalmente, ser um conto popular, "Chapeuzinho Vermelho" é uma narrativa que apresenta diversos pontos em comum com as fábulas, como por exemplo, a exemplaridade, contendo certa moral implícita: a de não desobedecer aos pais e não dar ouvidos a estranhos. Entretanto, algumas releituras modernas ressignificam tal conteúdo, casos em que, geralmente, as personagens centrais não têm mais a inocência da Chapeuzinho folclórica e mostram-se - ou tornam-se ao longo do enunciado - mais maduras.

Sabe-se que fábula e conto popular de tradição oral ostentam diferenças significantes entre si. Este, segundo Michèle Simonsen (1987, p.1), possuía, em sua origem, o caráter de relato de coisas verdadeiras, mas ao longo do tempo, passou a estabelecer uma fictividade confessa em seu conteúdo e ter o papel de entretenimento. As características dessa espécie narrativa, segundo a mesma estudiosa (SIMONSEN, 1987, p.2) são: oralidade, fictividade, função social e estrutura arquetípica. Essas narrativas foram coletadas, inicialmente, por antropólogos interessados em conservar a cultura típica de determinado povo e, no decorrer dos anos, passaram a ser direcionadas mais propriamente para o público infantil.

Também a fábula teve diversos públicos-alvo em cada época: composta, em regra, por narrativa e moral - esta edificada antes (promítio), depois (epimítio) ou dentro (endomítio) daquela - mostrava-se como texto de articulação retórica. Para Aristóteles (2005, p.207), a presença de uma fábula no discurso de um orador é a constituição de um exemplo, prova técnica que depende da retórica: "As fábulas são apropriadas às arengas públicas e têm esta vantagem: é que sendo difícil encontrar fatos históricos semelhantes entre si, ao invés, encontrar fábulas é fácil". Além disso, o gênero foi assumindo um papel didático ao longo do tempo e muitas vezes também voltado para crianças.

Sobre a forma da fábula, além da parte referente à moral, Luciano Pereira (2003, p.21-33) aponta que é "[...] constituída por uma narrativa elementar, extremamente

³¹ Como característico nos contos populares (SIMONSEN, 1987), há diversas versões da história de "Chapeuzinho Vermelho". Para este trabalho, tomamos as seguintes funções que se repetem em grande parte das versões: a) a ordem de uma mãe à filha para levar um cesto com comida à avó; b) a proibição que a mãe faz de ela não sair do caminho principal para seu destino; c) a transgressão da proibição, influenciada pelo antagonista (lobo) quando a menina chega numa bifurcação, podendo ir para o caminho mais curto ou mais longo; d) o lobo devora a avó da menina e a engana; e) a menina é devorada; f) um caçador salva a personagem.

breve e econômica, não raras vezes reduzida ao mínimo essencial: duas personagens e uma ação, tal como os títulos sempre evidenciam". Tal narrativa pode ser muito próxima de alguns contos da tradição oral.

De fato, são muitas similaridades que encontramos entre a fábula e o conto popular: primeiramente, sua origem ligada à fala, à oralidade; no tocante às personagens, o fato de geralmente ser tipos e/ou não-humanas; e, por último, o caráter de narrativa exemplar que alguns contos apresentam.

Neste sentido, fazemos a análise de três textos: a fábula "*The little girl and the wolf*" de James Thurber, o conto "Fita verde no cabelo" de Guimarães Rosa e o livro infantil "Chapeuzinho Amarelo" de Chico Buarque, com o objetivo de verificar as diferentes morais dessas narrativas modernas com a moral tradicional de "Chapeuzinho vermelho".

1. A garotinha sem chapéu de Thurber

Fables for our times é um dos dois volumes em que se encontram as fábulas do escritor norte-americano James Thurber, cujo humor satírico é a grande marca de estilo. Pack Carnes (1988) ensina que a comicidade desses escritos envolve dois aspectos diferentes: a) o uso da fórmula esópica tradicional das fábulas, contos de fadas e ditados populares; b) e conteúdos que envolvem temas modernos, não raro debochando do *american way of life*.

Um exemplo de como a obra do autor costuma brincar com a fábula e a tradição popular de uma maneira geral é o texto "*The tortoise and the hare*", em que a tartaruga é leitora assídua de fábulas e, por interpretá-las ao pé da letra, acredita piamente que é capaz de correr mais rápido que uma lebre. De certa forma, Thurber faz um jogo de contra-exemplo, desmentindo a velha máxima do "devagar e sempre", pois, afinal, o mundo capitalista em que vivemos não tem nada de lentidão, é um lugar em que seria impossível que uma tartaruga vencesse uma prova de velocidade disputada contra uma lebre.

No plano da forma, o escritor lança mão da estrutura tradicional: uma narrativa ficcional no começo, envolvendo personagens que são humanos ou não - como castores que trabalham e moscas que se acham muito inteligentes - e, em seguida, um epimítio geralmente marcado por ironia ou sarcasmo.

Nos dois parágrafos que compõem o texto "*The little girl and the wolf*"³², temos uma releitura da "Chapeuzinho Vermelho", mas não é uma história protagonizada por uma menina com capuz encarnado ou qualquer outro tipo de chapéu, mas simplesmente por "uma garotinha"³³. É o leitor que reconhece a paródia por ter conhecimento prévio desse já consagrado relato da cultura popular.

Ao contrário do conto popular, a fábula de Thurber tem o foco narrativo inicial na personagem do lobo - é ele quem, velhaco, espera por uma garotinha que trará um cesto de comidas para a avó. E, no final, o lobo é que será surpreendido pela menina. Há, no princípio do discurso, um jogo de opostos entre a menina e o animal: ela é descrita como "uma pequena garota" e ele, "um grande lobo", adjetivos que irão se repetir exaustivamente no texto, o que cria a ideia de fragilidade da infante perante o animal.

Não há aqui uma bifurcação de caminhos em que a personagem poderia escolher, por influência do lobo, o mais longo. A impressão de ingenuidade que temos dela vem apenas do fato de ela informar ao desconhecido o lugar onde a avó morava. Do mesmo modo, não há menção de desobediência a alguma ordem vinda dos pais.

A surpresa do leitor está no último parágrafo da narrativa: logo que abre a porta da casa, a garota percebe que quem está deitado à cama não é a avó. E o narrador, ironicamente, em um tom quase de deboche em relação ao conto tradicional, pontua que "[...] mesmo com um gorro de dormir, um lobo não pareceria mais com sua avó que o leão da Metro-Goldwyn com Calvin Coolidge".

E é logo em seguida que a aparente noção de fragilidade da pequena menina se esvai, pois, ao perceber o embuste, ela puxa do cesto uma pistola e atira no lobo, que cai morto, configurando-se uma verdadeira inversão da lei do (aparentemente) mais forte e mais esperto.

Já no epímitio, há a seguinte frase: "*Moral: Hoje em dia, não é mais tão fácil enganar garotinhas como costumava ser*". Trata-se, sem dúvida, de uma postulação que ironiza o texto parodiado e, ao mesmo tempo, contextualiza a situação aos dias atuais.

É interessante notar também que a personalidade da menina difere-se completamente da Chapeuzinho Vermelho original: enquanto esta aparenta ser mais

³² Os trechos citados neste trabalho são de tradução livre (anexo).

³³ Vale destacar que, assim como as fábulas tradicionais, os contos populares de tradição oral apresentam muitas versões diferentes, dependendo de quem os coleta ou reescreve. A própria história de "Chapeuzinho Vermelho" apresenta variações sobre quem a protagoniza: em algumas versões não há o uso de chapéu ou capuz algum e, noutras, a personagem é do sexo masculino (SIMONSEN, 1984, p.105).

ingênua por acreditar em todos os logros do lobo e, ao mesmo tempo, desobediente às ordens dos pais, a "pequena garota" de Thurber age por conta própria, não é enganada e, que tudo indica, não transgrediu nenhuma proibição. Por mais que seja uma personagem típica, apresenta características de uma criança com mais autonomia, maturidade e astúcia, evidenciando a moral de que as crianças atuais são mais espertas que as de antigamente.

2. Chapeuzinho verde e amarelo

2.1 A versão de Guimarães Rosa

Um dos principais autores da literatura brasileira, Guimarães Rosa, também escreveu uma versão diferente da outrora desobediente e ingênua garota que levava um cesto com comida para a avó. Publicado postumamente, em 1970, *Ave, Palavra* é um conjunto de poesias, notas de viagens, diários, flagrantes, reportagens poéticas e meditações; tudo nos seus vinte anos de colaborações em jornais e revistas, formando, segundo o próprio Guimarães Rosa, uma “miscelânea” (COVIZZI, NASCIMENTO, 1988, p.62). Neste volume, encontra-se a releitura de "Chapeuzinho Vermelho", cujo título é "Fita verde no cabelo".

A narrativa curta relata a ida de uma sonhadora garota, que usava uma fita verde no cabelo, à casa da avó e que, durante o caminho, procurando o lobo, encontra apenas lenhadores: "Daí, que, indo, no atravessar o bosque, viu só os lenhadores, que por lá lenhavam; mas o lobo nenhum, desconhecido nem peludo. Pois os lenhadores tinham exterminado o lobo." (ROSA, 2001, p.110). Em seguida, ao chegar em seu destino, vê a avó falecer em seus braços no instante em que nota a ausência da fita em sua cabeça. Mais uma vez, não há citação de "Chapeuzinho Vermelho", o que já está no imaginário do leitor, limitando-se o narrador a contar que a história tem lugar numa aldeia pequena em que todos os seus habitantes tinham "[...] juízo, suficientemente, menos uma meninazinha, a que **por enquanto**. Aquela, um dia, saiu de lá, com uma fita verde inventada no cabelo" (ROSA, 2001, p.110, grifo nosso).

Logo no começo do discurso há o anúncio proléptico de que a personagem central não tinha juízo "por enquanto". A viagem que faz à casa da avó é um símbolo do amadurecimento, não à toa, ela levava uma fita verde no cabelo, o que podemos interpretar como a cor que se opõe ao maduro. Ao longo da estrada, sem se dar conta do momento exato, a menina perde a fita que estava na cabeça: "Mas agora Fita-Verde se espantava, além de entristecer-se de ver que perdera em caminho sua grande fita verde

no cabelo atada" (ROSA, 2001, p.112). Este momento configura o encontro da protagonista com a maturidade: além de perceber que os elementos imaginários dos contos de fadas não estão presentes na realidade, ela tem que lidar com a perda do ente querido.

Não é por acaso que a fita verde é perdida no percurso que a personagem faz à casa da avó. Na obra rosiana, ensina Benedito Nunes (1996) que o tema da viagem tem lugar de destaque: trata-se de um elemento mítico que simboliza a transcendência da alma, a aprendizagem, a evolução. No conto em análise, a protagonista tem uma personalidade inicial que passa por uma evolução ao chegar no desfecho: aquela garota sonhadora, após a viagem em que percebe a destruição causada por lenhadores e se depara com a fatalidade da morte, terá uma evolução em seu modo de ver e encarar a vida, inevitavelmente.

Esse encontro de crianças com a maturidade não é raro na obra rosiana - que tem preferência por personagens idosas, infantes ou loucas. Basta lembrarmos de clássicos como "Campo geral", em que vemos o mundo sertanejo pelos olhos de um Miguilim que, ao final do discurso, descobre que é míope. E mais próximo ainda de "Fita verde no cabelo", temos, abrindo as *Primeiras histórias* de 1962, "As margens da alegria", em que um menino, também fazendo uma viagem, depara-se com a morte de uma ave, o que fará uma mudança drástica em sua forma de entender o mundo a sua volta.

Outro ponto interessante na narrativa é a vontade autônoma que a personagem apresenta ao decidir, na bifurcação, qual caminho tomar: "E ela mesma resolveu escolher tomar este caminho de cá, louco e longo, e não o outro, encurtoso" (ROSA, 2001, p.111). No conto tradicional, não é Chapeuzinho quem escolhe ir pelo caminho mais comprido, mas o lobo que a convence a fazer isso, aproximando-se mais das personagens da fábula. Segundo Alceu Dias Lima (LIMA, 1984, p.66):

"[...] a existência de fábulas com a presença de pessoas (mescladas ou não a animais) entre os atores da história, mesmo que obtida por nomes marcados em seu núcleo pelo sema humano [...], não se refere ao ser humano como tal, "ao que é próprio do homem" e sim ao que lhe é incidental, rotineiro, adquirido culturalmente em decorrência do gosto, do hábito, do capricho e até do vício ou mesmo de deficiências congênicas, de tudo aquilo, em suma, que pode resultar na transformação do homem em tipo, em caricatura, em algo desumano.

De fato, a personagem do conto de fadas, como o da fábula, tende ao tipo e não apresenta complexidade psicológica. No caso da Chapeuzinho dos Irmãos Grimm, sua

vontade de tomar a estrada mais longa da bifurcação é fruto da persuasão do lobo, o que mostra a inocência da personagem típica - uma criança que desobedece aos pais. Mais tarde, pela transgressão da ordem, a garota receberá uma punição: ter a avó devorada pelo lobo³⁴.

Não é o que acontece em "Fita verde no cabelo", em que, de certa forma, a personagem tem sua autonomia: ela própria faz a escolha, não desobedece a ninguém e, ao chegar ao seu destino, não tem uma espécie de punição, mas cumpre um processo de amadurecimento natural, o de enfrentar a morte.

O que acontece na releitura de Guimarães Rosa é o aproveitamento de uma história consagrada no folclore para o desenvolvimento de outro tema, de suma importância para o escritor, o do amadurecimento, da transcendência de etapas da vida, no caso, de uma criança que vê elementos indispensáveis da sua infância esvaírem-se.

2.1 A versão de Chico Buarque

Assim como "Fita verde no cabelo", "Chapeuzinho Amarelo" ostenta o tema da maturidade, no caso, de uma criança que supera, sozinha, os seus medos. A narrativa constitui um livro infantil escrito por Chico Buarque e ilustrado por Ziraldo e, como em algumas fábulas - por exemplo, "Le chat et l'oiseau" de Jacques Prévert - é escrita em versos. Trata-se do relato de uma menina que usava um chapéu amarelo e que tinha medo de tudo. A escolha pela cor amarela vem justamente do "Amarelada de medo" (BUARQUE, 2017).

O discurso enumera diversos temores que a menina tinha e que a angustiavam, impedindo-a até mesmo de ter uma infância normal e de sair de casa. Um dos medos que é destacado é justamente o de contos de fadas: "Ouvia conto de fada/ e estremecia" (BUARQUE, 2017). Isso porque, assim como os textos de James Thurber e Guimarães Rosa, não há aqui menção à história parodiada, mas há detalhes que remetem a ela: além do chapéu usado pela criança, o temor por contos de fadas, dos quais provavelmente emerge o maior receio.

Seu maior medo era "[...] do tal do LOBO" (BUARQUE, 2017), que vivia longe "num buraco da Alemanha" (BUARQUE, 2017). O uso da palavra "tal" sugere que a personagem sequer tinha noção do que se tratava esse lobo, mas que era um medo que

³⁴ Em algumas variações do conto, o lobo acaba matando inclusive a própria protagonista (SIMONSEN, 1984, p.105).

desenvolvia e que crescia a ponto de se tornar receio do próprio medo. Além disso, a citação da Alemanha pode nos remeter justamente ao país natal dos Irmãos Grimm.

Assim como em "The little girl and the wolf", há aqui uma valorização do antagonista. Enquanto, na fábula de Thurber, o animal é descrito incansavelmente como "grande", no poema de Chico Buarque, por ter muitos recursos visuais, há a grafia em letras maiúsculas: LOBO, o que realça o medo da menina e seu sentimento de impotência perto desse personagem que nada mais é para ela que um desconhecido.

Por isso mesmo, ela só vai vencer o obstáculo de seus temores quando, realmente, encontra-se cara a cara com um lobo:

Mas o engraçado é que,/ assim que encontrou o LOBO,/ a Chapeuzinho Amarelo/ foi perdendo aquele medo,/ o medo do medo do medo/ de um dia encontrar um LOBO./ Foi passando aquele medo/ do medo que tinha do LOBO./ Foi ficando só com um pouco/ de medo daquele lobo./ Depois acabou o medo/ e ela ficou só com o lobo (BUARQUE, 2017).

Enquanto em Guimarães Rosa a maturidade era atingida pela confrontação da personagem com a morte, em Chico Buarque o medo é perdido pelo conhecimento. A menina tinha receio daquilo que não conhecia e, ao deparar com o lobo, o pavor termina.

Aliado a isso, nota-se no texto o trabalho com questão interessante que não acontece nos outros dois analisados: a metalinguagem. Afinal, é pela palavra que a menina perde de vez o seu medo: ao falar várias vezes o nome "LOBO", ela passa a vê-lo como um "BOLO", pela inversão silábica e, então, aquilo que a aterrorizava passa a ser engraçado e o antagonista passa a ser apenas um lobo.

Portanto, o conhecimento e o enfrentamento do desconhecido se dão pelo símbolo final da linguagem. Após ver o que era aquele desconhecido que a assombrava e brincar com a palavra do seu nome é que a menina acaba amadurecendo e atingindo a perda do temor. Depois disso, ela muda seus comportamentos e passa a brincar e sair de casa.

Considerações finais

Ao analisar os três textos modernos que compõem o *corpus* deste trabalho, é possível notar uma situação crucial: apesar de os autores usarem como texto de base o conto popular "Chapeuzinho Vermelho", o tema de suas histórias são completamente diferentes daquele do relato inicial. Isso porque partimos do pressuposto de que há uma

moral implícita neste: a de que não se deve desobedecer aos pais ou não confiar em estranhos, por exemplo.

Essa espécie de moral ou tema desvincula-se completamente do motivo desses textos modernos porque, nas três releituras, verifica-se a ausência de um agente que proíbe e a impotência - ou inexistência - de um antagonista que convence a protagonista a contrariar tal proibição. Em suma, essas novas meninas não são simplesmente marionetes que ouvem um interdito e são convencidas a descumpri-lo, mas elas apresentam vontade própria, enfrentam desventuras e vencem obstáculos.

Vladimir Propp (1984), ao tratar das funções nos contos maravilhosos, cita a "proibição" e a "transgressão da proibição", que são presentes em "Chapeuzinho Vermelho" e são as responsáveis para o nó da intriga: há um antagonista - o lobo - que influencia a heroína a violar aquilo que lhe foi defeso.

Este ponto é interessante porque justamente essas duas funções, que são centrais no conto popular original, estão ausentes nas releituras modernas: as narrativas de Thurber, Guimarães Rosa e Chico Buarque não apresentam proibição a ser transgredida e muito menos influência melíflua de um antagonista para qualquer decisão tomada pelas protagonistas.

James Thurber apresenta uma menina pequena que, a princípio imagina-se que é ingênua pois conta ao lobo seu lugar de destino; porém, mal entra na casa de sua avó, ao perceber a peripécia do lobo, já tira uma arma da cesta e mata seu desafeto. A moral é que crianças do nosso tempo não se deixam enganar facilmente, mas, para além disso, temos uma personagem que age por si só, que cuida da sua própria defesa e que não é nem influenciada pelo antagonista e nem descumpra ordem dos pais.

O mesmo se repete no conto de Guimarães Rosa, em que a garota com a fita verde no cabelo escolhe sozinha tomar o caminho mais longo para chegar à casa da avó e aproveitar o que há de belo no bosque. Sua viagem é um encontro com a maturidade, a confrontação com a morte e o abraço da maturidade.

Por fim, em Chico Buarque, a maturidade vem da superação do medo que é conquistada através do conhecimento e da linguagem: uma menina que ouvia contos de fadas e se arrepiava com medo do lobo, mas que, ao encontrar um, brinca com o substantivo que lhe dá nome e acha graça daquilo que outrora temeu.

Assim, percebemos, nessas três narrativas, uma necessidade de releitura do conto antigo na busca de dar um papel mais autônomo à criança que a protagoniza. Não há neles uma mãe que proíbe, um lobo que convence a transgredir a proibição e muito

menos um caçador que salva as protagonistas. Elas são ou já maduras suficientemente para se defender ou chegam à maturidade após enfrentar dores ou desafios.

ANEXO - A GAROTINHA E O LOBO

(Tradução livre)

Uma tarde, um grande lobo esperava, numa floresta escura, por uma garotinha que viria trazendo um cesto com comida para sua avó. Finalmente, chegou uma garotinha e ela trazia um cesto com comida. "Você está levando esse cesto para sua avó?", perguntou o lobo. A garota disse que sim, ela estava. Então, o lobo perguntou onde morava sua avó e a garotinha lhe disse e ele desapareceu na floresta.

Quando a garotinha abriu a porta da casa de sua avó, viu que havia alguém na cama com uma camisola e um gorro de dormir. Ela mal aproximara vinte e cinco pés da cama quando viu que não era sua avó, mas o lobo, pois mesmo com um gorro de dormir, um lobo não pareceria mais com sua avó que o leão da Metro-Goldwyn com Calvin Coolidge. Então, a garotinha tirou do cesto uma pistola e atirou no lobo, que caiu morto.

Moral: Hoje em dia, não é mais tão fácil enganar garotinhas como costumava ser.

Referências Bibliográficas

ARISTOTELES. **Retórica**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

BUARQUE, Chico. **Chapeuzinho Amarelo**. Ilustrações Ziraldo. 40. edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

CARNES, Pack. The american face of Aesop: Thurber's fables and tradition. **Proverbia in fabula**: essays on the relationship of the proverb and the fable. Bern: Frankfurt am Main; New York; Paris: Lang, 1988.

COVIZZI, L. M. e NASCIMENTO, E. M. F. S. **João Guimarães Rosa**: homem plural escritor singular. São Paulo: Atual, 1988.

LIMA, Alceu Dias. A forma da fábula. **Significação**, 4, p.60-69, 1984.

NUNES, B. De *Sagarana* a *Grande sertão: veredas*. In: _____. **Crivo de papel**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1996. p. 247-262.

PEREIRA, Luciano. A fábula, um gênero alegórico de proverbial sabedoria. **Revista Forma Breve**, 3: A fábula. Aveiro: Universidade, 2003.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Trad. Jaime Ferreira e Victor Oliveira. 2. ed. Lisboa: Vega, s/d.

ROSA, João Guimarães. Fita verde no cabelo (Nova velha estória). In. _____. **Ave, palavra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p.110-113.

SIMONSEN, Michèle. **O conto popular**. Trad. Luís Carlos de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1987).

THURBER, James. **Fables for our times: and famous poems illustrated**. New York: Harper and Roll, 1983.

O PAPEL DOS APARELHOS IDEOLÓGICOS DE ESTADO EM *APRENDER A REZAR NA ERA DA TÉCNICA*, DE GONÇALO M. TAVARES

Ibrahim Alisson Yamakawa
Universidade Estadual de Maringá
alissonyamakawa@hotmail.com

Resumo: O presente artigo, fundamentado nos princípios da análise materialista do discurso, pretende discutir o papel dos Aparelhos Ideológicos De Estado como ferramenta sociopolítica de opressão, controle e manutenção do *status quo* em *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, de Gonçalo M. Tavares. Os Aparelhos De Estado são marcados por um duplo funcionamento e os Aparelhos Ideológicos De Estado, na concepção de Louis Althusser, funcionam majoritariamente pela ideologia enquanto que os aparelhos repressivos de Estado funcionam majoritariamente pela repressão. *Aprender a Rezar na Era da Técnica* é um romance que faz o retrato de uma sociedade em crise em Estado de exceção e nesse romance os AIE tem um papel fundamental no exercício da violência física sobre as personagens para assegurar as condições políticas. Tendo em vista que esse romance compromete-se com a representação da violência, da opressão em sua forma mais plena, sondando o lado mais obscuro e inexprimível da face humana, busca-se observar o funcionamento discursivo para dar a conhecer a forma como os AIE operam pela violência para assegurar o *status quo*, valendo-se de expedientes como o silêncio. O aporte teórico fica a cargo, especialmente, de Louis Althusser (1980), Michel Pêcheux (1995), Eni Puccinelli Orlandi (2007) e Terry Eagleton (2006).

Palavras-chave: *Aprender a Rezar na Era da Técnica*; Ideologia; Silêncios.

Introdução

Há uma relação fundamental entre literatura e ideologia que parece justificar, em um certo sentido, a proposta deste artigo. Terry Eagleton em *Teoria da literatura: uma introdução* (2006) escreve que, no século XIX, a literatura era compreendida como uma espécie de “cimento” social capaz de conter e disseminar uma ideologia dominante. “A literatura foi, sob muitos aspectos, um candidato bem adequado a essa empresa ideológica” (EAGLETON, 2006, p. 37). Segundo esse autor, por muito tempo acreditou-se que a literatura nivelaria as massas e transmitiria a elas a riqueza moral da

civilização burguesa. Levou bastante tempo para que a literatura deixasse de cumprir, sob esse ponto de vista, uma função puramente ideológica e alienante. Em nossa época, os estudos literários preconizam que a literatura enquanto objeto que deve, de certa maneira, ser capaz de quebrar a passividade do leitor diante do objeto lido, tanto pela forma quanto pelo conteúdo. Theodor Adorno (2012), por exemplo, discutindo sobre o papel da literatura, afirma que “obras de arte, entretanto, tem sua grandeza unicamente em deixar falar por aquilo que a ideologia esconde” (ADORNO, 2012, p. 68). A literatura, nesse sentido, deveria ser capaz de desnudar aquilo que a ideologia se esforça por mascarar.

Nesse sentido, *Aprender a Rezar na Era da Técnica* é, pois, um desses romances que inquieta o leitor pelo modo como trabalha meticulosamente com a linguagem e pela forma como trabalha a “ideologia”³⁵. Não somente pelo modo como descreve as contradições de uma ideologia dominante em uma sociedade em crise, mas pela forma como o romance faz um retrato vivificante da violência e da maldade e como a ideologia cumpre o seu papel dentro desse cenário. É consabido que a representação da violência, do autoritarismo e da censura pede registro de uma linguagem igualmente fria, autoritária e, repleta de interditos. Ao lançar um olhar mais apurado em *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, partindo do ponto de vista da análise materialista do discurso, é possível articular uma interface altamente significativa no que diz respeito à ideologia, ao silêncio e à violência. Esse romance traz uma série de discursos violentos, contraditórios e assimétricos que traduzem a realidade de uma sociedade em crise. Pensa-se que para a vertente da análise do discurso ligada à teoria geral das ideologias, aquela fundamentada nos estudos de Louis Althusser (1980) e desenvolvida por Michel Pêcheux (1995), *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, de Gonçalo M. Tavares, oferece um amplo espaço para a compreensão da teoria das ideologias e de seu funcionamento no discurso.

³⁵ A ideologia na concepção adorniana é entendida como mascaramento, ocultação, manipulação etc. O conceito de ideologia na perspectiva pecheutiana compreende a ideologia como “mecanismo estruturante do processo de significação” (ORLANDI, 2009, p. 96). Isso quer dizer que a Análise de Discurso permite compreender “a ideologia e o seu funcionamento imaginário e materialmente articulado ao inconsciente” (ORLANDI, 2009, p. 96). Ideologia é aquilo que torna evidente o que não é evidente. Trata-se, pois da junção entre língua e história. De tal modo, *Aprender a Rezar na Era da Técnica* trabalha a “ideologia” em dois planos: primeiro enquanto mascaramento expõe o funcionamento e as contradições da ideologia dominante; segundo, enquanto articulação entre pensamento, linguagem e mundo. Ao expor a “ideologia” dominante, o romance põe em jogo um processo ideológico pertinente à Análise de Discurso.

O trabalho realizado por Louis Althusser em torno de uma teoria sobre a ideologia o levou a conceber um ensaio fundamental para este artigo intitulado *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado* (1980). Nesse ensaio, ele trata sobre o caráter material das ideologias ao cunhar o termo Aparelhos Ideológicos de Estado, doravante AIE. Os AIE são “um certo número de realidades que se apresentam ao observador imediato sob a forma de instituições distintas e especializadas” (ALTHUSSER, 1980, p. 43). Por outro lado, Louis Althusser os distingue dos Aparelhos Repressivos de Estado, doravante ARE. Os primeiros operariam preponderantemente pela ideologia e os segundos operariam preponderantemente pela repressão e pela violência. No entanto, é válido ressaltar que, para Althusser, não há AIE ou ARE puros. Há, na verdade, uma ênfase de uma característica sobre a outra. Entretanto, por um tateamento teórico-analítico, observou-se que os AIE representados em *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, sendo eles, AIE familiar, AIE político, excetuando o AIE religioso, atuam sobremaneira pela repressão e pela violência, enquanto que os ARE representados nesse romance, tais como a polícia e o exército, não agem tão violentamente quanto os primeiros.

Ao considerar o funcionamento dos AIE no interior do romance, pode-se dizer que eles reprimem violentamente as personagens para assegurar o *status quo* de uma sociedade em crise. Valendo-se de expedientes como o silêncio, a censura, e, sobretudo, a violência, a sociedade representada nesse romance, caracterizada por um ambiente sociopolítico instável, explicitam-se as contradições e a assimetria que marcam a relação entre os AIE. Nesse sentido, o presente artigo, partindo dos princípios da análise materialista do discurso, orientado, sobretudo, pelos estudos realizados por Louis Althusser (1980), Michel Pêcheux (1995), Eni Puccinelli Orlandi (2007) e Terry Eagleton (2006), pretende discutir o papel desempenhado pelos AIE nesse romance tauriano.

1. Os Aparelhos Ideológicos de Estado (AIE)

A história do homem é a história da sucessão dos modos de produção e também da história da luta de classes. A existência dos homens implica não somente produzir os seus meios de subsistência, mas, ao mesmo tempo, reproduzir os meios pelos quais eles produzem sua subsistência, ou seja, a sobrevivência dos homens depende da capacidade de criar as condições necessárias para poder sustentar o seu modo de vida. Qualquer

“formação social (que) não reproduz as condições da produção ao mesmo tempo que produz não conseguirá sobreviver um ano que seja” (ALTHUSSER, 1980, p. 9). O princípio postulado Louis Althusser, no entanto, vai mais longe, pois, nenhuma sucessão dos modos de produção está assegurada sem que o grupo dominante, aquele que detém os meios de produção, dentro de uma formação social específica, crie as condições necessárias para continuar a exercer o poder e continuar e reproduzir as condições de produção. Significa que as relações sociais que ocorrem dentro de uma formação social específica são marcadas pela divisão de classes antagônicas.

De tal forma, todo modo de produção está fundado no princípio da luta de classes, mas isso não significa que, de um lado, há o grupo que trabalha pela reprodução das relações de produção enquanto que, de outro, há o grupo que trabalha pela sua transformação (PÊCHEUX, 1995). Para que a classe dominante exerça poder sobre a classe dominada ela precisa reproduzir as condições materiais e ideológicas de produção da sociedade burguesa. Criam-se, concomitantemente, as condições para a reprodução da força de trabalho e também a reprodução da submissão (ALTHUSSER, 1980).

Tal consideração assume grande importância não só para a compreensão do funcionamento do interior de uma formação social, mas porque esclarece a forma como se dá a dominação e a reprodução dessa dominação. A palavra chave, segundo Althusser, é ideologia, pois ele não é abstrata, imaterial e tampouco está no campo das ideias. A ideologia, segundo esse autor, tem existência material. Sumariamente, pode-se dizer que a ideologia compreende um conjunto de práticas materiais necessárias à reprodução dos modos de produção vigente. E essas práticas se inscrevem no interior de um aparelho ideológico de Estado. De modo que “só existe prática através e sob uma ideologia” (ALTHUSSER, 1980, p. 91) e “só existe ideologia através do sujeito e para o sujeito” (ALTHUSSER, 1980, p. 91). Para que uma determinada classe social prolongue os seus modos de produção é necessário que essa classe crie as condições necessárias para reprodução das condições de produção. Para tanto, a ideologia da classe dominante é o único meio para que a sucessão dos modos de produção torne-se possível.

De certo, não há nada em especial na ideologia da classe dominante quando contrastado com as ideologias das classes exploradas. A ideologia da classe dominante é dominante a partir da instauração dos AIE. É graças à instauração dos AIE que a ideologia opera e se realiza enquanto força dominante “assegurando a opressão de classe e garantindo as condições da exploração [...]” (ALTHUSSER, 1980, p. 118). A

ideologia da classe dominante se impõe a contrafeito, porém não em nível consciente. Para que o assujeitamento e o processo de submissão sejam eficazes, é preciso produzir nos sujeitos “marcas que estarão sempre em sua estrutura psíquica” (MAGALHÃES, 2010, p. 47). A ideologia dominante, portanto, é dominante apenas na medida em que consegue lutar ao mesmo tempo contra a antiga ideologia dominante e contra a ideologia da classe explorada.

No entanto, os AIE não são simplesmente instrumentos da classe dominante como pode parecer à primeira vista, tampouco representam a dominação da ideologia dominante, “mas sim que eles são o seu lugar e meio de realização” (PÊCHEUX, 1995, p. 145). Consequentemente, compreende-se então que os AIE não operam como um bloco uno e harmônico em favor da classe dominante, mas são marcados por relações de “contradição-desigualdade-subordinação” (PÊCHEUX, 1995, p. 145), de modo que, os próprios AIE “constituem a cena da luta ideológica de classes” (PÊCHEUX, 1995, p. 145), uma vez eles não contribuem da mesma maneira no processo de reprodução das condições de produção, sendo inclusive o veículo para a transformação dessas condições de produção. É nesse ponto que a proposta althusseriana é fundamental para a leitura de *Aprender a Rezar na Era da Técnica*. A noção dos AIE explicitada por esse filósofo francês é extremamente significativa para o esclarecimento do jogo de forças existente nesse romance tauriano, sobretudo no que diz respeito ao AIE familiar, AIE político e o AIE religioso. Com relação aos Aparelhos de Estado, Althusser se exprime nos seguintes termos:

o Aparelho de Estado (AE) compreende: o Governo, a Administração, o Exército, a Polícia, os Tribunais, as Prisões, etc., que constituem aquilo que chamaremos a partir de agora o Aparelho Repressivo de Estado. Repressivo indica que o Aparelho de Estado em questão «funciona pela violência» - pelo menos no limite (porque a repressão, por exemplo administrativa, pode revestir forças não físicas. Designamos por Aparelhos Ideológicos de Estado um certo número de realidades que se apresentam ao observador imediato sob a forma de instituições distintas e especializadas. (ALTHUSSER, 1980, p. 43).

Certamente que Althusser considerou o que os Aparelhos de Estado são determinados por um duplo funcionamento (ALTHUSSER, 1980). Assim, tanto os ARE quanto os AIE podem funcionar pela repressão e pela ideologia ao mesmo tempo. Entretanto, os AIE, segundo Althusser, não se confundem com os ARE, uma vez que estes funcionam “de uma maneira massivamente prevalente pela repressão” (ALTHUSSER, 1980, p. 47) e pertencem à esfera pública, e aqueles funcionam “de um

modo massivamente prevalente pela ideologia” (ALTHUSSER, 1980, p. 47) e pertencem ao domínio privado.

Ao considerar que os ARE pertencem à esfera pública, pode-se admitir que eles formam uma unidade organizada subordinada a uma cadeia de comando e operam coerentemente dentro de um projeto ideológico específico. Em contrapartida, os AIE, consoante Althusser (1980, p. 54), “são múltiplos, distintos, ‘relativamente autônomos’ e susceptíveis de oferecer um campo objectivo a contradições que exprimem, sob formas ora limitadas, ora extremas, os efeitos dos choques entre a luta de classes [...]”. Em outras palavras, a ideologia dominante não está livre de contradições. Primeiramente, porque a ideologia dominante está em constante luta, como se afirmou anteriormente, com a antiga ideologia dominante e com a ideologia das classes dominadas, isso porque os AIE são palco de tensões e resistências ideológicas. Para dar a conhecer as formas como se operam os AIE, cabe agora, discutir o seu funcionamento discursivo em *Aprender a Rezar na Era da Técnica*. Partindo da hipótese de que os AIE reprimem violentamente as personagens para assegurar o *status quo* de uma sociedade em crise, valendo-se de expedientes como o silêncio, a censura, e, sobretudo, a violência, faz-se necessário descrever o seu funcionamento, a fim de confirmar ou não a hipótese levantada.

2. Os Aparelhos Ideológicos De Estado em *Aprender a Rezar na Era da Técnica*

É inegável a crise no Reino e é à luz da crise que se deve começar a abordar a forma como funcionam os AIE no romance em tela. *Aprender a Rezar na Era da Técnica*, aliás, ilustra, através de suas personagens, o peso esmagador da ideologia dominante sobre as outras. Observa-se nesse romance como as instituições cumprem um papel fundamental para o estabelecimento da ordem e do *status quo*, como também cumprem um papel imprescindível para repressão e “apagamento” de condutas ou de discursos desviantes: o que aparece fora do padrão ideal para aquela sociedade prontamente é punido ou silenciado. Tem-se, assim, a falsa impressão de que a crise representada no Reino não existe ou é ilusória. Entretanto, apesar do que pode parecer à primeira vista, essas mesmas instituições, ou melhor, esses AIE operam de forma desarticulada, assimétrica e desigual. Decorre daí uma série de lacunas, de interstícios e de discursos não ditos que reforçam a ideia de crise. Pode-se dizer que

quanto mais os AIE procuram resolver as suas próprias contradições internas, mais realçam a sua crise.

Sobre o AIE familiar, pode-se notar desde o princípio uma crise irreconciliável. O desagregamento da família é um dos fenômenos mais notáveis que se observa nesse romance, ou seja, a unidade familiar não existe. Há referência a quatro membros da família Buchmann além de Lenz: Fredrich Buchmann, o pai; Albert Buchmann, o irmão, Maria Buchmann, a esposa e a mãe, cujo nome não é mencionado e em determinado momento da narrativa será apagado definitivamente da lápide da família Buchmann juntamente com o nome de quase todos os membros dessa família, excetuando o nome do pai. O ideal de família nesse romance torna-se opaco, indistinguível, oscilante; não é possível encontrar contornos nítidos da esfera familiar. Cada acontecimento é solitário e irredutível e nesse microcosmo a família Buchmann convertera-se em um pseudolaço consanguíneo, pois seus membros são como fantasmas na vida de Lenz. O que significa que o reino de Lenz é um reino individual.

No entanto, Lenz cedo percebera que era necessário um suporte, um sítio ao qual o corpo se encoste sem medo de ser atraído; no fundo, uma parede que não corra o risco de desabar. A família seria sua parede, o ponto a que poderia encostar a nuca (pois mesmo num ataque vigoroso quem ataca tem nuca, e essa fragilidade jamais poderia ser esquecida). (TAVARES, 2008, p. 21).

A família Buchmann representa um abrigo em face ao mundo hostil. À primeira vista, a decisão da personagem protagonista em manter a família perto de si com o objetivo de mantê-la a salvo de outras ameaças parece consciente. Lenz está determinado a superar a condição de dependência e de submissão ao meio familiar, mas tal determinação é ilusória. Não é possível, para a personagem protagonista, emancipar-se completamente da família e dissolver inteiramente os laços familiares, pois o que Lenz faz ao longo de toda a narrativa é reproduzir a ideologia aprendida no meio familiar. Lenz acredita que seus dizeres são todos seus. Mas todo tempo resgata as marcas ideológicas que foram incutidas em seu inconsciente desde o seu nascimento. A personagem Lenz é marcada pelo esquecimento número 1³⁶. Nesse trecho, Lenz divaga

³⁶ O esquecimento número 1 caracteriza-se pelo fato de que o sujeito acredita ser a fonte de seus dizeres, muito embora, o sujeito não consegue produzir discursos fora de sua formação (PÊCHEUX, 1995). Lenz, acredita sere pleno possuidor desse discurso capaz de controlar e de gerenciar os sentidos, mas ao mesmo tempo esquece que dentro de sua própria formação discursiva, seus sentidos estão sendo gerenciados e controlados pela ideologia

sobre a força do nome Buchmann, discutindo sobre o papel da família Buchmann em sua constituição pessoal.

E para Lenz era fundamental o nome de família: Buchmann. Lenz Buchmann só não o exibia e só não exigia ser tratado pelo nome de família porque Albert, Albert Buchmann, irmão alguns anos mais velho, bem antes de si, havia começado a exibi-lo, parecendo pousá-lo numa mesa antes de iniciar qualquer diálogo. Lenz jamais aceitaria ser o segundo Buchmann, até porque considerava que no seu irmão o nome Buchmann se tornara um nome defensivo e, pelo contrário, nas suas mãos, a anteceder as suas ações, o nome Buchmann tomava inegavelmente feições guerreiras, de ataque. E por isso, ele era simplesmente Lenz, tratando também o seu irmão pelo primeiro nome, recusando-se a explicitar o apelido de família. (TAVARES, 2008, p. 74-5).

Assim que o irmão de Lenz morre, Lenz toma o nome de família para si imediatamente. Sendo o último Buchmann, “Lenz podia utilizar em exclusivo o nome que publicamente apresentava o sangue forte de onde nascera” (TAVARES, 2008, p. 92). Ele, assim, parecia portador de uma força incomensurável, embora o seu nome era todo seu e só a si pertencia; ele estava ligado às origens da família. Entretanto, diante dos pressupostos da Análise de Discurso é cabível afirmar que a força não está contida nos nomes, nas palavras, nas coisas. Então, o que significa usar o nome de família nesse contexto? É admissível o assujeitamento ideológico da personagem, porque cada vez que Albert ou Lenz evocava tal nome, uma série de discursos já ditos e imagens pré-construídas ao longo de anos são retomados. O nome Buchmann, com feições guerreiras e de força que é imaginado por Lenz, pertence, desde logo, a uma teia interdiscursiva. A memória cumpre um papel decisivo nesse sentido, pois “há nomes que não interessa manter na cabeça” (TAVARES, 2008, p. 119). A imagem de poder que fora construída por seu pai durante a guerra continuará a ser construída Lenz.

Ainda sobre a família Buchmann, há outros elementos que também contribuem para reforçar os discursos pré-construídos, em: “–Vais fazê-la à minha frente – repetia” (TAVARES, 2008, p. 17); “– Despe as calças – foi a segunda frase do pai. – Despe as calças” (TAVARES, 2008, p. 18) e “– Avança – disse o pai com rudeza” (TAVARES, 2008, p. 18). A ausência de diálogo é em si uma violência; só o pai de Lenz fala e ninguém mais. A repetição que reverbera em todo capítulo e persegue Lenz durante toda sua vida e não dá espaço à contestação. A violência e a força que era a marca da família Buchmann fica expressa logo no início do romance.

Em suma, as palavras do pai são palavras que calam e que apagam a presença do outro e que reificam a presença de Lenz e, especialmente, da criada. “[...] e os gestos

seguintes foram os gestos de um trabalhador, de um empregado que obedece às indicações de um encarregado mais experiente, neste caso o seu pai [...]” (TAVARES, 2008, p. 18). As ordens de Frederich, em última instância, tentam proibir outras palavras, outros silêncios e outros sentidos. “E todas as ordens que se seguiram foram dirigidas exclusivamente a si; ou seja: o pai não dirigiu uma única frase a criadita [...]” (TAVARES, 2008, p. 18). As ordens do pai parecem intimidar e amedrontar a empregada, mas não é o que ele fala que a assusta, mas aquilo que ele não fala. O pai, até aqui, é uma figura sem rosto, inibidora, símbolo de autoridade que impõe silêncio e apagamento. Suas palavras calam e tentam conter outros sentidos. Pode-se dizer que o AIE familiar aqui opera, em grande medida, pela violência, pela repressão e pelos maus tratos, com o intuito de “moldar” a personalidade da personagem protagonista, formando uma espécie de caráter forte. É pela violência que o herdeiro da família Buchmann seria capaz de absorver os valores familiares.

Ainda sobre a família Buchmann, lê-se que: “Nesse pequeno Estado monárquico que era aquela família, Lenz era de longe o mais talhado para receber a coroa, no momento de sua transmissão. Aliás, Albert nem sequer a desejava” (TAVARES, 2008, p. 100). Mas, Lenz também não desejava ser senhor da família Buchmann, pois “por ele, o Reino iria terminar ali” (TAVARES, 2008, p. 84). Ao mesmo tempo em que Fredrich tenta inculcar os valores da família nos filhos para que estes possam dar continuidade ao ideal de família de Fredrich, suas atitudes contribuem em grande medida para o aniquilamento da família. A contradição do AIE familiar torna-se perceptível, pois há um visível esforço por manter as relações familiares, criando as condições necessárias para a reprodução dos valores da família Buchmann através do uso da violência, mas ao mesmo tempo, as próprias relações familiares vão, paulatinamente, desgastando-se por causa da mesma violência. Tem-se a impressão de que a violência empregada pela figura do pai é a única coisa capaz de manter os filhos sob o controle familiar, mas ao mesmo tempo a violência também é o fator destruidor da família. A partir daí, conclui-se que apenas o nome do pai permanece vivo em suas lembranças, não porque entre Frederich e Lenz havia um vínculo indissolúvel de pai e filho. Tal vínculo jamais existiu. Frederich Buchmann mantém-se vivo nas lembranças de Lenz, por causa do medo e do terror que aquele lhe inculcava durante a infância e durante a adolescência de Lenz.

De maneira semelhante, o AIE político também apela para o uso da violência, e tal como AIE familiar se destrutura. Apropriando-se para si da estratégia empregada

por seu pai, Frederick Buchmann, Lenz passa a utilizar o medo como uma forma de exercer poder. O dia em que ele decidira ingressar no Partido foi na ocasião da morte de seu irmão Albert. E quando ele cogitou entrar no Partido lhe ocorreu a seguinte ideia: “Algum pão e algum medo, disse Lenz, em voz alta, por impulso, cortando um longo período de silêncio” (TAVARES, 2008, p. 93). A sua entrada no Partido possibilitou a Lenz estabelecer uma nova posição no mundo. “A vida de Lenz mudou. Não por completo, é certo [...]” (TAVARES, 2008, p. 104), mas mudara o bastante para ele poder perceber que “a grande vantagem nesta mudança de sistema era sem dúvida o número de pessoas que conseguia agora influenciar – ou mesmo tocar, no sentido físico, no sentido do bisturi que interfere no tecido” (TAVARES, 2008, p. 106). O instrumento cirúrgico que permitia fazer incisões e “marcava o primeiro ponto de ataque” (TAVARES, 2008, p. 32), era, agora de outro tipo. As imagens criadas por Lenz para representar o seu poder na política são imagens violentas que agridem, ferem e cortam o “tecido” social. Lenz agora estava pronto para começar “essa operação coletiva, que era a política, nesse acto (quase monstruoso quando pensadas as dimensões) que colocava milhares de pessoas debaixo do bisturi [...]” (TAVARES, 2008, p. 105). Com relação à atividade política, há como que uma recomposição das estratégias empregadas por essa personagem que agora precisa se adaptar à nova escala.

O que quer dizer “*Algum pão e algum medo*” (TAVARES, 2008, p. 93), senão o poder de insuflar na população o medo e o terror? Saciar os estômagos da população com uma substância não material é como convencê-las a se sujeitarem à ideologia dominante. Para aquele que detém o poder, dar essa “comida de energia quase mágica”, é o mesmo que inspirar os valores daquela ideologia, conceder-lhe uma sensação de falsa emancipação e de coparticipação. Todavia, o grupo de poder regula o fluxo de sentidos, nesse caso, também não é livre e a sensação de liberdade é apenas ilusória.

Havia, portanto, dois medos, e não apenas um. O primeiro medo arrancava as coisas da sua imobilidade e o segundo, o mais poderoso, mantinha as coisas em movimento. Quando dez mil habitantes de uma determinada etnia, desprotegidos e constituídos quase por completo por velhos, mulheres e crianças, fugiam de um local ao receber essa terrível informação do avanço dos outros, quando tal acontecia, esse primeiro movimento de abandono das terras natais era impulsionado por um primeiro medo. Porém, o que fazia com que esses refugiados, depois de caminharem a pé duzentos quilômetros ainda avançassem o mais velozmente possível, esquecendo já os mais fracos e os que começavam a desfalecer, o que fazia com que isso acontecesse, duzentos quilômetros mais tarde, era o segundo medo, o mais poderoso, aquele que mantém em movimento o que está já há muito,

em movimento. Este segundo medo é tão forte que faz vencer a fadiga limite: chegará a noite e nenhum elemento desejará descansar. (TAVARES, 2008, p. 223-4).

O medo desloca as pessoas de um estado de quietude e mantém as pessoas em movimento. O medo justifica-se, pois o movimento frenético causado pelo medo afasta os sujeitos, definitivamente, de qualquer possibilidade de construção de outros discursos, discursos que ameacem o *status quo*. O movimento acentuado impõe o deslocamento dos sentidos e causa, conseqüentemente, sua distorção. O medo em abundância produz um movimento coletivo, centralizado e que possibilita a canalização dos sentidos. O sujeito de autoridade produz o movimento enquanto os subordinados rendem-se ao ritmo do mais forte. De seus subordinados só se espera silêncio reticente, que retém as palavras sufocadas na garganta, que não permite que elas se formem e se propagem.

O político na Era da Técnica mantém as pessoas em movimento, porque o político tem necessidade de despertar esse segundo medo. O medo que os cidadãos da cidade sentem faz com que eles precisem de um político. Assim, Lenz espera, a partir do medo, criar as condições necessárias para a reprodução de seu próprio poder. O político na Era da Técnica procura o “movimento forçado, movimento provocado [...] que descontrolava por completo o sentido de posicionamento e orientação do corpo e permitia à voz e de comando fazer o que quisesse daquele que fugia” (TAVARES, 2008, p. 226). O medo está situado no interior do movimento, o medo é a dinâmica do movimento.

O AIE religioso, ao contrário do, AIE familiar e político, não age preponderantemente pela violência, pelo menos aquela violência empreendida pelo AIE familiar e político. A violência empregada pela Igreja, na perspectiva de Lenz, é de outra natureza. Lenz, na primeira parte da narrativa, no subcapítulo intitulado “Os pés na Igreja”, lê-se o seguinte: “[...] ficara-lhe a noção clara de que matar os vestígios do Espírito Santo que existem no corpo de cada um era o início de uma existência [...]” (TAVARES, 2008, p. 164). Uma existência que implica liberdade total e abandono de zonas neutras. Apagar os vestígios de Deus e alcançar finalmente a liberdade. “Claro que afundar ou eliminar o Espírito Santo que alguém, sem autorização, colocara em seu organismo, não era tão fácil quanto a decisão de nunca mais entrar em uma igreja” (TAVARES, 2008, p. 165). Observa-se, nitidamente, nessa passagem, que Lenz se sente violado com a presença “sem autorização” do Espírito Santo. Excluí-Lo, em princípio,

é, pois uma libertação. Marca-se o rompimento completo com aquela ideologia. Deixá-Lo é uma violação a sua liberdade, um impedimento à emancipação humana, mas a própria personagem admite a dificuldade de excluir a figura de Deus em caráter absoluto.

A Igreja como instituição humana é frágil e derrubável, porém Deus “os homens jamais conseguirão derrubar um edifício que não chegou a ser construído. Para Lenz estava aí o truque” (TAVARES, 2008, p. 207). De acordo com Lenz, não se pode imaginar como derrubar o que nunca construído. A Igreja representa, nessa passagem, o funcionamento inconsciente da ideologia. Lenz considerava a Igreja como uma criança: “de força dispensável” (TAVARES, 2008, p. 214), mas ele ainda observa: “*deixemo-las estar*” (TAVARES, 2008, p. 207), pois a Igreja “*têm armas que só disparam depois de nos ouvirem*” (TAVARES, 2008, p. 207). Por isso, o político na Era da Técnica aproveita de todo o seu poder para enfrentar com o mesmo alcance essa instituição que, para ele, não servia ao seu propósito de estabelecer-se no centro do Reino.

Conclusão

Os AIE representados nesse romance são o AIE familiar, o AIE político e o AIE religioso. O AIE familiar e o AIE político são os que se apresentam mais violentos e repressivos em todos os sentidos. Os ARE, em contrapartida, aparecem como que acessórios; praticamente não agem violentamente, pois sua violência é quase inexistente ou como um eco da violência representada pelos AIE. No entanto, os AIE representados nesse romance são o elemento chave da violência e da repressão. Em certos momentos da narrativa o AIE político parece ser complementar ao AIE familiar, como se ambos tivessem o mesmo objetivo. Entretanto, percebe-se um desalinhamento entre eles, na medida em que todos os AIE procuram neutralizar as ações, direta ou indiretamente, um do outro. Tendo isso em consideração, percebe-se que a origem da violência que empregam está justamente na tentativa de superar a crise e resolver as suas contradições internas, mas ao mesmo tempo em que empregam a violência como medida para superar o conflito, mais se instala a crise.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor. Wiesengrund. **Notas de literatura**. Tradução de: Jorge de Almeida. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado**. Tradução de Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa, Editorial Presença, 1980.

AMARAL, Maria Virgínia Borges; ZOPPI-FONTANA, Monica. Análise do Discurso e o Materialismo histórico. In: Freda Indursky; Maria Cristina L. Ferreira; Solange Mittmann. (Org.). **Análise do Discurso: dos fundamentos aos desdobramentos**. 1ed. Campinas - SP: Mercado de Letras, 2015, v. 1, p. 35-54.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: um introdução. Tradução de: Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MAGALHÃES, B. R. C.; MARIANI, B. Processos de subjetivação e identificação: ideologia e inconsciente. In: **Linguagem em (Dis)curso** (Impresso), v. 10, p. 391-408, 2010.

ORLANDI, Eni Puccineli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. Campinas: Unicamp, 2007.

_____. **Análise de Discurso**: princípios & procedimentos. 8. ed. Campinas: Pontes, 2009.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução de Eni Puccineli Orlandi. Campinas, Unicamp, 1995.

TAVARES, Gonçalo. M. **Aprender a rezar na Era da técnica**: posição no mundo de Lenz Buchmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

A PRESENÇA DO *SATÍRICON* EM “QUATROCENTOS MIL SESTÉRCIOS”, DE MÁRIO DE CARVALHO

Jean Carlos Carniel³⁷

Universidade Estadual Paulista
jc.carniel@hotmail.com

Resumo: Mário de Carvalho (1944-), em suas obras, recupera vários elementos do romance antigo romano; tais referências podem ser encontradas em títulos como “Quatrocentos mil sestércios”, *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* e *Um deus passeando pela brisa da tarde*, dentre outros. Dessa forma, objetiva-se, com este estudo, uma análise comparativa entre o conto “Quatrocentos mil sestércios”, de Carvalho, com o romance antigo romano *Satíricon*, de Petronius (século I d.C.). No conto de Carvalho, há duas cenas de banquetes, enquanto que no romance romano é retratado o tão famoso Banquete de Trimalquião. A nossa análise, portanto,

³⁷Parte do trabalho final apresentado na disciplina *O romance antigo romano: instâncias de produção e relações intertextuais*, ministrada pelo Prof. Dr. Cláudio Aquati.

será pautada nas aproximações e distanciamentos do texto carvalhiano com a *Cenapetroniana*. Para isso, utilizaremos como aparato teórico os pressupostos defendidos por Kristeva (1969) e Genette (1982) acerca da intertextualidade, bem como os estudos de Mendes (2005), de Hilário (2006) e de Santos (2009) sobre a obra de Carvalho, de Aquati (2008) sobre o romance petroniano, além das reflexões postuladas por Vayne (1997) sobre algumas características do império romano. Percebe-se, portanto, que o autor contemporâneo português recupera elementos temáticos desse romance latino em sua obra, ao fazer referências diretas à obra de Petrônio, como a utilização de nomes de personagens e outras características similares ao texto romano.

Palavras-chave: Intertextualidade; “Quatrocentos mil sestércios”; *Satíricon*.

Cláudio Aquati, no posfácio do *Satíricon*, afirma que “entre os séculos XIX e XX há registros de vários escritores que leem Petrônio” (AQUATI, 2008, p. 237). O pesquisador aponta vários nomes de autores estrangeiros, como Flaubert, Oscar Wilde, T. S. Eliot e Fitzgerald. Com essa afirmação, percebe-se, portanto, a presença expressiva do romance antigo romano *Satíricon* em diversas literaturas nacionais ocidentais. Dessa forma, pretende-se evidenciar a permanência da obra petroniana na literatura portuguesa do século XX. Assim, para alargar a lista de escritores citados por Aquati, propomos que Mário de Carvalho também foi um leitor de Petrônio, com o objetivo de uma análise temática do banquete presente em duas cenas do conto “Quatrocentos mil sestércios” (1991), observando como se dá o diálogo com o banquete de Trimalquião, episódio bastante conhecido do *Satíricon*.

Primeiramente, mostraremos que Carvalho conhece a obra petroniana. Tal apontamento é sustentado pelo fato de ele recuperar o texto de Petrônio em várias de suas obras. No romance *Fantasia para dois coronéis e uma piscina* (2003) um dos personagens chega a citar Trimalquião. Um coronel, personagem desse romance, sugere que as suas terras seriam infinitas³⁸, ou seja, ele apresenta a mesma extravagância do personagem petroniano: o exagero. Além do mais, em *Um deus passeando pela brisa da tarde* (1994), um dos personagens chega a ler um trecho do *Satíricon*.

Em uma entrevista concedida para Rosana Baptista dos Santos (2009, p. 267), Mário de Carvalho afirma que seria possível observar traços fragmentários de autores

³⁸ “O coronel nunca tinha lido Petrônio, porque o romano nunca se ocupou de coisas militares, e naquele instante em que contemplava a grandeza quase infinita dos seus domínios não podia saber que um tal Trimalquião já tinha procedido a um raciocínio aparentado, mas na horizontal, à uma, por se encontrar deitado, à outra, por considerar apenas o caminho terrestre entre Roma e África. De resto, as semelhanças entre os dois ficam por aqui. A grande diferença é que, se tivesse calhado, o coronel poderia saber alguma coisa sobre Trimalquião, mas Trimalquião nunca poderia sequer imaginar o coronel e muito menos a cintura de Kuiper”. (CARVALHO, 2003, p. 125).

clássicos em sua obra, como Plauto, Apuleio e Luciano. Mesmo não citando Petrônio, é evidente que ele tenha lido *Satíricon*. Aliás, a relação entre o conto “Quatrocentos mil sestércios” com a obra petroniana é abordada, além de Santos (2009), por outros autores, como Mendes (2005) e Hilário (2006). De acordo com Santos (2009), nesse texto, além da relação com a obra de Petrônio, pode-se identificar um possível diálogo com as comédias de Plauto e com o romance latino *O asno de ouro*, de Apuleio. Desta forma, é notável a presença de Petrônio na produção do autor português, pois observamos que Carvalho tem um amplo conhecimento da literatura clássica, não se restringindo apenas a Petrônio, mas também a outros autores latinos e gregos.

Tendo como base os pressupostos teóricos defendidos por Genette, que define intertextualidade como “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (GENETTE, 2010, p. 12), e as afirmações de Julia Kristeva, de que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (KRISTEVA, 2005, p. 68), veremos que *Satíricon* é recuperado por Carvalho, por características e nomes partilhados entre os personagens do romance romano e o do conto português.

A primeira cena do banquete do conto se dá na casa de Marco, personagem principal dessa narrativa. Após ter cobrado uma dívida de Lentúlio, no valor de quatrocentos mil sestércios, e ter guardado esse dinheiro embaixo da cama, Marco, no meio da noite, ouve barulhos vindo da rua, inicialmente, ele pensa ser ladrões, contudo, descobre-se que são seus amigos Crispino e Promptínio, além do taberneiro Viscón, que vieram com a intenção de dar um banquete.

O personagem Marco estranha a presença do amigo taberneiro, pois antes de cobrar a dívida, ele passara na taberna de Viscón, contara-lhe a sua incumbência e o seu desejo de dar uma festa, mas o taberneiro desaconselha o amigo. Por fim, os camaradas se reúnem e dão início ao banquete em sua casa.

Nessa cena, verificamos algumas semelhanças com o banquete dado por Trimalquião. Uma das similaridades diz respeito à presença de um tabuleiro de jogos. Um dos amigos leva dados, que seria algo proibido na época. Assim, os jovens, já alcoolizados, começam a jogar e a fazer apostas: “os dados rodopiavam, rodopiavam a minha pobre cabeça, cruzavam-se no ar abafado as taças de vinho, e o estralejar dos dados na mesa parecia sublinhar os rompantes de alegria com os avisos do destino” (CARVALHO, 1991, p. 26). Além disso, é descrito sobre as comidas e as bebidas. Tal

como na casa de Trimalquião, os presentes também bebem muito vinho: “o vinho corria” (CARVALHO, 1991, p. 24); “e assim, alegre e chistosa, ia transcorrendo a noite, bem comida e não menos mal bebida: qual mais falava, qual mais ria” (CARVALHO, 1991, p. 25).

Destaca-se que, nessa noite, Marco tem os seus sestércios roubados por esses amigos. Por sua vez, pode-se inferir que o roubo é facilitado, pelo fato de ele se encontrar bêbado. Assim, são pertinentes as afirmações de Paul Veyne, que discorre que “o banquete [romano] é cerimônia de civilidade [...] o banquete, para todos os usos, é a circunstância em que o homem privado desfruta do que ele de fato é e o mostra veridicamente a seus pares” (VEYNE, 1997, p. 181).

De acordo com o pesquisador, seria possível observar o homem como ele realmente é durante essa ocasião. Portanto, na ceia na casa de Marco, nota-se que os amigos vão até ele com a intenção de embebedá-lo e roubar-lhe os quatrocentos mil sestércios, evidenciando, dessa forma, traços negativos do caráter desses amigos. Além disso, no outro banquete do conto, Marco encaminha-se à casa de Próculo, com o intuito de enganá-lo, para que ele lhe empreste dinheiro, reforçando o caráter negativo dele, ou seja, há traços negativos nos personagens que roubam e que são roubados.

Passando ao segundo banquete, verificam-se elementos similares ao banquete dado por Trimalquião, tal como na primeira cena. Logo no início, tem-se a presença de dançarinas, personagens que também figuram no banquete petroniano, descritas como:

Bailadeiras um tanto desajeitadas e com excesso de adiposidades, direi eu. De cada vez que levantavam os braços e erguiam aqueles véus coloridos expeliam um odor que não sofria mistura com os excelentes arganazes recheados que o cozinheiro mandou servir nessa noite. (CARVALHO, 1991, p. 48).

Deste modo, há uma visão pejorativa dessas bailarinas, por sugerir que elas sejam desajeitadas, gordas e malcheirosas, revelando o mau-gosto do anfitrião. Esse ponto de vista é semelhante ao de Encólpio do texto petroniano, ao relatar a presença de escravos cantantes: “um escravo muito bem preparado atendeu-me com um canto não menos estridente e, a qualquer um que algo fosse solicitado, era assim que ele servia. Parecia mais um coro de pantomimos do que o triclínio de um homem respeitável” (*Sat.* 31.6-7). Nas duas obras, esses personagens que serviriam para entreter os convidados, acabam por provocar reações opostas, isto é, Marco parece sentir repulsa pelas dançarinas, enquanto que Encólpio sente tédio, causando desagrado aos convidados. É

interessante notar que Marco sugere a Próculo que as dançarinas e um escravo sejam despedidos, já que eles desagradaram-no. Já na *Cena Trimalchionis*, o que se vê é uma situação oposta: um dos escravos implora para Encólpio, Gitão e Ascilto que peçam para que Trimalquião não o despeça.

Constatamos que Marco tenta convencer Próculo a firmar um acordo comercial, com o objetivo de acumular dinheiro. Assim, Marco, apesar de ser referido como um imbecil por seu pai, no início da narrativa, é bem persuasivo e usa da mentira para o seu proveito, já que ele propõe um acordo baseado em conversas que ele ouvira³⁹. Destacamos que esse personagem apresenta o mesmo nome de um antigo camarada de Trimalquião e a mesma habilidade em negociar.

Contudo, percebe-se que Próculo, que supostamente teria uma grande aptidão aos negócios, é enganado por ele, e é justamente Marco quem consegue triunfar comercialmente, já que ele engana o amigo com uma proposta baseada em mentiras, além de, posteriormente, roubar-lhe os sestércios, com a ajuda de um soldado. Assim, apesar de negociante, Próculo é pouco esperto⁴⁰, outra característica de Trimalquião, já que ao longo do banquete petroniano, ele comete várias gafes; por exemplo, ele chega a confundir diversas histórias mitológicas.

Outra semelhança entre Próculo e Trimalquião refere-se à quantidade de escravos que ambos possuem⁴¹. Além do mais, nota-se que cada escravo desempenha uma função. No texto petroniano, os personagens Eucólpio, Ascilto e Gitão conhecem Trimalquião nas termas e, já nesse primeiro encontro é destacado que cada escravo

³⁹ “E naquele momento, em frente do meu ex-condiscípulo, eu fui um enorme homem de negócios. Com reminiscências de conversas ouvidas outrora ao serão, um quanto bastasse de cultura geral, três ou quatro referências a nomes e o enunciamento de noções arrevesadas, desarme o meu interlocutor. Ele já não podia dizer que não... E já via Próculo a imaginar, nebulosamente, frotas e frotas de bojudas naves, peçadas de cereal, rompendo as salsas do Marenostrum, entre lustrosos golfinhos, caminho dos áridos portos do Euxino. Suscitei-lhe a gula do lucro e o brio do empreendedor.” (CARVALHO, 1991, p. 49).

⁴⁰ “Este meu amigo Próculo, digo-o sem qualquer preconceito ou animadversão, era muito asno. Orgulhava-se, não sei com que fundamento, de pertencer ainda à família dos Cantabros de Conímbriga e Aemínum. Acamaradávamos na escola do grego Filistion [...] [na escola] Nem conseguia recitar de cor o primeiro canto da *Eneida*. Enganava-se sempre, comia frases, enchavelhava as declinações e concordâncias, usava palavras espúrias, como “cavalus”, que o professor abominava, de um jeito tão repugnado como se um monte de estrume tivesse desabado sobre a frágil tenda em que exercia o magistrado.” (CARVALHO, 1991, p. 30).

⁴¹ Ao chegar à vila de Próculo, o narrador Marco relata que “Próculo, de toga, vinha pelo terreiro da vila, rodeado de um rancho de escravos, todos desempenhando circunspectamente as suas funções: um trazia-lhe a água de rosas num gomil, outro uma toalha, outro uma espécie de espanador que não se percebia bem se era para limpar o pó se para espantar insetos alados, outro um turíbulo de perfumes orientais. Estava Próculo ainda mais gordo e achei-o um tanto efeminado. - Então, Marco, dignaste-te a vir, enfim, a esta casa pobretana e a envergonhar-me na minha miséria? Lérias! Ora o salafração! Nunca tinha entrado numa vila tão rica e tão cuidada. Depois da morte do pai - atinado nas despesas e no governo das terras - Próculo decidira, pelos vistos, embelezar a existência. Vissem-se aqueles mosaicos, aqueles murais, aquele luxo de escravos ricamente vestidos, aquelas baixelas de prata...” (CARVALHO, 1991, p. 42).

desempenha um papel⁴². Esse exagero pelo número de escravos também é recuperado na obra portuguesa. Em certa passagem, Próculo pergunta a Marcos: “- Queres ver os meus escravos novos? Fizeram-me um bom desconto. Eu compro sempre por atacado... Qual terras, qual quê! Eu invisto em escravos, o bem mais precioso que um homem pode ter...” (CARVALHO, 1991, p. 46).

Mais uma semelhança diz respeito ao gosto pelo luxo. Na casa de ambos, podem ser vistas pinturas de obras literárias. No *Satíricon*, tem-se a presença de murais com imagens da *Iliada* e da *Odisseia*, além de pinturas retratando a vida de Trimalquião. Já na obra de Carvalho, há a menção à *Eneida*. Ademais, Marco se atenta a uma clepsidra grega, nota-se, portanto, que Próculo parece ter a mesma preocupação de Trimalquião em marcar a passagem do tempo, já que ambos possuem um relógio.

Próculo também se assemelha a Trimalquião devido ao seu comportamento rude. Na ceia petroniana, por exemplo, o anfitrião é inconveniente ao interromper os convidados, situação parecida com a do conto de Carvalho. O Próculo português reclama da demora de Marco, ao tomar banho: “como te demoraste, como eu estava já impaciente! [...] O untuoso do Próculo, a interromper as minhas divagações eruditas e a distrair-me da minha preocupação” (CARVALHO, 1991, p. 45-46).

O vinho também está presente na casa de Próculo. Segundo Marco, “não era mau, o vinho dele” (CARVALHO, 1991, p. 48), sustentando a ideia de que o vinho é um elemento fundamental no banquete, uma vez que Veyne aponta que,

O banquete era muito mais que um banquete, e esperavam-se considerações gerais, temas elevados, recapitulações de atos pessoais. [...] O banquete constitui uma manifestação social equivalente ao prazer de beber – ou até maior – [...] “Beber” designava então os prazeres da mundanidade, da cultura, e às vezes os encantos da amizade, pensadores e poetas também podiam filosofar sobre o vinho. (VEYNE, 1997, p. 184).

Com base nas palavras do pesquisador, corrobora-se a presença da bebida no banquete, contudo, destaca-se que, nessa ocasião, também poderia ser esperado temas

⁴² “Durante algum tempo, ainda vestidos, fomos dar umas voltas, ou melhor, pusemo-nos a brincar, aproximando-nos de uns grupinhos que estavam jogando, quando de repente vimos um velho careca, vestido com uma túnica vermelho-escura, jogando bola entre escravos de cabelos compridos. O que nos chamou a atenção naquela cena não foram tanto os escravos – mas o próprio patrão deles que, de sandálias, jogava com uma bola verde. E ele não tornava mais a pegar aquela que houvesse batido no chão, mas um escravo tinha uma bola cheia e abastecia os jogadores. Reparámos também em coisas incomuns: dois eunucos ficavam em pontos opostos de um círculo; um deles segurava um penico de prata, o outro contava as bolas, não as que em virtude do jogo saltitavam entre as mãos, mas as que caíam no chão.” (*Sat* 27. 1-3).

elevados – o que não ocorre no conto de Carvalho, já que, como vimos anteriormente, o assunto principal do banquete realizado na casa de Próculo é a tentativa de firmar um acordo comercial com o antigo colega da academia; entretanto, isso se dá de forma desonesta, pois Marco firma a sua proposta baseando-se em mentiras, fruto das conversas que ele ouvira de outros negociantes.

Além do mais, Aquati (2008, p. 223) afirma que, no *Satíricon*, nenhum personagem tem bons princípios, independente da extração social. Acreditamos que essa afirmação também possa ser válida para a obra de Carvalho. Em uma análise que extrapola a temática do banquete, pode-se observar que os personagens apresentam características negativas, como Marco que é descrito como preguiçoso (por sugerir que um escravo vá cobrar a dívida), mentiroso (por mentir para um soldado), covarde (por temer os cães de Lentúlio), já Crispino, Promptínio, Túlio Galático e Viscón, apesar de serem considerados amigos, são eles que facilitam o roubo dos quatrocentos mil sestércios da dívida de Lentúlio, enquanto um soldado se mostra corrupto por extorquir Próculo e, posteriormente, roubar Marco.

A partir dessas reflexões, verificamos que os assuntos abordados durante os banquetes são rebaixados, isto é, não são assuntos filosóficos, tal como postulou Veyne. Contudo, é por meio desses temas que descobrimos as características dos presentes. No conto de Carvalho, na ceia dada por Marco, vê-se que a bebida serve como motor para o roubo; já na ceia de Próculo, Marco finge um acordo comercial. Nessas duas cenas, predominam-se os traços negativos do caráter desses personagens, como a mentira e a ambição. Desta forma, a retomada ao modelo de banquete oferecido por Trimalquião mostra que a obra petroniana está presente na literatura portuguesa dos séculos XX. Destaca-se que Carvalho, nesse conto, utiliza referências diretas à obra de Petrônio, como nome de personagem e características similares.

Referências Bibliográficas

AQUATI, Cláudio. Posfácio. In: PETRÔNIO. *Satíricon*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 223-239.

CARVALHO, Mário de. *Quatrocentos mil sestércios seguido de O conde Jano*. Lisboa: Editorial Caminho, 1991.

_____. *Fantasia para dois coronéis e uma piscina*. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.

_____. *Um deus passeando pela brisa da tarde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

HILÁRIO, Rui Filipe Alves. "**Quatrocentos Mil Sestércios**" de Mário de Carvalho: **intertextualidade para a escola**. 2006. 157f. Dissertação (Mestrado em Estudos Portugueses Interdisciplinares). Universidade Aberta. Lisboa, 2006. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.2/606>. Acesso em: 23 set 2017.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MENDES, António Manuel Gonçalves. Trimalquião, os coronéis e a piscina: retrato impiedoso de um país em crise. **Ágora. Estudos clássicos em debate**, n. 7, 2005, p. 129-150.

PETRÔNIO. **Satíricon**. Tradução Cláudio Aquati. São Paulo: Cosac Naif, 2008.

SANTOS, Rosana Baptista dos. **Aspectos da herança clássica em Mário de Carvalho**. 2009. 268f. Tese (doutorado em Letras). Faculdade de Letras – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2009.

VEYNE, Paul. O Império Romano. In: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges. (Dir.) **História da vida privada**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, v. 01.

TRADUÇÃO LITERÁRIA: DA PONTE AO ABISMO – UM ESTUDO DE TRADUÇÃO POR MEIO DA LITERARIEDADE

Dalila Silva Neroni Jora
Universidade Estadual Paulista/FCLAr
dalilajora@gmail.com

Resumo: Publicado em 1831, Notre-Dame de Paris teve o título modificado para O corcunda de Notre-Dame (The Hunchback of Notre-Dame) após sua tradução para o inglês em 1833. A mudança, além de não agradar a Hugo, alterou o principal foco da obra e a inversão, que parecia inocente, criou um abismo na formação imagética dos leitores da versão traduzida deste romance. Ao transferir o protagonismo a Quasimodo, automaticamente, o núcleo da narrativa muda e o olhar do leitor passa a ser guiado, sobretudo, por esta personagem, relegando a catedral apenas como mero cenário onde se dá a narrativa. Desta forma, a tradução, que, metaforicamente, se apresenta como uma ponte, cuja finalidade é auxiliar leitores que não possuem conhecimento de uma determinada língua e cultura na travessia de uma margem a outra, figura-se, aqui, perigosamente, como sorvedouro cultural. Em sua tradução, a catedral é posta em segundo plano e o objetivo politizado do romance de Hugo perde, desta maneira, um pouco de sua força. Partindo disto, o presente trabalho objetiva realizar uma análise descritiva e crítica, comparando alguns capítulos previamente escolhidos de duas versões brasileiras entre si e com a obra original de Victor Hugo, a fim de refletir sobre a natureza do texto original e as proximidades e distâncias dos textos derivados. Ressaltaremos, também, o lugar de Victor Hugo e do romance Notre-Dame de Paris em seu contexto estético e histórico a partir da fortuna crítica de Victor Hugo e do Romantismo na França. O desenvolvimento desta pesquisa tem como ponto de partida a tradutologia aplicada à versão de obras literárias. Resulta oportuno destacar que a tradução é em grande parte estudada, analisada e teorizada por meio de um viés linguístico, abordagem que não proporciona dimensão literária. Como resultado destas considerações, depreendemos a importância de investigar a tradução por meio da literariedade.

Palavras-chave: Estudos de tradução; Literariedade; Tradução comparada.

A tradução escrita se consolidou pouco depois do surgimento da escrita, os primeiros registros que se tem conhecimento são de textos sumérios com tradução literal para o Arcádio, que remontam ao século 18 a.C⁴³.

Na Idade Média, segundo Albir (2013), a tradução circunscrevia, em grande parte, a relação entre o sagrado e o profano. No Renascimento, com o advento da imprensa e o surgimento de novos leitores, as traduções entre os séculos XIV e XVI extrapolaram os limites da religião passando a ter também caráter e interesse políticos. No século XVII, a tradução ficou marcada pelas *Les belles infidèles* – maneira de traduzir os clássicos fazendo adaptações linguísticas e extralinguísticas “ao gosto francês” – em decorrência do destaque que a língua francesa teve na Europa neste período. O interesse por línguas estrangeiras culminou em uma intensa produção de dicionários, o que fez do século XVIII um período de grande intercâmbio cultural em que a tradução teve um importante papel. Neste momento, as discussões na esfera da tradução se voltam para a figura do “destinatário” e novos questionamentos são levantados a fim de propor novas diretrizes para a tradução. O século XIX, com sua expansão industrial, comercial, científica e técnica, permitiu um amplo intercâmbio entre nações e conseqüentemente entre línguas. A estética romântica estabeleceu, por um momento, um paradoxo entre literalismo e a reivindicação da individualidade do tradutor como criador. A “Era da tradução” se instaura com os avanços tecnológicos e o aumento das relações internacionais que marcam a primeira metade do século XX firmam a necessidade da tradução e da interpretação. Nestas circunstâncias emergem novas variedades de tradução, a tradução especializada, as primeiras organizações profissionais e os primeiros centros de formação de tradutores e intérpretes. Na segunda metade do século XX surgem os primeiros estudos teóricos, reivindicando uma análise mais descritiva e sistemática da tradução e nos anos 80 os conceitos de análise do discurso adentram as discussões de tradução e essa se consolida como uma disciplina própria: a tradutologia.

Resulta oportuno destacar que a tradução é em grande parte estudada, analisada e teorizada por meio de um viés linguístico, abordagem que não proporciona dimensão literária. Contudo, compreendemos que as obras literárias carregam em seu código

⁴³Albir, A. H. **Traducción y traductología: introducción a la traductología**. Madrid: Cátedra, 2013. p. 99-10.

linguístico não apenas um modo de expressão, mas também a identidade cultural de uma nação, assim como a visão de mundo de seu autor, refletido em seu processo criativo. Levando em consideração as variações subjetivas e o elevado índice de plurissignificação contido em um texto literário, o tradutor assume um papel relevante na transmissão de sentido ao conduzir o conteúdo da língua de origem à língua-alvo.

Como resultado destas considerações, e tendo a literatura como um importante elemento responsável por corroborar na formação do imaginário individual e coletivo, depreendemos a importância de investigar a tradução por meio da literariedade. Considerando assim, a priori, como literariedade a obra e o seu valor artístico.

A fim de desenvolver um estudo descritivo-comparativo e investigar a tradução por meio da literariedade, elegemos a obra *Notre-Dame de Paris*, primeiro grande romance do escritor francês Victor Hugo, publicada em 1831, por sua tradução para o inglês, em 1833, dar outro rumo à obra.

Embora seja composta por uma rede de personagens bem delimitados, a trama deste romance está ancorada em dois protagonistas: a catedral gótica *Notre-Dame de Paris* e *Quasimodo*, o sineiro. Ao propor a catedral *Notre-Dame* como protagonista e motivo central de sua obra, e ao eternizá-la em seu título, Hugo não só reafirma sua paixão pela arquitetura, como evidencia sua preocupação a favor da preservação de monumentos históricos. A catedral, além de estar em mau estado, era vista pelos parisienses progressistas como uma relíquia do passado bárbaro. Após a publicação da obra, *Notre-Dame* ganhou grande visibilidade; restaurada, passou a ser um importante ponto turístico, atraindo pessoas do mundo inteiro à capital francesa.

Em pouco tempo, a obra tornou-se bastante conhecida. Além das adaptações para o público infanto-juvenil, para o teatro e cinema, está entre as obras mais traduzidas do autor e foram suas inúmeras traduções e adaptações que o tornaram famoso. Algumas edições mantêm a tradução literal do título original – *Nossa Senhora de Paris* – e outras levam o título que se tornou mais conhecido *O Corcunda de Notre Dame*, segundo a tradução inglesa, *The Hunchback of Notre-Dame*, de 1833, título que, de acordo com o biógrafo Graham Robb, não agradava a Victor Hugo:

Em parte, foi esse retrato de estados extremos que fez de *Notre-Dame de Paris* um clássico popular padrão para o século seguinte. *The Hunchback of Notre-Dame* [Hugo detestava o título em inglês, que vem a ser *O Corcunda de Notre-Dame*], “com um esboço da vida e textos do autor”, *Esmeralda, or The Deformed of Notre-Dame* (*Esmeralda, ou o deformado de Notre-Dame*), de Edward Fitz-Ball, e

dezenas de outras traduções e adaptações tornaram o autor o mais famoso escritor vivo da Europa [...] (ROBB, 2000, p.159).

A mudança, além de não agradar a Hugo, alterou o principal foco da obra e a inversão que parecia inocente, criou um abismo na formação imagética dos leitores da versão traduzida deste romance. Ao transferir o protagonismo a Quasimodo, automaticamente o núcleo da narrativa muda e o olhar do leitor passa a ser guiado sobretudo por esta personagem, relegando a catedral apenas como mero cenário onde se dá a narrativa. Desta forma, a tradução, que, metaforicamente, se apresenta como uma ponte, cuja finalidade é auxiliar leitores que não possuem conhecimento de uma determinada língua e cultura na travessia de uma margem a outra, figura-se aqui perigosamente como sorvedouro cultural. Em sua tradução, a catedral é posta em segundo plano e o objetivo politizado do romance de Hugo perde, desta maneira, um pouco de sua força.

Assim, pretendemos, pois, verificar coincidências e discrepâncias essenciais entre o texto original de *Notre-Dame de Paris* e de duas traduções da obra para o português, traduzidas em anos e por tradutores diferentes. Pretendemos, a partir das análises, indagar se haveria, na versão, um projeto coerente de tradução e verificar se nesse novo texto, existiriam discrepâncias que poderiam induzir à formação de um imaginário de leitura antagônico ao pretendido pelo autor francês.

Para nossas análises, consideramos que os conceitos de “preferência lexical” de cada tradutor, e de “tendências deformadoras” desses mesmos tradutores, concebidos por Antoine Berman em sua obra *A tradução e a Letra ou o albergue do longínquo* resultam de extrema importância para nosso estudo. Berman defende que existem tendências deformadoras que interferem na transmissão do conteúdo original e que concebem um conjunto sistemático cujo fim é a ruína do original em nome da “bela forma”. São treze as tendências deformadoras descritas pelo teórico: a racionalização, a clarificação, o alongamento, o enobrecimento, o empobrecimento qualitativo, o empobrecimento quantitativo, a homogeneização, a destruição dos ritmos, a destruição das redes significantes subjacentes, a destruição dos sistematismos, a destruição ou exotização das redes de linguagens vernaculares, a destruição das locuções e o apagamento das superposições de línguas.

Sob a luz de tais tendências, exemplificaremos, com alguns excertos retirados do *Livro Dois, Capítulo Um*, da obra supracitada de Victor Hugo, como a preferência

lexical de cada tradutor interfere na transmissão do conteúdo original; destacamos em negrito algumas dessas escolhas. Para tal exercício, escolhemos a publicação francesa: *Notre-Dame de Paris*, publicada em 2009 pela editora GF Flammarion, e as versões brasileiras: *O Corcunda de Notre Dame (Nossa senhora de Paris)*, publicada em 1958 pela gráfica e editora Edigraf, com tradutor não especificado, e *O Corcunda de Notre Dame*, edição comentada e ilustrada, publicada em 2013 pela editora Zahar, com tradução de Jorge Bastos:

EXCERTO 1

[...] Après l'éclatant avortement de son coup d'essai théâtral, il n'osait rentrer dans le logis qu'il occupait, rue Grenier-sur-l'Eau, vis-à-vis le Port-au-Foin, ayant compté sur ce que monsieur le prévôt devait lui donner de son épithalame pour payer à maître Guillaume Doulx-Sire, fermier de la coutume du pied-fourché de Paris, les six mois de loyer qu'il lui devait, c'est-à-dire, douze sols parisis; douze fois la valeur de ce qu'il possédait au monde, y compris son haut-de-chausses, sa chemise et son bicoquet. (HUGO, 2009, p. 127)

[...] Depois do malôgro ruidoso da sua tentativa teatral, não tinha coragem de **entrar em casa, na casa que habitava** na Rua Grenier-sur-l'Eau, em frente do pôrto do Feno, **porque**, contando com o que o sr. preboste lhe daria pelo epitalâmio, **prometera** pagar a mestre Guilherme Doulx-Sire, *fermier de la coutume du pied-fourché de Paris*, os seis meses de renda que lhe devia, isto é, doze soldos parisis; doze vezes o valor de tudo o que possuía compreendendo os calções, a gorra e a camisa **do corpo**. (HUGO, 1958, p. 55, grifos nossos).

[...] Depois do estrepitante aborto daquela **inaugural tentativa no teatro**, não se animava a voltar ao lugar em que morava, na rua Gernier-sur-l'Eau, diante de Port-au-Foin, poiscontava com o que o sr. preboste devia lhe dar por seu epitalâmio para pagar o mestre Guillaume Doulx-Sire, **coletor da taxa sobre animais de Paris**, pelos seis meses de aluguel devidos, isto é, doze soldos parisis; doze vezes o valor do que possuía no mundo, incluindo nesse patrimônio seus calções, a camisa e o chapéu. (HUGO, 2013, p. 73, grifos nossos)

Neste excerto, na tradução de 1958, encontramos duas tendências deformadoras: a Clarificação e o Alongamento, sendo a segunda consequência da primeira. A fim de tornar o texto mais claro, o tradutor desta edição acrescenta palavras que somam à massa bruta do texto, resultando em um alongamento do mesmo. Sobre a Clarificação, Berman conclui:

A clarificação é inerente à tradução, na medida em que todo ato de traduzir é explicitante.

[...] A explicitação pode ser a manifestação de algo que não é aparente, mas ocultado ou reprimido no original. A tradução pelo seu próprio movimento revela esse elemento.

[...] Mas num sentido negativo, a explicação visa a tornar “claro” o que não é e não quer ser no original” (Berman, 2007, p.50-51)

Por conseguinte, sobre o alongamento, que decorre da clarificação, o teórico elucidada:

Toda tradução é tendencialmente mais longa do que o original. É uma consequência, em parte, das duas primeiras tendências evocadas. Racionalização e clarificação exigem um alongamento, um desdobramento do que está, no original, “dobrado”. Mas este alongamento, do ponto de vista do texto, pode ser designado como “vazio”, e coexistir com diversas formas quantitativas de empobrecimento. Quero dizer com isso que o acréscimo não acrescenta nada, que só aumenta a massa bruta do texto, sem aumentar sua falância ou sua significância. As explicações tornam, talvez, a obra mais “clara”, mas na realidade obscurecem seu modo próprio de clareza. Ademais, o alongamento é um afrouxamento que afeta a rítmica da obra. (BERMAN, 2007, p.51).

Na tradução da edição de 2013, nos deparamos com outras duas tendências deformadoras: a Racionalização e o Empobrecimento Qualitativo. A Racionalização diz respeito a tendência que o tradutor tem de recompor a frase a partir da modificação das estruturas sintáticas e pontuação. A substituição do adjetivo teatral (“*coup d'essai théâtral*”) pelo substantivo teatro (“inaugural tentativa no teatro”) desloca o leitor em um salto, de uma descrição de uma ação para um lugar físico, criando uma divergência imagética entre original e tradução, desta forma, a racionalização deforma o original ao inverter sua tendência de base. O Empobrecimento Qualitativo se dá na tradução do termo “*coutume du pied-fourché*” por “coletor da taxa sobre animais”. *Coutume du pied-fourché*, era uma taxa que se pagava para entrar em Paris com animais de casco fendido, deste modo, a escolha lexical do tradutor limita e empobrece o significado da frase que, em francês, é bastante relevante para a construção do cenário.

EXCERTO 2

“(…) il vit la procession du pape des fous qui sortait aussi du Palais, et se ruait au travers de la cour, avec grands cris, grande clarté de torches et sa musique, à lui Gringoire. Cette vue raviva les écorchures de son amour-propre; il s'enfuit. Dans l'amertume de sa mésaventure dramatique, tout ce qui rappelait la fête du jour l'aigrissait et faisait saigner sa plaie.” (HUGO, 2009, p. 128)

“(…) quando viu a procissão do **papa dos loucos**, que também saía do Palácio e irrompia no pátio, com grandes clamores, grande luz de archotes, e a sua música, amúsica dêle Gringoire.

Êste espetáculo irritou-lhe o amor próprio ferido, fugiu. Azedava-o, parecia-lhe sangrar a ferida tudo o que lhe viesse recordar a festa do dia, na amarga situação em que lançava o seu infortúnio de autor dramático.” (HUGO, 1958, p. 55 – 56, grifos nossos)

Aqui, o tradutor anônimo de 1958 nomeia como “*papa dos loucos*” um personagem recorrente da trama enquanto Jorge Bastos o nomeia como o “*papa dos bufos*”, conferindo novamente um Empobrecimento Qualitativo a escolha lexical deste tradutor. Além disso, um abismo separa esses adjetivos, pois segundo o Dicionário UNESP do português contemporâneo, louco é aquele que perdeu a razão, está fora de controle ou fora de si que pratica imprudência ou é insensato; já bufo está relacionado à comédia e diversão, um bufo não está ligado à insensatez, mas sim a palhaçadas e gracejos. Portanto, o papa seria dos loucos ou dos cômicos?

É possível verificar também neste excerto, na tradução de 1958, outro exemplo de Racionalização, presente no segundo parágrafo do período supracitado. O tradutor, em comparação ao excerto original, reestrutura a frase sintaticamente a fim de arrumá-la conforme sua ordem de discurso, o que conseqüentemente deforma o original ao modificar suas arborescências sintáticas. Igualmente, na tradução de 2013, pode-se verificar a presença da Racionalização também na última parte do parágrafo em destaque.

EXCERTO 3

“Peste soit des chandelles d’artificie! Dit Gringoire, et il se rabattit sur le Pont-au-Change.” (HUGO, 2009, p. 128)

“Diabos levem os fogos de artifício! disse Gringoire.” (HUGO, 1958, p.56, grifos nossos)

“Malditos fogos de artifício! – praguejou Gringoire, tomando a direção da ponte au-Change.” (HUGO, 2013, p.74, grifos nossos)

Este trecho caracteriza-se pelo que Antoine Berman classifica como a destruição das locuções:

A prosa abunda em imagens, locuções, modos de dizer, provérbios etc., que dizem respeito ao vernacular. A maioria deles veicula um sentido ou uma experiência que se encontram em locuções etc., de outras línguas.

[...] Ora, ainda que o sentido seja idêntico, substituir um idiotismo pelo seu equivalente é um etnocentrismo que, repetido a grande escala levaria à absurdidade [...]. Servir-se da equivalência é atentar contra a falância da obra. As equivalências de uma locução ou de um provérbio não os substituem. (Berman, 2007, p.60)

Como é possível observar, cada tradutor transpõe e modifica à sua maneira a locução “*Peste soit des chandelles d’artificie*”. Além disso, há uma diferença estrutural entre uma tradução e outra que compromete a mensagem transmitida ao leitor: na primeira tradução a personagem apenas diz a frase, enquanto na segunda, ela pragueja e segue para a ponte *au-Change*, informação que é omitida na primeira versão. Portanto, além da destruição da locução em ambas traduções, observamos na primeira, a supressão da direção que a personagem toma, prejudicando o conteúdo original.

Considerações finais

As análises aqui realizadas a partir das traduções, ajudam-nos a depreender que, as escolhas lexicais de cada tradutor podem interferir na transmissão do conteúdo, à medida que algumas escolhas tendem a deformar o texto original, podendo colaborar para uma formação imagética muito diferente da pretendida pelo autor do original. Desta forma, como dito anteriormente, a tradução, que, metaforicamente, se apresenta como uma ponte, cuja finalidade é auxiliar leitores que não possuem conhecimento de uma determinada língua e cultura na travessia de uma margem a outra, figura-se aqui perigosamente como sorvedouro cultural.

Referências Bibliográficas

ALBIR, A. H. *Traducción y Traductología – Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra, 2013.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra, ou, o albergue do longínquo**. Trad.: Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUGO, Victor. **O corcunda de Notre Dame**: edição comentada e ilustrada/ Victor Hugo. Tradução: Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

_____. **O Corcunda de Notre Dame (Nossa Senhora de Paris)** – São Paulo: Edigraf, 1958.

_____. *Notre-Dame de Paris* – Paris: GF Flammarion, 2009.
Le Robert de poche. Paris: Dictionnaires Le Robert - Sejer, 2014.

ROBB, Grahan. **Victor Hugo**. Tradução de Alda Porto – Rio de Janeiro: Record, 2000.

RESSONÂNCIAS DO *BILDUNGSROMAN* EM *EXTINÇÃO* – UMA DERROCADA, DE THOMAS BERNHARD

José Lucas Zaffani dos SANTOS
Universidade Estadual Paulista/FCLAr
zaffanilucas@gmail.com
CAPES

Resumo: O sentido original do conceito de *Bildungsroman* (romance de formação) está intimamente ligado ao ideário da Alemanha do final do século XVIII, como o anseio da burguesia por uma formação universal e os princípios que definiriam a base de uma nacionalidade alemã. A crítica literária elegeu *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796), de Goethe, a obra paradigmática do *Bildungsroman*, pois entendeu que ela, além de apresentar a trajetória de formação do protagonista, promoveria também a formação do leitor. Lukács, no entanto, reconhece que esta “tentativa de síntese” harmônica entre o indivíduo problemático e a realidade tornar-se-ia cada vez mais difícil de ocorrer, pois a conjectura histórica se alterara. No século XX, o indivíduo não se reconcilia com a sociedade, mas sim tenta compreender o seu estar no mundo. Desse modo, nosso objetivo é refletir sobre o romance *Extinção – uma derrocada* (1986), de Thomas Bernhard, partindo da hipótese de que essa obra dialoga, de forma consciente, com a tradição do *Bildungsroman*. Na narrativa de Bernhard, o narrador-protagonista Franz-Josef Murau, um intelectual em crise artística, inicia seu relato autobiográfico a partir da morte dos pais. Este fato desperta o narrador de seu bloqueio criativo e o impulsiona a refletir, via memória, sobre sua formação ao lado da família no período que recobre a Segunda Guerra Mundial. Além do artigo de Lukács, “*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* como tentativa de uma síntese” (2009), serve-nos também de aporte teórico o livro *O cânone mínimo: O Bildungsroman na história da literatura* (2000), de Wilma Patricia Maas.

Palavras-chave: *Bildungsroman*; Literatura alemã; Narrador; Thomas Bernhard.

Origem e constituição do *Bildungsroman*

A historiografia literária registra que a primeira menção ao termo *Bildungsroman* (romance de formação) ocorreu em 1810 em uma conferência do professor de Filologia Clássica Karl Morgenstern, na Universidade de Dorpat. O surgimento desse termo está relacionado a uma visão histórica e ideológica da Alemanha do final do século XVIII, como o desejo do burguês em ampliar sua

formação e o estabelecimento da identidade nacional alemã. A concepção de Morgenstern para *Bildungsroman* diz que:

[Tal forma de romance] poderá ser chamada de *Bildungsroman*, sobretudo devido a seu conteúdo, porque ela representa a formação do protagonista em seu início e trajetória em direção a um grau determinado de perfectibilidade; em segundo lugar, também porque ela promove a formação do leitor através dessa representação, de uma maneira mais ampla do que qualquer outro tipo de romance (MORGENSTERN apud MAAS, 2000, p. 46).

Essa definição é apresentada por Morgenstern a partir de sua discussão sobre as diferenças entre a epopeia antiga e o romance burguês. Enquanto a primeira representava um protagonista mobilizando sua ação para modificar o mundo, o segundo mostra a ação dos homens e do ambiente sobre o protagonista, pretendendo, assim, representar seu processo de formação interior. Para Morgenstern, o objetivo da epopeia é apresentar os efeitos dos atos do herói, ao passo que o romance ressalta como os acontecimentos afetam a interioridade do protagonista.

No texto de sua conferência, Morgenstern menciona a obra *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*⁴⁴ (1795-1796), de Goethe, como paradigma do *Bildungsroman*:

Como obra de tendência mais geral e mais abrangente da bela formação do homem, sobressai-se, com seu brilho suave, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, obra duplamente significativa para nós alemães, pois aqui o poeta oferece, no protagonista e nas cenas e paisagens, vida alemã, maneira de pensar alemã, assim como costumes de nossa época (MORGENSTERN apud MAAS, 2000, p. 47).

A ideia de um romance formador encontra-se em algumas obras de Jean-Jacques Rousseau, como sua autobiografia intelectual *As confissões* (1791) e, sobretudo, em *Emílio ou da educação* (1762), em que a figura do preceptor é apresentada como recurso substancial para a formação pessoal e intelectual do jovem. Esses livros influenciaram a tradição filosófica alemã baseada no conceito de *Bildung* (formação e cultivo) e que se encontra no *Wilhelm Meister* (1795-1796) de Goethe – obra paradigmática desse tipo de romance na Alemanha, onde o gênero continuou se desenvolvendo no século XIX. A diferença desse novo gênero consiste em apresentar “a imagem do homem em devir” e não uma personalidade estática a vagar pelo mundo. No

⁴⁴ Esse romance é a segunda parte da trilogia de Goethe sobre o homônimo protagonista, composta por *A missão teatral de Wilhelm Meister* (1777-1785) e *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister* (1829).

programa do *Bildungsroman*, o foco inside sobre as mudanças pelas quais o protagonista passa e “o tempo se introduz no interior do homem, impregna-lhe toda a imagem, modificando a importância substancial de seu destino e de sua vida” (BAKHTIN, 2000, p. 237).

O *Wilhelm Meister* de Goethe apresenta o percurso de formação do jovem homônimo que, devido a sua origem burguesa, deveria continuar os negócios do pai. Ansiando por formação e autodesenvolvimento, Meister esbarra na condição inerente a sua classe social. A saída encontrada para abandonar a estreiteza do mundo burguês é o teatro. A vocação teatral do personagem é mencionada já no início do livro e é através desse ofício que Meister adentra pela primeira vez um palácio. Destaca-se, nesse período, a atuação do mentor Jarno, um enviado da Sociedade da Torre e o responsável por apresentar ao protagonista as peças de Shakespeare. A vida de Meister é entrecortada por episódios aparentemente sem conexão. Somente ao final do livro, leitor e protagonista descobrem que esses episódios, compreendidos durante a narrativa como simples acasos, eram, na verdade, obra da Sociedade da Torre, uma associação de homens sábios e esclarecidos, cujo objetivo é ajudar os jovens a alcançar os almejados desenvolvimento e formação. Atuando como uma instância superior e invisível, a Sociedade da Torre operava por meio de emissários encarregados de influenciar Meister em suas decisões.

O romance de Goethe marca as diferenças entre o modo de vida burguês e o aristocrático. Essa justaposição é notada no reencontro entre os amigos de infância Wilhelm Meister e Werner, na última parte do livro. Enquanto Werner casara-se com a irmã de Meister, unindo assim a fortuna das duas famílias, e dedicara-se à administração dos negócios do pai, o percurso empreendido por Meister destoa completamente deste. Abandonando a casa paterna, Meister transitara por outras esferas, engajando-se, primeiramente, no teatro como forma de se tornar um homem autônomo. Ao deixar que o cunhado administre seu patrimônio, Meister apresenta-se como o indivíduo que não habita nem um dos estilos de vida pelos quais circulou: não se tornou aristocrata e nem mesmo se especializou para assumir o papel de burguês. Logo, ele não se enquadrava nesses modelos e, ao mesmo tempo, transita entre eles.

Apesar de a trajetória de Meister ter se tornado paradigmática para a consolidação do *Bildungsroman*, ela manifesta uma representação datada e espacializada de um modo de vida burguês. Segundo Lukács (2000), tanto no aspecto estético quanto histórico-filosófico, o *Wilhelm Meister* deve ser visto como uma

“tentativa de síntese” entre o indivíduo problemático e a realidade que o cerca, ou seja, a busca de “um equilíbrio entre atividade e contemplação, entre vontade de intervir no mundo e capacidade receptiva em relação a ele” (LUKÁCS, 2000, p. 141). Lukács aponta que esse modelo de narrativa, cuja fórmula resulta em um final harmônico, seria cada vez mais difícil de ser repetido nos modelos pós-goethianos, uma vez que os pressupostos históricos se alteraram. O indivíduo do século XX não se reconcilia com a sociedade, mas sim busca formas de compreender o seu estar no mundo, enxergando a coletividade a partir de um olhar subjetivo. Dessa maneira, Lukács entende o *Meister* como uma obra temporalmente datada, pois ela representa o momento máximo da reconciliação entre individualidade e realidade social.

A criação do conceito de *Bildungsroman* atrelado ao *Meister* contribuiu para que os romances posteriores fossem sempre comparados ao paradigma goethiano. Tanto dentro quanto fora da Alemanha, as obras eram classificadas como *Bildungsromane* considerando-se o grau de aproximação com o *Meister*. No entanto, o caráter teleológico imanente à ideia de desenvolvimento individual não se sustenta mais a partir da complexidade histórica do século XX, abalado por duas guerras mundiais. O projeto de identidade harmônica defendido pelo romance burguês perde espaço para a concepção de sujeito fragmentado, influenciada, sobretudo, pelas ideias da psicanálise de Freud. Com isso, na tentativa de estetizar essa nova subjetividade, os romancistas do século XX passam a empregar outros modos de narrar, valendo-se de técnicas narrativas como o fluxo de consciência e o modelo não-linear. Esses aspectos contrapunham-se ao paradigma goethiano e acenavam para o fim do gênero *Bildungsroman*.

O crítico alemão Jürgen Jacobs (1989) amplia o programa narrativo do *Bildungsroman* que passa então a abranger “obras em cujo centro esteja a história de vida de um protagonista jovem, história essa que conduz, por meio de uma sucessão de enganos e decepções, a um equilíbrio com o mundo”. Partindo dessa concepção, Jacobs acrescenta ainda outras características que o gênero passaria a englobar, como a consciência mais ou menos explícita do protagonista “de que ele próprio percorre não uma sequência mais ou menos aleatória de aventuras, mas sim um processo de autodescobrimento e de orientação no mundo” (JACOBS apud MAAS, 2000, p. 62). Soma-se a isso outras experiências pelas quais o protagonista passaria como a partida da casa paterna, a influência de mentores e instituições educacionais, o contato com a arte, o envolvimento com alguma atividade profissional, o intercâmbio na vida pública e política etc.

Devido a sua grande circulação, o termo *Bildungsroman* tornara-se superexposto e evoluíra para um recurso teórico-interpretativo que visava catalogar obras que apresentassem uma história de desenvolvimento individual. Maas (2000) denomina “tradição consciente” o diálogo que alguns autores contemporâneos realizam tanto com o *Meister* quanto com a autobiografia de Goethe, *Poesia e verdade*. Segundo Maas (2000), romances como *Confissões do impostor Felix Krull* (1954), de Thomas Mann, e *O tambor* (1959), de Günter Grass, dialogam com o *Bildungsroman* e se apresentam como continuadores da tradição do gênero. Nessas obras, seus autores transgridem o conceito primitivo de *Bildungsroman* por meio de paródia ou de alusão direta ao tema. Em Mann e em Grass, a ideia de formação relativa ao *Meister* de Goethe está presente de forma diluída, pois essas obras refletem o contexto histórico da Europa do século XX.

Thomas Bernhard em diálogo com a tradição do *Bildungsroman*

No romance *Extinção – Uma derrocada* (1986), do escritor austríaco Thomas Bernhard (1931-1989), encontramos algumas marcas que nos permitem empreender um diálogo entre essa obra e a tradição do *Bildungsroman*. Uma vez que se alterou o contexto histórico subjacente à criação desse gênero, há no subtexto do romance de Bernhard uma referência parodística à obra de Goethe, tanto ao *Wilhelm Meister* quanto a sua autobiografia *Poesia e verdade*. Ao aproximarmos esse dois autores, o fazemos pela via da paródia, pois, em Bernhard, o discurso do *Bildungsroman* encontra-se subvertido. Franz-Josef Murau, o narrador bernhardiano, é um indivíduo constituído a partir dos eventos traumáticas de seu tempo como a Segunda Guerra Mundial. O objetivo desse narrador não é integrar-se à sociedade, mas sim, por meio de seu relato, dar vazão à memória trazendo à tona fatos que contribuíram para sua formação. Temos, portanto, um narrador-personagem cujas características destoam da ideia inaugural de *Bildungsroman* calcada do desenvolvimento harmônico. Para tratarmos do referido narrador, nos valem aqui da ampliação do programa narrativo do gênero, uma vez que consideramos o romance *Extinção* uma possibilidade de atualização do *Bildungsroman*.

Ambientado nos anos oitenta do século XX, o romance *Extinção* apresenta um narrador cujo discurso reverbera sobre si mesmo. Não há ação, mas tão somente o desabafo monológico de um indivíduo que se depara com o vazio da existência, após a

morte dos pais. O fato histórico da Segunda Guerra é recuperado porque a família de Murau manteve estreitos laços com o regime nazista. Dentre outros fatores, este é o nó do conflito que perpassa a relação entre o narrador e sua família e que motivou Murau a se exilar em Roma. O propósito de Murau é extinguir o passado por meio da escrita, uma vez que seus anos de aprendizado foram traumáticos. O projeto autobiográfico do narrador não estampa seu nome. Este aparece em meio ao seu discurso esquizofrênico, dominado por idas e vindas e associações marcadamente subjetivas.

Tendo trocado o provincianismo de Wolfsegg para se estabelecer em Roma, este espaço urbano é pouco desenhado no relato de Murau. O estilo de vida desse personagem remete ao *flâneur*, imagem característica da literatura do século XIX. Quando passeia pelas ruas da cidade italiana, Murau está sempre na companhia de seu aluno particular Gambetti. As conversas entre eles, as quais se resumem aos longos monólogos de Murau, desconsideram o mundo exterior e se fecham nos temas abordados pelo narrador. Sua experiência com a cidade “se mostra definitivamente ultrapassada em comparação com aquela mais extrema de anarquia urbana nos romances de Kafka, Döblin, Kubin, e outros” (LONG, 2014, p. 262). Em *Extinção*, Roma figura como um mero cenário, pois é de onde Murau analisa seus traumas referentes a Wolfsegg e à Áustria.

O embate Wolfsegg e desenvolvimento intelectual colocou-se como um primeiro entrave entre Murau e a família. Embora rejeite os assuntos referentes à administração de Wolfsegg, Murau mantém-se em Roma com o dinheiro da família. Imerso no ócio contemplativo, Murau ocupa-se das aulas de língua e literatura alemãs que ofereceu ao italiano Gambetti. Mesmo declarando seu ódio a Wolfsegg, Murau versa apenas sobre esse assunto, tornando-o, inclusive, tema de suas aulas a Gambetti. A aversão que o narrador carrega da Áustria presentifica-se ao longo da narrativa por meio de inúmeras críticas que ele tece à família – um microcosmo do Estado.

A trajetória de Murau apresenta certas ambiguidades condizentes à complexidade de um indivíduo de sua classe e de seu tempo. Abandonando a Áustria por não conseguir lidar com o fato de sua família ter sido conivente com o nazismo, Murau escolhe viver na Itália, país que possui semelhante passado histórico. Nessa chave, podemos compreender a afeição que o narrador desenvolve pelo italiano Gambetti, pois ambos são descendentes da burguesia e produtos de uma sociedade anteriormente totalitária. Enquanto Murau mostra-se revoltado com o passado histórico

de seu país, Gambetti não transparece qualquer tipo de reação frente ao passado fascista da Itália.

A relação entre Murau e Gambetti performa o tema da tutoria elencado como uma das características do *Bildungsroman*. Enquanto o jovem Meister encontra em sua trajetória tutores que o orientam para a vida em sociedade, em *Extinção* Murau tenta aparentemente realizar esse papel: “finjo instruí-lo [Gambetti] na literatura alemã, [...] mas na verdade o aparto de seus pais e das ideias deles com absoluta coerência, pensei” (BERNHARD, 2000, p. 154). Embora Murau apresente-se como mentor de Gambetti, a relação entre eles não pressupõe uma integração, uma vez que ela silencia o aluno e concede voz apenas ao mestre. Para Long (2001), o romance pode ser lido como uma paródia do *Bildungsroman*, pois, “embora o narrador tente incansavelmente convencer Gambetti, ele não deixa de propagar, monótona e maniacamente, o seu próprio desabafo” (LONG, 2001, p. 175). Gambetti emerge no relato de Murau como uma mera virtualidade, simulando uma formação que na prática não possui intenção de se concretizar. Primeiramente, o italiano não deseja apartar-se da família, o que sinaliza sua perfeita adequação a esse núcleo. Em segundo lugar, as aulas de Murau configuram uma terapêutica para o narrador, pois é o espaço onde ele fala de si. É também por meio dessa atividade docente que Murau apresenta-se ao leitor, oferecendo um panorama de seu cotidiano em Roma.

O papel que Murau tenta desempenhar com Gambetti é uma atualização da relação que ele vivenciou na infância com o tio Georg – “desempenho o papel do tio Georg, pensei, [...] expulso Gambetti do mundo de seus pais tal como meu tio Georg me expulsou de Wolfsegg” (BERNHARD, 2000, p. 154). Murau reconhece na figura do tio o mentor responsável por orientá-lo intelectualmente. Para Murau, Wolfsegg possuía dois mundos, “o de meus pais, que sempre achei desinteressante [...] e o do meu tio Georg, que parecia consistir só de aventuras formidáveis, no qual nunca era possível entender-se” (BERNHARD, 2000, p. 35-36). A principal diferença entre esses mundos consistia no fato de que, enquanto os pais de Murau conduziam suas vidas seguindo preceitos burgueses, o tio Georg caracterizava-se por ser um espírito livre, empenhado em ampliar seus horizontes. Chamava à atenção de Murau a preocupação do tio em desenvolver suas potencialidades, enquanto seus pais, desde cedo, desistiram de aprimorar suas existências.

Em seu relato, Murau destaca que sua trajetória se definiu a partir da rejeição ao estilo de vida que seus pais queriam lhe impor. O narrador reforça a influência que o tio

exercera sobre ele, servindo-lhe de modelo para se diferenciar dos pais: “Penso várias vezes que tenho muito de meu tio Georg, mais, em todo caso, do que de meu pai” (BERNHARD, 2000, p. 24-25). O tio Georg cumpre o papel de mentor para Murau, transmitindo-lhe o amor pela vida intelectual como forma de se destacar da mediocridade que imperava em sua família. É Georg, portanto, quem desperta no narrador a busca pelo aprimoramento individual, o que contribui para Murau criar uma identidade própria e renegar as imposições da família.

Enquanto Murau celebra a influência que o tio exerceu em sua formação, a orientação que o narrador endereça a Gambetti parece não surtir o mesmo efeito. Embora o foco das aulas seja a literatura, o que Murau destaca são as listas de livros⁴⁵ os quais ele sugere que Gambetti leia. Não há menção acerca de discussões em torno dessas obras, realçando o caráter despreocupado do narrador frente à tarefa de participar da formação intelectual do italiano. O que transparece é apenas a necessidade de Murau em refletir sobre seu próprio percurso formativo do qual ele faz questão de dizer que o tio Georg teve papel de destaque. Levando em conta que o relato do narrador é também a realização de seu projeto de escrita, podemos duvidar da existência real de Gambetti em Roma. Ou seja, na tentativa de reafirmar sua própria formação, Murau cria o personagem Gambetti para passar a imagem de que, no presente, ele ocuparia a posição de mentor, outrora ocupada pelo tio e validada em seu discurso. Desse modo, o aspecto formativo é apenas um mero pressuposto para Murau desenvolver sua escrita. Sua formação é falha no sentido de que ela não contribuiu para que o narrador se integrasse à coletividade. O romance de Bernhard investe no caráter escritural, pois o objetivo do narrador é estetizar a própria vida como anteparo para a morte que se anuncia.

Ao final da narrativa, o leitor é informado de que Murau está morto. Tal fato corrobora a ideia de escrita do narrador: de que seu relato deveria promover a extinção de tudo o que se referisse a Wolfsegg. Como indivíduo fruto desse lugar, Murau também realiza sua própria extinção, o que abre para a possibilidade de que ele tenha se suicidado. Esse ato ocorre após Murau doar sua herança à Comunidade Israelita de Viena. Tal atitude pode ser vista como o modo encontrado pelo narrador para reparar os erros de sua família, assim como a tentativa de se livrar de uma herança nefasta. O suicídio do narrador evidencia a incapacidade desse sujeito em reparar a culpa histórica

⁴⁵Dentre essas obras, são citadas *Siebenkäs*, de Jean Paul, *O processo*, de Kafka, *Amras*, de Thomas Bernhard, *A portuguesa*, de Musil, *Esch ou A anarquia*, de Broch, *As afinidades eletivas*, de Goethe e *O mundo como vontade e representação*, de Schopenhauer. Destaque aqui para o fato de constar o romance *Amras* (1964), do próprio Bernhard.

de seus familiares. A escolha da morte soa contraditória ao percurso de Murau que, fora de um regime totalitário, busca em Gambetti uma relação ítalo-germânica, seguindo o modelo de sua família.

Em uma longa passagem, Murau denomina Goethe de charlatão desdenhando seu legado. Para o narrador, Goethe contribuiu para a criação de uma identidade alemã e serviu também como fármaco para os alemães: “o flautista de Hamelin da filosofia [...] Goethe no fundo nada mais é que o curandeiro dos alemães [...] o primeiro homeopata alemão do espírito” (BERNHARD, 2000, p. 422). Murau vê em Goethe um autor superestimado, a quem os futuros escritores tiveram que reverenciar e de quem eles nunca conseguiram se desvencilhar. Com isso, podemos dizer que o narrador de Bernhard performa reverência à tradição goethiana ao retomar o gênero *Bildungsroman*. Contudo, Murau realiza essa empreitada de forma bastante particular, imprimindo em seu relato o vazio que habita o sujeito na contemporaneidade. O tom paródico criado por Bernhard para se aproximar da tradição nos permite vislumbrar que *Extinção* é uma obra em consonância com alguns preceitos do *Bildungsroman*. Logo, ela figura como atualização do gênero evidenciando que o conceito pensado por Morgenstern adaptou-se com o passar do tempo, gerando obras que se ocupam dessa temática.

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BERNHARD, Thomas. **Extinção – Uma derrocada**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LONG, Jonathan James. **The novels of Thomas Bernhard: form and its function**. New York: Camden House, 2001.

_____. Assincronias: Relações de classe na ficção de Bernhard. In: KONZETT, Matthias (ed.). **O artista do exagero: a literatura de Thomas Bernhard**. Organização da tradução e introdução de Ruth Bohunovsky. Curitiba: Ed. UFPR, 2014. p. 261-288.

LUKÁCS, Georg. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* como tentativa de síntese. In: _____. **A teoria do romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 138-150.

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

O EROTISMO COMO AFIRMAÇÃO DE SI: UMA ANÁLISE DOS PERSONAGENS DE ANDRÉ MALRAUX

Patricia de Oliveira Machado
Instituto Federal de Goiás
patia_82@hotmail.com

Resumo: A morte, o destino, o absurdo e a angústia são alguns dos motivos que levam os personagens de André Malraux a estarem diante de si mesmos e, cientes de sua existência, afirmá-la com todo fervor. A afirmação de si frente ao outro encontra seu fundamento na ideia ocidental de uma identidade permanente e sólida que não para de ressoar nos ouvidos dos moribundos Perken e Claude, de *La Voie Royale*, Garine, de *Les Conquistadores*, Tchen e Kyo, de *La Condition Humaine*. Povoados por um tipo de enclausuramento invencível, arrastados pela solidão, esses heróis desacreditam na comunicabilidade e na possibilidade do conhecimento dos outros seres. Apesar de serem impelidos a um movimento de autoafirmação, os personagens malrucianos também são retratados em cenas e situações eróticas, o que lhes demanda uma relação — íntima com o outro. Diante de homens mergulhados em si mesmos, travando uma verdadeira luta para a afirmação de suas individualidades, o que se pode esperar de suas relações erótico-sexuais? Para muitos, o erotismo seria capaz de suprir as diferenças e ligar o eu ao outro, concepção essa presente em textos que remontam à história da filosofia. No célebre diálogo de Platão, O Banquete, o *eros* aparece como possibilidade de restauração de uma unidade antiga e o outro mostra-se como complementaridade e inteireza. Na contemporaneidade, Georges Bataille, autor de *L'érotisme*, chega a afirmar a existência de um tipo de continuidade profunda entre os amantes. A questão que se impõe, quanto à obra de Malraux, é saber se o erotismo pode unir seres tão solitários, permitindo-lhes acesso ao outro ou se contrariamente se trata de mais uma instância de imposição da subjetividade.

Palavras-chave: Afirmação de si, André Malraux, Egoísmo, Erotismo.

Os temas da solidão e do individualismo perpassam os textos de André Malraux, levando alguns teóricos, como Dorenlot (1970, p. 34), a ver neles o elemento integrador de suas obras, contrariando a posição majoritária de outros críticos que supõem a morte como o ponto unificador⁴⁶. Os personagens, seja em romances narrados em primeira pessoa, *Les Conquistadores*, seja em terceira, *La Voie Royale*, *Le Temps de Mepris*, ou ainda, usando focalização interna, *L'Espoir* e *La Condition humaine*, são acometidos por uma exaltação de si, por um individualismo que os tornam cada vez mais distantes dos outros homens, como se “não fossem desse mundo”, como afirma Claude, um dos heróis malrucianos.

A morte, o destino, o absurdo, a angústia, a solidão: não lhe faltam motivos para estarem diante de si mesmos e, cientes de sua existência, afirmá-la com todo fervor. A

⁴⁶ Pierre Boisdeffre, Serge Gaulupeau, François Hébert, por exemplo.

ideia ocidental de uma identidade permanente e sólida não para de ressoar nos ouvidos desses moribundos. Diante de homens mergulhados em si mesmos, travando uma verdadeira luta para a afirmação de suas individualidades, o que se pode esperar das relações erótico-sexuais descritas nos romances malrucianos? Pode o erotismo unir seres tão solitários, permitindo-lhes acesso ao *outro*? É verdade que muitas pessoas acreditam encontrar no amor, um absoluto, uma comunhão, um estado de completude ou, para utilizar a terminologia de Georges Bataille, “une continuité profonde⁴⁷”. A ideia de que as relações afetivas possam suprir uma falta original, uma incompletude do ser não é nova, presente em textos que remontam a história da filosofia. No célebre diálogo de Platão, *O Banquete*, conhecemos algumas concepções de amor, em grande parte implicando o desejo de completude, como é o caso do mito do andrógino de Aristófanes que se fundamenta na antiga existência de três tipos de gêneros da humanidade, o masculino, o feminino e o andrógino. Devido à força que tinham, os deuses decidiram dividi-los ao meio para torná-los vulneráveis, condenando-os a errar em busca de sua outra metade. O *eros*, segundo Aristófanes, operaria como um restaurador da antiga natureza dos homens, por meio dele se poderia saciar a busca de complementaridade. Isso significa que o *outro* se mostraria como a possibilidade de conquistar a inteireza, a totalidade, sem a qual se permaneceria desejante e incompleto.

Sócrates, afastando-se dessa concepção (205e), recorre a narrativa de Diotima, mulher sábia nos assuntos amorosos, para quem o *eros* é o meio de interpretar e transmitir aos deuses o que vem dos homens e vice-versa. Mas é, sobretudo, amor ao bem (206a), desejo de tê-lo sempre. O que está subentendido no amor é menos o desejo de ter algo que nos faça bem, que a ideia de uma duração, ou seja, o amor é o amor pela imortalidade⁴⁸. Concepção que, segundo Octavio Paz, foi a grande herança do texto platônico, “[1]’aspiration à l’immortalité [...] un trait qui unit et que définit tous les hommes⁴⁹” (1994, p. 43).

Se o *eros* platônico implica o amor pela imortalidade, exige, outrossim, o afastamento da beleza particular,- dessa que está presa a um só corpo-, que é, no final

⁴⁷ “[...] uma continuidade profunda” (toda tradução é nossa).

⁴⁸ Em 207 a, Sócrates fazendo uso dos ensinamentos de Diotima, afirma que o procriar seria o modo do mortal manter-se na imortalidade. O argumento é o seguinte: se a imortalidade é um bem que todos procuram, e sendo que o Eros almeja a posse do bem, então o Eros deve, sem equívoco, desejar a imortalidade.

⁴⁹ “[...] aspiração à imortalidade [...] um traço que une e que define todos os homens”.

das contas, a busca pelo amor da alma, que não perece e que se pode contemplar⁵⁰. No erotismo dos heróis malrucianos, entretanto, parece não haver lugar para o contemplativo ou para a ascese, o corpo é a marca da sexualidade, é também o meio para a sedução e a conquista, arma de poder e de dominação.

Pensando no conjunto da obra de André Malraux, não são muitas as referências explícitas às relações eróticas nem tem Malraux seu nome associado a uma possível “literatura erótica”, contudo, alguns personagens trazem à tona esse tema. Em *La Voie royale*, tido como o mais erótico de seus romances, Claude conhece a legenda de Perken por suas aventuras, mas também por seu erotismo aguçado. Já Grabot, segundo o próprio Perken, é um homem cuja relação com o erotismo é bem particular, levando-o a se arriscar em terras selvagens. Em *Les Conquérants*, Garine é surpreendido pelo amigo (o narrador) com duas chinesas nuas, de outro lado, o mentor de Hong, Rebecchi, precisa ser vigiado para não ser tentado pelas nativas. É, entretanto, em *La Condition humaine* que o erotismo ganha uma dimensão mais complexa, por meio da relação entre Ferral e Valérie e das questões que são aí suscitadas.

O erotismo se traduz melhor nesses textos como um jogo em que os personagens querem vencer, afirmando-se frente ao *outro*. Isso quer dizer que a relação entre os heróis e a alteridade assemelha-se muito mais a de adversários que de parceiros. Quando Perken está diante de uma adolescente nua, o erotismo, em suas próprias palavras, torna-se a “[...] besoin d’aller jusqu’au bout de ses nerfs⁵¹” (MALRAUX, OC1, p. 372).

Além das conversas entre Perken e Claude, em que Perken relata muitos incidentes relacionando sexualidade e crueldade, Grabot, por sua vez, vai à Indochina para se aproveitar das indígenas. Já Ferral, o capitalista em *La Condition humaine*, conduz suas relações eróticas tal como os seus negócios, como se estivesse em constante luta. A excessiva consciência do *eu* e a vontade de sobressair não se atenuam nas relações eróticas. Se Ferral, Garine e Perken são homens cuja consciência aguda de si os leva a um autoenclausuramento, o *outro* lhes aparece apenas como instrumento

⁵⁰ Primeiro, deve-se procurar os belos corpos, amar um só corpo. Depois, descobrindo que a beleza de um corpo é irmã de todas as outras belezas, ele deve deixar de amar um só corpo e amar a todos os corpos belos. Deve-se, por sua vez, amar mais a beleza da alma do que a do corpo, contemplando o belo em instâncias intelectuais, por exemplo, em discursos, em leis, nas ciências, cada vez mais a ponto de perder o interesse pelo belo no corpo, desprendendo-se totalmente desse amor por uma só beleza. Não lhe cabe mais contemplar o belo em um rosto, em certas mãos ou mesmo em uma ciência específica, o belo aparecerá a ele como sendo uniforme tudo que da beleza participa. Começa-se com o belo sensível, a partir do amor aos jovens, mas pouco a pouco se busca algo além, o belo em si, que independe dos corpos e das coisas (210 a à 210 e).

⁵¹ “[...] necessidade de ir até o fim de suas forças”.

para refletir seu *ego*. Como numa luta incessante contra o destino, o *outro* torna-se o lugar da imposição do indivíduo, de sua virilidade e de seu orgulho. Quando Perken está frente ao destino, lutando contra os selvagens, exaspera-se, como se esse enfrentamento lhe causasse a mesma sensação de estar diante de uma mulher nua, como se o furor contra a morte fosse idêntico ao desejo sexual. Por uma lógica estranha, o erotismo passa a ser visto como uma arma contra o destino todo poderoso, na medida em que a conquista física e sentimental de outro ser, - o desvelamento das suas sensações e sentimentos- seria a prova incontestável da imposição e do domínio do *eu*, reforçando a impressão de uma vitória sobre as adversidades do mundo.

Assim, nas relações eróticas, o homem não abandona seu egoísmo, é ainda de sua ipseidade que se trata. Embora essas relações demandem o *outro*, a compreensão que se tem dele é de uma diferença que é preciso reduzir a si mesmo, de uma alteridade que sendo dominada, constrangida é tornada *eu*. A relação erótica não pode unir, só faz acentuar a separação. Se é possível se falar de busca pelo *outro*, ela não deve ser entendida como uma possível saída de si nem como abertura à diferença. Não é por acaso que Fitch afirmou que o erotismo malruciano coloca os seres face a face, (FITCH, 1964, p. 52) sem, no entanto, aproximá-los, em posições opostas, inimigas em certos casos. No seu corpo a corpo com Valérie, Ferral não faz senão se fechar em sua solidão:

‘Elle [Valérie] ignorait, elle,[mais pas nous, largement prévenus par Malraux] que la nature de Ferral, et son combat présent, l’enfermaient dans l’érotisme, non dans l’amour’. Ce qui définit nettement l’érotisme comme un *enfermement* de l’individu dans sa solitude⁵² (CHABOT, 1996, p. 62).

A união física permite não a superação da solidão, e sim a consciência mais intensa de seu caráter intransponível. Os personagens malruicanos buscam nas relações sexuais o desejo de assimilação, de identificação do ser do outro a si. No erótico, a visada do *outro* se dá enquanto outro do meu *eu*, alteridade pensada sempre em relação à identidade, como possibilidade de autoconhecimento, tal como a conclusão de Malraux sobre o romance de Lawrence, *O amante de Lady Chatterley*: o erotismo é procura de si. No referido romance, o escritor inglês apologiza os sentidos e as relações fundamentadas no sexo, esse último sendo considerado um tipo de diálogo físico entre

⁵² “‘Ela ignorava, ela, [mas não nós, largamente prevenidos por Malraux] que a natureza de Ferral, e seu combate presente, o fechavam no erotismo, não no amor’. O que define claramente o erotismo como encerramento do indivíduo na solidão”.

um homem e uma mulher. Advertindo-nos da hipocrisia reinante na sociedade, da insolência do dinheiro e do espírito de casta (LAWRENCE, 1991, p. 350), Lawrence nos oferece um verdadeiro evangelho do sexo, cuja linguagem impudica faz refletir sua intenção, a abolição dos tabus sexuais:

Quels menteurs, les poètes et tous les autres! A vous croire que l'on a besoin de sentiment. Alors que le besoin suprême est celui de cette sensualité aiguë, consumante et plutôt terrible. [...] Quelle volupté et quelle douceur de sentir son corps, ses membres engourdis de sommeil, lourds et saturés de passion⁵³ (*idem, ibidem*, p. 316).

Na análise de Malraux, Lawrence, vai mais longe, não se limitando a exacerbar as relações pautadas na sensualidade e nas paixões, fazendo do erotismo um valor, um estado da alma. Desprezando as relações interesseiras e hipócritas de sua época, o escritor conduz o erotismo a uma esfera que ultrapassa a mera expressão individual, uma esfera metafísica, da qual ele supunha que deveríamos retirar nossas referências de vida.

Embora o autor inglês defenda seu livro alegando que sua intenção era que homens e mulheres fossem capazes de pensar e experimentar as coisas sexuais de maneira mais plena e livre, para Malraux, o valor atribuído ao erotismo deve ser entendido menos como meio de acesso ao outro que possibilidade de autorevelação, de encontro consigo mesmo. Assim, as descrições dos êxtases de Constance, personagem principal, não são senão um tipo de “voyage d’une femme à travers soi”⁵⁴ (ALEXANDRIAN, 2008, p. 437) e sua relação sexual com Mellors, seu amante, é uma tentativa de revelar-se a si mesma (MALRAUX, OC IX, p. 234).

Fazer do erotismo um valor é também o lema de alguns personagens malrucianos que, no entanto, não seguirão a cartilha de Lawrence no que se refere à democratização do prazer ou à elevação do erótico a uma dimensão metafísica. A exaltação do erótico implica a depreciação do amor. Não que esse tema esteja completamente ausente em Malraux⁵⁵, mas segue a hierarquia proposta por Perken: “un homme qui pense, non à une femme comme au complément d’un sexe, mais au sexe

⁵³ “Que mentirosos, os poetas e todos os outros! A vos fazer crer que se tem necessidade de sentimento. Enquanto que a necessidade suprema é a dessa sexualidade aguda, consumadora e mais exatamente terrível. [...] Que volúpia, que doçura sentir seu corpo, seus membros entorpecidos de sono, pesados e saturados de paixão”.

⁵⁴ “[...] viagem de uma mulher através de si.”

⁵⁵ Referimo-nos, em especial, às três obras principais que compõem o *corpus* desse artigo: *La Voie Royale*, *Les Conquistadors* e *La Condition humaine*.

comme au complément d'une femme, est mûr pour l'amour : tant pis pour lui⁵⁶ (MALRAUX, OC1, p. 371). "O tanto pior para ele" marca a preferência do personagem dada ao erotismo em relação ao amor, como se fosse ele próprio o porta-voz do *homoeroticus* de Claude Elsen, para quem o amor não passaria de uma aberração do erótico.

[...] C'est qu'entre l'érotisme et l'amour, les rapports sont de nature contingente, moins évidents et moins étroits qu'on ne le veut généralement. Plus exactement : que l'on appelle abusivement 'amour' une aberration de l'esprit, forme sublimée ou idéalisée de l'érotisme, qui en est le fond inavoué ou trahi⁵⁷ (ELSEN, 1953, p. 57).

Distante da concepção de amor, o erotismo em Malraux está mais próximo dos jogos de sedução de *Les Liaisons dangereuses* de Laclos⁵⁸ que do mito de Tristão e Isolda, uma vez que para o autor de *La Métamorphose des dieux* "[i]l y a érotisme dans un livre dès qu'aux amours physiques qu'il met en scène, se mêle l'idée d'une contrainte⁵⁹ (MALRAUX, OCVI, p. 540)". Constrangimento que não exige o uso da violência ou da força como em Nerciat e Sade, mas da persuasão e da violência psicológica. Em seus romances, as poucas mulheres presentes são, quase todas, constrangidas. E se o escritor não se esqueceu completamente delas: a mãe de Claude, Sarah (a esposa de Perken), a amante de Klein, a pequena chinesa de Katow, a doutora May, Valérie e as várias prostitutas, as relegou ao segundo plano. Como assinala a crítica, elas "[...] sont quasiment, absentes, ou bien ne sont que de pâles figurantes anonymes, méprisées et dévalorisées pour n'être que des objets sexuels entre les mains d'hommes avides de puissance⁶⁰ (DAO, 1991, p. 92).

Nas cenas de ação, as mulheres estão ausentes, na relação erótica, são anônimas, sem voz⁶¹, meros instrumentos, muitas delas prostitutas cujo consentimento não precisa

⁵⁶ "[...] um homem que pensa, não em uma mulher como o complemento do sexo, mas o sexo como complemento de uma mulher, está maduro para o amor: tanto pior para ele".

⁵⁷ "[...] é que entre erotismo e amor, as relações são de natureza contingente, menos evidentes e menos estreitas que se deseja geralmente. Mais exatamente: que se queira chamar abusivamente 'amor' uma aberração do espírito, forma sublimada ou idealizada do erotismo, que é no fundo inconfessável ou traído".

⁵⁸ Esse texto foi analisado por Malraux e pode ser encontrado no sexto tomo de suas Obras Completas (Gallimard).

⁵⁹ "Há erotismo em um livro desde que os amores físicos que ele coloca em cena, se misturam à ideia de constrangimento".

⁶⁰ "[...] são quase, ausentes, ou bem não são senão pálidas figuras anônimas, desprezadas e desvalorizadas por não serem senão objetos nas mãos de homens ávidos de poder".

⁶¹ À exceção de Valérie e de May em *La Condition humaine*.

ser demandado. Sem protagonizar, são corpos que figuram e estão lá para serem conquistados. Nas palavras de Anne-Marie Dardigna, o corpo do *outro* é metáfora do mundo a dominar, metáfora do absurdo que se pretende vencer. “La quête érotique, on s’en doute, reprend à son compte cette vision des choses: l’instrument de la recherche, le moyen de son exercice, sacré ou pas, restent le corps des femmes, ou le corps d’une femme⁶² (DARDIGNA, 1981, p. 82). Não que o desejo de dominação tenha como objeto apenas as mulheres, no âmbito social e político, homens subjagam outros, como na luta pelo poder que é um *affaire* estritamente masculino. Todavia no erotismo heterossexual de Malraux, apropriando-nos das palavras de Dardigna, direcionadas à Bataille e à Leiris, não há nada de sereno e apaziguador no sexo e aquele que é posto como oferenda ao sacrifício e à dor, e que se pode humilhar para atenuar a angústia masculina é sempre o *outro*, a mulher (DARDIGNA, 1981, p. 83).

Alguns heróis sonham com situações de poder em relação às suas amantes, momentos em que as colocam em constrangimento e humilhação. Perken, por exemplo, ao escolher uma prostituta, o faz observando se ela demonstra desprazer em estar ali. Ferral se delicia imaginando o sofrimento de sua amante, enquanto Tchen tem orgulho de não ser uma mulher. O primeiro passo para constranger o *outro*, segundo a lição de Perken, é opor-se a ele, guardando intacta a confrontação inicial dos dois seres, isto é, não se rendendo ao *outro*, por isso Perken afirma que “[...] l’essentiel est de *ne pas connaître* la partenaire. Qu’elle soit: l’autre sexe⁶³”(MALRAUX, OC1, p. 373). “Não conhecer” aqui significa guardar uma certa reserva em relação ao *outro*, não estabelecendo intimidade ou laços afetivos. Não é casual que após seu casamento frustrado, Perken mantém relações com prostitutas, o que o livra de qualquer risco, de qualquer compromisso, lhe permitindo “[...] s’affirmer dans l’acte sexuel sans qu’aucune de ses propres valeurs se trouve engagée dans cet acte⁶⁴” (BOISDEFFRE, 1973, p. 59). Entretanto o “não conhecer” de Perken não anula o desejo de tentar entrever as sensações e os sentimentos do *outro*. Quando Perken está se confrontando com a própria morte, tudo que espera é ter uma relação sexual em que possa conhecer o que o *outro* sente e deseja, isto é, ter o controle não somente da sua, mas da volúpia alheia.

⁶² “A procura erótica, imagina-se, retoma por sua vez essa visão das coisas: o instrumento da procura, o meio de seu exercício, sagrado ou não, permanecem o corpo das mulheres, ou o corpo de uma mulher”.

⁶³ “[...] o essencial é *não conhecer* a parceira. Que ela seja: o outro sexo.”

⁶⁴ “[...] se afirmar no ato sexual sem que nenhum de seus próprios valores esteja engajado nesse ato”.

Em *La Tentation d'Occident*, os dois jovens que protagonizam o enredo evidenciam a diferença da relação sexual no Ocidente e no Oriente, enquanto nesse último a mulher não existe verdadeira e independentemente, no outro, a sua existência é o que faz suscitar o problema do erotismo. “Il' y a un érotisme en Occident parce que la vie sexuelle y devient un problème - parce que 'l'autre' pour l'Occidental existe, alors qu'il n'existe pas pour l'Oriental”⁶⁵ (PICON, 1945, p. 67). Como observa o francês A. D, o jogo erótico se reduz em provar suas próprias sensações e imaginar as da parceira (MALRAUX, 1998, p. 102), o que não tem sentido algum para Ling-W. Y. Como todos os outros orientais, ele não procura adivinhar o que pensam e sentem as mulheres no ato sexual, apenas prova seus corpos e admira sua beleza. Na verdade, em sua primeira carta a A.D, ele faz algumas observações curiosas sobre a Europa, dentre elas o fato de ser o lugar da terra onde a mulher existe (1988, p. 20).

O europeu, contrariamente, quer mais que o corpo, quer atingir o espírito do *outro*. Pela posse do corpo, a captura da alma. A existência do *outro* nas relações sexuais desperta o desejo de conhecê-lo, de desvendar sua consciência. Tentativa vã, como adverte o asiático, uma vez que a mulher, em sua concepção, não é o ser que ele imagina: único e especial.

O desejo do ocidental de possuir a mulher para além de seus corpos, de dominar suas sensações está ligado a uma exigência de afirmação pessoal. Enquanto os asiáticos não concebem suas vidas senão na totalidade, em seu conjunto, os europeus a fragmentam. Essa fratura, esse fosso que os impede de conhecer o sentido de suas vidas, - como que mergulhados no absurdo descrito por Albert Camus⁶⁶-, faz que o herói malruciano prove de uma solidão intransponível, e que experimente o erotismo como instrumento para impor a potência e a solidez de seu *eu*. Diante do estrangeirismo e da incompreensão do *outro* e do mundo, ele toma a via da supervalorização do *eu*, o caminho de Sísifo em direção ao cume da montanha, nem tanto para ser feliz, como descreve o mito de Camus, mas para exaltar seu orgulho.

⁶⁵ Há um erotismo no Ocidente porque a vida sexual aí se torna um problema, - porque 'o outro' existe para o Ocidental, enquanto que para o oriental, não.

⁶⁶ O absurdo, em Camus, é um sentimento que surge da tensão entre dois elementos irreconciliáveis, o mundo e o homem, “[ele] nasce desse *confronto* entre o apelo humano e o silêncio irracional do mundo” (CAMUS, 2004, p. 35, *grifo nosso*). “Confrontação”, “desproporção”, “contradição”, “divórcio”, “luta sem trêgua”, “tensão”, são termos que Camus utiliza para mostrar como entende a relação do homem com o mundo. Mas essa caracterização tão negativa, tão “carregada” só tem razão de ser à medida que o homem aspira àquilo que o mundo não lhe oferece, à medida que o espírito anseia, que exige uma unidade, mas o mundo o decepciona.

Apesar da irrefutabilidade do destino (MALRAUX, OC1, p. 411) e de toda podridão do mundo, existe as mulheres, afirma Perken, não vendo nelas uma espécie de refúgio, mas um instrumento. Quando as desejava, provava da mesma ânsia de querer vencer um homem (*idem, ibidem*, p. 414). Mulheres, em seu entendimento, são possibilidades. O desejo de Perken ganha os contornos do donjuanismo de Albert Camus, o *outro* é (mais) um número, mais uma oportunidade de desafio e de conquista. Por isso, explica-nos Camus, se Don Juan “[...] quite une femme, ce n’est pas absolument parce qu’il ne la désire plus. Une femme belle est toujours désirable. Mais c’est qu’il en désire une autre et non, ce n’est pas la même chose⁶⁷ (CAMUS, 1965, p. 153). Homem consciente de seus limites, de sua condição absurda, Don Juan camusiano sabe que o tempo o acompanha, por isso “aposta corrida”, “quer esgotar seu número e, com elas [as mulheres], suas possibilidades de vida” (*idem, ibidem*, p. 154).

É o desejo de tudo exaurir que o leva de uma mulher a outra, pois não crendo no sentido profundo das coisas, sua única possibilidade de felicidade reside na quantidade de instantes vivenciados, em estar diante do prazer o maior número de vezes, em percorrer, armazenar e queimar os rostos calorosos ou maravilhados (*idem, ibidem*, p. 154). Em Perken não é, certamente, explícito o desejo de bater os recordes, de apostar corrida. Não se trata de um colecionador de mulheres, cujo sentido da vida é seduzir. O que une, no entanto, Don Juan camusiano e Perken é o egoísmo, o desejo de se autoafirmar, de ver no *outro* um meio de enfrentar o destino, de provar sua virilidade e o domínio sobre si.

A mesma vontade exasperada de dominar pode ser percebida em Ferral de *La Condition humaine*, que apesar de não se interessar pelo amor e ter horror a dar importância a uma mulher (mesmo para lhe fazer a corte), quer a exclusividade e o domínio completo da sua nova amante. “A ideia de posse total tornara-se para ele fixa” (MALRAUX, 1972, p. 191). Presidente da Câmara do Comércio Francês, Ferral⁶⁸ era obcecado pelo poder, concebendo a relação sexual nos termos de jogo e de concorrência. Valérie, sua amante, era, antes de tudo, sua inimiga a quem era preciso constranger, menosprezar. Sua vida privada, suas relações com os outros no âmbito

⁶⁷ “[...] abandona uma bela mulher não é de modo algum porque não a deseje mais. Uma bela mulher sempre é desejável. Mas é que nela, deseja outra, o que não é a mesma coisa”.

⁶⁸ Esse personagem, aliás, é bastante representativo, uma vez que, sendo burguês, ele traz à tona as preocupações que a burguesia tinha com a revolta dos comunistas e com a possibilidade de tomarem a vila. Eles estariam arruinados. Mas Ferral é um personagem mais complexo. “Ele é um conquistador no sentido malrucciano, ou seja, é um indivíduo brilhante, eficiente, dominador, e procura o entusiasmo com o jogo, com o poder, como meio de afirmação” (MOATTI, 1991, p. 43).

peçoal eram vivenciadas tal como nos seus jogos políticos, como na guerra social à qual ele estava diretamente envolvido.

É em clima de embate que o capitalista vai se encontrar com Valérie, contudo não vemos um verdadeiro encontro, na verdade, trata-se de duas personagens, cujas ambições e opiniões são diametralmente opostas. Uma guerra é traçada, uma luta que se traduz em dois momentos, o primeiro é o da palavra, enquanto que o segundo é o da linguagem do corpo, de um embate quase físico. A luta que Ferral e Valérie empreendem, concomitante ao combate dos revolucionários, é motivada, de início, por uma diferença ideológica em que ela defende que nenhum homem pode possuir uma mulher, não pode sequer falar dela, “[...] parce qu’aucun homme ne comprend que tout nouveau maquillage, toute nouvelle robe, tout nouvel amant, proposent une nouvelle âme”⁶⁹ (MALRAUX, OC1, p. 594). O segundo momento da luta é quase física, Ferral insistirá, a contragosto de Valérie, em deixar a luz acesa com intuito de ver as expressões do seu prazer

Mais à peine, de la main, écartait-il doucement ses jambes qu’elle éteignit. Il ralluma. Il avait cherché l’interrupteur à tâtons, e elle crut à une méprise; elle éteignit à nouveau. Il ralluma aussitôt [...], elle se sentit, à la fois, tout près du rire et de la colère [...] elle fut certaine qu’il attendait le plus clair de son plaisir de la transformation sensuelle de ses traits (MALRAUX, OC1, p. 597)⁷⁰.

Desse modo, longe de ser símbolo de união ou de complementaridade, o erotismo é uma arena de batalha, em que um corpo não conquistado, não dominado é um corpo inimigo. Na realidade, o que poderiam esses seres individualistas e egocêntricos procurarem no erotismo senão a si mesmos? Se, como afirma Donrelot, o erotismo na obra de Malraux é evasão e negação da condição humana, ou ainda, um meio de “[...] échapper à la hantise du non-sens⁷¹” (1970, p. 122), é, antes de mais nada, um esforço para afirmação da hegemonia do *eu*. Nas relações eróticas, os personagens malrucianos procuram a si mesmos, buscando assimilar a diferença, suprimir o *outro*.

⁶⁹ “[...] porque nenhum homem compreende que qualquer nova maquiagem, qualquer novo vestido, qualquer novo amante pressupõe uma nova alma”.

⁷⁰ “Mas mal, com a mão, lhe afastou suavemente as pernas, ela apagou a luz. Ele reacendeu-a. Havia procurado o interruptor às apalpadelas, e ela supôs um equívoco: apagou de novo. Ele acendeu logo [...], ela sentiu-se muito próxima do riso e da cólera [...] e teve a certeza de que ele esperava o mais evidente prazer da transformação sensual dos seus traços”.

⁷¹ “[...] escapar à obsessão do *non-sens*”.

Referências Bibliográficas

- ALEXANDRIAN, *Histoire de la littérature érotique*. Paris: Édition Payot & Rivages, 2008.
- BOISDEFRE, Pierre de. *André Malraux. La mort et l'histoire*. Paris: Éditions du Rocher, 1973.
- CAMUS, Albert. Le mythe de Sisyphe. In *Essais*: Paris, Gallimard, 1965.
- _____. *O Mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. Tradução Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- CHABOT, Chaques. L'Érotisme. IN : BONHOMME, Béatrice. *André Malraux Colloque*. Nice, Université de Nice, 1996.
- DAO, Vinh. *André Malraux ou la quête de la fraternité*. Genève, Librairie Droz S.A., Genève, 1991.
- DARDIGNA, Anne-Marie. *Les châteaux d'Éros, ou, Infortune des femmes*. Paris: La Découverte, 1988.
- DORENLOT, Françoise. *Malraux ou l'unité de pensée*. Paris: Gallimard, 1970.
- ELSEN, Claude. *Homo Eroticus*. Paris: Gallimard, 1953.
- FITCH, Brian. *Le sentiment d'étrangeté chez Malraux, Sartre, Camus et S. de Beauvoir*. 'étranger à moi-même et à ce monde'. Paris : Lettres Modernes, 1964.
- LAWRENCE, David. *L'amant de Lady Chatterley*. Tradução Pierre Nordon. Paris : Le Livre de Proche, 1991.
- MALRAUX, André. La Condition humaine. In : *Œuvres Complètes*, Tome I. Paris : Gallimard, 1989.
- _____. La Voie royale. In : *Œuvres Complètes*, Tome I. Paris : Gallimard, 1989.
- _____. Les Conquérants. In : *Œuvres Complètes*, Tome I. Paris : Gallimard, 1989.
- _____. Le temps du Mépris. IN : *Œuvres Complètes*, Tome I. Paris : Gallimard, 1989
- _____. Laclos et *Les Liaisons dangereuses*. In : *Œuvres Complètes*, Tome VI (Essais). Paris : Gallimard, 2010.
- _____. Préface au L'Amant de Lady Chatterley. In : *Œuvres Complètes*, Tome VI (Essais). Paris : Gallimard, 2010.
- _____. *Tentation de l'Occident*. Paris : Éditions Grasset, 1998.
- _____. *A Condição humana*. Tradução Jorge de Sena. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- MOATTI, Christiane. *La Condition humaine. André Malraux*. Paris : Nathan, 1991.
- PAZ, Octávio. *La flamme double: amour et érotisme*. Paris : Gallimard, 1994 .
- PICON, Gëtan. *André Malraux*. Paris : Gallimard, 1945.

OS MATADORES DE DRAGÕES NA LITERATURA NÓRDICA E GERMÂNICA MEDIEVAL

Gabriela Carlos Luz
Universidade Estadual Paulista/FCLAr
gabrielacarlosluz@gmail.com
CAPES

Resumo: A figura do matador de dragões tem sido observada e recontada inúmeras vezes na literatura mundial. Em histórias medievais, tais figuras possuíam motivações específicas e suas vitórias contra o monstro representam um ato singular que poderá levar a uma grande conquista, ou, em casos raros, a uma tragédia. Faremos um panorama acerca da figura do matador de dragões focando especificamente em heróis nórdicos e germânicos medievais, sendo estes Beowulf; Sigemund; Sigurd e Siegfried (os dois últimos paralelos um do outro). Ao olharmos mais a fundo para a figura dos matadores de dragões de tais histórias, conseguimos entender qualidades e motivações presentes na época e localidade de suas criações. Baseando-se principalmente nas análises de Joseph Campbell sobre a figura do herói em sua obra *O Herói de Mil Faces* (1949) e de J.R.R Tolkien a respeito da construção de monstros mitológicos em seu estudo “The Monsters and the Critics” (1936), será elaborada uma comparação entre os quatro guerreiros observando elementos que ora se distinguem ora se aproximam nas constituições literárias, buscando entender como suas missões nos ajudam a perceber retratos representativos de suas culturas ao focarmos na construção do dragão em si; o ato da luta; a individualidade de cada herói e o resultado de sua façanha.

Palavras chave: Jornada do herói; Literatura medieval; Literatura fantástica.

Introdução

Este trabalho tem o objetivo de fazer um panorama acerca dos matadores de dragões da literatura nórdica e germânica medieval. Ele se foca em quatro personagens que podem ser considerados os principais a respeito do tema e de maior valor dentro do recorte aqui formado. Os personagens são: Beowulf, do poema homônimo anglo-saxão com datação do ano 1000 D.C.; Sigemund e Sigurd, ambos parte da *Saga dos Volsungos* cujo texto é datado por fim do século XIII e Siegfried de *A Canção dos Nibelungos*, poema escrito por volta de 1200 d.C. É importante clarificar que embora Sigemund faça parte da saga Islandesa, sua luta contra o dragão é exposta em *Beowulf*, então trabalharemos somente com três textos ao longo do trabalho. É também necessário expor que Sigurd e Siegfried são essencialmente o mesmo personagem, porém, suas histórias, contada em diferentes culturas, resulta em diferentes lutas e transformações, condicionando mudanças que serão explicadas ao longo do trabalho. Finalmente

gostaríamos de clarificar que todos os textos analisados aqui são partes de tradições orais que antecedem a datação da escrita dos textos em si. Logo, todos os personagens já eram conhecidos no imaginário de suas respectivas culturas muito antes dos textos serem redigidos.

Sigemund

Começamos com Sigemund, um dos principais heróis da *Saga dos Volsungos*. Ele é filho de Volsungo e irmão gêmeo de Signy, cuja relação incestuosa, desconhecida por ele, lhe gera um filho chamado Sinfjötli. Tal filho aparece em *Beowulf* com a versão anglo-saxã do nome nórdico: Fitela. Sigemund é um herói tradicional medieval que já nasce como o anúncio de algo grandioso. Em sua jornada, diversos “testes” de coragem são ultrapassados, sendo um deles a retirada da espada cravada por Odin no tronco da árvore de *Barnstokkr*, de onde consegue sua espada Gram, a qual podemos entender que é a espada usada em sua luta contra o dragão. Como já mencionado, sua luta contra o dragão é exposta somente no poema *Beowulf*. Tal poema anglo-saxão é datado do ano 1000 D.C., porém a inserção de personagens do imaginário nórdico nos confirma que o texto é derivado de tradições orais de onde Sigemund e Fitela já faziam parte. O herói nórdico é apresentado pela primeira vez no texto durante as celebrações em Heorot, o salão de hidromel do rei Hrothgar, onde a festa da vitória do jovem Beowulf sobre o monstro Grendel está sendo realizada. Um dos *scops* – nome dado aos poetas anglosaxões que louvavam feitos de grandes homens - declama sobre a vitória de Sigemund e Fitela contra um dragão inominado. A comparação aqui é uma homenagem, uma espécie de reverência ao jovem guerreiro e o dragão em si não possui grande relevância a não ser a natureza de ser um monstro a ser conquistado. A cena é narrada brevemente e descreve como ambos derrotaram a serpente demonstrando coragem e destreza, e conquistando, ao final da luta, o tesouro do monstro vencido.

Ele, a saber, versou de Sigemund
as longas viagens e as lutas (várias
ainda desconhecidas dos filhos
dos homens): muitas malícias marciais.
Só sabia-as Fitela, que co'ele esteve,
quando disse algo ele dissera, dado
que eram (tio mais sobrinho), companheiros
já nos muitos prélios: juntos, gigantes
deliram co'espadas. Depois do dia
de sua morte, Sigemund, então, muita
glória fozara por ter guardião
de tesouro (uma serpente) tombado.
Sob rocha acinzentada aventurara-se,

sem Fitela, desse príncipe o filho.
Lá, atravessando com a sua lâmina
o nobre a surpreendente serpe, então,
numa parede de pedra a pregara.
Morto o monstro - dragão. Tesouro (tantos
anéis) lá estiveram a sua escolha. (BEOWULF, 2011 p.57)

Ao comparar Beowulf com Sigemund, o poeta coloca um jovem príncipe, cujo feito heroico acabou de ser realizado, no mesmo patamar de um grande guerreiro. É um modo de motivação que começa a nos mostrar o quanto a superação de um limite fantástico, neste caso o dragão, é a vontade de todos aqueles que querem ser declarados heróis. A vitória contra o dragão pode ser visto como parte de um degrau de uma escada, onde para ser clamado corajoso, o herói deverá subir.

Beowulf

Tal escalada para este título heroico é, sem dúvida, visível constantemente na narrativa de *Beowulf*. O texto é o mais antigo já encontrado em língua inglesa que está em sua totalidade e conta a história de um herói da tribo dos Getas chamado Beowulf que navega para encontrar a tribo dos Danos que vem sendo aterrorizada pelo monstro Grendel. Após a vitória contra o monstro, a Mãe de Grendel vem para o salão Heorot e faz sua vingança contra aqueles que mataram seu filho. Beowulf deve lutar então contra outro monstro e sai vitorioso novamente. Depois da narração de seus feitos heroicos como jovem, nos deparamos com uma cena um pouco incomum para poemas medievais: Após a passagem de cinquenta invernos, vemos Beowulf agora como um rei velho que apesar de não ser mais jovem, ainda possui a mesma coragem de quando era novo. Ele agora parte para enfrentar um novo monstro que aterroriza sua tribo ao ser despertado por um ladrão tentando roubar seu ouro. Tal monstro é o dragão a ser derrotado. Beowulf vai ao encontro da besta com uma companhia de guerreiros e seu sobrinho Wiglaf. Após sua companhia se acovardar Beowulf é deixado para lutar sozinho e conta somente com a ajuda de Wiglaf para derrotar o monstro.

O varão, então, (ouvi dizer) veio
pô-se ao lado do príncipe do povo.
Nobre, demonstrou ele ter denodo
coragem e, também, força. A cabeça
não amparou, mas foi a mão que ardeu,
quando (o seu amigo lá a auxiliar)
ele bem fez com que, então, se abaixasse

um pouco o maligno monstro. Com placas de ouro encravadas, o gládio coruscante ele usava enfiando-lhe, então, entre as labaredas. Debelou-as logo. O rei, pois, aos sentidos retornou. Então, brandiu ele sua espada afiada - grume de guerra que estava guardando sob seu arnês. Co'ela atravessando o dragão, o herói, que era defensor dos Getas, ao meio cortou-o - monstro. (BEOWULF, 2011, p. 167)

É interessante então perceber que a história que o *scop* conta no início do poema pode ser observada como um *foreshadowing*, ou seja, um prenúncio do que acontecerá ao final do poema, já que a luta de Sigemund e Fitela é essencialmente a mesma de Beowulf e Wiglaf. Beowulf é vitorioso contra o dragão, mas morre em decorrência da luta. Ele, no entanto, se vangloria dos seus feitos passados e morre como um rei grandioso. É necessário, contudo, perceber que a morte de Beowulf, mesmo vitorioso contra a serpente, representa muito mais para sua tribo do que a conquista de um título. No final do poema, a morte do protetor do reino significa a destruição iminente de sua tribo já que agora os Getas estarão desprotegidos dos problemas que o cercam.

Podemos buscar no estudo de Tolkien “The Monsters and the Critics” (1936) uma análise dos monstros aqui exemplificados. O estudo se foca principalmente em *Beowulf*, mas suas palavras ainda condizem com a realidade dos outros dragões já que o autor era conhecedor dessas culturas. Tolkien comenta que, na literatura nórdica, temos somente dois dragões que se distinguem de outros e que provém grande importância ao meio literário: eles são Fáfñir e o dragão de Beowulf.

E dragões, dragões verdadeiros, essenciais tanto para a engenharia quanto para as ideias de um poema ou conto, são efetivamente raros. Na literatura nórdica há somente dois que são significantes. (...) temos o dragão dos Volsungos, Fáfñir, e a ruína de Beowulf. (TOLKIEN, 2002, p. 109, tradução nossa).

Para Tolkien, o monstro promove um tom mais sério ao poema. O dragão não aparece ao acaso nem como uma decoração. Ele é um meio para se chegar a um fim que o poeta determina a seu herói: “Sugiro então, que os monstros não são um erro inexplicável de gosto; eles são essenciais, fundamentalmente aliados às ideias subjacentes do poema, o que lhe dá o tom elevado e alta seriedade.” (TOLKIEN, 2002,

p.115, tradução nossa). Percebemos então como o resultado dos feitos dos heróis pode vir a ter diferentes reconhecimentos. Ora, para Sigurd, que será explicado a seguir, o dragão é sua maior façanha. Uma que lhe dá o título de *Fáfnisbani*, que pode ser traduzido como “Aquele que matou Fáfnir”. É então, o reconhecimento que o distinguirá de outros guerreiros. Para Beowulf, no entanto, o dragão é a ruína, é o último monstro com que ele lutará e mesmo com sua saída vitoriosa, a morte de Beowulf acarreta um final trágico para sua tribo, agora completamente vulnerável a invasores vizinhos.

Sigurd e Siegfried

Sigurd e Siegfried são personagens homólogos um do outro, porém Sigurd é o nome representado na saga islandesa *A Saga dos Volsungos* e Siegfried é a versão germânica que aparece em *The Nibelungenlied (Ou A Canção dos Nibelungos)*. A história de Sigurd já estava no imaginário nórdico, pois é parte de uma tradição oral, assim como são todos os matadores de dragão neste trabalho. A versão germânica, então, é uma compilação dos feitos do herói nórdico que foram contextualizados para a Alemanha medieval. Mesmo sendo a mesma personagem, as histórias se divergem em vários momentos. A essência, se assim podemos dizer, continua a mesma, mas os resultados da luta contra o monstro e as provações dos heróis de diferem totalmente.

Sigurd, como dito anteriormente, também faz parte da *Saga dos Volsungos*. O mesmo é filho de Sigemund e Hjordis. Neste ponto da saga, Sigemund está morto e deixa como herança para seu filho sua espada Gram. De acordo com a tradição, ele é posto aos cuidados de um pai adotivo e tutor: Regin, de quem aprende várias habilidades. No meio de incontáveis habilidades, Regin também ensina a Sigurd sobre um grande tesouro e como ele poderia se apoderar de tal riqueza. O ouro, no entanto, vinha sendo guardado por um dragão chamado Fáfnir, de quem Regin é irmão. Regin narra ao jovem herói que seus irmãos Fáfnir e Otr viviam em harmonia até que certo dia, Otr pescando com a aparência de uma lontra, foi morto por Loki e comido por Odin, Loki e Hœnir. Ao pedir a compensação pela morte do irmão (como era o costume na época), foi decidido que o preço a ser pago seria o peso da lontra em ouro. Loki pede ao anão Andvari que lhe traga o ouro, porém, ao ser coagido a dar suas riquezas, o anão revela que um anel dado por ele seria a morte de quem o tivesse. A avareza de Fáfnir sobre o ouro o faz matar seu pai e fugir com o tesouro causando sua transformação em um dragão. Para Regin, a vitória contra Fáfnir significa a vingança sobre a morte de seu

pai. Ele pede, então, que Sigurd o ajude a vingar em sua luta. O jovem guerreiro aceita a missão e pede a Regin que lhe forje uma espada. Todas as armas oferecidas por Regin se quebram e o mesmo só terá uma espada digna da luta quando junta os fragmentos de Gram, a antiga arma de Sigemund, e começa a usá-la.

Ao se preparar para matar o dragão, Sigurd cava trincheiras: uma para esfaquear o dragão por baixo enquanto o mesmo bebe água e outras, aconselhado por Odin, para levar o sangue da serpente. A cena da luta ocorre rapidamente e Sigurd consegue desferir um golpe fatal em Fáfñir quando o mesmo está em terra. Fáfñir e Sigurd conversam após o golpe e o dragão o informa que por tê-lo matado ele poderá ficar com seu tesouro, mas o mesmo será amaldiçoado. Regin, feliz com a vingança, bebe o sangue de Fáfñir e pede que Sigurd asse o coração do dragão para comer. Enquanto o mesmo cozinha, Sigurd molha os dedos na carne para provar o gosto e quando o sangue toca seus lábios ele começa a ser capaz de escutar a língua das aves. Ele escuta dos pássaros conselhos que serão essenciais para a continuação da narrativa. Ele é aconselhado a comer o coração por inteiro do dragão se quiser ser o mais sábio dos homens; a matar Regin, que pretende o trair e por fim, escuta que deve partir para encontrar Brynhild, uma bela dama. Sigurd aceita todos os conselhos e após matar Regin e comer por inteiro o coração de Fáfñir, parte para encontrar Brynhild dando assim a continuação da saga.

Tolkien acredita que o dragão de Beowulf seja simples demais, uma criatura feita com o intuito de ser cruel e vil e que não possui maior profundidade. Tal aspecto é o que é encontrado na maioria dos dragões literários medievais. Muitos deles, Fáfñir sendo uma das poucas exceções, não possui um nome, sendo apenas referido como “dragão” ou “wyvern”, o equivalente a serpe/serpente. Fáfñir ao contrário, tem um nome, motivo e, mais importante que o resto, é lhe concebido uma voz que conversa com Sigurd. Até agora, os outros dragões tem se mantido silenciosos. Ele pode ser, assim como todos os monstros são, um instrumento na história, um que dará ao herói alguma vantagem ou reconhecimento, mas tem também vida própria e motivações particulares.

The Nibelungenlied (A Canção dos Nibelungos) é um poema épico alemão, escrito por volta de 1200 D.C. O texto mistura personagens germânicos com personagens de tradições orais nórdicas como *A Saga dos Volsungos*. Siegfried, o herói principal, é filho de Siegmund e criado em um meio nobre. Aqui já podemos ver que uma das grandes distinções narrativas entre as duas culturas é o apreço maior pela

nobreza que os germânicos possuíam ao contrário de alguns métodos encontrados na *Saga dos Volsungos*, que poderiam ser considerados por muitos como algo “bárbaro” na corte da Alemanha medieval do século XIII, data mais aceita da elaboração do manuscrito. Siegfried é conhecido como o herói que tomou o tesouro dos Nibelungos onde se encontrava a famosa espada Balmung. Dele são contadas várias histórias, principalmente a que lhe põe no meio dos matadores de dragões: Ao derrotar o monstro, Siegfried banhou-se no sangue da besta e se tornou invencível contra qualquer arma conhecida aos homens. Entretanto, no meio do poema, sua esposa, Kriemhild, revela a um inimigo disfarçado de hóspede que, ao se banhar no sangue, uma folha de uma árvore caíra nas costas de Siegfried, dando assim, um pequeno espaço de vulnerabilidade em seu corpo. Tal espaço vulnerável é o que causa sua morte na continuação da narrativa, já que o inimigo irá usufruir de tal conhecimento para assassinar o herói germânico. A matança do dragão não é realmente contada na narrativa como a de Sigurd. Ela aparece como a lembrança de um feito passado que concede reconhecimento a Siegfried. Além do mais, a luta contra o dragão dá a Siegfried invulnerabilidade e não a habilidade de escutar as aves como é visto na *Saga dos Volsungos*. A história do dragão na *Canção dos Nibelungos* vira, então, um pretexto para que Siegfried seja assassinado na continuação da narrativa e assim a história passa a ser sobre a vingança de sua rainha.

Meu esposo é muito forte e corajoso; quando matou o dragão na montanha o bravo cavaleiro banhou-se em seu sangue, e desde então nenhuma arma feriu-o em uma luta. (...) Caro amigo, confiando em tua fidelidade, revelo-te como meu esposo pode ser ferido. Quando o sangue quente corria dos ferimentos do dragão e o forte guerreiro nele se banhava, caiu entre suas espáduas uma larga folha de tília, e nesse local ele pode ser ferido. Isso muito me aflige! (NIBELUNGLIED, 1993, p. 143).

Considerações Finais

Joseph Campbell, em seu livro *O Herói de Mil Faces* (1949) se debruça sobre a questão do herói e de suas provações assim como monstros mitológicos e seus significados. O dragão é o monstro que pode ter várias significações no percurso do herói, mas é frequentemente um obstáculo a ser superado. É inferido que as manifestações de dragões são quase todas iguais: ele é o acumulador. Podemos encontrar isso muito bem exemplificado por Fáfñir (que vira dragão por causa de sua

avidez e ganância) e o dragão de Beowulf que começa uma destruição ao ser roubado de seu tesouro.

A figura do monstro-tirano é familiar às mitologias, tradições folclóricas, lendas e até pesadelos do mundo; e suas características, em todas as manifestações, são essencialmente as mesmas. Ele é o acumulador do benefício geral. É o monstro ávido pelos vorazes direitos do "meu e para mim". (CAMPBELL, 2007, p.25).

Finalmente, a luta contra o dragão deve ser vista como um crescimento pessoal. É a ultrapassagem de desafios e que garante que a alma do herói seja elevada. A conquista o leva para um plano antes inalcançável. E tal conquista lhe rende a percepção de algo antes desconhecido. Seja invulnerabilidade ou o poder de escutar as aves, a vitória sobre o dragão dá ao herói seu reconhecimento como grande guerreiro.

A agonia da ultrapassagem das limitações pessoais é a agonia do crescimento espiritual. (...) Enquanto ele cruza limiar após limiar, e conquista dragão após dragão, aumenta a estatura da divindade que ele convoca, em seu desejo mais exaltado, até subsumir todo o cosmo. (CAMPBELL, 2007, p. 101)

A figura do matador de dragões é um personagem importante em histórias tradicionais. Ao ultrapassar seus limites, os heróis são recontados como ídolos para sempre e vivem eternizados nas canções de *scops* ou de bardos. O dragão é o obstáculo superior que um herói deve derrotar e uma espécie de ritual que os mais valentes devem percorrer alguma vez. É importante, no entanto, lembrar que somente a glória não é capaz de defender um homem. Afinal, todos os heróis analisados aqui, embora vitoriosos em suas lutas, foram vítimas de algo incontrolável em suas histórias e nenhum vive até as últimas linhas. Sigemund, Sigurd e Siegfried são assassinados por inimigos disfarçados entre seus convidados e Beowulf morre pelas garras do próprio dragão que venceu. A vitória contra o monstro é algo essencial para um nobre guerreiro, mas não parece ser o ato que o trará felicidade eterna. Ao alcançar esse tipo de vitória, o herói se torna maior que o homem, mas a façanha não é ainda o bastante para lhe render uma apoteose.

“Um dragão não é uma simples fantasia. Quaisquer que sejam suas origens, em fato ou invenção, o dragão em lenda é uma criação potente da imaginação do homem, tão rico em significância quanto seu tesouro em ouro.” (TOLKIEN, 2002, p. 113, tradução nossa).

Referências Bibliográficas

BEOWULF. 2.ed. bilíngue anglo-saxão/português. Trad. Erick Ramalho. Belo Horizonte: Tessitura, 2011.

CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

DONOGHUE, D.; HEANEY; S. **Beowulf: A verse translation**. New York; London: W.W. Norton, 2002 (A Norton Critical Edition).

A CANÇÃO DOS NIBELUNGOS. 1.ed. Trad. Luís Krauss. São Paulo: Martins Fontes Editora Ltda, 1993.

TOLKIEN, J. R. R. Beowulf: The Monsters and the Critics. In: DONOGHUE, D.;

HEANEY; S. **Beowulf: A verse translation**. New York; London: W.W. Norton, 2002 (A Norton Critical Edition).

VÖLSUNGA SAGA. Trad. Jesse L. 4.ed. Berkeley: University of California Press, 2002.

RUY DUARTE DE CARVALHO, PEPETELA E O SUL

Suiá Dylan Cavalcante Ferreira
Universidade Federal Fluminense
suiadylan@gmail.com

Resumo: Tomando o motivo das populações de pastores do sul de Angola como chave de leitura da narrativa de Ruy Duarte de Carvalho e Pepetela, o artigo busca discutir alguns temas abordados pelos autores em diferentes momentos históricos, nomeadamente o choque cultural entre colonizadores e colonizados e, mais tarde, entre angolanos habitantes do espaço urbano e angolanos do meio rural. A abordagem, além disso, pretende refletir sobre visões antropológicas e filosóficas de Ruy Duarte de Carvalho, Boaventura de Sousa Santos, Maria Paula Meneses e Eduardo Viveiros de Castro, aplicando essas visões ao fazer literário de maneira a sustentar a discussão, já presente nas obras literárias em questão. É a partir da observação das dinâmicas sociais desenvolvidas em *As Águas do Capembáua* (1977) e *Predadores* (2005), que podemos perceber determinadas permanências no contexto pós-colonial em Angola, que não foram acompanhadas por uma descolonização com relação às especificidades culturais de determinadas populações que se chocam com o neocolonialismo.

Palavras-chave: Angola; Literatura Africana; Pepetela; Ruy Duarte de Carvalho

*“Venho de um sul
medido claramente
em transparência de água fresca de amanhã.
De um tempo circular
liberto de estações.
De uma nação de corpos transumantes
confundidos
na cor da crosta acúlea*

de um negro chão elaborado em brasa.”

Ruy Duarte de Carvalho

Este trabalho pretende investigar as representações do sul de Angola nas literaturas de Pepetela e Ruy Duarte de Carvalho e como esse espaço é integrado ao espaço nacional angolano. Para investigar esta questão, discutiremos as obras *Predadores*, de Pepetela, e *As águas do Capembáua*, de Ruy Duarte. Para a análise utilizaremos os textos do próprio Ruy Duarte de Carvalho em que ele estabelece seus pressupostos antropológicos: *Tempo de ouvir o ‘outro’ enquanto o “outro” existe, antes que haja só o outro... Ou pré - manifesto neo-animista e Decálogo neo-animista*. Tomaremos como apoio teórico, também, a obra *Epistemologias do Sul* de Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses por discutir a posição dos diferentes saberes no cânone ocidental. Consideraremos, ainda, *A inconstância da alma selvagem* de Eduardo Viveiros de Castro por considerarmos o seu pensamento multiculturalista importante para o estudo de textos literários que trazem povos com cosmologias diversas da ocidental.

Considerando-se parte da categoria do Outro em relação à Europa, Ruy Duarte propõe-se pensar essa categoria de alteridade em seu texto *Tempo de ouvir o ‘outro’ enquanto o “outro” existe, antes que haja só o outro... Ou pré - manifesto neo-animista*, chegando à conclusão que existem diferentes alteridades. Para a análise dos textos escolhidos, trabalharemos aquela que se refere aos sujeitos menos ocidentalizados, conforme diz o autor, e que estão mais à margem do estado-nação.

As águas do Capembáua, de Ruy Duarte, aborda o universo dos criadores de gado, negros e brancos, e a convivência entre esses dois universos distintos. Enquanto os criadores locais criam o gado levando em conta o aspecto da transumância, os criadores portugueses praticam a pecuária extensiva.

A instalação de fazendas para a pecuária empresarial, demarcando terrenos e cercando-os de arame, constitui-se, assim, um duplo obstáculo ao exercício da pastorícia tradicional. Não só ocupa áreas que pelas exactas razões que levaram a ocupá-las constituíam, já, corredores chave nos itinerários da transumância, como impede o acesso aos pontos-de-água e às pastagens a que o critério dos pastores aponta ao longo do ano. (CARVALHO, 1977, p. 25)

Este problema persistirá na realidade angolana no período pós-colonial, mostrando ser uma questão de diversidade social que não foi abordada ao fim da

colonização, como vemos em *Predadores* de Pepetela. No romance, o conflito se dá entre um angolano rico e os pastores locais com o fechamento dos caminhos que levam os rebanhos às fontes de água, da mesma maneira que no conto de Ruy Duarte de Carvalho. O romance, que se passa no tempo pós-colonial, retrata em 2001 o conflito entre Vladimiro Caposso e a população local de pastores. O personagem Vladimiro decide usar a água de um riacho para criar um lago, ignorando as consequências para a criação de animais dos pastores. “Mas não dava para aproveitar esta água? Fazer um lago? Ela perde-se toda lá para o sul, é uma pena, um desperdício.” (PEPETELA, 2005, p. 180) Caposso é a representação daquilo que Ruy Duarte descreve no seu pré-manifesto como a expansão ocidental, que é praticada tanto por ocidentais como por ocidentalizados, que continuam a praticar esse alargamento violento sobre seus compatriotas. Os paradigmas ocidentais estabeleceram

pragmatismos oportunistas e cínicos em que a categoria do necessário e do vantajoso substituiu completamente a do possível e consistem em não conseguir encarar nada sem fazer logo as contas do benefício parcial que a situação inspira e não olha para o mundo senão em função disso. (CARVALHO, 2008)

Em *Epistemologias do Sul*, Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses explicam a capilaridade do sistema capitalista nessas sociedades convertidas recentemente a esse sistema.

(...) o capitalismo global, mais que um modo de produção, é hoje um regime cultural e civilizacional, portanto, estende cada vez mais seus tentáculos a domínios que dificilmente se concebem como capitalistas, da família à religião, da gestão do tempo à capacidade de concentração, da concepção de tempo livre às relações com os que nos estão mais próximos, da avaliação do mérito científico à avaliação moral dos comportamentos que nos afetam. (MENESES; SANTOS, 2010, p. 18)

O capitalismo mostrado de forma feroz em *Predadores* transforma de maneira evidente a mentalidade do personagem. O antigo membro do MPLA, agora convertido em empresário, trata suas relações comerciais e familiares pelo viés do lucro e da acumulação de capital. A fazenda reflete o comportamento do homem que deseja acumular riquezas como acumula a água para a construção de um lago, que será símbolo da grandeza de seus negócios. A propriedade no interior precisa, necessariamente, ser um reflexo da sua posição social na nova sociedade de Luanda.

Em *As Águas do Capembáua*, Ruy Duarte constrói a realidade local de uma região semiárida, da convivência tensa entre colonizadores e colonizados, de leis que protegem os colonos, da exploração da pecuária empresarial e da repressão contra os pastores e famílias locais.

Morre gado à fome diante de capim basto. Duas mil ovelhas ocupam, no máximo, seis mil hectares. Não se aumenta o rebanho enquanto não chover. Certo. Mas então o pasto preservado pela vedação nos restantes dezanove mil hectares, fica para quem, guarda-se para quê? (CARVALHO, 2003, p. 38)

O conto é mais do que uma história sobre pastores. Ele nos faz pensar se tratar, primeiramente, de um relato de um funcionário de uma fazenda sobre o abandono de emprego por parte de outro funcionário, conhecido apenas como R. E, aos poucos, traz informações sobre um episódio que teria levado o funcionário a tomar essa decisão, o ataque de uma onça. O narrador, pouco a pouco, dá ao leitor informações para a construção desse cenário que levará à morte de um branco sul-africano. Ao fim, a narrativa revela-se como uma denúncia da opressão colonial com uma escrita poética que contamina o gênero narrativo.

Representante legal do poder que põe e dispõe, ocupa, desocupa, usurpa e domina, assalariado da opressão, instrumento directo da arbitrariedade, reconhece-se R, sem esforço, irremediavelmente identificado com os poderes dinamizadores do escândalo. Conhece suficientemente bem o meio para poder avaliar, com frieza, a dimensão da injustiça. ‘- Chega um branco aqui e ocupa a terra. Protege-o uma legislação a que basta, para dar cobertura à sua prepotência, delimitar à volta algumas áreas e declará-las reservadas para os chamados vizinhos de regedoria. O resto é decretado terreno livre do Estado e apto, portanto, para ser requerido e ocupado, a troco, apenas, de um compromisso de aproveitamento que o requerente nunca, ou quase nunca, tem a intenção de respeitar.’ (CARVALHO, 1977, p. 38)

Em *As águas do Capembáua*, Ruy Duarte já começa por estabelecer os preceitos de seu *Decálogo neo-animista*, no qual advoga a valorização de todos os saberes humanos e

propõe convocar (...) acções, entendimentos e políticas fundamentados em outros paradigmas igualmente produzidos pelas culturas dos homens, mais a convocação de todos os saberes disponíveis, reconhecidos ou não, inclusive saberes que decorrem de produções

humanistas para além daquelas que se situam nos domínios das ciências e das ideologias, como é o caso das sabedorias. (CARVALHO, 2009)

Com um pensamento muito semelhante a esse, Boaventura de Sousa Santos também advoga que a globalização do conhecimento é, na verdade, muito mais ampla que o atual fenómeno de globalização como conhecemos. E propõe um “cosmopolitismo subalterno”, que englobe diversas compreensões de mundo sem jamais almejar a completude, já que essa diversidade é inesgotável.

Ruy Duarte imprime à sua narrativa características mais frequentemente associadas à poesia como personificações, “um sol sozinho, metido em si mesmo, esquecido da companheira e dos filhos” (CARVALHO, 2003, p. 30) e pleonasmos, “a chuva chovia num amplo chover” (CARVALHO, 2003, p. 47). Como poeta e autor de romances e contos, ele povoa o gênero narrativo de construções delicadas que revelam intimidades do narrador que a prosa não pode comportar, como o próprio narrador nos diz. O narrador menciona uma pulsão do narrar para que possa dar início ao seu relato: “Todo esse texto é filho de um impulso que não previu nem a sua extensão nem o espinhoso da tarefa.” (CARVALHO, 2003, p. 55) Mas essa pulsão se mostrará insuficiente para a organização de uma narrativa que não é uma narrativa oral. “É esta a última noite que passo nesta fazenda. Vou consumi-la a encher as páginas que se vão seguir.” (CARVALHO, 2003, p. 15) Para construir seu relato, o narrador inicia com aquilo que lhe foi contado pelo próprio R, protagonista da história. Sabemos, no entanto, que a ótica é vital para uma narrativa. Sendo assim, a primeira versão da morte do sul-africano é conhecida apenas pelo olhar do branco colonizador, ainda que este seja um branco “estimado pelos patrões e pelo pessoal, a ponto de, ainda hoje, ser referido num tom que é pouco comum ver usar-se em relação a um branco.” (CARVALHO, 2003, p. 19)

O protagonista, consciente do seu papel na opressão do povo angolano, deseja deixar o local. Os acontecimentos que levam a esta decisão seriam apenas catalizadores de um desconforto com a injustiça social. Ele personifica uma atitude que viria a ser incorporada no pensamento neoanimista do autor, que pretende “recolocar o desempenho e a livre existência das pessoas em equilíbrio, precisamente, com os interesses comuns das pessoas, de todas as pessoas e de toda a criação.” (CARVALHO, 2009) A decisão de não interferir na retomada das terras por parte dos pastores

concretiza no personagem R. o reconhecimento da legitimidade de uma outra cultura: “- Pode entrar, Tchimutengue, pode entrar. Rebenta o arame, aproveita o pasto, utiliza a água, faz o que quiser, o pasto é seu, a água é sua, eu vou embora.” (CARVALHO, 2003, p. 42) O personagem é dotado daquele que é chamado por Boaventura de Sousa Santos de pensamento pós-abissal:

(...) o pensamento pós-abissal é um pensamento não-derivativo, envolve uma ruptura radical com as formas ocidentais modernas de pensamento e ação. No nosso tempo, pensar em termos não-derivativos significa pensar a partir da perspectiva do outro lado da linha, precisamente por o outro lado da linha ser o domínio do impensável na modernidade ocidental. (SANTOS, 2010, p. 53)

Na parte II do conto, o mesmo relato é transmitido a partir das palavras de outro personagem participante da história, José. Nesse momento, são acrescentadas informações à narrativa que dão ao leitor uma maior clareza dos acontecimentos que levariam à morte do sul-africano, já que José é um habitante natural de Angola, diferentemente de R., e que conhece a religiosidade local e o papel que ela desempenha nas relações humanas. Aqui conhecemos os rituais de respeito e culto aos antepassados, e como o fim dessas tradições teria levado à seca e, por conseguinte, ao aparecimento da onça. O deslocamento forçado dos moradores locais pelos colonizadores, leva ao fim das práticas religiosas em determinado local e à mudança de uma família que passa a sofrer com a estiagem. Sendo assim, há uma soma do desrespeito às diferenças culturais aos efeitos do capitalismo.

As circunstâncias, no entanto, eram de molde a aconselhar a cedência, e o caso é que, para a tomada da decisão final, muito viria a contribuir a opinião do José e dos outros homens mais jovens, cientes, mercê de um contacto mais estreito com os brancos, do poder dos empenhos e do peso da lei, pouco receptiva a invocações de direito costumeiro. (CARVALHO, 2003, p. 56)

O trecho acima faz alusão à violência do colonizador no caso de insubordinação por parte dos angolanos. E como o direito local está abaixo da lei na realidade de um país colonizado. Boaventura de Sousa Santos aborda a questão da destruição de símbolos de culto, como é o caso do cemitério dos antepassados em *As águas do Capembáua*, como sendo um dos meios pelo qual se exerce a violência. Para os pastores do conto, o mundo dos mortos e dos vivos está intimamente ligado, e a interrupção

desses laços por meio do afastamento da família do cemitério abala de forma inequívoca o clima.

Sede da família, com os seus elaos, cemitérios e arimos nas baixas arenosas das mulolas, (fonte de mantimentos para enviar aos sambos que sucessivamente se utilizavam, serra acima, serra abaixo), daqui se iniciava, anualmente, a grande peregrinação elíptica da família do velho Luna para outros pastos e para outras águas. (CARVALHO, 1977, p. 26)

Em *A inconstância da alma selvagem*, Eduardo Viveiros de Castro investiga as diferentes cosmologias e a percepção de mundo dos povos ameríndios. Percebemos, em *As águas do Capembáua*, que Ruy Duarte também trabalha com as diferentes visões de mundo e como, para os pastores, os fenômenos climáticos ultrapassam a crença ocidental na chamada ciência. Segundo Viveiros de Castro, “todos os seres veem (‘representam’) o mundo da mesma maneira – o que muda é o mundo que eles veem.” (CASTRO, 2011, p. 378)

É importante ressaltar que as personagens angolanas, ainda que sigam os preceitos da religiosidade, não perdem seu papel relevante para o desenrolar dos acontecimentos narrados. A escolha feita por José é crucial para o desfecho da história, que pouparia a vida do protagonista. Essa decisão é tomada de forma consciente, mesmo sob efeito das recomendações do quimbanda.

E tudo se lhe pôs assim tão claro, ao simples alcance da sua fraca voz, que obedeceu a uma força grande, vinda do chão direita ao coração, quando sentiu que a vida de outro branco haveria de bastar àquela sede. (CARVALHO, 2003, p. 70)

O autor coloca em sua ficção um pensamento que se assemelha àquele desenvolvido por Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses, segundo o qual todos os conhecimentos são válidos, sejam eles considerados científicos ou de outra ordem. A desconsideração desses conhecimentos leva a graves consequências no enredo do conto. Ruy Duarte cria um contexto no qual o rompimento da tradição e a ignorância a respeito de outras cosmologias impedem a solução do problema da seca. Sobre a supressão desses conhecimentos não ocidentais, Santos e Meneses escrevem:

Nisso consistiu o epistemicídio, ou seja, a supressão dos conhecimentos locais perpetrada por um conhecimento alienígena. De

facto, sob o pretexto da ‘missão colonizadora’, o projeto de colonização procurou homogeneizar o mundo, obliterando as diferenças culturais. (SANTOS; MENESES, 2010, p. 16-17)

A religiosidade é parte vital do cenário local e do conto, e é apresentada sem conotações de exotismo ou de ceticismo pelo narrador, mesmo ele sendo um branco. O personagem se trata de um colono já familiarizado com os locais e que convive com essa cultura diferente da sua de maneira natural. “Sentado com os demais à volta do altar principal, fui aceite como da casa, comi da sua carne, bebi do seu leite azedo.” (CARVALHO, 2003, p. 13) Em seu *Pré-manifesto neo-animista*, Ruy Duarte explica a aceitação dos saberes diversos que possibilitam o estabelecimento de um novo paradigma para a humanidade como o fazem o narrador do conto e o personagem R.:

volta paradigmática será admitir, e reconhecer, que alguém, mesmo sendo o “OUTRO”, pensando de uma maneira radicalmente diferente, possa conseguir ver certas coisas e certos fenômenos de uma maneira melhor e mais adequada à efetiva configuração do mundo (CARVALHO, 2008)

Tanto narrador quanto protagonista relacionam-se com a crença dos pastores de forma natural, sem questionarem a relevância do sobrenatural para o desenlace final. Essa atitude, incomum para homens brancos europeus, destaca-se aos olhos do leitor, já que religiosidades não-cristãs são, em geral, alijadas do campo da teologia. Boaventura de Sousa Santos examina a questão religiosa:

Do outro lado da linha, não há conhecimento real; existem crenças, opiniões, magia, idolatria, entendimentos intuitivos ou subjetivos, que, na melhor das hipóteses, podem tornar-se objetos ou matéria-prima para a inquirição científica. Assim, a linha visível que separa a ciência dos seus ‘outros’ modernos está assente na linha abissal invisível que separa de um lado, ciência, filosofia e teologia e, do outro, conhecimentos tornados incomensuráveis e incompreensíveis por não obedecerem, nem aos critérios científicos de verdade, nem aos dos conhecimentos, reconhecidos como alternativos, da filosofia e da teologia.” (SANTOS, 2010, p. 34)

Ruy Duarte constrói um narrador-personagem que, de certa maneira, remete à história do país. O conto, publicado em 1977, portanto logo após a independência, faz referência ao fim do período colonial. “Pela primeira vez (terá sido a última?) me foi permitido sentir desfeitas as barreiras da raça, da cor da pele e da cultura.”

(CARVALHO, 2003, p. 13) Um relato de um episódio sob dois pontos de vista diferentes se torna, por fim, uma metonímia das tensões do país.

Essa experiência passada de pessoa a pessoa, como diz Walter Benjamin, em *O Narrador*, é a fonte à qual recorreram todos os narradores e também o nosso narrador de *As águas do Capembáua*, “(...) aqui me fica o quanto sei da estória”. (CARVALHO, 2003, p. 70)

A chuva, símbolo das influências celestes sobre a terra, enfim cai, com a morte do branco que aplaca a descontentamento dos antepassados com as mudanças arbitrárias promovidas pelos colonizadores. O conto mostra que uma solução que ultrapassa os saberes ocidentais pôs fim à seca. Para Ruy Duarte de Carvalho,

nossa maneira de ver as coisas a tudo quanto é vivo assiste uma alma igual que afinal cada ser vivo, seja ele pessoa, hiena ou lagartixa, exprime, vivendo, conforme o corpo de que dispões, para os brancos e para aqueles que os brancos converteram, domesticaram à maneira deles, é tão só o corpo que identifica o homem enquanto animal, porque o que o constitui como homem é ter uma alma de que o resto da criação não dispõe... é essa a expressão da razão, da arrogância e da soberba invasora... ela coloca o homem fora da condição biológica como se ele estivesse a salvo de tal baixaza e partilhasse com deus, só ele e não o resto da criação toda, da condição divina (CARVALHO, 2008)

A cultura dos pastores de Angola ainda está por ser aceita, mesmo após a independência, que não trouxe a integração desta cultura ao Estado angolano, como mostra *Predadores* de Pepetela. Vladimiro Caposso, o funcionário corrupto convertido em empresário que é metonímia desse Estado, deseja apenas um progresso desmedido, que sirva a interesses privados e que segue influências ocidentais e desconsidera diferentes olhares sobre o mundo.

- Temos de ser práticos masé e aproveitar tudo. Vou mandar aqui um engenheiro. Ele faz os cálculos. Tu depois tomas conta das obras.

Era a última jóia do império Caposso, uma empresa de construção. Se adivinhava, a paz estava próxima. O país devastado exigia muitas obras em estradas, pontes, edificações de todo gênero. Se podia dizer, havia tudo para reconstruir. Por isso criou a sua empresa, no momento ocupada ainda em obras de pequeno porte na área de Luanda, mas com a intenção de se expandir não só pelo território como também para diferentes atividades. Tinha contratado três engenheiros, um deles poderia vir passar um fim-de-semana à fazenda e preparar o projecto de represa que Ivan executaria com a mão-de-obra local.

- Sempre daremos trabalho a alguma gente daqui, só podem ficar agradecidos – disse Caposso. (PEPETELA, 2005, p. 180)

O personagem reproduz o discurso do colonizador que explorava a mão-de-obra local usando a justificativa de um processo civilizador através do trabalho que segue apenas as diretrizes ocidentais. O colonialismo, do ponto de vista político, deixa de existir, mas o regime persiste na sociedade pós-independência que perpetua o mesmo tipo de relação entre angolanos. Sobre essa relação que perpetua a colonialidade ou colonialismo subalterno, Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses explicam:

De facto, o fim do colonialismo político, enquanto forma de dominação que envolve a negação da independência política de povos e/ou nações subjugados, não significou o fim das relações sociais extremamente desiguais que ele tinha gerado, (tanto relações entre Estados como relações entre classes e grupos sociais no interior do mesmo Estado). O colonialismo continuou sobre a forma de colonialidade de poder e de saber (...). (SANTOS; MENESES, 2010, p. 18)

A queixa dos pastores locais é desprezada pelo representante do governo que deseja impedir o processo na justiça contra Vladimiro Caposso. O poder econômico dá a Caposso o status social, ainda que a própria justiça reconheça a relevância da denúncia contra ele. A posição do personagem em relação aos pastores pode ser explicada pela divisão que Boaventura de Sousa Santos explica como dois lados de uma linha, na qual o “outro lado da linha” é inexistente, uma exclusão tão radical que sequer é compreendida como “o outro”.

O caso tinha chegado aos atentos ouvidos do governador e ele chamou o juiz para que se explicasse, como era possível que na área dele se intentasse um processo contra uma pessoa tão respeitável e patriota como o senhor Vladimiro Caposso? (PEPETELA, 2005, p. 210)

Ao entrar em um embate jurídico com os pastores e descobrir que eles têm o apoio da igreja católica, Vladimiro mostra-se profundamente irritado já que era convertido ao catolicismo e os pastores são, provavelmente, praticantes de outra religião. Ele acaba por reproduzir o pensamento ocidental que vê as religiões africanas como uma espécie de passado da sociedade ocidental e, portanto, atrasadas. “E agora a mesma igreja vinha apoiar uns matumbos tradicionalistas e portanto feiticistas contra ele, um católico casado pela igreja?” (PEPETELA, 2005, p. 212) O personagem é um exemplo da colonialidade descrita por Santos e Meneses, reafirmando os conceitos do colonizador, mas dessa vez com relação aos pastores.

Mais uma vez, a zona colonial é, *par excellence*, o universo das crenças e dos comportamentos incompreensíveis que de forma alguma podem considerar-se conhecimento, estando, por isso, para além do verdadeiro e do falso. O outro lado da linha alberga apenas práticas incompreensíveis, mágicas ou idolátricas. (SANTOS, 2010, p. 37)

A zona colonial se transfere para o sul do país, a Huíla, para onde a linha abissal é transferida após a independência, à medida que essa região passa a ser a zona selvagem e Luanda passa a ser a zona civilizada. Como espaço aparentemente sem regulação legal, ele está à disposição para uma regulamentação feita a partir do poder econômico. Esse fenômeno é identificado por Boaventura de Sousa Santos como fascismo territorial.

A terceira forma de fascismo social é o *fascismo territorial*. Existe sempre que atores sociais com forte capital patrimonial retiram ao Estado o controle do território onde atuam ou neutralizam esse controle, cooptando ou violentando as instituições estatais e exercendo a regulação social sobre os habitantes do território sem a participação destes e contra os seus interesses. Na maioria dos casos, estes constituem os novos territórios coloniais privados dentro de Estados que quase sempre estiveram sujeitos ao colonialismo europeu. (SANTOS, 2010, p. 46-47)

No *Decálogo neo-animista*, Ruy Duarte de Carvalho mostra que “instituições, chefias, lideranças, delegações e normas colectivas de gestões de recursos, controle dos comportamentos” (CARVALHO, 2009) fazem parte da vida em sociedade, mas que esses dispositivos não são os únicos necessários e que outros paradigmas que foram alijados de considerações no passado podem ser recuperados. E que aqueles que advêm de culturas dominadas, como as dos pastores em diferentes períodos da história angolana, devem ser reconsiderados, já que foram estigmatizados como arcaicos. O processo civilizacional imposto, primeiramente pelos colonos, e em seguida por uma parte da própria sociedade angolana, seguiu relações de poder calcadas na ideia difundida como civilização criada no Ocidente, e estes autores propõem repensar essas políticas através da literatura e de uma aprendizagem junto a esses povos.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas 1.** São Paulo: Brasiliense, 3.ed., 1987. p.197-221.

CARVALHO, Ruy Duarte de. As águas do Capembáua. In: **Como se o mundo não tivesse Leste**. Lisboa: Cotovia, 2003. p.13-70.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **Decálogo neo-animista**. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/ruy-duarte-de-carvalho/decalogo-neo-animista-ruy-duarte-de-carvalho>>. Acesso em: 26 de ago. 2017.

CARVALHO, Ruy Duarte de. **Tempo de ouvir o ‘outro’ enquanto o “outro” existe, antes que haja só o outro... Ou pré - manifesto neo-animista**. Disponível em: <<http://www.buala.org/pt/ruy-duarte-de-carvalho/tempo-de-ouvir-o-outro-enquanto-o-outro-existe-antes-que-haja-so-o-outro-ou-p>>. Acesso em: 8 de nov. 2017.

CASTRO, Eduardo Viveiros. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

DELA VALLE, Laura Regina dos Santos. Ruy Duarte de Carvalho: caminhos de um poeta antropólogo. **Nau Literária**, Porto Alegre, v.09, n.02, jan./jun. 2013. ISSN 1981-4526.

MORAES, Anita Martins Rodrigues de. Discurso etnográfico e representação na ficção africana de língua portuguesa: notas sobre a recepção crítica de Mia Couto e o projeto literário de Ruy Duarte de Carvalho. **Via Atlântica**, São Paulo, n.16, p.173-194, dez. 2009. ISSN 2317-8086.

PEPETELA. **Predadores**. Alfragide: LeYa, 2005.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

O ORDINÁRIO CINEMATOGRAFICO EM *MÃOS DE CAVALO*

Danatiele Soares Segato
Universidade Estadual Paulista/Ibilce
danatiele_segato@hotmail.com

Resumo: Não é de hoje a relação entre a literatura e outras mídias, sobretudo as imagéticas, porém, é inegável que nas últimas décadas, com a industrialização do cinema, tenhamos também uma maior relação intermediária entre essas duas artes. A troca cultural e estética entre os dois meios é intensa e não seria exagero afirmar que são quase dependentes em alguns gêneros: o leitor-espectador espera ansiosamente pela adaptação cinematográfica de seu romance predileto, bem como vê seus filmes e jogos favoritos serem romanceados e tomarem conta das principais prateleiras das livrarias. Nesse sentido, autores brasileiros repensam o romance contemporâneo ao criar romances-roteiros ou ao descrever cenas através das lentes de uma câmera. É justamente com descrições típicas de filmes hollywoodianos e com inúmeras referências fílmicas que Daniel Galera compõe seu segundo romance, *Mãos de cavalo*. No livro, de 2006, acompanhamos uma narrativa fragmentada em diferentes momentos da vida do protagonista Hermano e a sua busca por redenção. Com base nos estudos intertextuais, de Antoine Compagnon (2007 [1979]), e na crítica filosófica ao espetáculo, de Guy Dabort (1997 [1967]), pretendemos apontar e analisar como a epígrafe do romance – uma citação do ator norte-americano Nicolas Cage – prenuncia e se estende por toda a narrativa; como o protagonista recorre aos recursos cinematográficos para espetacularizar acontecimentos banais e

desinteressantes de sua vida e, por fim, observar a relação estabelecida entre o paratexto, a narrativa e o efeito que poderá exercer sobre o leitor-espectador.

Palavras-chave: Epígrafe; Intertextualidade; Literatura brasileira contemporânea.

Mãos de cavalo (2006) é o segundo romance de Daniel Galera, autor contemporâneo que começou sua carreira na internet, publicando contos em seu *blog*. Neste livro, acompanhamos uma narrativa fragmentada em diferentes momentos da vida do protagonista e a sua busca por redenção. No primeiro capítulo, intitulado “O Ciclista Urbano”, conhecemos um menino porto-alegrense e suas heroicas aventuras ao percorrer de bicicleta uma cidade cheia de obstáculos como se estivéssemos diante de um filme de super-herói, o que fica evidente no último parágrafo, logo após o Ciclista Urbano se recuperar de uma queda: “É como se houvesse câmeras escondidas atrás dos postes registrando sua tenacidade física, sua recuperação vigorosa após uma queda espetacular” (GALERA, 2006, p.20).

No capítulo seguinte, conhecemos um cirurgião plástico bem-sucedido, homem de 30 anos casado e pai, que está de saída para uma viagem ao Aconcágua com seu colega de academia; pretendem escalar uma montanha, localizada no Altiplano Boliviano e que era desconhecida pelos alpinistas comuns.

Já em “O Bonobo”, o terceiro capítulo do livro, vemos que o Ciclista Urbano cresceu, seu nome é Hermano e agora é um adolescente comum que brinca com seus amigos pelo subúrbio de Porto Alegre. Descobrimos que *Mãos de cavalo* (título do livro) é o apelido dado a Hermano devido ao tamanho exagerado de seus braços e mãos e que o menino, fã de cinema, percebe tudo ao seu redor como se fossem cenas de filme e busca, em certos momentos, algum tipo de heroísmo.

É só depois de alguns capítulos que percebemos que ambos são o mesmo personagem, é um homem aparentemente afortunado que rememora sua vida através de *flashes* da infância e adolescência, ficando claro – tanto para si quanto para o leitor – o motivo que o fez chegar aonde está (no sentido material: suas conquistas, carreira, família, bens materiais) e o porquê da decisão de abandonar abruptamente a viagem à Bolívia ao mudar sua rota e voltar ao bairro de sua infância.

O livro segue os 15 capítulos intercalando as histórias do Hermano garoto com as do Hermano adulto. Nos segmentos ímpares, conhecemos a infância e a adolescência do *Mãos de cavalo*, suas amizades, brigas, competições de bicicleta, sendo muitas dessas ações descritas como enquadramentos e cenas de filmes. Nos segmentos pares,

acompanhamos os pensamentos do médico ao volante, e sua dificuldade em lidar com a crise no casamento e na profissão.

Assim, *Mãos de cavalo* vai aos poucos se revelando um romance de reparação, permeado por descrições e referências fílmicas. Para o professor João dos Santos Cunha, estudioso da obra de Daniel Galera, os experimentos intersemióticos servem para criticar e evidenciar a diferença entre vida “real” e ficção:

O que eles evidenciam é, justamente, a problematização do papel das mídias imagéticas que, comensuradas à linguagem autônoma de um cinema que inventou o espectador como sujeito, expõem o leitor-espectador à alienação proporcionada pelo espetáculo midiático. (CUNHA, J.M.S., 2011, p.213)

Após a leitura de *Mãos de cavalo*, algumas questões podem irromper ao leitor, como: por que a vida de uma pessoa comum mereceria a atenção de uma grua e o investimento e poder de uma produção cinematográfica? E começamos a direcionar nossa visão para a intermedialidade entre literatura e cinema presente no livro de Galera.

Conforme a leitura e, conseqüentemente, a história narrada vão se consolidando e tomando outros contornos, a forma como os acontecimentos comuns são retratados, retirados à força da banalidade e alçados ao patamar do cinematográfico, começa a chamar mais a nossa atenção do que a intermedialidade em si e foi justamente pensando em como trabalhar essa espetacularização do banal na vida de um adolescente como Hermano, que decidimos recorrer ao livro filosófico de Guy Debord.

Os estudos de Guy Debord, precisamente o seu livro mais conhecido, *A sociedade do espetáculo* (1967), demonstram como surgiu e consolidou-se o que ele intitula de sociedade do espetáculo, através de 221 teses, divididas em nove partes. Na primeira e na nona e última, Debord expõem mais sobre o espetáculo em si e em como as imagens mediam as relações de poder. Estas imagens são representações que alienam a população e modificam a noção de consumo e realidade:

Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico. O espetáculo, como tendência a *fazer ver* (por diferentes mediações especializadas) o mundo que já não se pode tocar diretamente, serve-se da visão como o sentido privilegiado da pessoa humana – o que em outras épocas foi o tato; o sentido mais abstrato, e mais sujeito à mistificação, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual. (DEBORD, G., 1997, p.18)

Contudo, durante o processo de leitura, percebemos que existe muito mais informação e complexidade no texto de Debord e, por isso, a leitura que será

empreendida em nosso texto pode ser considerada espetacular⁷², o que não é uma leitura equivocada, mas sim direcionada somente ao espetáculo. O motivo de reforçarmos o lugar-comum do texto de Debord é por considerá-lo mais propício para as análises que pretendemos empreender com *Mãos de Cavalo*.

Isto posto, relacionaremos abaixo algumas teses de Debord com trechos do livro de Galera por acreditarmos que o autor brasileiro pretendia de alguma forma criticar essa sociedade espetacular. Em *Mãos de cavalo* temos inúmeras referências ao que hoje conhecemos como *cultura pop*, passando por filmes hollywoodianos, HQs, programas televisivos, novelas e até mesmo figuras públicas como o Faustão, tudo isso é para Debord, conforme explicitado na tese 24, a “manifestação superficial mais esmagadora” (1997, p.20) da sociedade do espetáculo, pois é através dos meios de comunicação em massa que o sistema consegue manter a sua dinâmica. Já em sua 28ª tese, o filósofo francês fala que os bens materiais são selecionados pelo sistema e utilizados como armas alienantes e Galera, em vários momentos de sua história, faz descrições detalhadas sobre os objetos que os personagens em cena possuem, como ao mostrar o quarto do protagonista com:

[...] meia dúzia de bonecos Comandos em Ação (Elétron, Gladion, Dragon, Falcon Piloto, Furion e Cobra Oficial), quatro bonecos He-Man (Príncipe Adam, Gorpo, Aríete e Aquático) e outros brinquedos de infância abandonados não muito tempo antes. Em outra parede, Mel Gibson com traje de couro preto e segurando uma escopeta de cano serrado estampava o pôster de Mad Max 2: A caçada continua. (GALERA, 2006, p.40)

Além dessa, há outras descrições do tipo, como ao relacionar todos os jogos de um colega apaixonado por video-games, as quinquilharias na casa deste mesmo menino cujo pai é um trambiqueiro ou até os próprios bens do Hermano adulto, conferindo aos objetos não só uma importância característica de nossos tempos, mas também os nomeando como se possuíssem o mesmo grau de relevância que os personagens. Na tese seguinte, Debord fala: “No espetáculo, uma parte do mundo *se representa* diante do mundo, e lhe é superior” (1997, p.23), aqui podemos fazer relações de vários níveis, uma cultura específica pode ser representada como superior, por exemplo, a americana e seu modo de vida que permanece como ideal ou podemos assimilar em um nível individual, como no caso dos heróis e das celebridades, imagens hoje em dia muito

⁷² Na palestra da filósofa Iná Camargo Costa (disponível em: www.youtube.com/watch?v=Y-JwqQowAdk), já no início de sua fala esclarece que o texto de Guy Debord, filosófico, não é trabalhado por quem é da área no Brasil, mas basicamente por estudantes e profissionais de cinema e estes, por sua vez, fazem uma leitura espetacular, separando o espetáculo da classe.

confundidas; focando neste último caso, é notável como Hermano tem uma fixação por heróis como Mad Max, estrelado por Mel Gibson, não só o citando algumas vezes, mas também colocando-se em seu lugar em alguns momentos ou até mesmo criando o seu próprio herói, o Ciclista Urbano.

A fixação por atores, agora considerados *pessoas públicas*, não nos é nada estranha. A vida das celebridades (pessoas que vendem justamente a sua imagem em um trabalho imagético) sempre foi explorada pela mídia do entretenimento, gerando dinheiro para revistas, programas televisivos e também para o próprio artista. Até pouco tempo atrás era necessário ter alguma ligação com o mundo cinematográfico ou televisivo para ter sua imagem explorada e imposta pela mídia, porém, com o desenvolvimento tecnológico e a criação das redes sociais, hoje em dia, todos podem transformar sua vida em um grandioso espetáculo em tempo real. A criação de um meio diferente de cultura de massa, a internet, abriu a possibilidade para que pessoas comuns se tornassem criadoras digitais, expondo e vendendo suas vidas. Momentos banais do cotidiano são transformados em verdadeiros realities shows e monetizados, sendo assim, transformados em produtos. Colocando dessa maneira, retorno à pergunta que levantei anteriormente: por que situações cotidianas de uma pessoa comum, como Hermano, suscitaria e mereceria tamanho interesse?

Debord nos oferece uma possível resposta na oitava tese:

A realidade objetiva está presente dos dois lados. Assim estabelecida, cada noção só se fundamenta em sua passagem para o oposto: a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real. Essa alienação recíproca é a essência e a base da sociedade existente. (DEBORD, G., 1997, p.15)

Podemos observar essa espécie de *posicionamento cíclico* quando lemos a descrição de como Hermano se sente e se vê no mundo, alternando entre espetáculo e espectador, como na passagem abaixo:

Ele começou a ver tudo de fora, como uma câmera instalada no teto do quarto. A maldita câmera que era sua única amante. [...]. Às vezes a câmera surgia nos instantes cruciais de sua existência, às vezes captava a realidade de momentos banais e solitários, quando estava correndo em Ipanema e começava a chover, quando descia do ônibus e entrava pelo portão da frente do colégio, quando andava de bicicleta em alta velocidade, por horas a fio, atravessando diversos bairros da cidade, ou quando subia o Morro da Polícia como se estivesse sozinho [...]. Não era simplesmente sentir-se observado, imaginar testemunhas indefinidas para cenas de sua vida. Era como se ele mesmo se destacasse do corpo para se tornar o observador. Era ele quem operava a câmera, quem saía da cena, atravessava a membrana entre a realidade e a imaginação e

escolhia uma cadeira na plateia vazia de um cinema escuro. (GALERA, 2006, p.139-140)

Além desta descrição mostrando a visão do personagem, temos também um outro momento peculiar na história quando Hermano, após não ter coragem de iniciar uma briga na vida real, a coloca em prática no seu banheiro, utilizando lápis aquareláveis vermelhos para simular o sangue enquanto brigava com seu adversário. Mãos de cavalo não só imagina cada golpe, como também cria todos os telespectadores daquele momento. Tanto seu oponente quanto sua plateia são, ao mesmo tempo, reais e imaginários.

Se alguém invadissem o banheiro naquele momento, pensaria que ele tinha um corte real no lábio superior. A tinta diluída se acumulou em uma gota que escorreu pelo lábio inferior e manchou os dentes incisivos. [...]. O herói sangrento era agora ele mesmo [...] Os lápis vermelhos trabalharam com precisão sobre o rosto molhado, abrindo um corte no supercílio, dando cor e fluxo a uma hemorragia nasal. Ao acumular bastante tinta em um mesmo ponto e pingar ali uma ou duas gotas de água pura, surgia um fio de sangue que deixava um rastro pela pele. [...] Sentiu vergonha, não exatamente pela encenação que tinha produzido e protagonizado, mas pelo fato de ter perdido uma briga roteirizada pela sua imaginação. (GALERA, 2006, p.44-45)

Neste sentido e levando em consideração ao que apontamos como um posicionamento cíclico, destacamos a tese 218, na qual Debord decorre que:

A consciência espectadora, prisioneira de um universo achatado, limitado pela *tela* do espetáculo, para trás da qual sua própria vida foi deportada, só conhece os *interlocutores fictícios* [...]. O espetáculo, em toda a extensão, é a sua “imagem do espelho”. (DEBORD, G., 1997, p.140)

A briga assume esse lugar cíclico, com nuances gráficas e espetaculares no mundo irreal, reverberando no mundo real. Tanto no excerto em que Hermano sente desprender de seu próprio corpo quanto na luta no banheiro, o personagem desempenha todos os papéis necessários de seu espetáculo, sendo o ator principal, o arqui-inimigo, a própria câmera, chegando ao ponto de ser seu próprio telespectador, ao lado do leitor que tudo acompanha. A realidade da irrealidade é intrigante e incômoda, obrigando-nos a questionar o que seria real.

Para o filósofo francês, vivemos em uma sociedade que perdeu a capacidade de reconhecer a sua própria realidade, retomando assim a epígrafe que inicia o primeiro capítulo de seu livro, uma citação de Feuerbach que diz: “E sem dúvida o nosso tempo... prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao

ser.” (1997, p.13), Debord também cita Joseph Gabel que afirma, ao final da tese 219, que a busca pela representação, como a de Hermano que aparenta buscar algum tipo de reconhecimento e heroísmo em sua pacata vida adolescente, seria uma forma de compensar “um sentimento torturante de estar à margem da existência” (1997, p.141).

Agora, retornamos ao início do romance de Galera que traz como epígrafe uma fala do ator norte-americano, Nicolas Cage, extraída de uma entrevista⁷³ concedida para anunciar o lançamento de um de seus filmes, apresentada em inglês e seguida de sua tradução:

I would walk to school and actually have crane shots worked out in my mind where the crane would be pulling up and looking down at me as a tiny object in the street walking to school.

[Eu caminhava para a escola e ia imaginando planos em que uma grua subia aos poucos e me via lá embaixo como um pequeno objeto no meio da rua, caminhando para a escola.]

Recorremos brevemente aos estudos intertextuais do teórico francês Antoine Compagnon, presentes em *La seconde main*⁷⁴, de 1979, no qual o autor dedica um de seus capítulos à epígrafe, recurso que ele considera “a citação por excelência” (2007, p.120), um símbolo e

[...] antes de tudo, ela é um grito, uma palavra inicial, um limpar de garganta antes de começar realmente a falar, um prelúdio ou uma confissão de fé: eis aqui a única proposição que mantereí como premissa, não preciso de mais nada para me lançar. Base sobre a qual repousa o livro, a epígrafe é uma extremidade, uma rampa, um trampolim, no extremo oposto do primeiro texto [...]. (COMPAGNON, 2007, p.121)

Voltamos à epígrafe de *Mãos de Cavalo*, que se mostra interessante não só pelo seu conteúdo, mas também pelo autor da frase. Nicolas Cage é um famoso ator norte-americano que começou a atuar nos anos 1980 e, embora tenha indicações a diversos prêmios cinematográficos e vitórias no Oscar e no Globo de Ouro, ambos na categoria melhor ator, atualmente o ator é mais lembrado pelos insucessos de sua carreira, viralizando como *meme* nas redes sociais e seu nome estimula algo de zombeteiro em um leitor-espectador, o que certamente não é ignorado por Galera. Epigrafar Cage parece ter uma carga de subversão ao incluir um ator não tão benquisto na cultura *pop* atual no livro de um autor nacional que na época já era falado e reconhecido, sendo,

⁷³ Entrevista concedida para Jeff Otto, publicadano site *IGN Film Force*, em 2004.

⁷⁴ No Brasil, a editora UFMG optou por fazer uma edição reduzida, *O trabalho da citação*, de 2007.

inclusive, publicado por uma grande editora nacional (Cia. das Letras). Apesar disso, o conteúdo da epígrafe não só antecede a sensação de mundo do protagonista que também percebe sua vida como que retratada por meio das câmeras, como é, justamente por isso, lembrada e realocada em cada um dos momentos que destacamos em nosso texto.

Considerações finais

Ao analisarmos *Mãos de cavalo* com uma leitura espetacular d'*A sociedade do espetáculo*, levando em consideração a massiva influência dos meios de comunicação, o impacto das imagens reais e imaginadas, bem como todos os produtos exaustivamente descritos, nomeados e demarcados, então estamos diante de uma crítica à sociedade midiática e espetacular que parece se movimentar em razão da imagem, assim como bem apontou o professor João dos Santos Cunha. Por outro lado, conforme apontado por Debord, ter consciência de que fazemos parte de uma sociedade espetacular e até chegar a criticá-la, faz parte da própria manutenção do espetáculo, portanto, na leitura filosófica, ele simplesmente sucumbe a esta mesma sociedade. Já a epígrafe não só prenuncia a sensação que acompanhará o personagem principal como também é retomada inúmeras vezes durante todo o livro, quando o narrador descreve as cenas cotidianas como que por intermédio de lentes cinematográficas; da mesma forma ela parece evidenciar qual será o posicionamento do leitor frente ao texto. Aqui, o leitor é mais do que o *telespectador* da narrativa que é exibida, ele é a própria câmera que tudo flagra, a grua que persegue Hermano em todos os momentos de sua vida, dos mais banais aos íntimos e dolorosos. Acompanhar o ordinário cinematográfico por toda a vida de *Mãos de cavalo*, torna o leitor no espectador necessário para o pacto espetacular ser possível e o acordo já estava presente desde o primeiro contato que tivemos com o livro: a epígrafe.

Referências Bibliográficas

COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

CUNHA, J.M.S. 'Mãos de cavalo' e a permanência da literatura em tempos de midiatização digital. In: PEREIRA, H.B. (org.). *Novas leituras da ficção brasileira no século XXI*. São Paulo: Editora Mackenzie, 2011, v. 1, p. 197-224.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

GALERA, D. *Mãos de cavalo*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

TIPOS HUMANOS EM CONTOS DE MACHADO DE ASSIS E GUIMARÃES ROSA

Raquel Cristina Ribeiro Pedroso
Universidade Estadual Paulista/FCL Assis
ra.ribeiro@gmail.com

Resumo: O trabalho analisa a constituição dos protagonistas dos contos *A terceira margem do rio* e *O espelho*, formas breves de João Guimarães Rosa, presentes nas *Primeiras Estórias*, de 1964, em diálogo com *O espelho* (1882) de Machado de Assis. Temos por objetivo demonstrar o modo machadiano de elaborar *tipos humanos* em ambiente literário a partir da tensão entre o ato de colocar e retirar máscaras sociais de acordo com as circunstâncias. A partir da interlocução com os contos de Guimarães Rosa, elencamos o que Alcides Villaça (2013) afirma ser a demonstração da consciência humana e de sua identidade social pelo olhar do outro, ou melhor, pela identificação do que o outro lhe atribui: o elemento exterior é interiorizado ao ponto de fazer parte da subjetividade dos protagonistas, num polo de produção, reprodução e anulação do *eu*. Machado de Assis e Guimarães Rosa problematizam nas obras citadas a necessidade vital da imagem de si refletida pelo olhar do outro como parte intrínseca do processo de autoafirmação e autoconhecimento. A figura do menino que percebe a partida do pai para a terceira margem do rio vincula-se ao desvelamento de Jacobina pela visão de seu reflexo no espelho e sua busca por reconhecer-se diante de máscaras sociais; aceitamos a proposição do personagem machadiano que afirma existir duas almas (uma interior e outra exterior) e pactuamos com uma dualidade de leitura entre o que é visível pelo reflexo da imagem no espelho/rio, e o que fica recolhido, agindo na configuração do sujeito narrativo.

Palavras-chave: Espelhos; Machado de Assis; Tipos humanos.

“Em todas as profissões e em todas as artes,
cada um cria para si uma aparência e um exterior
que põe no lugar da coisa cujo mérito quer obter;
de sorte que o mundo todo não é composto se não de aparências,
e é em vão que nos esforçamos para nele achar alguma coisa real.”
La Rochefoucauld (Máxima 270, de 1665).

A dimensão especular da imagem foi tema para o conto *O espelho* (1882)⁷⁵ de Machado de Assis e de um narrador-protagonista que perscruta o mundo de Jacobina em busca da confluência de duas naturezas: temos um homem maduro, provinciano, capitalista aos modos do século XIX em profunda necessidade da mirada alheia para sua existência. O leitor identifica Jacobina quando numa conversa entre quatro ou cinco cavalheiros no morro de Santa Tereza é instigado a participar da discussão de assuntos

⁷⁵ASSIS, Machado de. *O espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana*. In: _____. 50 contos de Machado de Assis; seleção, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, pp. 154-162. Para todas as referências ao conto nessa leitura utilizamos a edição acima, apresentando, daqui por diante, apenas o número da (s) página (s).

de alta transcendência e de provável relevância aos presentes. Ao tomar o fio narrativo o personagem propõe contar um caso, com a ressalva de que a matéria tratará da existência de duas almas, uma que olha de dentro para fora e outra que olha de fora para dentro:

[...] alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação. Há casos, por exemplo, em que um simples botão de camisa é a alma exterior de uma pessoa; — e assim também a polca, o voltarete, um livro, uma máquina, um par de botas, uma cavatina, um tambor, etc. Está claro que o ofício dessa segunda alma é transmitir a vida, como a primeira: as duas completam o homem, que é, metafisicamente falando, uma laranja. Quem perde uma das metades, perde naturalmente metade da existência; e casos há, não raros, em que a perda da alma exterior implica a da existência inteira. (p. 155)

Nessa altura, o leitor atento percebe que a despeito do subtítulo do conto que promete ser o *esboço de uma nova teoria da alma humana* o assunto proposto por Jacobina não passa de um caso ocorrido em sua vida, de modo que percebemos os caminhos que o narrador machadiano usa para enquadrar em moldura narrativa problematizações da pessoa humana e teorias da alma, mascarados de assuntos ínfimos do cotidiano. Num clima envolto pela atmosfera de *sentar-se para ouvir um acontecido* não temos um esboço, e ainda menos uma teoria, mas a percepção do que José Luiz Passos (2007) problematiza ao afirmar que personagens machadianos são resultados de definições morais “reveladas por descrições de substâncias particulares a cada sujeito; substâncias que são atualizadas pelas próprias ações desses indivíduos, pelo que fazem e falam do seu mundo e dos outros”. Ao passo que temos a vivência do protagonista aproximada pela narração, temos substâncias necessárias para perscrutar seu mundo e dele perceber o que vai do individual ao coletivo social.

Jacobina foi nomeado Alferes da guarda nacional ainda na juventude, alcançou o que a aclamação pública pode oferecer e se percebeu como um organismo vivo aos olhos de seus pares; numa ideia de existência pela aparência exterior sentiu-se detentor de uma identidade, e sobretudo, de uma suposta unidade entre as duas almas pela boa sanção alheia – o Alferes tinha seu eu em totalidade quando se via fardado refletido no olhar dos convivas. No entanto, essa busca por se sentir total, numa união de almas pelo ponto ideal de fusão entre as duas naturezas, ou seja, pelo que vêm de fora em contato com o que se é para além de máscaras sociais, configura o que Alfredo Bosi (2007) afirma sobre o permanente contraponto entre essência e aparência, pois apesar de a

consciência de cada homem vir de fora esse *de fora* é descontínuo e oscilante “porque descontínuo e oscilante é a presença física dos outros, e descontínuo e oscilante é o seu apoio” (BOSI, 2007, p. 99).

Tia Marcolina, ao saber da nova condição do sobrinho, pediu para que fosse ter com ela em sua casa e que levasse consigo o objeto de valorização, a farda; o tratamento direcionado ao novo hóspede traduzia a sensação do eu de Jacobina, inebriado pela visão que os outros agora tinham dele, – chamavam-no *Senhor Alferes*, dado que para Alcides Villaça (2013, p. 109) remete ao “processo pelo qual o sujeito toma consciência de sua identidade: reconhece-a, concretamente, como a identificação que o outro lhe atribui”. O elemento exterior é interiorizado ao ponto de fazer parte da subjetividade, num polo de produção, reprodução e anulação do eu.

A visão de si como Alferes refletida no olhar do outro atuava no âmbito da construção da subjetividade, que, no entanto, após a ausência de todos da casa de tia Marcolina tornou-se um tormento para Jacobina perceber que na oscilação da presença física dos outros suas duas almas eram separadas. O narrador-protagonista modela a experiência de sentir-se ausente do outro em tentativas de avivar sua alma exterior por meio de um espelho, colocado em seu quarto por ocasião de chegada ao sítio, era “obra rica e magnífica que destoava do resto da casa, cuja mobília era modesta e simples” (p. 157). O artefato havia sido comprado de uma das fidalgas vindas com a corte de D. João VI em 1808, “esculpido nos ângulos superiores da moldura, naturalmente ainda muito velho, mas, via-se-lhe ainda o ouro uns enfeites de madre pérola e outros caprichos do artista” (p. 157). No prazo de oito dias decide olhar para o espelho com o fim de achar-se dois, – a necessidade do olhar do outro, da luz de fora, do reflexo do eu torna-se uma questão grandiosa para sua mísera existência – seu único alívio viria do sono, pois somente assim sua alma interior poderia substituir a alma exterior: “nos sonhos, fardava-me orgulhosamente, no meio da família e dos amigos que me elogiavam o garbo, que me chamavam alferes” (p. 160). A farda era responsável por fundir as duas almas pelo reflexo no espelho e segundo Villaça (2013), agia no processo de constituição e manifestação das singularidades da alma, tornando-o sujeito e objeto de significação.

Aos primeiros olhares de sua imagem ainda embaçada no vidro, Jacobina lembrou-se de vestir a farda de alferes, e ao olhar-se novamente, viu reproduzida sua figura em todos traços: “nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era *eu* mesmo, o alferes, que chegava, enfim, a alma exterior” (p. 161). A exterioridade estava

dispersa com a ausência da tia e a fuga dos escravos, porém, após o reflexo no espelho não “era mais um autômato, era um ente animado” (p. 162), capaz de perceber que a sociedade dispensa interesse àqueles dispostos a se reconhecer no *entremeio* da linguagem, numa confluência de *duas naturezas* como partes de uma mesma pessoa.

Machado de Assis apresenta certa disparidade na constituição de personagens em relação ao fazer literário de seu tempo, por vezes fala do interesse pelo conhecimento de si e do enfado do homem consigo pelo viés da contemplação/rememoração. Contudo, qual será o lugar tomado pela representação da formação e deformação de pulsões humanas em suas letras? Já podemos conjecturar que há assertividade na elaboração de tipos sociais cuja assimetria disfarçada de ordem é a característica preponderante: o dissimulado é tão bem apresentado como parte da norma ao ponto de somente nas entrelinhas se reconhecer estratégias narrativas de ironia e mascaramento social. José Luiz Passos (2007, pp. 128; 131) enfatiza o processo de composição de caracteres e a habilidade de Machado em produzir personagens em estado de constante revisão de si mesmos e suspeitos aos olhos dos outros; sua habilidade não pairava no realismo de uma escrita que pretende corresponder aos objetos, mas na sensibilidade literária refletida no decoro linguístico adequado ao retrato da pessoa moral dos personagens em meio à realidade local que os envolvia.

À terceira margem

Início dos anos de 1960. João Guimarães Rosa escreve *Primeiras Estórias* (1962) e uma infinidade de possíveis focos de análise quanto ao fazer narrativo *benfeito* ao modo roseano. O homem profundo é retratado em suas minúcias num constante ato de produção, reprodução e anulação do *eu*, habilmente arquitetado como pessoa humana em meio ao cotidiano. Guimarães Rosa elabora particularidades que revelam mazelas interiores capazes de dialogar com a arte literária de Machado de Assis, numa poética em que o invisível aos olhos é componente de exímia grandeza na configuração do sujeito social.

No conto *A terceira margem do rio*⁷⁶, temos personagens em trânsito sob a perspectiva do *olhar* e do *não-dito*, em que a passagem para as margens (que está para além e aquém de onde se vive) configura-se o elemento de experimentação do narrador. O leitor é colocado de sobreaviso desde as primeiras linhas sobre possíveis segredos

⁷⁶ Para referências ao conto neste trabalho segue a edição: ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. pp. 32-37.

desvelados, de memórias e de fatos acontecidos em um tempo de posse somente do narrador-personagem.

O menino, marcado pela visão dos fatos, narra o passado a respeito do pai e de si mesmo com o que ainda resta de suas memórias. A relação entre dano moral, memória e linguagem age no agrupamento de sentimentos, seguido de uma lembrança interna que está para além do tempo narrativo. Sensações como orgulho, vergonha, ressentimento, culpa, remorso, trazem ao *eu* profundo o retrocesso daquele que se volta sobre acontecimentos passados com a possibilidade de *novo julgamento*, e sanções melhores ou piores do que as já esperadas de si mesmo. Num contínuo lembrar da experiência infantil, o menino narra o início da enigmática trajetória que o pai iniciaria dali a pouco: “do que eu mesmo me alembro, ele não figurava mais estúrdio nem mais triste do que os outros, conhecidos nossos. Só quieto.” (p. 32). A mudez do pai soava como denúncia do plano que se seguia, e na dualidade exercida tanto pelo olhar do filho que perscruta as intenções do pai, como pelo olhar do pai que *diz sem dizer* num ato de sugestão contínua, temos o trânsito entre o que importa ser lembrado (e até recontado) e o que necessita ser esquecido como parte vital da manutenção da memória.

Os personagens do conto (o filho, o pai, a mãe, o irmão, a irmã, o tio, o mestre, o padre, os dois soldados e os jornalistas) asseguram uma noção de coletividade – todos se viam envolvidos com o ocorrido, apesar de a ação ser marcada pela voz em primeira pessoa. Assim, temos duas linhas (a coletiva e a individual) imprescindíveis à caracterização do Humano, e potencialmente representantes da relação entre a tessitura do ser social e da pessoa moral. O narrador mostra-se individual (mas, não alheio) à reação de estranhamento que a decisão do pai de pegar a canoa e ir-se para o meio do rio causava a família. O filho, espectador da ação, percebeu que o pai se foi para um lado de impossível retorno, e afirma: “nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais” (p. 33).

O protagonista encarrega-se de expor e traduzir o silêncio do pai num exercício de fala reduzida ao ato de narrar. A negação da fala paterna denota o desaparecimento de qualquer possibilidade de vínculo histórico entre as gerações, o que nos permite supor a tênue ligação entre pai e filho e a história contada, num vazio de fala que inunda o vazio do olhar, consuma-se num vazio de alma e, conseqüentemente, num vazio de ações. Por mais empenhado que o filho esteja em tentar aproximações com a figura agora

pertencente à terceira margem do rio, seus esforços não chegam à exatidão dos resultados desejados.

Alfredo Bosi (2010) pensa as idas e vindas do processo narrativo como tensões sociais e psíquicas em foco, não podendo ser definidas num esquema binário, nem pela ideia de que a vida de um personagem é a extensão ou a extinção definitiva do outro. “Ao contrário, as tensões permanecerão vivas e, no fundo, irresolvidas: a força da memória e o dinamismo da imaginação efetuam uma escrita de coexistência dos opostos” (BOSI, 2010, p. 395). Não se podendo anular ou recriar um roteiro para o que seria comumente aceito, os personagens devem conviver com a força criadora de tensões e delas retirar, quando possível, elementos de efetivação do caráter moral das pessoas envolvidas.

Com esforço, o menino desejava se fazer representar na transitoriedade vivida pelo pai, contudo, a busca por dar sentido às *duas margens* é ineficaz, já que o rio com dois lados separados e igualmente excludentes da individualidade paterna, culmina na possibilidade da criação da terceira margem e numa visão um tanto positivista do que seria *a vidaem trânsito*. Quanto ao fazer narrativo, Oliver (2001) afirma que quase toda palavra nesse conto assume direção e sentido que perpassa a dinâmica espiritual e filosófica ligeiramente disfarçada de acontecimentos cotidianos; as palavras são de maior significância quando tomadas por um ângulo poético, antirracionalista e antirrealista. O rio surge como elemento de vínculo moral entre a interioridade dos personagens, e como cenário composto pela movimentação de imagens narrativas que mais se assemelham a alusões de um processo de *interiorizar o elemento exterior* de tal forma a fazer parte da constituição do sujeito.

Na velhice do pai, e, conseqüentemente, na do filho, o rio transforma-se no *não-lugar* – uma forma de utopia impetuosa em que no lugar desse *não-lugar* encontramos um tempo de *não-tempo*. Ao perceber a passagem do tempo, o filho deseja ser depositado no *não-tempo* do pai, numa confluência de *não-lugares* que, se formulados pela visão humana, passam à manutenção da vida perene. No excerto abaixo o narrador formula a vontade do filho de ser parte desse rio, ainda que em morte:

[...] sei que agora é tarde, e temo abreviar coma vida, nos rasos do mundo. Mas, então, ao menos, que, no artigo da morte, peguem em mim, e me depositem também numa canoinha de nada, nessa água que não pára, de longas beiras: e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro – o rio. (p. 37)

A profundidade da alma, expressa pelo olhar de longa sondagem interior, remete a possíveis vontades desse herói que, por agora, não deseja apenas continuar com a espera pelo pai, mas fazer-se igual nessa espera, – deseja ser depositado rio afora com a possibilidade de vivenciar as experiências do pai. A configuração do homem profundo está para além de atos cotidianos e muito se aproxima da manutenção da moralidade enquanto formadora das intenções. O protagonista transforma a própria existência em experiência, a exemplo do pai, um homem comum de quem são retiradas as condições de pai e de homem, até que lhe resta somente a solidão de uma canoa na terceira margem. Buhler (2006) afirma que,

[...] nenhuma imagem poderia ser mais impressionante e sintetizadora dos mistérios e segredos de uma alma do que um ser suspenso na terceira margem de um rio. O rio calado e fundo em suas águas é uma aventura do inconsciente que se move na noite de uma alma sob um tema vertical, através do qual o ser mais disperso, mais desunido, conquista a unidade. (BUHLER, 2006, p. 62)

O rio calado e fundo, abrigo de um ser que não pode se colocar a salvo dele, ou acima, ou abaixo, pois estaria se colocando para além da morte, reflete, como num espelho, o mundo das ideias e o mundo das coisas. Quando o filho chega até a margem em busca da imagem do pai, percebe a si mesmo refletido na superfície das águas e uma oposição entre os rasos do mundo e a profundidade dos rios. Para Hanciau (2010), a terceira margem consiste num caminho do meio, num procedimento de contínuo deslocamento. O protagonista, por sua vez, também está situado na *vagação*: mantém-se à deriva, alienando-se do correr dos dias, num mundo cuja rotina tornou-se uma provocação. Trata-se de um papel ativo no reconhecimento de si nesse mundo – um *homem-rio* à margem de um *rio-homem*. A água que banha os rios, como o arquétipo do espelho, age como símbolo da representação humana pelo reflexo recebido de si e do outro.

Na sequência de contos das *Primeiras Estórias* (1962) temos *O espelho*⁷⁷ de Guimarães Rosa, e uma advertência do narrador, que diz: “se quer segui-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência, a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições” (p. 65). Desde então o leitor é levado para um universo de indagações sobre a existência de um mistério situado entre o olhar do *eu*, de fora do

⁷⁷ Para referências ao conto *O espelho* segue a edição de ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. pp. 65-72.

espelho, e a visão recebida pela imagem refletida. O narrador deseja conhecer seu *eu* mais profundo, e sabe que é pela linguagem em uso que tal fato poderá ser realizado; sabe que é por meio da narração que se poderá refletir a respeito do que significa ser *Humano*.

A presença de imagens fantasmagóricas em trânsito, bem como o trato com a interioridade dos personagens dão lugar à busca pelo reflexo da imagem do verdadeiro *eu*, a partir de dúvidas formuladas pelo narrador acerca de como seria sua aparência, já que o Humano está para além das formas visíveis, e as fotografias agiriam em favor da manutenção desse mistério:

onde situar o nível e ponto dessa honestidade ou fidedignidade? Como é que o senhor, eu, os restantes próximos, somos, no visível? O senhor dirá: as fotografias o comprovam. Respondo que, além de prevalecerem de máquinas e objeções análogas, seus resultados apoiam antes que desmentem a minha tese, tanto revelam superporem-se aos dados equinográficos os índices do mistério. (ROSA, 1985, p. 65).

O entre-lugar entre *espelho*, *fotografia* e *máscaras* age na evolução do sujeito narrativo, para quem a constante oscilação entre essência e aparência culmina na construção de sua identidade. Neste conto, o espelho é algo a ser temido e não a ser buscado como no conto de Machado de Assis, pôr-se à frente desse espelho é uma ameaça, já que a imagem recebida é capaz de desintegrar a figura em reflexo. O protagonista retoma o enredo do conto para relatar a circunstância em que viu dois espelhos: “um de parede, o outro de porta lateral, aberta em ângulo propício” (p. 67), e a sensação de ser tomado por uma súbita revelação: viu um perfil humano – uma figura desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo. Sua reação foi de náusea, ódio, susto, eriçamento. Descobriu ser ele mesmo refletido no espelho, porém na imagem de uma onça – fazia-se necessário converte-se à *verdadeira* forma: “necessitava eu de transverberar o embuço, atravisagem daquela máscara, a fito de devassar o núcleo dessa nebulosa – a minha vera forma” (p. 68). O corpo imperfeito da imagem fantasmagórica refletida em um espelho sem continuidade, alude ao *entre-lugar* do *eu* marcado pelo *não-lugar* no mundo.

Voltemos aos conceitos de José Luiz Passos (2007) cujo entendimento da construção de personagens literários dialoga com os pormenores da pessoa humana, e veremos que a grande relevância de se pensar personagem aos moldes da subjetividade

está no fato de que por eles somos levados às situações remotas, sensações instigantes e sentimentos raros, pois

[...] imaginamos através deles, ou mais especificamente neles mesmos, personalidades situadas em circunstâncias que nos inspiram piedade ou terror, júbilo, simpatia, ou repulsa. Acompanhamos o desenvolvimento de suas vidas [...]. Assistimos movimentos de consciência que às vezes nem está claro para o personagem, mas para o espectador é fantástico. Experimentamos suas dúvidas, escolhas e convicções sobre seu próprio mundo, e testemunhamos as consequências de suas decisões. (PASSOS, 2007, p. 103)

A certa altura do espelho roseano, o protagonista sente-se apto a não mais perceber os traços animais se, novamente, colocar-se à frente de um espelho. Assim, passa a realizar um jogo de olhares como o artefato – não com o arquétipo humano, mas com o formato animal que tomou posse de sua identidade pelo reflexo. O personagem já não mais via sua imagem, sentia-se sem formas ou evidências físicas, apenas no vazio.

O constante trânsito entre o que seria o *eu* profundo e a figura refletida, tornou-se novamente o único elemento de convergência entre as pessoas representadas: ora pelo olhar que via sua miragem, ora pela imagem refletida no espelho. Contudo, haveria a possibilidade de a representação de pessoas embutidas na interioridade de protagonistas trazer-nos ganhos reais, e não somente a apreensão de símbolos com características imprecisas? Haveria evolução da pessoa humana no contato entre o transitar de imagens refletidas nos olhares? Passos (2007) reitera que uma das intuições mais fundamentais associadas à nossa relação com personagem de ficção é a de que eles nos compadecem e nos dão prazer precisamente porque reconhecemos neles aspectos do que poderia ser um outro indivíduo, uma pessoa de fato.

Para ver-se novamente refletido no espelho o narrador-protagonista passou por um processo de autoconhecimento – estava no recomeço de uma imagem, numa luz que nascia com a escuridão do vulto; do ajuntamento de fragmentos humanos percebeu o formato do rosto, e rosto de um menino – viu-se renascendo. O personagem percebe o trânsito de imagens e a possibilidade do humano fragmentar-se ante a mirada alheia, e questiona: “você chegou a existir?” (p. 72); tal proposição funciona como início do processo de reconhecimento de si pelo escrutínio do outro. Assim, de acordo com Villaça (2013) o espelho atua neste conto como figurativização da dimensão do olhar daquele que se vê sendo olhado.

Considerações finais

O olhar, elemento de figurativização nos referidos contos, atinge proporções grandiosas quando se deseja formular a moralidade, uma vez que em situações de crise a dispersão dos sentidos humanos funciona como denúncia do mergulho interior realizado pelos personagens. Ao passo que esse olhar, entumecido, não se mantém sem a presença do objeto refletor, os heróis tomam conhecimento de sua vulnerabilidade e se desfazem, ganhando densidade pelo encontro/desencontro que permeia a subjetividade, transformando os pensamentos em verdades tão enigmáticas quanto suas ações. Esse olhar de *dentro para fora* e ao mesmo tempo de *fora para dentro* permitiu à literatura idealizar relações possíveis entre personagens literárias e figurativizações do Brasil.

Referências Bibliográficas

ASSIS, Machado de. O espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana. In: _____. **50 contos de Machado de Assis**; seleção, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, pp. 154-162.

BOSI, Alfredo. **Machado de Assis: o enigma do olhar**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **Ideologia e contra ideologia**: temas e variações. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

BUHLER, Andréa de Moraes Costa. **As margens do devaneio**: uma análise do conto “*A terceira margem do rio*”. Graphos. João Pessoa, v. 8, n. 1, jan/jul. 2006.

HANCIAU, Nubia Jacques. **Entre-lugar**. Rio Grande do Sul: editora UFJF/EdUFF, 2010.

OLIVER, Elide V. **A Terceira Margem do Rio**: fluxo do tempo e paternidade em Guimarães Rosa (com reflexões em Drummond de Andrade). REVISTA USP, São Paulo, n.49, p. 114-125, mar/maio 2001.

PASSOS, José Luiz. **Machado de Assis: o romance com pessoas**. São Paulo: Edusp/Nankin, 2007.

ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, pp. 32-37.

_____. O espelho. In: _____. **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, pp. 65-72.

VILLAÇA, Alcides. **"O Espelho"**: Superfície e Corrosão. Machado de Assis em linha: Rio de Janeiro. v. 6, n. 11, p. 102-117, junho 2013.

A PERDA DA EXPERIÊNCIA NAS NARRATIVAS DE ALESSANDRO BARICCO E CAIO FERNANDO ABREU

Pedro Graziano
Universidade Estadual Paulista/Ibilce
pedro.graziano@hotmail.com

Resumo: O objetivo deste trabalho é descrever a formação da identidade de personagens fictícios nos romances *Castelli di rabbia*, do autor italiano Alessandro Baricco, e *Onde andaré Dulce Veiga?*, do brasileiro Caio Fernando Abreu em meio ao tema principal que guia esta pesquisa e que serve como chave de leitura para os romances: a velocidade. Será abordada a forma como os personagens constroem a própria identidade numa busca por si mesmos em meio ao caos que os aflige. Para isto, serão levadas em conta ideias de teóricos como Walter Benjamin, que fala a respeito do aprofundamento do cenário de barbárie ao longo da modernidade, e Leyla Perrone-Moisés, que discutirá este cenário mais a fundo já durante o século XXI. Além destes, será utilizado como base o ensaio *I barbari: un saggio sulla mutazione*, também de Alessandro Baricco, texto que discute as mudanças do fazer artístico ao longo do início do novo século. Será discutida a forma como os dois autores trabalham a temática da velocidade em seus romances, Baricco em um mundo imaginário e Caio Fernando Abreu na cidade de São Paulo, e como estes romances, juntamente com o *corpus* teórico, permite a construção de ponto de conexão entre a literatura brasileira e italiana no processo de leitura teórico-crítica da construção das identidades.

Palavras-chave: Baricco, Caio Fernando Abreu, *Castelli di Rabbia*, Walter Benjamin.

Neste trabalho objetiva-se construir um estudo crítico a respeito do dois romances com os quais se deseja trabalhar, de modo a construir um panorama crítico-teórico a respeito dos dois romances e seus autores, aproximando e conflitando as ideias que apresentam a respeito do principal tema a ser abordado: a velocidade, e como a partir de seu advento e aprofundamento é possível chegar à construção de identidades dos personagens. Cada um dos romances aborda a temática da velocidade de modo próprio: ao passo que Alessandro Baricco ambienta sua narrativa em um universo paralelo, a cidade fictícia de Quinnipak, Caio Fernando Abreu o faz a partir da conhecida metrópole São Paulo. Nos dois casos, existem personagens que estão perdidos e não encontram mais a si mesmos no mundo que os cerca, e empreendem buscar para que possam reencontrar suas próprias vozes, suas próprias capacidades de compartilhar histórias e construir experiências.

Os dois romances foram publicados em períodos próximos, tendo Baricco publicado seu romance de estreia, *Castelli di rabbia*, em 1991, enquanto Caio Fernando Abreu publica seu único romance no ano de 1982. Os dois autores possuem

reconhecimento similar em seus países, sendo Caio Fernando Abreu mais conhecido por sua produção contística, com seus vários livros de contos de grande sucesso publicados, ao passo que Baricco ficou conhecido na Itália por sua produção artística ampla: trabalha com romances, música, ensaios, cinema, teatro. Tanto um quanto outro, a partir do alcance que tiveram em seus respectivos países, trabalharam com a violência do mundo que nos acomete. Nem sempre falam da violência como ataque à integridade física, mas da violência do fluxo exagerado de informações que acontece diariamente. Em seu ensaio, Baricco afirma que:

La medietà è veloce. Il genio è lento. Nella medietà il sistema trova una circolazione rapida delle idee e dei gesti: nel genio, nella profondità dell'individuo più nobile, quel ritmo è spezzato. Un cervello semplice trasmette messaggi più velocemente, un cervello complesso li rallenta. Zambrotta fa girare la palla, Baggio la fa sparire. Magari ti incanta, certo, ma è il sistema che deve vivere, non lui. (BARICCO, 2008, p. 22)

Quando fala sobre a circulação de informações na sociedade, e sobre como a velocidade elimina a genialidade, fala da sociedade que chama de bárbara. A sociedade da barbárie seria aquela em que o que realmente importa é a velocidade e a novidade daquilo que circula na mídia. Não é mais interessante que haja a lenta construção de qualquer tipo de saber, é preciso que tudo seja tão rápido e breve quanto possível.

Ainda no mesmo ensaio, o autor (2008, p. 37) fala a respeito da superficialidade da informação no mundo da barbárie. Quanto mais rápido e mais breve for o contato do sujeito com aquilo que lê, seja em qualquer contexto semiótico, mais isto contribui para a manutenção do quadro de barbárie. O autor compara a brevidade com que o sujeito lida com as informações em meios midiáticos com a forma rápida como um passante de um museu observa cada uma das obras. O sujeito que passeia pelas galerias observando quadros e estruturas lida de forma bastante breve com cada uma delas, não havendo tempo hábil para que haja uma identificação profunda do observador com o objeto observado.

No romance *Castelli di rabbia*, os personagens lidam com o excesso de velocidade de diferentes formas. Na cidade fictícia onde ambienta a narrativa, Baricco insere personagens que objetivam lidar com o fluxo de informações de modos insólitos: existe o garoto que não quer crescer nunca e tem medo do tempo; o professor que,

devido à grande quantidade de notas musicais com as quais teve contato, não é mais capaz de identificar sua própria nota; um homem cujo objetivo é construir uma linha do trem que não leve a lugar nenhum, como descrito a seguir:

Nada deve ter parecido igual a antes de quando chegou a velocidade. Todas as emoções reduzidas a pequenas máquinas de revivenciar. Quem sabe quantos adjetivos de repente se revelaram ultrapassados. Quem sabe quantos superlativos se pulverizaram em um segundo, de momento para outro tristemente ridículos... Por si mesmo o trem não teria sido grande coisa, afinal não era nada mais que uma máquina... isto porém é genial: aquela máquina não produzia força, mas algo conceitualmente ainda nebuloso, algo que não existia: velocidade. Não era uma máquina que faz o que mil homens poderia fazer. Era uma máquina que faz o que jamais existiu. A máquina do impossível. (BARICCO, 1997, p. 53)

A velocidade, neste romance, portanto, apresenta-se como elemento de uniformização e eliminação das distâncias. A noção de distância aqui adota é aquela dada por Benjamin (2012, p. 28), ou seja, quanto mais tempo e mais profunda for a relação que se estabelece entre observador e objeto, maior a distância entre ambos. Quando há excesso de velocidade no momento da observação, como acontece com o passageiro a partir do interior do trem, que vê o cenário borrado a partir da janelinha, já não há qualquer tipo de distância entre ambos.

A eliminação da distância de Caio Fernando Abreu acontece no cenário da cidade de São Paulo. A distância é progressivamente eliminada no meio do caos dos transportes públicos paulistanos, dos incontáveis ruídos urbanos, das músicas ambiente, das televisões ligadas sem que ninguém dê atenção, ou da forma indiferente com que as pessoas lidam umas com as outras. Ao lidar com tantos estímulos, o protagonista de *Onde andaré Dulce Veiga?*, um jornalista que parte na busca de uma cantora famosa da década anterior que desapareceu acaba depreendendo uma busca por si mesmo. Perdido no caos metropolitano, a cada capítulo prossegue em sua jornada em que acaba se descobrindo progressivamente, ainda que constantemente acometido pela violência urbana. Em seu livro sobre o autor Gaúcho e suas considerações sobre a metrópole, o autor Bruno Souza Leal afirma:

Na metrópole contemporânea, são tantas as referências, é tão grande o mundo e são tantas as formas de apreendê-lo, que

qualquer tentativa de uma cristalização se torna um exercício de fé, crença, ficção. Num mundo em movimento(s), o eu se fragmenta e o amalgamento desses cacos exige um “projeto reflexivo” constante. (LEAL, B. S. 2002, p. 43)

Assim como os personagens de Baricco, que motivados pela frustração, partem em busca de si mesmos em seus objetivos de vida insólitos, o protagonista sem nome de Caio Fernando Abreu, perdido em meio a este processo de fragmentação, inicia seu projeto reflexivo que lhe devolva seu senso de identidade. Todos os personagens do autor italiano perderam algo que lhes garantia sua própria identidade. No contexto de seu romance seriam: uma nota musical, a infância, a própria voz, além de outras perdas alegóricas construídas pelo autor. Já no romance brasileiro, a identidade se perde juntamente com a identificação que o protagonista poderia ter com o outro. Uma vez que não é mais capaz de ver a si mesmo nos demais habitantes da cidade, deixa de reconhecer, a partir de uma relação de alteridade, seus próprios traços identitários:

Até encontrar um táxi, passei por dois anões, um corcunda, três cegos, quatro mancos, um homem-tronco, outro maneta, mais um enrolado em tramos como um leproso, uma negra sangrando, um velho de muletas, duas gêmeas mongoloides, de braço dado, e tantos mendigos que não consegui contar. A cenografia eram sacos de lixo com cheiro doce, moscas esvoaçando, crianças em volta. (ABREU, C. F. 1989, p. 30)

No caos urbano que o autor constrói em suas páginas, diferenças e particularidades são uniformizadas e massificadas juntamente com o cinza e a sujeira da cidade. Assim como o músico da narrativa italiana que não vê mais a si mesmo quando produz música, uma vez que perdeu sua própria nota musical, em meio à violência visual de São Paulo já não é mais possível distinguir as individualidades de cada um para que se possa ter acesso às próprias.

Nos dois casos, é possível estabelecer a relação do que os autores dizem com as ideias levantadas por Baricco a respeito da barbárie: uma vez que tudo é rápido, todo contato é veloz e já não há mais espaço para aprofundamento, também não há tempo para o estabelecimento de laços a partir dos quais se possa construir algum tipo de experiência legítima. A experiência legítima, seguindo as ideias do autor alemão Walter Benjamin, seria aquela que se constrói a partir do contato lento entre sujeito e objeto, ou seja, de uma vivência sem grande influência da velocidade:

Essa distância e esse ângulo de visão são-nos ditados por uma experiência pela qual passamos quase diariamente. É uma experiência que nos diz que arte de contar está a chegar ao fim. É cada vez mais raro encontrarmos pessoas capazes de contar uma história como deve ser. É cada vez mais manifesto o embaraço num grupo de pessoas quando alguém pede para ouvir uma história. É como se uma valiosa capacidade que parecia inalienável, a mais segura entre as que eram seguras, nos tivesse sido retirada: a capacidade de trocar experiências. (BENJAMIN, 2015, p. 148)

A construção da experiência, portanto, estaria diretamente ligada à capacidade de compartilhar histórias. O sujeito que não é mais capaz de narrar ou de compartilhar, não é mais capaz de construir experiências. Ainda segundo mesmo autor (BENJAMIN, 2015, p. 152), isto acontece devido à instrumentalização da narrativa. Uma faculdade humana que se construía no seio da vida em comunidade em longos períodos de convivência entre pessoas passa a ser instrumentalizado na forma do romance. Ao passo que, na vida em comunidade, a narrativa dependia da tradição oral para se manter viva, com o advento da modernidade e com o progressivo processo de urbanização e individualização do homem que vive na cidade, esta passa a ser confinada em livros e experiências individuais. Tanto aquele que escreve o romance quanto aquele que o lê não tem acesso ao processo narrativo legítimo, em que seres humanos juntos compartilham seus saberes e conhecimentos.

Isto se liga diretamente à velocidade da difusão das informações pelos meios midiáticos. Já que toda experiência é breve e sem profundidade, seguindo o que Baricco discute em seu ensaio sobre a barbárie, não seria mais possível acumular saberes de forma lenta e gradual para que se possa construir a experiência de que fala o pensador alemão. A instrumentalização da narrativa na forma de romance transforma o contato do leitor com esta arte em algo superficial, já que não há a convivência dele com semelhantes:

Quem ouve uma história está em companhia do narrador; e até aquele que a lê partilha dessa comunidade. O leitor do romance, porém, está só. Muito mais do que qualquer outro leitor (porque mesmo quem lê um poema está predisposto a dar voz às palavras para as transmitir ao ouvinte). Na sua solidão, o leitor de romance absorve a sua matéria de forma mais ciumenta do que qualquer outro. (BENJAMIN, 2015, p. 168)

A solidão que leva o homem à alienação da arte de compartilhar histórias e experiências é bastante flagrante nos romances *Castelli di rabbia* e *Onde andarà Dulce*

Veiga?. No romance italiano a todo momento os personagens buscam reedificar suas experiências, já que não são mais capazes de se encontrar e recuperar a própria voz narrativa. Ao longo de todo o romance, os personagens almejam reconstruir meticulosamente seu eu fragmentado, a partir do qual já não podem edificar qualquer tipo de experiência compartilhável. Ao fim da narrativa, as buscas dos personagens acabam sendo frustradas, com cada um de seus objetivos sendo destruídos: o garoto que não queria crescer se torna um adulto e perde seu caráter inocente, o músico que buscava sua nota morre sem encontra-la, e o homem que desejava vivenciar a velocidade a partir do interior de uma locomotiva morre em um acidente dentro de seu trem. É interessante notar, entretanto, a forma como a jornada que cada um deles empreende é responsável pela reconstrução de sua identidade na cidade fictícia de Quinnipak. No trecho a seguir, há uma passagem em que um dos personagens, Mendel, ao voltar da guerra, encontra-se completamente emudecido e incapacitado de falar:

Quando explodiu a guerra, vinte e dois homens saíram de Quinnipak para combater. Só Mendel voltou vivo. Trancou-se em casa e não falou durante três anos. Então, voltou a falar. As viúvas, os pais e as mães dos tombados na guerra começaram a procura-lo para saber o que havia acontecido com seus maridos e filhos. Mendel era um homem organizado. “Por ordem alfabética”, disse. Em primeiro lugar, foi recebida a viúva Adlet. Mendel fechava os olhos e começava a falar. Contava como tinham sido mortos. A viúva da Adlet voltou na noite seguinte e depois, na outra. Durante semanas. Mendel contava tudo, lembrava-se de tudo, além de ter uma boa imaginação. Cada noite era um longo poema. Depois de um mês e meio, chegou a vez dos pais de Chrinemy. E assim por diante. Já se haviam passado seis anos, desde a volta de Mendel. Agora, todas as noites o pai de Oster ia procura-lo. Oster era um rapagão louro, que fazia sucesso com as mulheres. Estava fugindo e gritando, quando a bala o atingiu pelas costas e lhe arrebitou o coração. (BARICCO, 1997, p. 116-117)

Neste trecho, observa-se o momento em que o personagem recupera sua capacidade de falar, e passa a compartilhar as vivências que teve no campo de batalha com os demais cidadãos de Quinnipak. Este seria um momento de reencontro do personagem com sua identidade, visto que a identidade ocorre na medida em que o sujeito se relaciona com seu semelhante e reconhece a si mesmo neste. Ainda que tenha permanecido mudo por anos devido à violência que pôde observar no campo de batalha, revive sua capacidade comunicativa compartilhando suas experiências.

Desta forma, nas duas narrativas o ato de narrar figuraria como aquele a partir do qual o sujeito pode resistir e reafirmar sua identidade. Narra-se e compartilha-se experiências no intuito de lidar com a violência das informações e de manter a própria identidade no mundo da barbárie. O grande responsável pela fragmentação do protagonista no romance de Caio Fernando Abreu, o caos da cidade de São Paulo, é combatido pelo personagem à medida em que vive os desencontros e os momentos de angústia que este meio lhe propicia.

Esta angústia seria causada justamente pela massificação decorrente do imenso fluxo de informações da cidade. O protagonista não consegue chegar à sua própria identidade uma vez que nada daquilo que vive é realmente especial. Possui uma rotina repetitiva e monótona no ritmo alucinante do cenário metropolitano em que tudo se misturaria num borrão de acontecimentos, imagens e situações. Há, durante toda a narrativa, momentos em que este protagonista procura a si mesmo em *flashbacks* de memória, ou em vislumbres e alucinações da cantora por quem está procurando, e tudo acaba sendo reduzido a uma massa uniforme de acontecimentos. O excesso de informações e a quantidade descontrolada de informações fazem com que nada seja realmente observável, da forma como Benjamin descreve quando fala da construção da experiência. O bombardeio de fatos e imagens acaba fazendo com que o sujeito se torne invisível:

Mais de três da tarde, o pessoal da redação começava a chegar. De longe, o rapaz de preto e cabelos arrepiados de gel cumprimentou com a cabeça. Estiquei os músculos do rosto & etc. Tomás não andava por perto para pedir a pasta, eu não me atrevia a gritar por ele, todos olhariam para mim, as palmas das mãos suavam, eu queria ser invisível. Acendi outro cigarro. Letár-gi-co, assim eu andava, a-pá-ti-co, co-le-óp-te-ro. Por trás dos vidros, as nuvens amontoavam-se no céu cinzento, ia chover outra vez. Levantei para tomar café. Fraco demais, copo de plástico, excesso de açúcar. (ABREU, C. F. 2012, p. 63)

Neste cenário não há espaço para tédio ou para longas e pausadas reflexões. A vida não deixa espaço para este tipo de construção lenta de si mesmo na metrópole. Benjamin (2012, p. 86), em seu ensaio *Experiência e pobreza*, quando fala da formação do cenário de barbárie, assunto amplamente retomado por Alessandro Baricco em seu ensaio aqui também trabalhado, o autor admite a existência de uma cultura própria no cenário urbano, mas ressalva que não há real conexão entre leitores e cultura. É válido, portanto, dizer que existe uma forma de experiência no mundo do grande fluxo de

imagens e informações. Mesmo os contatos e as vivências breves produzem um tipo de experiência. O que ocorre, é que a experiência que se produz no mundo bárbaro seria uma experiência rasa, mais pobre do que aquela que se pôde construir outrora.

Também a autora brasileira Leyla Perrone-Moisés fala a respeito da dissolução da identidade do ser humano em meio ao turbilhão de informações que se vivencia diariamente na cidade:

Parece-me difícil concordar com os otimistas, que vêem, na quantidade de informações circulantes no ciberespaço, uma riqueza de significados democraticamente disponíveis. A superabundância e a rapidez dessas informações não permitem, ao usuário, nenhuma seleção real; a perecibilidade quase imediata das mesmas impede qualquer visão de conjunto e qualquer crítica. A informação “cultural” é consumida como qualquer outra e, mais do que nunca, depende de modas efêmeras criadas pelo mercado. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 204)

O excesso de circulação de imagens do qual fala a autora se aproximaria muito do que Baricco descreve quando fala a respeito do homem que tem sua visão turvada quando tenta observar o mundo a partir da janelinha de um trem, ou do protagonista de *Onde andaré Dulce Veiga?* durante sua jornada exaustiva na cidade de São Paulo. Todas as imagens são breves e só poderiam resultar na construção de experiências compartilháveis rápidas e pobres.

Ainda assim, no caso dos dois romances, os autores procuram edificar uma construção identitária, ainda que, devido ao modo de vivência imposto pela barbárie da qual todos sofrem, não seja possível chegar ao nível de experimentação da vida em sociedade que permita aos personagens um encontro pleno consigo mesmos e uma identificação profunda entre si mesmos e o mundo que os circunda. O próprio Benjamin (2012, p. 56), quando fala da reprodutibilidade técnica nas obras de arte, admite que esta sociedade em que existe uma cisão entre a produção cultural e o sujeito leitor possibilita com que a obra de arte se libere de sua sacralização, isto é, de seu ritual de produção. É possível atribuir à arte neste cenário turbulento novas formas e significações. Ao passo que uma narrativa se restringia à roda de conversa e ao compartilhamento oral de experiências em tempos antigos, nos dias atuais é possível levar a narrativa e o fazer literário a diferentes situações e plataformas. Ainda que seja claro que não é possível construir um saber lento e profundo como já foi possível um dia, haveria a possibilidade de que algo seja edificado a partir desta vivência mais rápida.

No desfecho de *Onde andar Dulce Veiga?*, o protagonista parece encontrar o propósito de contar histórias, visto que todo o romance tem como narrador ficcional o próprio protagonista, que narra sua saga da busca pela cantora, num trecho em que descreve algo que esta lhe disse:

- São tudo histórias, menino. A história que está sendo contada, cada um a transforma em outra, na história que quiser. Escolhe, entre todas elas, aquela que seu corao mais gostar e persiga-a até o fim do mundo. Mesmo que ninguém compreenda, como se fosse um combate. Um bom combate, o melhor de todos, o único que vale a pena. O resto é engano, meu filho,  perdio. (ABREU, C. F. 2012, p. 222)

Observa-se, portanto, que ao fim da narrativa, o personagem encara a jornada que viveu para encontrar a cantora como uma jornada em direo a si mesmo. Toda sua aflio para se encontrar  encarada como um combate entre o personagem e o mundo. A identidade do protagonista, que não pôde ser cunhada a partir da plena identificao entre ele e os demais, acabaria se produzindo a partir do combate que entrava em seu dia a dia. Sua luta seria responsável por que tivesse ânimo e disponibilidade para narrar, uma vez que todo o romance é fruto de sua capacidade de compartilhar uma história.

Algo bastante similar acontece no romance *Castelli di rabbia*: ao fim da narrativa, é revelado que tudo aquilo que foi contado ao longo do livro é fruto da imaginao de uma das protagonistas. Tratava-se de uma refugiada no poro de um navio que sofria violências diárias e acaba criando a cidade de Quinnipak como alívio para seu sofrimento cotidiano. Assim como no caso do protagonista do romance brasileiro, sua relao com o narrar é um combate que trava diariamente. Trava este combate como forma de aliviar o peso da realidade que a aflige:

Então penso “Acabou, pelo menos por esta vez acabou”, encolho-me na cama e vou até Quinnipak. Foi Tool que me ensinou issio. Ir a Quinnipak, dormir em Quinnipak, fugir para Quinnipak. De vez em quando, eu lhe perguntava “Onde esteve, que todos o procuravam? E ele dizia “Dei um pulinho até Quinnipak”.  uma espécie de jogo. Funciona, quando está deprimida e não se sabe como sair da situao. Então você se enrodilha em qualquer canto, fecha os olhos, e comea a inventar histórias. O que lhe vier  cabeça. Mas deve fazê-lo com cuidado. Com todos os detalhes. Com tudo o que as pessoas falam, as cores e os ruídos. E a depressão pouco a pouco desaparece. (BARICCO, 1997, p. 224)

Constitui-se assim, portanto, nos dois romances, o narrar como forma de alívio  violência e  velocidade. Narra-se como forma de combater a mesmidade cotidiana dos centros urbanos e da vida tecnológica que se vive. Desautomatiza-se o pensar e a forma

de encarar os fatos e situações. Num mundo em que tudo é repetitivo e rápido e já não se pode tirar muito das experiências vividas, o ato de desacelerar a rotina para contar uma história se mostra um grande ato de resistência. Narra-se para afirmar a própria identidade, conta-se histórias para que não se perca completamente em meio à massificação que é imposta.

Os dois romances descrevem a trajetória de heróis romanescos que, na busca por si mesmos, acabam empreendendo uma busca pela recuperação da capacidade de contar uma história, de dar conselhos, seguindo o que novamente Benjamin (2015, p. 78) afirma ser o fundamental para narrar. É preciso saber dar conselhos, e para que seja possível fazê-lo, seria preciso ter passado por situações que permitam acumular algum tipo de experiência. Seja em meio ao caos de Quinipak ou São Paulo, é isto que os personagens procuram fazer o tempo todo em seu combate contra a velocidade e a massificação.

Referências Bibliográficas

ABREU, C. F. *A grande fraude de tudo*. Escrita. São Paulo: Vertente editora, v. 1., n. 6, 1976. p. 7-8.

_____. *Autores gaúchos*. Porto Alegre, 1988.

_____. *Onde Andará Dulce Veiga?* Rio de Janeiro: Agir, 2007.

BARICCO, A. *Castelli di rabbia*. Milano: Feltrinelli, 2007.

_____. *Mundos de vidro*. Tradução de Elia Ferreira Edel. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *I barbari: saggio sulla mutazione*. Milano: Feltrinelli, 2008.

BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012.

_____. O narrador. In: _____. *Magia e técnica. Arte e política*. Obras escolhidas. São

DIAS, E. M. S. *Paixões concêntricas: as motivações dramáticas na obra de Caio Fernando Abreu*. 2006. Dissertação (Mestrado em Literaturas em Língua Portuguesa)–Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto: 2006.

LEAL, B. S. *Caio Fernando Abreu, a metrópole e a paixão do estrangeiro: contos, identidade e sexualidade em trânsito*. São Paulo: Annablume, 2002.

PERRONE-MOISÉS, L. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SCHULER, R. *Teoria do romance*. Rio de Janeiro: Ática, 1989.

A SUBMISSÃO DA MULHER MODERNA AO PATRIARCADO EM DÃO-LALALÃO, DE GUIMARÃES ROSA

Natália Calderan Rissi (UFSCar)
international.ufscar.nr@gmail.com

Resumo: Este trabalho propõe analisar a novela “Dão-Lalalão”, de João Guimarães Rosa, por meio de uma leitura política, conforme proposta por Jameson (1992), a fim de revelar o subtexto histórico em um segundo nível de leitura (FERRREIRA, 2003), em que pretende-se apreender as questões sociais e históricas presentes na narrativa. A novela é ambientada nos Gerais, uma das nuances do sertão, que estão sendo, aos poucos, atingidos pela modernização, configurando uma nova ordem social. A fim de compreender essa nova ordem social, caracterizada pelo patriarcado, o qual é representado por Soropita, mas que vem sofrendo mudanças com a chegada da modernização, que é representada por Doralda, e caracteriza-se, portanto, como uma nova ordem ambígua, serão analisadas essas duas personagens, centrais na narrativa, e como estas dão forma às tensões do período histórico retratado na novela, ambientada entre as décadas de 1930 e 1940 (RONCARI, 2007). Este estudo focará sua análise, sobretudo, em como Doralda, ex-prostituta, mesmo sendo a representação da mulher moderna e da modernização, acaba sendo submissa ao patriarcado ao ser submissa ao seu marido, o ex-matador Soropita. Este estudo pretende mostrar, a partir da análise destas personagens da narrativa rosiana, como a modernização ainda encontra dificuldades em ser implementada no interior do Brasil, onde o sistema paternalista é dominante. Para isso, a proposta de análise desta novela se baseará nos estudos de Candido (1951), Freyre (2006), Roncari (2007) e Soares (2007; 2008).

Palavras-chave: Guimarães Rosa, Dão-Lalalão, leitura política, patriarcado, modernização.

Introdução

“Dão-Lalalão” trata da história de Soropita, ex- valentente, que “só liquidou cabras de fama, só faleceu valentões arrespeitados” (ROSA, 1956 [2016], p. 47 e 48), que casou-se com Doralda, ex-prostituta da Casa da Clema, em Montes Claros.

Soropita sai do ão, onde mora, ao Andrequicé, de uma a duas vezes por semana, para escutar a rádio novela e contá-la ao povo do ão. Em uma de suas viagens, marcadas por sonhos e devaneios, ao retornar para casa, ele encontra Dalberto, “de si era um companheiro seguro, nem mesmo só por ser seu amigo, sempre lembrado” (D-L, p. 46). Dalberto estava acompanhado de seus companheiros, dentre eles Iládio. Após esse encontro, Soropita fica atordoado, perguntando-se se Dalberto foi cliente de Doralda em Montes Claros, o que, se fosse verdade, arruinaria sua vida e o seu segredo, o que o deixa, também, enciumado. Esse mesmo ciúme ganha proporções a cerca do “negro Iládio, goruguto, medonha”.

Dalberto acompanha Soropita para jantar em sua casa e conhece Doralda, e o jantar ocorre. Na manhã seguinte, Soropita, ainda com ciúmes de Iládio, vai até ele depois que ele esteve em sua casa com os companheiros para encontrar Dalberto e seguir viagem. Soropita ameaça o negro que vai embora. Soropita volta a si, “tão bom, tudo, que a vida podia recomeçar, igualzinha, do princípio, e dali, quantas vezes quisesse” (D-L, p. 94) e se prepara para retornar ao Andrequicé para ouvir a rádio novela.

Para analisar a novela, nosso arcabouço teórico será embasado por uma leitura dialética, conforme proposta por Fredric Jameson (1992), em *O inconsciente político*.

A interpretação proposta pelo crítico é apreendida

como reescritura do texto literário de tal forma que este possa ser visto como reescritura ou reestruturação de um subtexto histórico ou ideológico anterior, sendo sempre entendido que esse “subtexto” não se faz imediatamente presente enquanto tal, não é a realidade externa do senso comum, e nem mesmo as narrativas convencionais dos manuais de história, mas tem sempre de ser reconstruído a partir do fato (JAMESON, 1992, p.74).

Neste sentido, pretendemos mostrar o subtexto histórico contido na novela “Dão-Lalalão”, que vai além da narrativa da superfície. Para tal, procuraremos adentrar o segundo nível de leitura (FERREIRA, 2003, p.6), no qual pretendemos apreender as questões sociais e históricas intrínsecas à narrativa rosiana.

Para lera História por trás da narrativa, nos valeremos dos estudos de Candido (1951), Freyre (2006), Roncari (2007) e Soares (2007; 2008).

Os gerais e o momento histórico

Tanto *Dão-Lalalão* quanto as demais novelas de *Corpo de Baile* são ambientadas nos Campos Gerais ou, apenas, Gerais, uma extensa área geográfica do interior do Brasil, que é descrita com exatidão para o tradutor da obra para o italiano, Edoardo Bizzarri. Soares (2008, p.42) observa que os Gerais são uma das nuances do sertão, em que os homens já não se dedicam à violência para viver, como ocorre no sertão, ambiente em que as lutas jagunças têm livre passagem. De acordo com a estudiosa (2007, p. 50), as novelas que se passam nos Gerais tratam da vida familiar.

Conforme podemos verificar em Freyre (2006), e de acordo com Soares (2008), a sociedade dos Gerais é estruturada em torno de um núcleo familiar, com uma periferia bem demarcada. Ainda, caracteriza-se pela dominação do chefe e que à mulher está destinada a castidade, até o casamento, e, posteriormente, a fidelidade ao marido, e ser

guardiã da honra da família, conforme os preceitos cristãos. A pesquisadora ainda destaca que neste universo ficcional o poder público e as instituições sociais estão praticamente ausentes, vigorando o sistema paternalista das camadas empobrecidas.

Dão-Lalalão, entretanto, nos dá indícios de que a modernização, na região em que é ambientado, está um pouco mais presente. Há bebidas importadas (“Doralda gostava de bebidas de regalo. Se dava por um cálice de vinho. Queria uma garrafa de genebra; no Andrequicé não se achava. Mas Soropita trazia umas três, de conhaque de boa marca, que encomendara.” (ROSA, 2016, p. 30), outras drogas ilícitas e lícitas (“ – “Cocaína, meu Bem. Experimentei só uma vez, só umas duas vezinhas, na unha, açucaral, um tico. Tem gente que bota no cigarro.” (ROSA, 2016, p. 33), cinema (“ – “Mas, diz que tem um cinema...” ” (ROSA, 2016, p. 33) e o elemento mais evidente da modernização, o rádio (“Do povoado do ão, ou dos sítios perto, alguém precisava urgente de querer vir – segunda, quarta e sexta – por escutar a novela do rádio. Ouvia, aprendia-a, guardava na ideia, e, retornado ao ão, no dia seguinte, a repetia aos outros.” (ROSA, 2016, p. 27).

De acordo com Roncari (2007), *Dão-Lalalão* contém importantes acontecimentos históricos das décadas de 1930 e 1940,

no período posterior à Revolução de 1930, quando uma política de afirmação do poder central procurava substituir o federalismo oligárquico da Primeira República. Nessa época o sertão e as regiões interiores do país começaram a atrair a atenção das políticas do Estado e a sentir com mais constância a presença de seus agentes (RONCARI, 2007, p.121-122).

Este fato nos é revelado na narrativa quando Soropita, ao voltar para casa de Andrequicé, encontra com Dalberto, seu amigo vaqueiro que há muito tempo não via, e seus companheiros de viagem. A respeito de Soropita, os vaqueiros dizem:

– “Surrupita, eta, ele empina! Quem vê e vê, assim não diz o relance desse homem”. “ – Teve também um jagunço, que ele arreventou com uma bala no meio dos dois olhos, na Extrema. Aí, Surrupita pegou condenação – ano e meio. Mas nem chegou a cumprir. Foi indultado.” “ – Não, defesa apelou: saú livre, no segundo. Falavam até que ele era mandado do Governo, p’ra acabar com os valentões aí do Norte. Que um sabe: por regra, Surrupita só liquidou cabras de fama, só faleceu valentões arrespeitados...” (ROSA, 2016, p. 47-48).

Soares (2008, p.46) ainda destaca que essa nova ordem social está sendo implantada nos Gerais quando o protagonista da novela decide não recorrer à violência física para resolver questões pessoais. Soropita tenta apagar seu passado e o da ex-mulher, “um passado que, se a gente auxiliar, até Deus esquece.” (ROSA, 2016, p. 28), para manter a ordem institucionalizada que havia conquistado, afinal

Havia três anos Soropita deixara a lida de boiadeiro; e se casara com Doralda – no religioso e no civil, tinha as alianças, as certidões. Se prezava de ser de família bôa, homem que herdou. Com regular dinheiro, junto com seus aforros: descarecia de saber mais de vida de viagens tangendo gado, capataz de comitiva. Adivinhara aquele lugar, ali, viera, comprara uma terra, uma fazenda em quase farto remedeio; dono de seus alqueires. E botara também uma vendinha resumida, nos trens grosseiros, coisas para o diário do pobre. Arranjara, com muita sorte, bons braços de eito, gente toda de se confiar. Todos os respeitavam, seu nome era uma garantia falável. E ainda havia de melhorar aquilo (ROSA, 2016, p. 35).

Essa ordem, no entanto, se apresenta como ambígua, pois, conforme nos aponta Leonel e Segatto (2005, p.77), os Gerais, como uma nuance do sertão, também “é o lugar do atraso e do progresso imbricados, do arcaico e do moderno enredados, onde o movimento do tempo e das mudanças históricas compõe as mais peculiares combinações”. Sendo assim, ao mesmo tempo em que a nova ordem refuta a anterior, do poder local imposta pelo patriarcado, através da lei e das autoridades, de certa forma também a reafirma, uma vez que Soropita quer esquecer o seu passado e o da ex-mulher, que acabaria com respeito conquistado ao casar-se com ela, construindo um núcleo familiar, base do sistema patriarcal. Essa ordem, mesmo que dúbia, que lhe dá tranquilidade, é ameaçada no momento em que o ex-vaqueiro encontra Dalberto. Soropita teme que Dalberto tenha sido cliente de Doralda nos tempos em que era conhecida como Sucena, no bordel da Casa da Clema, em Montes Claros, e fica aterrorizado. Ainda assim, mesmo com suas suspeitas, Soropita o convida para jantar e tudo leva a crer que ele acabará com sua desconfiança e ciúmes matando Dalberto:

Quando que quando, a mão de Soropita apalpara a coroa. O Dalberto nem notou. Ele tinha expressado sincero de si, de coração, e ansioso, feito a resposta de Soropita virasse a derradeira decisão contra ou em seu favor. O Dalberto não tinha querido debicar. Se ele manifestava assim, tudo o que Soropita vinha pensado estava errado, tudo falso, chegavam os anjos com suas varinhas de ouro, o Dalberto dava até pena, em sua falta de malícias, sua inocência, suas qualidades para ser um bom amigo que nunca duvida, que nunca pensa que um amigo está procedendo mal (ROSA, 2016, p. 76-77).

No entanto, não é isso que acontece, pois no fim da noite, e após conversarem sobre as pretensões de Dalberto de se casar com uma prostituta, Analma, os dois se abraçam e cada um vai para seu quarto, mesmo que Soropita ainda estivesse desconfiado:

“Soropita se levantou, alto, avante. Dalberto também. Aí era como se eles estivessem se abraçando, no despedir para uma bôa noite, os olhos e modos de Dalberto aquietados: Soropita auxiliando, regrava

tudo garantido, aquele amigo ajuizado, em grande, com a coragem de tú-tigre e dedo pronto em dez gatilhos, ideias, a mais o governo de uma fama – que todo o mundo muito tremia só de meio nome dele escutarem! – “*Mano irmão...*” – só disse. Soropita levantando-o até à porta do quarto – da – sala, pondo-lhe a mão no ombro, tornando a declarar: - “P’ra o certo e o duvidoso...” Soropita – o rei nas armas” (ROSA, 2016, p. 80-81).

A nova ordem, que não emprega a violência, no entanto, reitera, a sociedade patriarcal. Por isso é uma ordem dúbia, refletida no próprio Soropita, que em um lugar que está sendo atingido pelos progressos da modernização, representados por Doralda, conforme discutiremos a seguir, e pela autoridade do Estado, quer fazer valer sua autoridade de patriarca. Soropita é o reflexo da ordem patriarcal que está passando por algumas mudanças, e, mesmo que ceda a algumas delas - como o não uso da violência e o casamento com uma mulher que foi prostituta – quer manter sua autoridade e honra a todo o custo.

Doralda, a mulher moderna e submissa ao patriarcado

A mulher de Soropita, ex-prostituta da Casa da Clema, em Montes Claros, era também chamada de “Dona Doralda” (ROSA, 2016, p.65) e era muito respeitada:

– Doralda vestida feito uma senhora de cidades, sem luxo mas com um gosto de simples, que mais agradava: aqueles do ão a admiravam constantes – pareciam que depois de olharem para Doralda logo olhavam para ele, Soropita, com um renovamento de respeito – homem que tinha tido sorte de tenência e capacidade para que Doralda gostasse dele e dele fosse, para sempre ficasse sendo, - e não tiravam os olhos dela (ROSA, 2016, p.67).

Doralda aparentava ser o exemplo de uma mulher da sociedade patriarcal, dedicada ao marido e ao lar, portanto, se o povo do ão descobrisse seu passado de prostituta, a respeitabilidade e admiração adquirida, não só por ela, mas também pelo marido, estariam arruinadas. Este parece ser o ponto central da narrativa, já que esse segredo atormenta Soropita, que não admitiria perder a ordem conquistada.

De acordo com seus relatos, Freyre (2006, p.114) observa que devido à formação patriarcal brasileira, a mulher era uma “vítima inerme do domínio ou abuso do homem; criatura reprimida sexual e socialmente dentro da sombra do pai ou do marido”. No entanto, Doralda não nos é mostrada dessa maneira. Após o jantar com Dalberto, Soropita e Doralda conversam no quarto sobre sua vida na bordel e que havia ficado com muitos homens:

“– Tu conheceu os homens, mesmo muitos?” “– Aos muitos, Bem. Tu agora está com ciúme?” [...] “– E tu gostava de alguns deles?” “– Bem, eu gostava por serem homens, só. Rabicho nunca tomei por nenhum...” “– E faziam com você o que queriam, tu deixava!” “– Era. Pois, eu ali, não era p’ra ser?... Tu está com ciúme em ódio?” “– Mas você gostava!” “– Gostava, uai. Não gostasse, não estava lá...” (ROSA, 2016, p. 84).

Doralda não era reprimida sexual e socialmente nos seus tempos de prostituta. Era uma mulher que era consciente de seus desejos, mas ao conhecer Soropita e gostar demais dele, deixa a Casa da Clema para viver com ele. Entretanto, mesmo depois de casada, ela parece não ter se reprimido, pois o narrador, aos misturar sua fala com os pensamentos de Soropita, conta que ela “falava sincera, não formava dúvida. A gente podia fiar por isso, o rompante certo, o riso rente, o modo despachado. Doralda não tinha os manejos de acanhamento das mulheres daqui, que toda hora estão ocultando a cara para um lado ou espiando no chão” (ROSA, 2016, p. 28). Doralda não era uma mulher comum, gostava de se arrumar e ser notada pelo marido e pelos outros. O narrador a descreve em um dado momento no jantar com o marido e seu amigo:

“Estava com outro vestido, chique, que era de cassa leve, e tinha passado pó-de-arroz, pintado festivo o rosto, a boca, de carmins. No pescoço, um colar de gargantilha; e um cinto preto, repartindo o vestido. E tinha calçado sapatos de salto alto – aqueles que ela só era quem usava, ali no Æo, no quarto, para ele venerar, quando ele queria e tinha precisão d’ela assim. Remexida de linda, representava mesmo uma rapariga, uma murixaba carecida de caçar homens, mais forte, muito, que os homens. O xixilo. Seu rosto estava sempre se surgindo do simples, seu descaro enérgico, uma movência, que arrepiava. A sus, ela toda durinha, em rijas pétalas, para depois se abrandar” (ROSA, 2016, p. 75).

Doralda é descrita com uma imagem oposta a das mulheres de famílias patriarcais apresentadas por Freyre (2006, p. 431- 432). Tais mulheres, casadas, mesmo jovens, pareciam velhas, “perdiam os dentes”, “andavam como se tivessem cadeias nas pernas”, pois haviam perdido sua vivacidade. “Quando novas, os belos olhos escuros e a figura bonita atraem a admiração de todos; mas dentro de poucos anos, dá-se uma mudança na sua aparência, que longa e contínua doença dificilmente causaria na Europa”. A mulher de Soropita, que também fora conhecida como Sucena, ainda conservava seu vigor e beleza, refutando a imagem da mulher patriarcal tradicional.

Segundo Caulfield (1996, p.166), a mulher moderna é aquela que está tomando novas atitudes e que perdeu a vigilância e disciplina familiar, fazendo-se precoce no sexo. Embora Doralda faça o movimento oposto, atuando como prostituta

primeiramente e depois se casando e vivendo com marido, fazendo todos os seus agrados, Doralda tem os atributos de uma mulher moderna ao refutar a postura da mulher da família patriarcal, conforme esclarecemos acima, afinal, o distintivo das mulheres de família brasileiras se sustenta na “castidade, vergonha, recolhimento, pejo, encolhimento, sizudeza e modéstia” (FREYRE, 2006, p. 512), atribuições que Doralda não possui. Outro fato que contribui para isso é o fato de Doralda não ter filhos, “por contrária natureza” (ROSA, 2016, p. 34). Essa “contrária natureza”, que parece indicar sua infertilidade, pode ser apreendida como uma ameaça ao núcleo familiar e econômico que Soropita construiu, e, conseqüentemente, ao sistema paternalista que vem sendo atingido pela modernização. É preciso salientar que neste sistema, a família atua como o esteio e a força estabilizadora da tradição (CANDIDO, 1951, p.302).

De acordo com Candido (1951, p. 306), há uma resistência substancial dos valores patriarcais em regiões mais imunes à industrialização, e a região do ão, aos poucos vem perdendo essa imunidade. Podemos pensar que essa imunidade é afetada com a chegada de Doralda, que além de ser oposta ao modelo de mulher patriarcal, traz consigo hábitos recorrentes de regiões mais modernizadas, como o uso de bebidas alcoólicas, o gosto por sabonetes cheirosos e roupas finas. Doralda sairia do ão para mudar-se “só para cidade grande, Pirapora, Belorizonte, Corinto, com cinema, bom comércio, o chechêgo do trem-de-ferro” (D-L, p.28). Cabe lembrar que de acordo com Leonel e Segatto (2005, p.87), “o sertão é progressivamente incorporado e, ao mesmo tempo, invadido pela modernidade” e é Doralda que representa a modernização que o Brasil está passando na década de 1950 e, portanto, ameaça a resistência do paternalismo.

A ordem ambígua instaurada por Soropita, conforme já foi dito, está ameaçada pela modernização, presente na figura de Doralda e também no seu passado, quando era prostituta na Casa da Clema, em Montes Claros. A presença do bordel corrobora com o avanço da modernização e civilização no interior do Brasil, pois cabe dizer que, segundo Rago (2014, p.82), o discurso higienista vigente a partir das décadas de 1920 e 1930 regulamentou o funcionamento de bordéis nas cidades, como uma prática de organizá-las, tornando-as mais civilizadas e modernas.

O fato de Doralda ter sido prostituta é o fato que demonstra que ela é uma ameaça à ordem de seu núcleo familiar com Soropita. A honra doméstica, conforme aponta Candido (1951, p. 295), é algo de muita grandeza na família patriarcal e ela não pode ser rompida. Doralda só pode ser reconhecida como “Dona Doralda” e não como

Sucena, pois a primeira remete à mulher de respeito, afeita aos afazeres domésticos e aos cuidados com o marido, pois à mulher cabia “qualificativos como passividade, docilidade, desejo de poder em seu território natural, o lar, instinto de maternidade, romantismo” (RAGO, 2014, p. 83). O desejo sexual, latente em Doralda, que gostava de ser prostitua, que ao ter relações sexuais com o marido ficava “molhada de suor. Punha um dedo na boca” (ROSA, 2016, p. 85) era somente permitido aos homens. A mulher de respeito devia ser recata e ter relações sexuais somente para a procriação. Além disso, conforme aponta Candido (1951), havia um grande tabu em relação à virgindade da mulher,

O senso de propriedade que o homem brasileiro de todas as classes tem em relação a sua esposa é preservado quase que integralmente, manifestando-se nos ciúmes (no tradicional ciúmes ibérico) e, principalmente, pela importância decisiva atribuída à castidade pré-marital (CANDIDO, 1951, p. 309, tradução nossa).

Se o povo do ão ou qualquer outra pessoa soubesse do passado de Doralda, Soropita perderia toda a autoridade e respeito:

Mas a ideia o sufocava: quem sabe Dalberto conhecia Doralda, de Montes Claros, de qualquer tempo, sabia de onde ela tinha vindo, a vida que antes levava?

Quem sabe até já estava informado, tinha ouvido de alguém por ali o nome dela – como mulher de Soropita – e se lembrara, talvez mesmo por isso agora queria vir, ver com seus olhos, reconhecer... [...] O que adiantava ele ter vindo para ali, quase escondido, fora de rotas, começando nova lei de vida? E a consideração que todos mostravam por ele, aquele regime de paz e sossego de bondade, tão garantido, e agora ia-se embora... [...] Notícia, se a boa corre, a ruim avôa... De hora p’ra outra, estava ele ali entregue aos máscaras, quebrado de seu respeito, lambido dos cachorros, mais baixo que soleira de espora (ROSA, 2016, p. 61,62).

Conforme observa Roncari (2007, p. 133), Soropita preocupa-se “com a imagem pública, fator também de afirmação pessoal e domínio social”, por isso vive atormentado em meio a seus devaneios, “perturbando tanto, que sombreava um medo de susto, o receio de devir alguma coisa má, desastre ou notícia, que, na última da hora, atravessasse entre a gente e a alegria, vindo do fundo do mundo contra as pessoas” (ROSA, 2016, p. 37). A preocupação é tanta que, em um momento da viagem, lembra-se da proposta que recebera de Senhor Zosímo, fazendeiro goiano de Campo Frio, que queria ficar com os bens de Soropita a troco de “sua grande fazenda, dele, cinco tantos maior”, que ficava no “ponto distava dó de longe, muito sertão, num ermo só perto do

constante do de Deus, isso sim” (ROSA, 2016, p. 36) e posteriormente pergunta à esposa se ela aceitaria mudar-se com ele para este lugar. Afinal, em lugar tão longínquo como este, jamais teria sua alegria, que vem da sua própria ordem institucionalizada, perturbada.

Além disso, sua ordem estaria perturbada caso o passado de Doralda fosse descoberto, porque a presença de Doralda infla seu ego, fazendo aumentar ainda mais o respeito que o povo do ão tinha por ele (RONCARI, 2007, p.134). Cabe dizer que Doralda, enquanto prostituta, assemelhava-se a uma propriedade pública que é tomada por Soropita e, portanto, transformada em propriedade privada, transformando a prostituta em santa, numa demonstração de força e violência. No entanto, ao mesmo tempo, Soropita contrariava a ordem patriarcal, “ao achar que poderia possuir a santa como uma puta, usando-a como um corpo ou uma vulva a ser desfrutada no prazer e não na geração de filhos” (RONCARI, 2007, p. 135). Mas, mesmo sendo contraditório, este fato não consegue romper com a ordem que fora estabelecida.

Doralda, apesar de trazer em si os atributos da modernização e se portar como uma ameaça real à tranquilidade e alegria advindas da vida patriarcal de Soropita, acaba submetendo-se a ele, pois larga sua vida na Casa da Clema para ir para um pequeno vilarejo para ser “sua mulherzinha sozinha” (ROSA, 2016, p. 29) e quando o marido a pergunta sobre mudar-se para longe, para um lugar sem recursos, ela prontamente responde “Vou, demais. Em desde que seja com você, vou qualquer hora p’ra qualquer parte, e vou contente de verdade, sem sobrosso nenhum...” (ROSA, 2016, p. 85). É a modernização que ainda encontra dificuldades em ser implementada no interior do Brasil, onde o sistema paternalista é dominante.

Conclusões finais

Dão-Lalalão, uma novela que aparentemente narra um dia da vida do ex-vaqueiro Soropita, em sua viagem de volta para casa, em meio a seus devaneios, anseios e tormentos, é possível ser lida em um segundo nível de leitura (FERREIRA, 2002, p.6), em que a narrativa se enquadra como um ato socialmente simbólico, pois pode ser apreendida como um objeto cultural, que amplia até incluir uma ordem social (JAMESON, 1992, p.69). A ordem social incluída na narrativa é uma ordem patriarcal, representada por Soropita, que está sofrendo algumas mudanças por meio da modernização, representada por Doralda, e está ameaçada. É ambígua, pois, ao mesmo tempo que quer permitir que uma nova ordem se instaure, como reflete o não uso da

violência pelo protagonista para resolver seus dilemas pessoais e os elementos da modernização na cidade próxima ao vilarejo do ão, tenta reiterar sua autoridade a todo custo, como a dominação que exerce sobre a mulher, mesmo que não recorra à violência física. É importante dizer que Doralda, mesmo não possuindo características comuns às mulheres da época, sendo ex-prostituta, e tendo transgredido a ordem que cabia às mulheres da época, além de possuir vários atributos que a caracterizam como uma nova ordem que está atingindo o sistema patriarcal, acaba submetendo-se ao marido, já que esta é a base da formação familiar, econômica e cultural brasileira (FREYRE, 2006) e é difícil de ser rompida.

Referências Bibliográficas

- BIZZARRI, E. *João Guimarães Rosa: correspondência* (com seu tradutor italiano), 2ª ed., São Paulo: T.A. Queiroz; Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.
- CANDIDO, A. The Brazilian Family. In: SMITH, T. L.; MARCHANT, A. (Ed.). *Brazil: Portrait of a half continent*. New York: The Dryden Press, 1951, p. 291-311.
- CAULFIELD, S. “Que virgindade é esta?” A mulher moderna e a reforma do código penal no Rio de Janeiro, 1918 a 1940. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 9, nº 1-2, jan/dez 1996, p. 165-202. Disponível em: <file:///C:/Users/User/Downloads/404-414-1-PB.pdf>. Acesso em: 02 jan. 2018.
- FERREIRA, C. A. *The Coup e Brazil: uma leitura do norte pelo sul*, 2003, 181f, Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em inglês). Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003. Disponível em: file:///C:/Users/User/Downloads/carlaalexandraferreira%20(1).pdf. Acesso em: 15 dez. 2017.
- FREYRE, G. *Casa grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51ª ed. São Paulo: Global, 2006.
- LEONEL, M. C. M. e SEGATTO, J. A. Política e violência no grande sertão de Guimarães Rosa. **Estudos Sociedade e Agricultura**, Rio de Janeiro, vol. 13, no. 1, 2005, p. 75-93. Disponível em: <<http://r1.ufrj.br/esa/V2/ojs/index.php/esa/article/viewFile/259/255>>. Acesso em: 23 jun. 2017.
- JAMESON, F. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.
- RONCARI, L. O cão do sertão no arraial do ão. *Itinerários*, Araraquara, nº 25, 2007, p. 117-139.
- ROSA, J. G. Dão-Lalalão. In: _____. *Noites do Sertão*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016, p.25-94.
- SOARES, C. C. Considerações sobre Corpo de Baile. *Itinerários*, Araraquara, nº 25, 2007, p. 39-64.

SOARES, C. C. Corpo de Baile: um mundo em transformação. *Ângulo*, 115, out/dez 2008, p. 40-47. Disponível em: <<http://www.fatea.br/seer/index.php/angulo/article/viewFile/96/83>>. Acesso em: 10 dez. 2017.

O INTERESSE POLÍTICO E O FAZER LITERÁRIO NAS OBRAS O PRÍNCIPE, DE NICOLAU MAQUIAVEL E OS LUSÍADAS, DE LUÍS VAZ DE CAMÕES

Ranieri Emanuele Mastroberardino
UFPR
raniema95@hotmail.com

Resumo: Este artigo é inerente ao contexto do Renascimento italiano e português e possui, como objetivo principal, evidenciar e analisar o papel de conselheiro, supostamente exercido pelo escritor florentino Nicolau Maquiavel (1469-1527) e pelo poeta lusitano Luís Vaz de Camões (1524?-1580), em suas obras-primas, *O Príncipe* (1513) e *Os Lusíadas* (1572). Nesta linha investigativa, destacaremos como que as recomendações destes dois intelectuais a seus respectivos governantes, Lorenzo dei Medici (1492-1519) e D. Sebastião (1554-1578), associavam-se aos anseios de consolidação da pátria italiana, no contexto de Maquiavel, e de reconstrução da pátria lusitana, na perspectiva de Camões. Ao assumir a função de requerentes a mentores de seus soberanos, os dois intelectuais renascentistas, nesta ótica de análise, exteriorizam-se como pensadores extremamente preocupados com os rumos de suas nações, erguendo, em virtude disso, a bandeira do bem comum, do bem público e defendendo, conseqüentemente, a incumbência do senhor de Florença e do rei de Portugal a serviço da coletividade, da população (ESCOREL, 1958; CALMON, 1945). No tocante a dois escritores canônicos da literatura ocidental, depreende-se como que o interesse político orienta, em certa medida, o fazer literário, a escrita literária de intervenção, a qual busca encontrar respostas às inquietações políticas e sociais que o Renascimento suscitava.

Palavras-chave: bem comum, Luís Vaz de Camões, Nicolau Maquiavel, Renascimento.

1. Introdução

1.1 Os intelectuais e o Renascimento.

É possível [...] traçar um paralelo entre Camões e Maquiavel. Ambos se defrontavam com situações nacionais que desejavam ver modificadas. Maquiavel escreveu *O Príncipe* como uma “*Esortazione a pigliare l'Italia e liberarla dalle mani dei barbari*” e a função exortativa da épica camoniana [...] é grande. As premissas metodológicas são idênticas, pois se a Camões não faltou “honesto estudo com longa experiência misturado”, *O Príncipe* foi escrito a partir de “*una lunga esperienza delle cose moderne e una continua lezione delle cose antiche*”. (LAFER, 1978, p.135, grifo nosso).

*O Príncipe*⁷⁸, do pensador político florentino Nicolau Maquiavel (1469-1527), e *Os Lusíadas*⁷⁹, do poeta português Luís Vaz de Camões (1524? -1580), são obras passíveis de serem comparadas, uma vez que, conforme a citação acima, dialogam entre si. No tocante a este cotejo, salienta-se que ambos os livros apresentam, como característica marcante, a concisão verbal e a lógica argumentativa; peculiaridades estas que realçam, em primeiro plano, a perspicácia de raciocínio inerente ao pensamento e ao modo de escrita dos dois intelectuais europeus, considerados, neste artigo, como postulantes a conselheiros de seus respectivos governantes. Conselheiros que, segundo a historiografia literária, enquadram-se no Renascimento, movimento artístico e cultural de grande valia para o mundo ocidental.

Época extremamente refinada do ponto de vista estético e intelectual, o Renascimento originou-se na Itália no final do século XIV. Posteriormente, repercutiu até o final do século XVI por toda a Europa, influenciando uma gama de países como, por exemplo, França, Alemanha, Inglaterra, Espanha e Portugal. Em linhas gerais, tratava-se de um período histórico distinto, o qual evidenciou transformações no modo de vida da sociedade européia. Distinguiu-se, sobretudo, pela valorização do indivíduo, isto é: o homem encontrava-se no centro do universo e era capaz de modificar o sentido deste ao utilizar a razão e a análise das experiências empíricas. Qualquer semelhança com a citação de Lafer (1978), a qual encabeça este presente artigo, não é para ser descartada. Afinal, Maquiavel e Camões integravam um grupo de pensadores renascentistas que adotavam o empirismo como premissa metodológica. Em consonância com a ótica destes escritores, a experiência era o caminho para conhecer, de fato, a realidade. Isto posto, as explicações provenientes do catolicismo e da cosmovisão medieval, as quais propagavam uma concepção definitiva e compreensiva sobre a posição do homem na realidade circundante, não estavam a contento da nova mentalidade que afluía. Seguindo esta linha de raciocínio, tornava-se inviável pensar o mundo dentro de uma ordem hierárquica, calcada em camadas sociais estratificadas e imutáveis. O lema era considerar que a posição do homem não dependia da estrutura engessada e rígida da Idade Média, mas de suas próprias ações, dado que o ser humano era a única criatura cuja vida determinava-se pela sua livre escolha e não pelas imposições da natureza ou da divina providência.

⁷⁸ MAQUIAVEL, Nicolau. *O Príncipe*. Trad. de Maria Lucia Cumo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

⁷⁹ CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Abril, 2010.

É evidente que a ruptura com os laços medievais não ocorria de forma espontânea e sistemática, visto que este período histórico convivia com tensões constantes. De um lado, a euforia antropocêntrica, caracterizada pelo espírito de otimismo e de confiança nas ações do homem. De outro lado, o pensamento teocentrista, distinguido por apontar a pequenez do gênero humano diante de Deus, considerado o alicerce de todo o universo, o verdadeiro responsável por todas as ações feitas às pessoas ou ao ambiente. Certamente, *O Príncipe* e *Os Lusíadas* dialogavam com este vasto campo de perspectivas e, ao mesmo tempo, de contradições. Além disso, as obras-primas de Maquiavel e de Camões confluem para a reflexão de como funcionava o cenário político-social em suas respectivas nações de origem, fato que será destacado na seguinte subdivisão.

2. Desenvolvimento

2.1 O posicionamento de Maquiavel e de Camões diante do século XVI italiano e português

A Itália do século XVI simplesmente não existia politicamente, isto é: não constituía um país. Era um território dividido internamente em reinos, os quais eram corroídos e devastados por lutas civis e rivalidades; fatores propícios para que franceses e espanhóis invadissem e disputassem o controle e a hegemonia política da Península Itálica. Desmantelada e abatida, a Itália daquela época propiciava o ímpeto expansionista de seus vizinhos continentais, cujas pretensões de conquistas chocavam-se em seu território.

[...] era necessário que a Itália reduzisse-se às condições em que se encontra. **Que fosse mais escravizada do que os hebreus, mais oprimida do que os persas, mais dispersa do que os atenienses; sem líder, sem leis; batida, espoliada, lacerada, invadida e tendo sofrido todo tipo de calamidade.** (MAQUIAVEL, 1996, p. 130, grifo nosso).

Para contornar a apatia circundante, Maquiavel identificou a necessidade da consolidação, sob o comando de um governante, de um poder central suficientemente forte para promover o equilíbrio político e a união da fragmentada Itália, liberando-a, conseqüentemente, da ameaça estrangeira. Através da obra *O Príncipe*, escrita em 1513, e publicada postumamente em 1532, nota-se que, de acordo com escritor florentino, o

governante mais apto para redimir e unificar a Itália era Lorenzo dei Medici⁸⁰. Ao longo da leitura deste tratado político, depreende-se, por intermédio da didática, da praticidade e da experiência de Maquiavel, uma série de recomendações ao chefe da família *Medici* acerca da maneira ideal para se adquirir e para se preservar o poder, culminando na forma correta de governar e de se comportar, à frente dos desafios de conduzir um Estado soberano.

[...] Não se deve, portanto, deixar passar esta ocasião, para que a Itália, depois de tanto tempo, veja o seu redentor. [...] Qual italiano lhe negaria o respeito? **Tome, pois, a vossa ilustre casa esta missão com o ânimo e a esperança com que se tomam as causas justas; para que, sob o seu brasão, esta pátria seja enobrecida.** (MAQUIAVEL, 1996, p. 133, grifo nosso).

Além disso, a quantidade de conselhos, de advertências, permite compreender melhor a intenção do pensador político que, de acordo com a nossa perspectiva de análise, era ser um integrante, mais precisamente um mentor, deste novo governo que precisava surgir e garantir a supremacia do Estado italiano. Levando em consideração as pretensões e as experiências do intelectual, a citação abaixo pode ser interpretada como um dos momentos em que Maquiavel pede passagem para atuar como conselheiro oficial.

Portanto, um príncipe prudente deve escolher uma terceira solução, elegendo homens sábios para o seu governo. Só a eles deve permitir que digam a verdade e só a respeito do que lhes perguntar e nada mais. Mas deve lhes perguntar sobre tudo, ouvir a opinião deles para depois deliberar sozinho, como achar certo. (MAQUIAVEL, 1996, p. 117).

Diferentemente do esfacelamento político vivenciado pela Itália, Portugal, naquela época, era um Estado soberano⁸¹, que possuía um regime absolutista. Entretanto, em 1572, ano da publicação de *Os Lusíadas*, constatava-se que o país atravessava uma crise política e social. D. Sebastião, rei de Portugal⁸², não possuía

⁸⁰ Lorenzo dei Medici (1492-1519) foi Senhor de Florença e duque de Urbino, no século XVI. Com o intuito de se aproximar do governo de Florença, Nicolau Maquiavel dedicou-lhe sua *Magnum opus: O Príncipe*.

⁸¹ Portugal é o Estado-nação mais antigo da Europa. As fronteiras do território português foram estabelecidas no século XIII.

⁸² D. Sebastião (1554-1578) foi o décimo sexto rei de Portugal. Em 1578, com o objetivo de conter a expansão islâmica e de obter uma experiência marítima, partiu para a guerra no Marrocos, comandando mais de 15 mil guerreiros. Contudo, sua empresa não foi bem sucedida, pois o exército português acabou sendo derrotado e o rei desapareceu em combate, com apenas 24 de anos de idade. Como não possuía descendentes, Portugal perdeu a sua independência para a Espanha, dando início ao período denominado União Ibérica (1580- 1640). Luís Vaz de Camões dedicou, a este rei, a epopéia portuguesa por excelência, *Os Lusíadas*.

herdeiros, circunstância que poderia comprometer a soberania nacional da pátria lusitana, fato que ocorreu justamente em 1580. Ademais, Portugal convivia com diversos erros políticos, os quais resultaram no endividamento da coroa e na miséria da população. Por mais que a corte portuguesa vivesse no meio do luxo e da opulência, em virtude das especiarias, da seda e dos metais preciosos, oriundos do comércio marítimo, a população sobrevivia de uma forma degradante; sinais eminentes da decadência da nação: “Leis em favor do rei se estabelecem; / As em favor do povo só perecem” (CAMÕES, 2010, IX, 28) e “O favor com que mais se acende o engenho/ não dá a pátria, não, que está metida/ no gosto da cobiça e na rudeza/ de Hũa austera, apagada e vil tristeza”. (CAMÕES, 2010, X, 145).

É pertencendo a essa realidade melancólica que Luís Vaz de Camões publica a sua *Magnum opus*, a qual, neste presente artigo, ganha novos contornos. Segundo a nossa análise, *Os Lusíadas* não pode ser considerado apenas um célebre poema épico que imortaliza e celebra, seguindo o clássico estilo homérico, o período histórico das grandes navegações, das grandes descobertas geográficas, que ocorreram nos séculos XV e XVI pelos portugueses. Pelo contrário, trata-se de uma obra que exterioriza a figura de Camões como um homem racional, extremamente preocupado com os rumos de sua nação. (FORESTI, 2008). Um intelectual que, mediante a sua experiência, advertia, aconselhava, D. Sebastião acerca do marasmo que contagiava Portugal; um país que sentia o declínio da expansão ultramarina e de sua própria soberania. Em virtude disso, era preciso, no contexto lusitano, de um governante forte para que a situação nacional vigente fosse modificada e para que a pátria, por conseguinte, renascesse e mantivesse a sua hegemonia.

Semelhantemente à função pleiteada por Maquiavel, o poeta também almejava ser um mentor, ser um integrante do governo de sua nação. Destarte, o modo como o escritor português aconselhava D. Sebastião, transmite aos leitores a ideia de querer ser um preceptor do jovem rei, um preceptor que possuía como tarefa educá-lo, adverti-lo, acerca da realidade e acerca de quem eram as pessoas confiáveis (SARAIVA, 1997). Camões, em um modo poético, pretendia expor a seu governante que estava apto para ser o seu conselheiro oficial, uma vez que o escritor português, com muita ênfase, nos sinaliza que era um homem com experiências de vida e com notáveis competências intelectuais e imaginárias, as quais poderiam ser úteis para governar e manter a supremacia de Portugal.

[...] Mas eu que falo, humilde, baxo e rudo/ De vós não conhecido nem sonhado?/ Da boca dos pequenos sei, contudo, que o louvor sai às vezes acabado. **Nem me falta na vida honesto estudo, / Com longa experiência misturado, / Nem engenho, que aqui vereis presente, / Cousas que juntas se acham raramente.** (CAMÕES, 2010, X, 154, grifo nosso).

[...] Possam dizer que são pera mandados,/Mais que pera mandar, os Portugueses./ **Tomai conselho só de experimentados/, Que viram largos anos, largos meses, / Que, posto que cientes muito cabe, / Mais em particular o experto sabe.** (CAMÕES, 2010, X, 152, grifo nosso).

Haja vista as considerações descritas até aqui, compreende-se que Maquiavel e Camões agiam como sábios altamente interessados no porvir de suas respectivas nações. Em concordância com o que foi apontado, as duas pátrias vivenciavam uma particularidade política e social, a qual exigia uma nova teoria política. Tal teoria remete ao raciocínio político dos dois escritores renascentistas.

2.2 O pensamento político maquiaveliano e camoniano.

Ao destacar este contexto nebuloso, nota-se o nascimento de um entendimento que, segundo Miguel Reale (1956), passou a ser compartilhado por Maquiavel e Camões. Trata-se da expressão “razão de estado”, a qual colocava em primeiro plano a necessidade do Estado em agir soberanamente, sem qualquer interferência religiosa. Era, de fato, o primeiro indício de uma prática política que cortava ligações com o medievalismo, dado que a decadência das instituições representativas medievais corroborava a necessidade de um novo pensamento político, mais adequado à realidade do Renascimento. Com a finalidade de entender o funcionamento real desta ciência, não bastava se apegar aos ensinamentos dogmáticos do feudalismo, mas apoiar-se na experiência e no estudo dos fatos político-sociais de seu tempo e da antiguidade clássica, pois “O homem é imutável e os mesmos acidentes se repetem no curso dos tempos”. (ESCOREL, 1958).

Por intermédio das experiências empíricas imediatas, bem como dos estudos acerca do passado clássico, Maquiavel e Camões criaram as suas obras, procurando entender as transições inerentes ao século XVI. Eis que surgia um pensamento político maquiaveliano que, em conformidade com as percepções de Lauro Escorel (1958), fundamentava-se em objetivos práticos, os quais proporcionariam um melhor exercício da política. Além da conquista e da manutenção do poder de um soberano que

representasse o Estado, a política maquiaveliana defendia a aplicação efetiva do poder em benefício do bem comum dos cidadãos e da pátria.

Serão, em conseqüência, morais todas as ações manifestamente úteis à comunidade; imorais, as que só tiverem em vista a satisfação de interesses privados e egoísticos. A Pátria é, em suma, o pressuposto e o limite da moralidade maquiavélica, um valor supremo que se deve defender. (SCOREL, 1958, p.150).

Semelhantemente às ponderações de Lauro Scorel, Pedro Calmon (1945), em seu livro *O Estado e o Direito n`Os Lusíadas*, expõe a visão de Camões perante a sociedade portuguesa do século XVI. Em consonância com as considerações do intelectual brasileiro, o poeta português erguia a bandeira do bem comum, do bem público, preocupando-se com o papel do rei a serviço da comunidade e, conseqüentemente, da pátria, da nação lusitana. “Pola ley e pola grey⁸³ - foi-lhe a divisa, a justiça para o interesse comum; não o arbítrio do rei, senão o bem do povo. O rei, supremo magistrado, a serviço da nação.” (CALMON, 1945, p. 29). Destarte, é possível depreender que tanto Maquiavel quanto Camões esperavam que os governantes atendessem ao interesse da população ao invés de interesses pessoais. Assumindo o papel de requerentes a conselheiros oficiais, Maquiavel e Camões consideravam, nesta ótica interpretativa, que a incumbência do senhor de Florença e do rei de Portugal deveria estar a serviço da coletividade.

Nada traz tanta honra a um homem, que acaba de subir ao poder, do que novas leis e novas instituições por ele criadas. [...] **Na Itália, não falta a matéria bruta para ser modelada. Aqui há grande valor nos membros** [...] Vê-se espalhado nos duelos e nas escaramuças, **em que os italianos são superiores em força, destreza e inteligência.** (MAQUIAVEL, 1996, p. 131, grifo nosso).

Vê que aqueles devem à pobreza/ amor divino e, ao povo, caridade, amam somente mandos e riqueza,/ simulando justiça e integridade. / Da feia tirania e de aspereza/ fazem direito e vã severidade. **Leis em favor do rei se estabelecem; / As em favor do povo só perecem.** (CAMÕES, 2010, IX, 28, grifo nosso).

3. Considerações finais

Redigido este artigo, observa-se que Itália e Portugal, no século XVI, eram nações debilitadas, decadentes, perpassadas por um sentimento de melancolia e de desilusão. A respeito desta constatação, podemos expandir os nossos horizontes de

⁸³ De acordo com Pedro Calmon (1945), a expressão referida, a qual se encontra em português arcaico, significa “pela lei e pelo povo.”

compreensão quanto às figuras de Lorenzo dei Medici e D. Sebastião, uma vez que, no ângulo de visão maquiaveliano e camoniano, estes aristocratas são os verdadeiros redentores, os salvadores da pátria, os quais precisavam ter um posicionamento ativo diante da realidade e, por conseguinte, o controle da situação política, para que as suas respectivas pátrias obtivessem um futuro promissor e repleto de glórias.

À vista do que foi explanado, é possível perceber que, nas entrelinhas das recomendações, encontra-se um elo entre os dois autores, uma confluência de pensamento, de ideia, e de mentalidade. O raciocínio político de ambos, em um primeiro momento, é calcado nos interesses atinentes à sociedade italiana e portuguesa. Contudo, no decorrer de estudos mais pormenorizados, algumas reflexões, questionamentos, serão trazidos à lume. A saber: será que Maquiavel e Camões estavam verdadeiramente interessados no bem público ou apenas alimentavam o interesse em fazer parte do governo de suas nações? Tendo em vista a fragmentação do território italiano, a qual Itália Maquiavel alude? É a Itália que conhecemos hoje ou é a mera união de alguns reinos em detrimento de outros? Em todo caso, é evidente, por parte dos dois pensadores renascentistas, uma tentativa de intervenção política na sociedade por meio da literatura. Em decorrência disso, os dois livros podem ser entrevistados como escritas literárias de intervenção, as quais buscam respostas às inquietações políticas e sociais que o Renascimento suscitava. Isto posto, enaltece-se que o interesse político orienta, em certa medida, o fazer literário.

Referências Bibliográficas

CALMON, Pedro. *O Estado e o Direito n`Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Ed. Dois Mundos, 1945.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Abril, 2010.

SCOREL, Lauro. *Introdução ao Pensamento Político de Maquiavel*. Rio de Janeiro: Liv. Simões Ed. 1958.

FORESTI, Raquel. *O século XVI para o século XX: D. Sebastião, Camões e António Sergio*. Disponível: <http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XIX/PDF/Autores%20e%20Artigos/Raquel%20Foresti.pdf>. Acesso em: 05 de mai.2018.

LAFER, Celso. *Gil Vicente e Camões (Dois estudos sobre a cultura portuguesa do século XVI)*. São Paulo: Ática, 1978.

MAQUIAVEL, Nicolau. *O Príncipe*. Trad. de Maria Lucia Cumo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

REALE, Miguel. *“Cristianismo e Razão de Estado no Renascimento Lusíada.”* In: Horizontes do Direito e da História. São Paulo: Ed. Saraiva, 1956.

SARAIVA, Antonio José. *Luís de Camões*. Lisboa: Gradiva, 1997. (1ª ed: 1962).