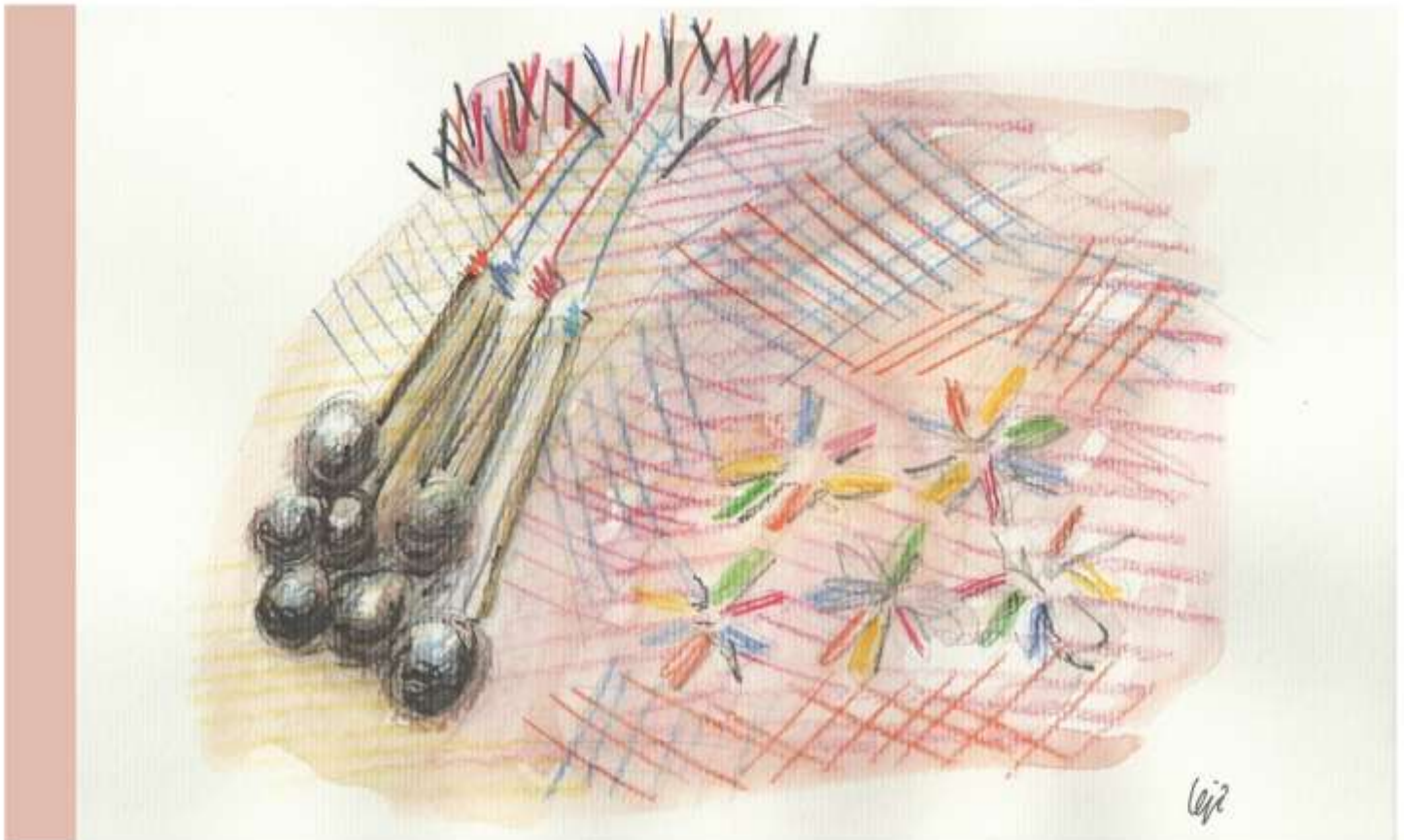


ISSN: 1980-4571

Entrelaces

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras UFC

Ano III – nº 3 – novembro de 2013



Temática Livre



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS UFC

Conselho Editorial da Revista Entrelaces

Conselho Executivo

Ana Clara Vieira Fernandes - UFC

Prof. Cid Ottoni Bylaardt - UFC

Jesus Frota Ximenes - UFC

Editores de Arte, Diagramação e Web

Jennifer Pereira Gomes - UFC

Prof. José Leite de Oliveira Júnior - UFC

Revisores

Ana Clara Vieira Fernandes - UFC

Caio Flávio Bezerra Montenegro Cabral - UFC

Deyvid de Oliveira Pereira - UFC

Gabriele Freixeiras de Freitas - UFC

Jennifer Pereira Gomes - UFC

Jéssica Thais Loiola Soares - UFC

Jesus Frota Ximenes - UFC

Juliana Braga Guedes - UFC

Margarida Pontes Timbó - UFC

Rafael Ferreira Monteiro - UFC

Conselho Consultivo

Prof^a. Ana Marcia Alves Siqueira - UFC

Prof^a. Ana Maria César Pompeu - UFC

Prof^a. Ana Maria Domingues de Oliveira - UNESP - ASSIS

Prof. Álvaro Santos Simões Júnior - UNESP - ASSIS

Prof. Carlos Augusto Viana da Silva - UFC

Prof. Cid Ottoni Bylaardt - UFC

Prof. Dumar Daniel Rinaldi Pollero - UNAM

Prof^a. Germana Maria Araújo Sales - UFPA

Prof. Marcelo Magalhães - UFC

Prof^a. Maria Zilda Ferreira Cury - UFMG

Prof. Orlando Luiz de Araújo - UFC

Prof. Roberto Acízelo Quelha de Souza - UERJ

Prof^a. Roseli Barros Cunha - UFC

Prof. Ulisses Infante - UFC

SUMÁRIO

FANTOS, BROQUÉIS E A POESIA NOVA DE 1893 Alvaro Santos Simões Junior	4
A LITERATURA VISTA DE BAIXO Emanuel Régis Gomes Gonçalves	16
VIOLÊNCIA URBANA E PÓS-MORALISMO EM LIVRO DE OCORRÊNCIAS, DE RUBEM FONSECA Flavio Pereira Senra Rafael Ottati	30
ORFEU, O CANTOR DOS MISTÉRIOS Francisca Luciana Sousa da Silva	46
CANÇÃO DE MORTE NAS PASTORAIS DO LIVRO POEMAS DE VIAGENS, DE CECÍLIA MEIRELES Francisco Alison Ramos da Silva	55
O CONCEITO DE HERÓI EM <i>O GAÚCHO</i> E <i>O SERTANEJO</i> , DE JOSÉ DE ALENCAR: A RADIOGRAFIA DE UMA IDEIA Gabriele Freixeiras de Freitas	67
EXCESSOS DA FALTA EM <i>POR QUE SOU GORDA, MAMÃE?</i> Helenice Fragoso dos Santos Gilda Albuquerque de Vilela Brandão	79
<i>MRS. DALLOWAY</i> : A TRADUÇÃO DO PENSAMENTO NA LITERATURA Isadora Meneses Rodrigues Gabriela Frota Reinaldo	91
O DISCURSO PERSUASIVO DO DIABO NA POESIA DE GREGÓRIO DE MATOS E DE TOMÁS ANTÔNIO GONZAGA Jéssica Thais Loiola Soares	107
UMA ABORDAGEM DO TEMPO NA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA A <i>REstante VIDA</i> , DE MARIA GABRIELA LLANSOL Juliana Braga Guedes	123
DIALÉTICAS NEOPICARESCAS Lucimara de Andrade	133
O UNIVERSO FEMININO EM <i>MISS BRILL</i> E <i>A PAIR OF SILK STOCKINGS</i> : CRISE EXISTENCIAL E BUSCA POR LIBERDADE Márcia Maria Oliveira Silva	145
A REPRESENTAÇÃO DE DIDO E O DISCURSO FEMININO NA ÉPICA E NA ELEGIA Natália Vasconcelos Rodrigues	158

FANTOS, BROQUÉIS E A POESIA NOVA DE 1893

Alvaro Santos Simões Junior¹ (UNESP/CNPq)

Resumo

A partir da leitura de notícias, resenhas e ensaios publicados na imprensa carioca no ano de 1893, analisa-se como se deu a percepção e o reconhecimento, por parte dos contemporâneos, das inovações estéticas introduzidas na poesia brasileira por *Fantos*, de Lopes Filho, e *Broquéis*, de Cruz e Sousa.

Palavras-chave

Lopes Filho, Cruz e Sousa, Decadentismo, Simbolismo, Crítica Literária.

Abstract

By the reading of news, reviews and essays published in Rio de Janeiro's newspapers and periodicals, one intends to analyse how occurred the perception and recognition of esthetic innovations introduced in Brazilian poetry by *Fantos*, by Lopes Filho, and *Broquéis*, by Cruz e Sousa.

Keywords

Lopes Filho, Cruz e Sousa, Decadentism, Symbolism, Literary Criticism.

¹ Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho e pós-doutorado pela Universidade de Lisboa. Professor assistente doutor II da Faculdade de Ciências e Letras de Assis.

A Rafael Sânzio de Azevedo

INTRODUÇÃO

A rigor, a primeira obra a introduzir as novidades decadentistas-simbolistas no Brasil foram os *Fantos* (*Phantos*, segundo a ortografia então vigente),² de Lopes Filho (1868-1900), postos à venda, em Fortaleza, no final de julho de 1893.³ No Rio de Janeiro, a publicação dessa obra foi noticiada doze dias antes de ser registrado o aparecimento dos *Broquéis*, de Cruz e Sousa (1861-1898). Porém, mais do que documentar essa relativa precedência histórica, textos de jornais e revistas cariocas de 1893 e 1894 revelavam como foi recebida cada uma dessas obras, produzidas em circunstâncias muito diferentes. A primeira delas vinha do “Norte” e estava associada a uma ruidosa agremiação de intelectuais, a Padaria Espiritual; a segunda saía das mãos de um negro, filho de ex-escravos, funcionário modesto da Estrada de Ferro Central do Brasil e autor do *Missal*, coletânea de poemas em prosa. É, portanto, de algum interesse analisar, a partir de textos publicados na imprensa carioca,⁴ como os contemporâneos reconheceram (ou não) os elementos de renovação estética presentes em ambos os livros.

A RECEPÇÃO DE *FANTOS*

Em 3 de junho de 1893, *A Capital* já dava notícia da iminente publicação de *Fantos*, caracterizados como uma “coleção de poesias simbolistas” (FANTOS, 1893, p. 2), mas a primeira apreciação crítica na imprensa carioca surgiria em 18 de agosto nas “Notas de João Bocó”, que Medeiros e Albuquerque mantinha em *O Tempo*. Entre os elogios convencionais com que mimoseou Lopes Filho, João Bocó disse que o jovem poeta possuía uma “viva curiosidade inteligente pelos progressos da arte que

² Deve-se assinalar que a atualização ortográfica põe a perder determinadas intenções expressivas dos simbolistas, como ocorre com o preferencial emprego do *y* em lugar do *i*. V., a propósito, o artigo humorístico de João Luso intitulado “Tipos e símbolos: O Sr. Y”. Encontra-se recolhido em *Tempos eufóricos*, de A. Dimas (1983, p. 286-8).

³ Sânzio de Azevedo, especialista no simbolismo cearense, localizou no diário *A República*, de Fortaleza, a seguinte nota, publicada em 21 de julho de 1893, uma sexta-feira: “Segunda-feira próxima será posto à venda e distribuído pelos respectivos assinantes o livro *Fantos*, de nosso talentoso conterrâneo Lopes Filho” (apud AZEVEDO, 1996, p. 46).

⁴ Em *A padaria espiritual e o simbolismo no Ceará*, de Sânzio de Azevedo, mencionou-se artigo de Murilo Mota, publicado em 1939 no *Valor*, de Fortaleza, sobre a repercussão dos *Fantos* pelo Brasil (cf. AZEVEDO, 1996, p. 179, n. 45).

procura[va] cultivar” e, por isso mesmo, sentia-se atraído por “certas extravagâncias”. Servia esse preâmbulo para apresentar o cearense como um “decadista” (BOCÓ, 1893a, p. 2).

Antes no entanto de discutir o “decadismo” de Lopes Filho, o crítico julgou ser necessário discorrer sobre o simbolismo ou decadentismo francês. Logo de início, declarou nebulosos os “princípios da nova escola”, que se dividia em “grande quantidade de tendências opostas”. Como, em sua avaliação, a nova proposta não ocupara “todos os campos da literatura”, restringindo-se à poesia, não podia ser julgada “reformadora, verdadeiramente forte” (BOCÓ, 1893a, p. 2).

João Bocó considerou também a possibilidade de que o poeta cearense se declarasse “decadista” em consequência de sua admiração por Mallarmé ou Verlaine, tão diferentes entre si. No caso do autor de *Romances sans paroles*, haveria acentuadas divergências entre suas obras, mas João Bocó considerava os *Fantos* próximos de *Sagesse* e *Amour*, não porque apresentassem o mesmo caráter religioso destas duas obras de Verlaine, mas porque, como elas, entrelaçavam “sentimentos muito profanos” e “certas fórmulas e invocações sagradas”. Esse era também o caso de alguns dos decadentistas-simbolistas portugueses e, por isso, o crítico citou versos do *Paraíso perdido*, de António de Oliveira Soares, livro em que havia, segundo sua avaliação bem humorada, uma “salada metrificada, místico-bandalha-medieval, temperada ainda com outros condimentos estrambóticos e salpicada de letras maiúsculas”. Apressou-se, porém, em esclarecer que Lopes Filho não chegou a praticar tais “trapalhadas”, muito embora incidisse na imitação de Guerra Junqueiro, que, por sua vez, já era “um imitador e não dos melhores”. Reproduziu também, em essência, a crítica que, no ano anterior, Maria Amália Vaz de Carvalho havia feito a *Os simples* no *Jornal do Comércio* quanto à incongruência entre a linguagem das personagens rústicas e os pensamentos ou sentimentos que lhes são atribuídos pelo poeta português (CARVALHO, 1892, p. 2): “Fazer [...] ‘pastiches’ detestáveis onde se misturam pensamentos que só podem acudir a homens de certa ilustração com frases populares, propositalmente erradas, para fingir singeleza, é uma aberração sem nome” (BOCÓ, 1893a, p. 2).

Como provas da imitação de Junqueiro, encontrou nos *Fantos* “versos errados e eminentemente pulhas” semelhantes aos do poeta português e poemas de temática semelhante à de *Os simples*. Tais textos representavam, para João Bocó, as “principais ruindades” do livro de Lopes Filho, “não porque o poeta não pudesse fazer

cousa muito melhor, mas porque, podendo ser original, quis ser imitador e imitador de mau paradigma” (BOCÓ, 1893a, p. 2).

Se, por um lado, o poeta cearense foi pelo crítico de *O Tempo* tão duramente recriminado por sua imitação do decadentismo-simbolismo, conquistou, por outro lado, justamente graças a ela, a simpatia de um redator anônimo de *O País* (edição de 23 de agosto de 1893), a quem agradava “ver a mocidade insurgir-se contra o existente” e testemunhar a sua revolta contra os “processos métricos” de então. Estariam tais processos de tal forma “gastos” e “fanados” que não havia, na opinião do resenhista, “personagem”, mesmo “chocho” de espírito, a quem não fosse possível produzir “versos com aqueles números exatos de sílabas, isócrona, lamentável, incessantemente acentuados nos fatalíssimos predominantes”. Embora concedesse que os poetas novos corriam o risco de “não fazer versos” com tais ousadias, o jornalista encarceu a liberdade por eles adquirida, da qual podiam resultar “inovações e renovações sonoras e rítmicas, adaptando-se com arte à expressão da ideia”. Para que o estreante Lopes Filho pudesse conquistar do redator de *O País* “aplausos incondicionais”, seria necessário apenas que fosse fiel à “paisagem e fisionomia da sua terra”, cuidasse melhor dos adjetivos, ainda carentes de “propriedade e exatidão”, e proporcionasse aos seus versos “aparência de espontaneidade e de ausência de esforço”. Além disso, devia também “libertar-se de certos ressaibos pouco sinceros e demasiado literários” e de paisagens “descritas em livros similares” (BIBLIOGRAFIA, 1893c, p. 2). Com estes últimos reparos, o jornalista reproduzia sutilmente as críticas de João Bocó à falta de originalidade dos *Fantos*, sem, no entanto, evidenciar que essas “deficiências” eram o tributo pago aos mestres decadentistas-simbolistas de França e Portugal, dos quais se emprestara a rebeldia tão elogiada.

Em *A Semana*, hebdomadário dirigido por Valentim Magalhães, Ascagno Magno resenhou os *Fantos* em 28 de outubro de 1893 de um jeito galhofeiro, jogando com a designação de *padeiros* que os membros da *Padaria Espiritual* como Lopes Filho, ou melhor, Anatólio Gerval, seu pseudônimo na agremiação, assumiram entre si. Sendo assim, o livro era aberto por um “vermouth” (prefácio) de Antônio Sales, o padeiro Moacir Jurema, e continha quarenta e cinco “biscoitos” (poemas). O cronista resumiu o seu julgamento com uma paranomásia humorística: “Isto não é pão, é pau.” Depois, criticou, com efeito, a “dureza” de versos que considerou mal metrificados e ridicularizou certos versos tomando-os ao pé da letra, como via de regra faziam os críticos adversários do decadentismo-simbolismo. Aludindo à filiação estética do poeta

cearense, praticou um trocadilho infame: “Achamos [...] que ele é, não decadista, mas decadente: tanto assim que, quando impinge ao leitor uma rosca dura, a primeira coisa que este faz é gritar-lhe: ‘dê cá dente!’” (MAGNO, 1893, p. 101-2).

Ao final do artigo, Ascânio Magno deixou claro qual era o gabarito de que se servia para avaliar a qualidade dos versos de Lopes Filho:

Ah! Se o Sr. Lopes, longe de envolver a sua imaginação no manto místico dos nefelibatas, calando-lhe nos pés os sapateirões do decadismo, tivesse-a enfronhado na túnica artística do parnasianismo ou numa *toilette* moderna, estamos perfeitamente convencidos de que em vez de nos dar pão bolorento, ter-nos-ia servido ao paladar, mal acostumado com os acepipes fina e levemente temperados pelos parnasianos, deliciosas ambrosias e confortantes néctares. (MAGNO, 1893, p. 102)

Assim como se constatava nesse texto pioneiro, a chacota e o sarcasmo foram, no Brasil, armas privilegiadas no combate às novidades decadentistas-simbolistas, exatamente como ocorria em Portugal naqueles dias e ocorrera poucos anos antes na França.

No hoje famoso ensaio intitulado “Retrospecto literário do ano de 1893”, publicado parceladamente em *A Semana* de 3 de março de 1894 a 16 de fevereiro de 1895, Araripe Jr. tratou de Lopes Filho e dos seus *Fantos* em 23 de junho de 1894, quando se dedicou aos padeiros de sua terra, que se colocaram “em guerra aberta contra a rotina, e criaram uma nova excomunhão para os poetas insensatos e principalmente para aqueles que costuma[va]m falar de animais ou plantas estranhas à fauna e à flora brasileira”. Para o grande crítico brasileiro, o jovem padeiro era um “neobudista, flagelado pelo calor dos trópicos, pela claridade dos verdes mares”, cujo Nirvana diluía-se “na saudade da infância, dos prazeres inocentes da vida campestre, dos retiros amenos, das alegrias da família e da pureza dos sentimentos primitivos”. Notava-se logo que Araripe não levava muito a sério o pessimismo de Lopes Filho: “Desses pessimistas desejo eu muitas dúzias ...”. A bonomia resultava da convicção de que o poeta, ainda “criança”, logo regressaria à vida “encantado e surpreso de nela encontrar o que acab[ara] de renunciar”; sua “amargura” não resistiria “à candura da sua inspiração, nem à alegria da *Padaria Espiritual*”. Quanto à filiação estética do padeiro, não fez o crítico menções explícitas; disse apenas, logo de saída, que ele trazia “para a poesia nacional algumas notas agudas” (ARARIPE JR., 1894c, p. 372-3), passíveis de serem aclimatadas no Brasil. Sabia-se apenas, portanto, que essas *notas* eram de procedência estrangeira.

A RECEPÇÃO DOS *BROQUÉIS*

No dia 30 de agosto, o diário *O País* dava notícia pormenorizada da publicação dos *Broquéis* e defendia o seu autor da acusação de ser *nefelibata*. Na opinião do redator anônimo, ele seria “simplesmente um parnasiano”, que, da nova escola “decadista”, aproveitava “alguns termos” e as costumeiras “repetições”, tão encontradiças nos poemas dos decadentistas-simbolistas portugueses. A “degenerescência mística”, principal característica da “nova forma literária”, ocorreria em *Broquéis* apenas como “superfetação meramente literária e extrínseca”. Além disso, estaria ausente do novo livro, constituído uniformemente de “versos hendecassílabos sáficos e heroicos”, a técnica decadentista-simbolista de “adaptação da forma à ideia poética”, o que seria mais uma demonstração do parnasianismo da obra (BIBLIOGRAFIA, 1893c, p. 2).

No dia 31 de agosto, o *Jornal do Comércio* dedicou breve nota aos *Broquéis*. O redator anônimo preferiu declarar-se incapaz de indicar a filiação estética do poeta:

É difícil definir com precisão, e em poucas palavras, a índole literária do Sr. Cruz e Sousa e nisso, cremos, vai o seu maior elogio. Se pela riqueza e opulência da sua forma, quase sempre perfeita, o poeta é parnasiano, por outro lado mostra ligeiro pendor pelas modernas tendências, quase sempre tão abstrusas e quase só acessíveis aos seus cultores e iniciados. (IMPRENSA, 1893c, p. 1)

Naquele mesmo dia, publicava-se em *O Tempo* a mais longa resenha sobre *Broquéis*, escrita por Medeiros e Albuquerque para a sua coluna “Notas de João Bocó”. A única consideração a respeito da filiação estética de Cruz e Sousa ocorreu quando o resenhista declarou não acreditar que a acentuada musicalidade de seus versos fosse “uma questão de escola” (BOCÓ, 1893b, p. 2).

No número 38 da revista *O Álbum*, de setembro, Cosimo, pseudônimo do diretor Artur Azevedo, elogiou Cruz e Sousa, que possuía “uma correção de forma muito para louvar nesta época de nefelibatismos”, ou seja, não reconheceu no poeta negro um “nefelibata” típico e, ao mesmo tempo, aproximou-o dos parnasianos, para os quais o esmero formal era obsessão ostensivamente assumida (COSIMO, 1893, p. 303).

Em 30 de setembro, no hebdomadário *A Semana*, os *Broquéis* passaram pelo crivo de Rodrigo Otávio, que acusou o livro de frieza e de conter imagens “ascéticas” incapazes de provocar emoção durante a leitura. Sendo esse “o capital defeito” da escola

do autor, o crítico procurou assim defini-la: “*parnasianismo* temperado de *simbolismo*, *decadentismo* ou [...] *novismo*” (OTÁVIO, 1893, p. 67-8). Notava-se nessas palavras, além da evidente mistura de conceitos, que ignorava as diferenças entre decadentismo e simbolismo, a identificação de Cruz e Sousa com o parnasianismo.

Deve-se observar que o próprio poeta não atuou no sentido de acentuar a novidade de seu livro e suas divergências para com a poesia parnasiana. Em primeiro lugar, não escreveu um prefácio esclarecedor, combativo e polêmico como os que acompanharam *Oaristos* (1890) e *Horas* (1891) e colocaram Eugênio de Castro na liderança dos novos escritores portugueses. A despeito de ser uma “profissão de fé” e, portanto, um poema metalinguístico, a “Antífona” não expunha de forma didática os pressupostos estéticos em que se baseavam os *Broquéis*. Em segundo lugar, Cruz e Sousa escolheu para a sua coletânea um título que ecoava as *Panóplias* das bem sucedidas *Poesias* (1888), do parnasiano Olavo Bilac. Se *panóplia* é armadura ou coleção de armas exposta decorativamente, dá-se o nome de *broquel* a escudo ou brasão heráldico. Além disso, o poeta do Desterro fez de seu livro uma coleção de sonetos, forma privilegiada pelos parnasianos, e foi comedido na incorporação das ousadias formais dos decadentistas-simbolistas como, por exemplo, a modificação da cesura do verso alexandrino e a heterometria.

No já citado ensaio “Retrospecto literário do ano de 1893”, que posteriormente se transformou em livro, Araripe Jr. mencionou, na parte publicada em 28 de abril de 1894, Cruz e Sousa como responsável pela “tentativa de adaptação do decadismo à poesia brasileira” e, na parte de 26 de maio do mesmo ano, como o autor que publicou *Missal* e *Broquéis* “no intuito claro, manifesto, de acompanhar o nefelibatismo português” (ARARIPE JR., 1894a, p. 306). É importante ressaltar que nesse texto decisivo para a fortuna crítica do simbolismo no Brasil empregavam-se como sinônimos perfeitos o termo adotado pelos *novos* de então para designar a sua poesia (decadismo) e o conceito empregado pejorativamente pelos adversários da literatura decadentista-simbolista (nefelibatismo).

CONCLUSÃO

Em *O Tempo*, João Bocó reconheceu João Lopes Filho como “decadista”, notou em sua poesia a fusão de erotismo e religiosidade praticada por Verlaine e pelos decadentistas-simbolistas portugueses como, por exemplo, António de Oliveira Soares e

criticou duramente a desastrosa imitação de Guerra Junqueiro, que resultara na estudada “simplicidade” estilística e nas personagens e temas “rústicos”, comprometendo a originalidade dos *Fantos*. As “Notas de João Bocó” não reconheceram, porém, a assimilação por Lopes Filho da poesia de António Nobre. A presença nos *Fantos* de elementos do *Só*, de Nobre, e dos *Simples*, de Junqueiro, obras publicadas apenas um ano antes (1892), além de *Les fleurs du mal* (1857), de Baudelaire, como demonstra mediante análise minuciosa e convincente Sânzio de Azevedo (1996, p. 161-80), vinha comprovar a independência cultural das províncias brasileiras, que não dependiam de uma suposta liderança do Rio de Janeiro, Capital Federal e sede das principais editoras e empresas jornalísticas brasileiras, para apreciar e beneficiar-se criativamente da literatura europeia mais recente.

O “decadismo” da nova obra poética conquistou a simpatia de um anônimo redator de *O País*, que abominava a banalidade das convenções consagradas e já banalizadas. Embora reconhecesse que as tentativas de renovação podiam resultar em “versos errados”, apoiava a ousadia dos *novos* que procuravam novas soluções rítmicas e sonoras no afã de ajustar a forma à ideia. Apesar de sua postura *vanguardista*, o resenhista não se eximiu de lamentar o déficit de originalidade dos *Fantos*, mas não associou diretamente o problema à imitação dos decadentistas-simbolistas.

Admirador declarado dos parnasianos, Ascânio Magno empenhou-se em *A Semana* na ridicularização dos traços decadentistas-simbolistas que reconheceu na obra do padeiro. Na mesma publicação, Araripe Jr. identificou nos *Fantos* “notas agudas” de procedência estrangeira, mas não as vinculou claramente às novidades europeias de então.

Considerado por todos como um poeta muito jovem e inexperiente, quase um troca-tintas, Lopes Filho não poderia com sua obra de estreante, ainda repleta de hesitações, deficiências e leituras mal digeridas, liderar, a partir de Fortaleza, um movimento de renovação da poesia brasileira à luz das propostas decadentistas-simbolistas. De pouco adiantava o seu relativo pioneirismo e a sua independência diante do “centro” carioca.

Um pouco melhores eram as condições desfrutadas pelo chamado Dante Negro, que já publicara duas obras, *Tropos e fantasias* (1885), em parceria com Virgílio Várzea, e *Missal* (1893), estava estabelecido no meio intelectual carioca havia alguns anos e vinha a público com uma obra esteticamente superior.

Com a publicação de *Broquéis*, os críticos da imprensa não souberam filiar com precisão o poeta a alguma das estéticas então vigentes. Para *O País*, Cruz e Sousa era parnasiano que assimilara elementos decadentistas; para o *Jornal do Comércio*, parnasiano com pequena inclinação pelas novas tendências; para Rodrigo Otávio, parnasiano temperado de simbolismo e decadentismo. O título do livro e a adoção pelo poeta do soneto e do verso decassílabo foram as principais razões para que ainda fosse considerado parnasiano; comprovava-se, com isso, sua não adesão às ousadias formais decadentistas. Por prudência, timidez e até mesmo altivez “nefelibata”, o poeta simbolista abriu mão de demarcar com firmeza no campo literário brasileiro sua posição especial de vanguardista. Essa decisão, porém, não lhe garantiu melhor acolhida entre parnasianos e simpatizantes e possivelmente prejudicou a difusão do simbolismo no Brasil, tornando ambígua a sua posição e embargando a discussão das ideias novas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARANTE. Missal. **O Álbum**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 12, p. 93-4, março de 1893. Número corresponde à terceira edição do mês.

ARARIPE JR. Retrospecto literário do ano de 1893. **A Semana**, Rio de Janeiro, p. 306, 28 abr. 1894a.

ARARIPE JR. Retrospecto literário do ano de 1893. **A Semana**, Rio de Janeiro, p. 338-9, 26 maio 1894b.

ARARIPE JR. Retrospecto literário do ano de 1893. **A Semana**, Rio de Janeiro, p. 372-3, 23 jun. 1894c.

AZEREDO, Magalhães de. Homens e livros. O missal. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 1, 7.-8. col., p. 2, 1.-2. col., 18 set. 1893.

AZEVEDO, Sânzio de. **A padaria espiritual e o simbolismo no Ceará**. 2. ed. Fortaleza: UFC; Casa de José de Alencar, 1996.

BARRETO, L. Musa nefelibata. **O Tempo**, Rio de Janeiro, p. 1, 7. col., 7 ag. 1893.

BIBLIOGRAFIA. **O País**, Rio de Janeiro, p. 2, 6. col., 3 mar. 1893a.

BIBLIOGRAFIA. **O País**, Rio de Janeiro, p. 2, 3. col., 23 ag. 1893b.

BIBLIOGRAFIA. **O País**, Rio de Janeiro, p. 2, 3. col., 30 ag. 1893c.

BOCÓ, João. Notas de João Bocó. **O Tempo**, Rio de Janeiro, p. 1, 8. col., p. 2, 1. col. 18 ag. 1893a.

BOCÓ, João. Notas de João Bocó. **O Tempo**, Rio de Janeiro, p. 1, 8. col., p. 2, 1. col., 31 ag. 1893b.

BROQUÉIS. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 1, 2. col., 17 out. 1893.

CALIBAN. Ideal, ideal! **O País**, Rio de Janeiro, p. 1, 1. col., 2 jul. 1893.

CARVALHO, Maria Amália Vaz de. Os simples. A poesia contemporânea – Guerra Junqueiro. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, p. 2., 3.-6. col., 24 jul. 1892.

COELHO NETO. De um livro jocundo. **O País**, Rio de Janeiro, p. 1, 1.-2. col., 30 jul. 1893.

COSIMO. Livros novos. **O Álbum**, Rio de Janeiro, v. 38, p. 303, setembro de 1893. Número corresponde à terceira edição do mês.

CRUZ, Sousa e. Na costa d'África. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 3, 3. col., 3 set. 1893.

DIMAS, Antonio. **Tempos eufóricos**: Análise da revista Kosmos: 1904-1909. São Paulo: Ática, 1983.

DUQUE ESTRADA, Osório. Poesia subjetiva. **O País**, Rio de Janeiro, p. 1, 1.-2. col., 23 jul. 1893.

E., C. D. Croniqueta. **O País**, Rio de Janeiro, p. 1, 7. col., 4 mar. 1893.

E., C. D. Croniqueta. **O País**, Rio de Janeiro, p. 1, 7. col., 18 mar. 1893.

ELÓI, O HERÓI. Croniqueta. **A Estação**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 17, p. 97, 2.-3. col. 15 set. 1893.

FANTOS. **A Capital**, Rio de Janeiro, p. 2, 2. col., 3 jun. 1893.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

IMPRENSA. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, p. 2, 1. col., 3 mar. 1893a.

IMPRENSA. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, p. 1, 7. col., 19 ag. 1893b.

IMPRENSA. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, p. 1, 7. col., 31 ag. 1893c.

MAGALHÃES, Valentim. Literatura brasileira. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, p. 1, 5.-7. col., 7 maio 1893.

MAGNO, Ascânio. Poesia e poetas. **A Semana**, Rio de Janeiro, p. 101-2, 28 out. 1893.

MIRANDA, Artur de. Missal. **Revista Ilustrada**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 658, p. 2, 2.-3. col., mar. 1893.

MISSAL. **Revista Ilustrada**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 648, p. 2, 2. col., ag. 1892.

MISSAL. **Revista Ilustrada**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 657, p. 3, 2. col., mar. 1893.

MISSAL. **Revista Ilustrada**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 658, p. 5, mar. 1893. Charge de Cruz e Sousa.

MURICY, Andrade. **Panorama do movimento simbolista brasileiro**. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 1987. 2 v.

N. Bilhetes postais. **O País**, Rio de Janeiro, p. 1, 8. col., 5 mar. 1893.

N. Bilhetes postais. **O País**, Rio de Janeiro, p. 1, 6. col., 17 jul. 1893.

N. Bilhetes postais. **O País**, Rio de Janeiro, p. 1, 6. col., 31 ag. 1893.

N. Bilhetes postais. **O País**, Rio de Janeiro, p. 2, 2. col., 26 out. 1893.

O MOVIMENTO decadente em literatura. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, p. 1, 5.-6. col., 28 dez. 1893.

OTÁVIO, Rodrigo. Broquéis, versos de Cruz e Sousa. **A Semana**, v. 4, n. 9, p. 67, 2.-3. col., p. 68, 1. col., 30 set. 1893.

PASCOAL. Bombons. **O Tempo**, Rio de Janeiro, p. 1, 7. col., 11 mar. 1893.

PASCOAL. Bombons. Prece à chuva (influências de leituras novas). **O Tempo**, Rio de Janeiro, p. 1, 8. col., 27 fev. 1893.

PASCOAL. Bombons. **O Tempo**, Rio de Janeiro, p. 1, 4. col., 14 mar. 1893.

RIBAS, Anselmo. Inauditismo. **O País**, Rio de Janeiro, p. 1, 1. col., 5 mar. 1893.

RICHARD, Noel. **Le mouvement décadent**: Dandys, esthètes et quintessents. Paris: Nizet, 1968.

ROBERTO. Casos e coisas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 1, 8. col., 5 mar. 1893.

S., C. Simbolismo. **Correio da Tarde**, Rio de Janeiro, p. 2, 3. col., 12 out. 1893.

SANTA RITA, J. H. de. Missal (Cruz e Sousa). **A Capital**, Rio de Janeiro, p. 1, 4.-5. col., 27 maio 1893.

SIMÕES JR., Alvaro Santos. O jovem Paulo Barreto e os simbolistas. **Itinerários**, Araraquara, v. 31, p. 161-74, 2010a, 161-174.

Idem. As resenhas de livros simbolistas no vespertino **A Notícia** (1897-1905). In: Idem et al. (org.). **Intelectuais e imprensa**: aspectos de uma complexa relação. São Paulo: Nankin, 2010b. p. 139-56.

SOUSA, Cruz e. **Broquéis**. Ensaio introdutório de Ivan Teixeira. São Paulo: Edusp, 1994.

Idem. **Missal**. Rio de Janeiro: Magalhães & Cia., 1893.

TIN, Vanessa Cristina Monteiro. A crítica teatral no jornal **O País** (1890-1893). In: Encontro Regional da ABRALIC, 2007, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Abralic, 2007. Disponível em: www.abralic.org.br. Acesso em: 4 de abril de 2009.

TOMÉ, S. Pequenos ecos. **Revista Ilustrada**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 661, p. 3, 3. col., p. 6, 1. col., maio 1893.

VITOR, Nestor. Missal. Cruz e Sousa. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 2, 5. col., 26 mar. 1893.

A LITERATURA VISTA DE BAIXO

Emanuel Régis Gomes Gonçalves⁵

Resumo

Este artigo pretende analisar a modalidade de criação literária e a perspectiva conceitual-teórica que denominamos de *literatura vista de baixo*. Entendemos por esta última categoria a produção literária das camadas sociais subalternas e marginalizadas e, simultaneamente, uma perspectiva teórica que valorize as diferenças entre esse tipo de literatura e a literatura erudita, historicamente associada às elites sociais e culturais em diferentes espaços e períodos. Nosso objetivo geral é desenvolver a noção de “literatura vista de baixo” como uma chave teórica para explicar os limites da representação da pobreza pela literatura culta no contexto histórico ocidental, focalizando especialmente o caso brasileiro e as deficiências da categoria “popular”, geralmente utilizada pelo nosso sistema literário a fim de conseguir perceber a produção de escritores e poetas feita fora da esfera erudita.

Palavras-chave

Direito de representação, Classes hegemônicas, Classes subalternas, Literatura vista de baixo.

Abstract

This article aims at analyzing a modality of literary creation and a conceptual-theoretical perspective which is called literature from below. Such category of literary production is perceived as result of works from subaltern and marginalized social classes, and simultaneously as a theoretical perspective that values the differences between this type of literature and scholarly literature, historically associated with the social and cultural elites in different places and periods. The main objective is to develop the notion of "literature from below" as a theoretical key in order to explain the limits concerning representation of poverty within scholarly literature in Western historical context, especially focusing on the Brazilian case and the deficiencies of its “popular” category, often used by our literary system to embrace productions of writers and poets which are generated outside the classical sphere.

Keywords

Right of representation, Hegemonic classes, Subaltern classes, Literature from below.

⁵ Mestrando em Letras pela Universidade Federal do Ceará – UFC.
emanuelregio@yahoo.com.br

A história da literatura ocidental é marcada por uma distinção fundamental, difícil de ser percebida em um primeiro olhar, devido à falta de contrapontos sistemáticos à sua gloriosa hegemonia – a distinção entre quem pode e quem não pode representar a si mesmo.

Tal distinção, que poderíamos chamar de *direito de representação* – corolário das diversas distinções sociais que envolveram e envolvem a trajetória humana em diversos tempos e lugares – foi historicamente acompanhada por outra: distinção entre o que deve e o que não deve ser representado conforme o que cada época *classificou* (no sentido de “hierarquia social” e de “ordenamento”), em termos éticos ou estéticos, através do binômio básico *alto/baixo*.

Reflitamos sobre essas categorias.

Para compreender o que chamamos de “direito de representação” é preciso primeiro esclarecer o que entendemos aqui pelo termo *representação*.

Gayatri Spivak, analisando uma passagem do *Dezoito Brumário de Luís Bonaparte*, em que Marx se detém sobre as formas de representação política dos pequenos camponeses pela figura de Napoleão III, distingue os significados das duas palavras que o idioma alemão oferece para o verbo “representar”. A primeira é *vertreten* e teria um significado predominantemente *político* (“falar em nome de”, “defender”); a outra palavra é *darstellen* e seu significado seria predominantemente *mimético* (“falar no lugar de”, “apresentar”). Quando falamos em “direito de representação” no nosso trabalho, estamos utilizando os dois significados de “representação”, apontados por Spivak, simultaneamente. (Cf. SPIVAK, 2003, p. 309-311).

Aristóteles, em sua *Poética*, ao tratar de distinguir as características da Tragédia em relação à Comédia, é o primeiro pensador do mundo ocidental a estabelecer uma divisão entre o “alto” e o “baixo”, ou seja, o que é digno de figurar em cada gênero, utilizando para isso *critérios morais*, conforme podemos perceber na seguinte passagem:

Como os imitadores imitam pessoas em ação, e estas são de boa ou má índole (porque os caracteres quase sempre se limitam a esses), sucede que, necessariamente, os poetas imitam homens melhores, ou piores, ou então iguais a nós, como o fazem os pintores: Polignoto representava os melhores; Pausão, os piores; Dionísio, como era. Cada imitação se compõe dessas diferenças, e cada uma delas variará, por imitar coisas diferentes. (ARISTÓTELES, 1448, a. 1-8)

Se resta a dúvida sobre a quem se refere esse “nós” colocado entre os homens superiores e inferiores – “Seria o cidadão ateniense, por oposição ao mundo de heróis e deuses, ou seja, superiores, e por oposição aos inferiores, escravos, estrangeiros, pessoas sem direito à vida democrática, etc.?” (POSSEBOM, 2003, p. 32) – Aristóteles deixa claro que, na sua visão, são os *objetos da representação*, ou seja, os homens e sua divisão em “superiores” e “inferiores” o critério para separar o Sério e o Cômico, o Alto e o Baixo: “a mesma diferença se encontra na tragédia e na comédia; esta procura imitar os homens inferiores ao que realmente são e, aquela, superiores” (ARISTÓTELES, 1999, P. 39).

As origens da Tragédia e da Comédia, apesar de possíveis pequenas diferenças geográficas e entre seus primeiros promotores, apresentam um fundo comum, as celebrações a Dioniso, deus grego do vinho – se ligam necessariamente, portanto, ao *campo* e aos cortejos populares. Ainda segundo Aristóteles, a primeira nasce “por obra dos solistas dos ditirambos” e a segunda advém da atuação dos “solistas dos cantos fálicos” (ARISTÓTELES, 1999, p. 41). Apesar dessa origem comum e da pouca estima de que gozavam por seu caráter *popular*, os dois gêneros poéticos seguiram caminhos diversos.

A Tragédia, à custa de algumas modificações formais e temáticas, conquistou seu *status* de *gênero nobre*. Que modificações foram essas? Aristóteles explica: “quando passou a ser mais extensa, quando abandonou a narrativa curta e a *linguagem grotesca e satírica*”. Percebe-se que a condição para a Tragédia conquistar seu estatuto de nobreza foi se afastar, paulatinamente e cada vez mais, de seu elemento mais caracteristicamente popular, o *grotesco*. Em outras palavras, o gênero trágico livrou-se justamente do que, mais uma vez segundo Aristóteles, é a própria “essência” da Comédia: “A comédia, como dissemos, é imitação de gentes inferiores; mas não em relação a todo tipo de vício e sim quanto à *parte em que o cômico é grotesco*” (ARISTÓTELES, 1999, p. 42).

Pelo exposto até aqui poderíamos estabelecer uma definição de “alto” e de “baixo” nas artes e no pensamento estético ocidentais em suas “origens” – o primeiro refere-se às *classes dominantes* (reis, nobres, gerais, etc.), que controlam a vida econômica, social e política em determinada sociedade que devem receber tratamento *sério* nas diversas representações artísticas; o segundo, às *classes subalternas* (escravos, mulheres, iletrados, etc.), a quem geralmente cabe a omissão ou o tratamento *cômico*. O

direito de representação, portanto, é um privilégio que acompanhará historicamente as primeiras, em detrimento das segundas.

A cultura ocidental e o pensamento sobre as artes foram profundamente marcados pelas divisões e julgamentos de Aristóteles sobre o “alto” e o “baixo”, de alguma forma, até os nossos dias.

Recalcada, diminuída ou ridicularizada, a *perspectiva* dos de baixo poderá, entretanto, ser encontrada em algumas manifestações culturais específicas situadas em lugares e períodos determinados, assumindo um direito de representação que escapava ao controle das instâncias sociais hegemônicas. Um exemplo consagrado dessas manifestações – que, inclusive, iriam depois plasmar-se com determinadas produções estéticas dentro da esfera do “alto” – é o *carnaval medieval*.

Nesse tipo de manifestação essencialmente popular, encontra-se o que Bakhtin chama de a “percepção carnavalesca do mundo”. É o que o teórico da literatura russo defende em seu famoso estudo sobre Rabelais, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: “Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas ‘ao avesso’, ‘ao contrário’, das permutações constantes do alto e do baixo (‘a roda’), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamento de bufões” (BAKHTIN, 2010, p. 10).

Conforme as palavras de Bakhtin, podemos perceber que o carnaval medieval *transgride violentamente* as divisões entre “alto”/ “baixo” estabelecidas pela *Poética*, ridicularizando as divisões e os espaços de atuação geralmente estabelecidos entre os diferentes estamentos sociais.

Durante o Renascimento, muito da visão de mundo e das manifestações das classes subalternas serão fundidas com a cultura hegemônica, como podemos ver na obra *Gargântua e Pantagruel*, do já mencionado Rabelais, por exemplo. Observemos, porém, que nessas obras e autores, apesar das distinções entre “alto” e “baixo”, “sério” e “cômico” estarem drasticamente esgarçadas, é ainda a perspectiva das classes hegemônicas as que predominam, pois são autores da tradição erudita que se apropriam de elementos (temas e formas) do universo popular e não o contrário. Esse fato foi percebido pelo historiador italiano Carlo Guinzburg que, ao comentar o livro *A cultura popular*, de Bakhtin, observa que

o limite do belíssimo livro de Bakhtin talvez seja outro: os protagonistas da cultura popular que ele tentou descrever – camponeses, artesãos – nos falam quase só através das palavras de Rabelais. É justamente a riqueza das perspectivas de pesquisa indicadas por Bakhtin que nos faz desejar, ao

contrário, uma sondagem direta, sem intermediários, do mundo popular (GUINZBURG, 2006, p. 15).

Essa por assim dizer “confusão” entre o “alto” e o “baixo” dentro da produção erudita iria durar pouco. Já no século XVII, essas divisões voltariam a ser exercidas em termos plenos – através da ação de diversos setores hegemônicos (jesuítas e protestantes, sobretudo) – em busca de eliminar a cultura popular e reforçar sua autoridade intelectual ameaçada pela produção e circulação de livros, as quais ganharam um grande impulso com a invenção da imprensa ainda no século XVI (GUINZBURG, 2006, p. 190).

Na lúcida análise de Bakhtin sobre as categorias estéticas na perspectiva das classes hegemônicas a partir desse período (século XVII em diante), podemos destacar as seguintes características: o cômico – e, portanto, “baixo” – pode referir-se apenas a fenômenos de caráter parciais e negativos; as grandes figuras históricas (“reis, chefes de exército, heróis”) devem receber necessariamente tratamento sério; o tratamento cômico deve ser destinado apenas aos “estratos mais baixos da sociedade” (BAKHTIN, 2010, p. 57-58).

Diante disso, não é de se estranhar que, mesmo diante da grande mudança de paradigma para a representação das classes subalternas e para a literatura em geral que foi o advento do Realismo europeu no final do século XVIII e início do XIX, na França e na Inglaterra – através de nomes como Stendhal, Balzac, Flaubert, Defoe, Richardson e Fielding – a perspectiva das classes dominantes fosse ainda a que predominasse no tratamento do material narrativo. Conforme nos diz Erich Auerbach, em seu livro *Mimesis* (2007, p. 446), nas obras desses autores “as camadas mais baixas do povo, o povo propriamente dito, mal aparece; e quando aparece, não é visto *a partir de seus próprios pressupostos*, na sua própria vida, mas *de cima*” – grifos nossos. O que seriam esses “pressupostos” de que fala o historiador e crítico alemão é o que tentaremos responder mais adiante.

O surgimento da estética realista nas letras europeias esteve estreitamente ligado à ascensão de um gênero literário tipicamente burguês – o *romance*.

Apesar de ainda ligado à perspectiva das classes hegemônicas, o romance trouxe importantes inovações para a representação da realidade no ocidente. Entre essas inovações podemos citar o que o crítico Ian Watt chamou de “realismo formal”, um “conjunto de procedimentos narrativos”, cujo principal fundamento seria a “visão circunstancial da vida”, a saber, um compromisso com a *verossimilhança* e a

autenticidade na descrição da experiência humana, atentando para detalhes antes quase ignorados por outros gêneros como a individualidade das personagens, as particularidades de local e tempo das ações dessas personagens e o emprego, em consonância com essas exigências, de uma linguagem fortemente referencial (WATT, 1990, p. 31).

Não foi apenas o realismo formal que despertou nos autores realistas da primeira metade do século XIX o interesse “sério” pelas classes pobres e subalternas, mas uma pronunciada curiosidade por tudo o que fugisse do universo social e cultural de seus leitores burgueses e pudesse provocar neles novas sensações, mesmo o choque ou a repulsa. O que levou os escritores desse período a oferecer um lugar para os setores subalternos em suas narrativas foi a procura pelo *exótico*, inevitavelmente deixando de fora da representação do “povão” elementos fundamentais do funcionamento dele: “o seu trabalho, o seu lugar dentro da sociedade moderna, os movimentos políticos, sociais e morais que vicejam nele e visam ao futuro” (AUERBACH, 2007, p. 448).

Tratamento mais completo essas classes só viriam a ter já sob a égide do Naturalismo, em um livro como *Germinal*, de Émile Zola, com suas descrições sobre a vida de uma comunidade de mineradores no norte da França, feita de trabalho pesado, alegrias grosseiras, privações e embrutecimento sexual. O que vemos nesse livro é uma verdadeira inflexão na narrativa burguesa, uma evolução do “realismo formal” apontado por Watt nos primeiros romances realistas. Não é por acaso que, junto com a admiração de alguns, tenha chocado uma imensa parcela do público e da crítica, surpreendidos por verem as classes mais baixas do povo recebendo um tratamento que não estava ligado ao estilo “baixo” ou cômico, mas da forma mais séria e moralista possível (AUERBACH, 2007, 458).

Reconhecendo o papel de *Germinal* no tratamento literário sério das classes subalternas, é preciso, todavia, insistir no seguinte: o ponto de vista, a perspectiva do livro ainda é a de um autor saído de uma classe hegemônica – no caso, a burguesa – através do código erudito. Portanto, o direito de representação ainda não passou para as mãos de alguém pertencente à esfera dos dominados. Estamos diante de uma representação das classes subalternas do tipo *darstellen*, com Zola colocando-se “no lugar de” seu “objeto”, o povo, ou seja – o subalterno ainda não falou.

Ora, se mesmo o tratamento literário mais sério possível das classes subalternas se ressentem de uma perspectiva que fuja à perspectiva hegemônica, onde encontrar então uma perspectiva diferente da “de cima”? Onde buscar essa “voz” que é impedida

sistematicamente de vir à tona? Como fundamentar uma literatura *vista de baixo*? No que se convencionou chamar de “literatura popular”? São essas as perguntas que gostaríamos de tentar responder agora.

O que se convencionou chamar no Brasil de “literatura popular” tem, a nosso ver, pelo menos três inconvenientes: a) pressupõe formas fixas, herdadas do passado e da literatura medieval ibérica, geralmente envolvendo um imaginário do campo e, portanto, não dá conta das produções que não obedecem a formas fixas e constroem-se dentro do universo urbano na contemporaneidade; b) pressupõe uma criação coletiva, do tipo “cancioneiro popular”, em que as vozes individuais dos autores – com algumas exceções – não são consideradas nas suas singularidades estilísticas; c) é uma classificação geralmente feita “de cima para baixo”, ou seja, por agentes da cultura erudita, que deste modo se distinguem e circunscrevem para si mesmos um espaço de prestígio dentro do campo literário, dispondo para os autores “populares” um lugar geralmente à margem do referido campo.⁶

É preciso destacar também que – apesar de formas poéticas “populares”, tal qual o cordel, terem sido praticadas por autores da tradição erudita, como Ferreira Gullar, por exemplo – a produção, circulação e consumo da “literatura popular” sempre foram historicamente associados às classes pobres e subalternas, fato que acreditamos contribuir para sua dúbia valoração no campo das letras brasileiras.

Diante dessas limitações que o rótulo “literatura popular” oferece à análise de produções de autores que, embora pertencentes ao “povão”, para usar um termo de Auerbach, não fazem uso de formas literárias herdadas do passado, da tradição ibérica, nem estruturam suas narrativas a partir de um imaginário do campo, como Carolina Maria de Jesus, preferimos adotar neste trabalho o conceito de “literatura vista de baixo”. Conceito que, formulado a partir dos estudos históricos contemporâneos – Edward Thompson, Eric Hobsbawn, Le Roy Ladurie e Carlo Guinzburg, entre outros –

6

Atualmente, sob a denominação de *literatura marginal*, vemos surgir um conjunto de produções literárias de escritores e poetas oriundos de classes pobres de diversas regiões do Brasil, a partir de um foco principal, a cidade de São Paulo, encabeçados pelo também escritor Ferréz. Tal denominação não nos agrada, por dois motivos básicos: acreditamos que leva a certa confusão com a produção dos “poetas marginais” da contracultura brasileira da década de 1970 e, também, porque de alguma forma *reforça* as separações tradicionais entre “centro” e “margem” no campo literário brasileiro. Cf. FERRÉZ (org.). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

propõe-se a explicitar os pressupostos que estruturam o olhar estético-literário das camadas subalternas.

Um atrativo extra do conceito de literatura vista de baixo, consoante as análises realizadas – e que o afasta ainda mais do rótulo “literatura popular” – é que ele *não torna homogêneo o diferente*, pois pressupõe a existência de *autores singulares*, com vozes e estilos que, apesar de partilharem entre si certas características fundamentais, ligadas às condições sociais de seus autores, possuem elementos *idiossincráticos*.

Nesse sentido, Carolina Maria de Jesus possui uma escrita diferente de Helena Morley (mesmo levando em conta que as duas são autoras de diários), que possui uma escrita diferente de Patativa do Assaré que por sua vez possui uma escrita diferente dos mais recentes Ferréz e Sérgio Vaz.

A literatura vista de baixo pretende resgatar para esses autores o que Guinzburg chamou de “o conceito histórico de ‘indivíduo’” (2006, p. 20).

Outra vantagem do conceito de literatura vista de baixo para os estudos literários é que ele *admite a mudança dentro das obras vindas do povo*. Tenta dessa forma “corrigir” o viés teórico segundo o qual a arte erudita se modifica através do tempo – com a sucessão de estilos de época, movimentos e tendências como “Classicismo”, “Romantismo”, “Simbolismo”, Pós-modernismo etc. – enquanto a dita “arte popular” permanece estática e monolítica.

Estudar a literatura das classes subalternas é, no entanto, tarefa deveras árdua, já que são poucos os casos de escritores vindos das classes pobres em qualquer lugar do mundo. As limitações que alguém saído dessas classes enfrenta para produzir literatura são de duas ordens: a da *luta pela sobrevivência*, que se não inviabiliza totalmente a atividade da escrita, ao menos a dificulta extraordinariamente, já que toma às pessoas das classes subalternas o *tempo* que a concepção e a escrita física de um livro exige; e a da *ignorância do código literário erudito*, que, parcial ou totalmente, impede de articular seu estilo dentro das expectativas colocadas pela tradição – ou pela vanguarda – literária. Conforme nos diz Marisa Lajolo, referindo-se ao contexto brasileiro:

Independentemente do que tematize, pelo código de que se vale, a produção literária (ao menos a brasileira) foi sempre monopólio dos que detêm os instrumentos do trabalho literário, do pólo do autor ao leitor. Queiramos ou não, a produção escrita produzida, circulada, legitimada e consumida como literatura (no nosso país) é invariavelmente confinada às classes dirigentes (LAJOLO, 1983, p. 104).

É ainda a mesma autora que problematiza a presença do discurso do pobre na literatura erudita, enxergando-o como uma real *expropriação* por parte das classes hegemônicas: “o discurso do pobre presente na nossa literatura pode constituir uma última forma de expropriação, na medida em que não é o pobre o sujeito deste discurso sobre ele” (LAJOLO, 1983, p. 104).

Quando, porém, um ou outro autor vindo das classes subalternas consegue romper as barreiras apontadas e produz uma obra literária, uma das primeiras características que se destaca, verdadeira *marca* da literatura vista de baixo, é a *oralidade*, entendida aqui como a mimetização escrita da linguagem falada no cotidiano.

Esse fato se explica pela falta de referências, por parte do escritor da literatura vista de baixo, do código literário e das conquistas estéticas fornecidas pela tradição erudita, o que o leva a utilizar o código verbal que conhece – o código da sua fala do dia a dia.

Esse olhar estético-literário das classes subalternas diferencia-se do olhar erudito também em outro aspecto fundamental: o *tratamento dos temas escolhidos*. Essa diferença é de um tipo muito semelhante a apontada por Antonio Candido em relação à literatura primitiva (no caso específico enfocado, o povo Nuer, do Alto Nilo) e a literatura do mundo civilizado.

Em seu hoje clássico livro *Literatura e sociedade*, Antonio Candido faz as seguintes observações em relação aos condicionamentos sociais nas formas primitivas e civilizadas de literatura:

as formas primitivas de literatura repousam mais direta e perceptivelmente sobre os estímulos imediatos da vida social, sobretudo os fatos de infraestrutura, que nas literaturas eruditas só aparecem como elemento condicionante depois de filtrados até a desfiguração por uma longa série de outros fatos (CANDIDO, 1965, p.75)

O que Antonio Candido nos explica nessa passagem é que os “estímulos imediatos da vida social” – o frio, o calor, a fome, a sede, o sexo – recebem um *tratamento temático* diferente pelos produtores de literatura em uma sociedade civilizada com uma cultura erudita e em uma sociedade primitiva com uma cultura arcaica.

Analisando essa diferença de tratamento no caso particular da *comida*, praticamente ausente da literatura civilizada como “fonte de lirismo”, Antonio Candido nos dá uma excelente explicação do fenômeno:

Os grupos que produzem literatura, entre nós, vivem num meio que resolveu teoricamente o problema do abastecimento regular, e adotam modelos sugeridos pela ideologia de classes que não participam diretamente no processo de obtenção dos meios de vida. Por isso, apenas nas obras de cunho realista ou grotesco o alimento aparece *na sua realidade básica de comida*. Nas obras de expressão lírica e timbre emocional elevado, só se manifesta despido da sua natureza específica e reformulado em função dos valores estéticos da civilização (CANDIDO, 1965, p.81)

As observações de Candido sobre a literatura no mundo civilizado, em contraposição ao primitivo, assemelham-se bastante às análises de Pierre Bourdieu sobre o que este autor chamou de “estética pura”, marcada pela distância da necessidade material e a negação do mundo social e em conformidade com a situação de criadores de arte que não “participam diretamente no processo de obtenção dos meios de vida”:

A estética pura enraíza-se em uma ética ou, melhor ainda, no *ethos* do distanciamento eletivo às necessidades do mundo natural e social que pode assumir a forma de um agnosticismo moral (visível quando a transgressão ética se torna um expediente artístico) ou de um estetismo que, ao constituir a disposição estética como princípio de aplicação universal, leva ao limite a denegação burguesa do mundo social. Compreende-se que o desempenho do olhar puro não possa ser dissociado de uma disposição geral em relação ao mundo em que é o produto paradoxal do condicionamento exercido por necessidades econômicas negativas – o que é designado como facilidades – e, por isso mesmo, propício a favorecer o distanciamento ativo à necessidade (BOURDIEU, 2011, p. 13).

Ora, nas camadas subalternas, onde a *privação* alimentar é uma realidade constante, assim como no mundo primitivo, encontraremos, de um modo geral, um tratamento estético do tema *comida* diferente dos autores das classes hegemônicas que solucionaram “teoricamente o problema do abastecimento regular”. Ilustremos esta afirmação com dois exemplos – um, tirado de um autor das classes hegemônicas, outro, de uma autora das classes subalternas – para que o confronto torne as formulações mais claras.

Em “As pêras”, Ferreira Gullar (2004, p. 18) utiliza-se da figura das frutas que batizam o poema para expressar sentimentos ligados à passagem do tempo, dos limites da poesia, da separação entre o “eu” e o mundo. O que predomina é o tratamento plástico das frutas:

As pêras, no prato
apodrecem.

O relógio, sobre elas,
 mede
 a sua morte?
 (...)
 Oh, as pêras cansaram-se
 de suas formas e de
 sua doçura! As pêras,
 concluídas, gastam-se no
 fulgor de estarem prontas
 para nada.

Compare-se o poema acima com essa passagem de *Quarto de despejo*, da escritora mineira Carolina Maria de Jesus, em que o alimento aparece sem as mediações estéticas que geralmente o dignificam através da exclusão de sua dimensão fisiológica na literatura erudita, mas em que, para usar as palavras de Candido (1965, p. 80) “a emoção orgânica da nutrição pode manifestar-se livre e diretamente no plano da arte”: “Fiz comida. Achei *bonito* a gordura frigindo na panela. *Que espetáculo deslumbrante!* As crianças sorrindo vendo a comida ferver na panela. Ainda mais quando é arroz e feijão, é um dia de festa para eles.” (JESUS, 1960, p. 43. Grifos nossos).

O que percebemos a partir dos exemplos acima é que a literatura vista de baixo – em conformidade com a produção cultural subalterna como um todo – estrutura sua visão de mundo a partir de um fundamental *interesse* nos objetos de sua representação. Expliquemos melhor: a literatura vista de baixo de um modo geral resiste à *gratuidade* dos objetos escolhidos para sua representação, à presença de objetos e situações que não se relacionem por assim dizer *diretamente* à vida concreta dos seus autores – como no caso da comida – o que a leva a adotar para si, quase sempre, um pesado realismo em suas descrições, em que as figuras de linguagem (metáforas, símiles, entre outros) e as experimentações formais ocupam pouco espaço nas narrativas desses autores, revelando o que poderíamos chamar de um *amor pelo denotativo* em sua linguagem.

Desse modo, a literatura vista de baixo caminha em um sentido diametralmente oposto ao princípio estético burguês do desprendimento ou *desinteresse*, formulado por Kant como o principal fundamento da arte como um todo. É de novo Pierre Bourdieu, na precisa análise que faz sobre a diferença entre a teoria estética burguesa e a estética popular, que nos diz o seguinte:

Segundo a teoria estética, o desprendimento e o desinteresse constituiriam a única maneira de reconhecer a obra de arte pelo que ela é, ou seja, autônoma, *selbständig*; ao contrário, a estética popular ignora ou rejeita a recusa da adesão ‘fácil’ e dos ‘abandonos vulgares’ que se encontra – pelo menos, indiretamente – na origem do gosto pelas experimentações formais e, em conformidade com os julgamentos populares sobre a pintura ou a fotografia,

ela apresenta-se como o exato oposto da estética kantiana (BOURDIEU, 2011, p. 12).

Se lembrarmos de um livro como *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, perceberemos que, apesar de não afastar de seu foco o mundo social e reconhecer as necessidades materiais envolvidas na existência concreta de sua personagem central – uma migrante pobre do nordeste, nem por isso abandona a experimentação formal, presente em passagens fortemente abstratas, que em princípio as afastariam do amor à denotação da literatura vista de baixo.

Na realidade, na dificuldade encontrada em representar uma personagem saída das camadas subalternas – Macabéa – a autora de *A hora da estrela* precisou, para dramatizar as diferenças sociais entre ela e a sua personagem, recorrer ao expediente de um narrador do sexo masculino pertencente às classes hegemônicas para marcar formalmente a ruptura entre a sua visão de mundo pessoal e a da figura responsável pela narrativa da migrante pobre que trabalha em subempregos na grande cidade, realidade que Clarice sabidamente não vivenciara.

Na esteira das análises de Candido e de Bourdieu é possível postular que, na literatura vista de baixo, *a forma está subordinada à função* ou, dito de outro modo, não há um corte entre as disposições comuns da existência concreta – comer, trabalhar, denunciar etc. – e as disposições estéticas – o “exterior” e o “interior” da narrativa não estão *plenamente* separados.

Apontadas essas características gerais da literatura vista de baixo – representação do tipo *vertreten* por *autores singulares* das classes subalternas; admissão de mudanças formais e da diversidade de repertório temático na produção dos pobres e marginalizados ao longo do tempo e do espaço; ruptura, em diferentes graus, com a tradição literária erudita; oralidade; *interesse* nos objetos tematizados em sua escrita, rompendo por vezes drasticamente com a representação de seus objetos com tradição erudita; *amor ao denotativo*; formas subordinadas a certas funções práticas (denunciar, por exemplo) – faz-se importante agora estabelecer seus matizes. É preciso destacar que os autores desse tipo de literatura *não operam suas atividades absolutamente apartados da literatura erudita* ou do que o teórico uruguaio Angel Rama (1985) chamou de “cidade letrada”; afinal, a própria ideia de escrever um livro pressupõe um contato, ainda que mínimo, com a cultura letrada.

Desse modo, mesmo defendendo a existência de uma perspectiva diferente sobre o fazer literário dos escritores das camadas subalternas, relativamente autônoma em

relação à perspectiva burguesa, precisamos reconhecer os diferentes graus de contato e influência que a literatura erudita estabelece com a literatura vista de baixo, seja configurando narrativas relativamente “harmônicas” – em que esse encontro de perspectivas não se mostra com incongruências gritantes – seja produzindo narrativas em que as relações entre as estéticas hegemônica e subalterna configuram o que Germana Pereira de Sousa (SOUSA, 2012) chamou de “linguagem fraturada”, em que as incongruências entre o mundo letrado e o subalterno aparecem com a força total de suas diferenças. No primeiro caso, poderíamos mencionar um Lino Guedes, por exemplo; no segundo, o já citado *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus.

Acreditamos, por fim, ao falarmos de literatura vista de baixo, ser imprescindível considerar de que forma esse tipo de literatura é geralmente *recebida* pelas esferas e os agentes responsáveis pela legitimação e manutenção da cultura das classes hegemônicas, como a crítica literária; ou seja, em que medida o fato de ter sido produzida por pessoas das camadas subalternas condiciona – ou não – a *valoração* dessas obras pelas instâncias de legitimação da arte no mundo letrado.

A interrogação fundamental nesse aspecto da análise seria a seguinte: o *valor* de uma obra literária produzida por alguém vindo das classes pobres sofre determinações de critérios que fogem ao campo propriamente estético?

Sem enveredar por caminhos que levariam mais para campos como a sociologia, o estudo da literatura vista de baixo deve necessariamente incluir a *recepção* das obras dessa literatura junto ao público, pois um dos fenômenos recorrentes quando tratamos das obras das classes subalternas é o seu sistemático *apagamento* ou marginalização dentro do campo literário brasileiro, com os autores muitas vezes encontrando mais repercussão fora que dentro do país. Assim, uma metodologia indicada para abordar o assunto é a comparação dos princípios explícitos ou implícitos presentes nos diferentes discursos críticos, sincrônicos e diacrônicos, sobre o valor literário na produção da crítica internacional e nacional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. Poética. In: _____. **Vida e obra**. Trad. Baby Abrão. Nova Cultural: São Paulo, 1999. (Os Pensadores).

AUERBACH, Erich. Germinie Lacerteux. In: _____. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 443-470.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. Trad. Daniela Kern; Guilherme J. F Teixeira. 2. ed. rev. Porto Alegre, RS: Zouk, 2011.

SOUSA, Germana Henriques Pereira de. **Carolina Maria de Jesus**: o estranho diário da escritora vira lata. Vinhedo: Horizonte, 2012.

GUINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. Trad. Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GULLAR, Ferreira. **Toda poesia**: 1950-1999. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. São Paulo: Francisco Alves, 1960.

LAJOLO, Marisa. Jeca Tatu em três tempos. In: SCHWARZ, Roberto (Org.). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 101-105.

POSSEBON, Fabricio. O riso. In: HOMERO. **Batracomiomaquia**: a batalha dos ratos e das rãs. Estudo e tradução de Fabricio Possebon. São Paulo: Humanistas/FFLCH/USP, 2003. p. 47-69.

RAMA, Ángel. La ciudad letrada. In: **La crítica de la cultura en América Latina**. Prólogos por Saúl Sosnovski y Tomás Eloy Martínez. Caracas: Biblioteca Ayacucho, nº 19, 1985.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Puede hablar el subalterno?**. In: Revista Colombiana de Antropología. Vol. 39, Jan.-Dez. de 2003. p. 297-364.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

**VIOLÊNCIA URBANA E PÓS-MORALISMO EM *LIVRO DE OCORRÊNCIAS*,
DE RUBEM FONSECA**

**URBAN VIOLENCE AND POST-MORALISM IN *LIVRO DE OCORRÊNCIAS*, BY RUBEM
FONSECA**

Flavio Pereira Senra⁷

Rafael Ottati⁸

Resumo

É indubitável afirmar que os anos da ditadura militar, especialmente em sua fase mais dura, entre 1964 e 1974, tiveram um efeito impactante não apenas na esfera política, mas na literária também. A literatura-reportagem, estética de que a narrativa ficcional se valeu no período, mostrava-se como uma nova visita dos valores naturalistas, dada a forte ligação com a realidade em seus temas e na forma de narrar, fria e descritiva, fruto de um narrador que se quer apenas observador do mundo real. Rubem Fonseca, autor reconhecido tanto pelo meio acadêmico quanto pelo grande público, é o objeto de estudo deste artigo, por inserir-se no período citado. Almeja-se, nas páginas seguintes, analisar seu conto *Livro de Ocorrências*, sob o viés da linguagem seca da estética mencionada, além da hiperviolência crua presente nas grandes cidades hipermodernas.

Palavras-chave

Hiperviolência, hipermodernidade, pós-moralismo.

Abstract

There is no doubt in saying that the years of military dictatorship, especially in its toughest phase, between 1964 and 1974, had a striking effect not only in the political sphere, but also in the literary one. The aesthetics fictional narrative used in the period, taken from the journalistic narrative, appeared as a revisit of naturalistic values, given the strong connection with reality in its themes and in the narrative form, descriptive and cold, fruit of a narrator who intended to be just an observer of the real world. Ruben Fonseca, recognized both by the Academy and by the general public, is the object of this article. This article aims, in the following pages, at analyzing his tale *Livro de Ocorrências* under the bias of the dry language of aesthetics aforementioned, besides the raw hyperviolence that exists in hypermodern big cities.

Palavras-chave

Hiperviolence, hipermodernity, post-moralism.

⁷ Doutor em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, UFRJ. Pós-Doutorando pelo mesmo programa. E-mail: fpsenra@gmail.com.

⁸ Mestrando em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, UFRJ. Bolsista da CAPES. E-mail: rafael.ottati@gmail.com.

INTRODUÇÃO

Inegavelmente, a Modernidade adentrou terras brasileiras fortemente durante o século XX. Com a industrialização maciça, as cidades expandiram-se em metrópoles. O capitalismo, em consequência, avançou desenfreadamente, trazendo consigo seus pontos positivos e suas mazelas, dentre as quais destacam-se a dureza do dia-a-dia de trabalhos exaustivos, a exaltação ao consumo incessante e a primazia do Eu em detrimento ao convívio harmonioso com os concidadãos. Nesta seara, a Literatura de uma forma geral questionou a Modernidade e suas várias consequências. No século XX, em particular na segunda metade desta, a Literatura Brasileira focou majoritariamente na representação urbana da vida humana, retomando alguns questionamentos da estética naturalista do século anterior, além de “adaptar-se” às questões centrais dos novos tempos.

A obra de Rubem Fonseca, dentre a de seus contemporâneos, decerto merece uma atenção especial nos estudos literários brasileiros. Estando listado entre os poucos autores que obtiveram reconhecimento tanto pelo meio acadêmico quanto pelo grande público, Rubem Fonseca foi capaz de elaborar um conjunto de obras que, em geral, se revelaram singulares, principalmente pelo aproveitamento de antigos recursos literários mesclados a novas técnicas narrativas.

Visando simultaneamente à análise do “rastro” naturalista na narrativa fonsequiana e o que distingue sua obra em relação ao Naturalismo do século XIX, seguem-se algumas reflexões acerca do tema da violência, recorrente nas artes brasileiras contemporâneas, tomando-se por base um dos mais singulares contos do autor. “Livro de ocorrências”, de *O Cobrador* (FONSECA, 2004) aproxima-se do que foi rotulado como literatura-reportagem, por conta da crueza e detalhismo de suas descrições. Além disso, percebe-se ao longo do conto o trato que o autor dá à questão das decisões morais cotidianas. Em tempos de hipermodernidade, em que há o predomínio do aqui-agora e das atitudes hedonistas, Fonseca apresenta o difícil dia-a-dia de um profissional que, como todos os outros indivíduos da sociedade, encara diversos dilemas morais através da relação direta entre o Eu e os Outros.

A LITERATURA-REPORTAGEM DOS ANOS 1970

É indubitável afirmar que os anos da ditadura militar, especialmente em sua fase mais dura (o período compreendido em 1964 e 1974), tiveram um efeito impactante não apenas na esfera política, mas na literária também. Ampliada em diversas linhas ficcionais, a prosa brasileira ainda hoje se vê extremamente afetada pelos anos iniciais da ditadura. Conforme afirma a professora e pesquisadora Beatriz Resende,

Se há uma recorrência temática na literatura brasileira contemporânea (como no cinema e em certa parte da música popular), esta é a violência nas grandes cidades. E não poderia ser diferente. Na América Latina, o tema divide hoje espaço com a chamada narrativa pós-ditadura, seja na literatura ou no cinema. Na verdade, uma questão tem muito a ver com a outra quando falamos de nossas sociedades. Falar, escrever e debater os dois temas implica tomar posições e politizar, de alguma forma, o discurso. (REZENDE, 2008, p. 93).

Motivados por um programa político centralizador e opressor, uma política econômica calcada na concentração de renda e uma censura violenta, vários autores reagem de maneira massiva através da chamada literatura-reportagem, tendência na qual a narrativa literária aproxima-se da narrativa jornalística. Tal estética, logo de princípio, mostrava-se como uma nova visita dos valores naturalistas, dada a forte ligação com a realidade em seus temas e na forma de narrar, fria e descritiva, fruto de um narrador que se quer apenas observador do mundo real. São as chamadas “narrativas factuais” (e não “ficcionais”). A justificativa para o surgimento de tal produção literária é simples: tendo a imprensa sido alvo de diversos ataques por parte do governo, ela se apropria de recursos estéticos literários, encontrando assim um meio de denunciar com mais segurança os disparates políticos e os absurdos sociais. Por sua vez, a literatura praticada nos duros anos desse regime emula o discurso jornalístico. Sobre o assunto, diz Flora Süssekind:

“Literatura de olho no jornalismo”, o novo naturalismo dá mais ênfase à informação do que à narração. O romance-reportagem obedece aos princípios jornalísticos da novidade, clareza, contenção e desficcionalização. Normalmente o que se fez nos anos Setenta foi retomar casos policiais que obtiveram sucesso na imprensa e trata-los numa reportagem mais extensa que a de jornal. A ela se deu o nome de romance-reportagem. E não é de se estranhar que os autores de maior sucesso nessa linha (José Louzeiro, João Antônio, Aguinaldo Silva) sejam todos jornalistas. Sua atuação literária parece apenas continuar o trabalho nas redações de jornal. Até os assuntos escolhidos, do caso Araceli à morte de Ângela Diniz, são retirados das páginas policiais do jornal. E recebem tratamento semelhante quando convertidos em matéria romanesca. Quebram-se as fronteiras entre jornalismo e ficção. E o que se lê são notícias, informação, e não ficção. (SUSSEKIND, 1984, p. 175)

Se considerarmos que não existe nenhuma forma de discurso “inocente”, que qualquer forma de neutralidade discursiva é um mito, e que nenhum texto de natureza estética é desprovido de alguma carga ideológica, podemos inferir que esse tipo de produção literária explicita ao máximo possível esse tom *não-literário*. A intencionalidade que motiva essa intertextualidade entre o jornalístico e o literário, ao estabelecer uma espécie de *factualidade literária*, serve como uma *arma* do indivíduo (desindividualizado, despersonificado, desumanizado neste contexto pós-moderno) para denunciar as mazelas do mundo circundante, impiedosamente domado com a mão-de-ferro do capitalismo tardio. Cabe corroborar tal ideia com a seguinte síntese feita por Alfredo Bosi:

o melhor da literatura feita nos anos de regime militar bateria, portanto, a rota da contra-ideologia, que arma o indivíduo em face do Estado autoritário e da mídia mentirosa. Ou, em outra direção, dissipa as ilusões de onisciência e onipotência do eu burguês, pondo a nu os seus limites e opondo-lhe a realidade da diferença. (BOSI, 1980, p. 436).

A tendência da literatura do referido período ainda segue pluralizada, mas, de formas pouco implícitas, promove alguma forma de choque e de estranhamento com o real. Desde então, dentre os diversos autores e tendências, alguns optaram por uma linha urbano-materialista, concentrando suas obras em um exame frio e destrinchado de traços mais distorcidos do comportamento de seus personagens, categorizados como tipos sociais. Nessas letras, a aguda apreensão do real afasta do leitor toda e qualquer sensação de alento, de forma que: “Não há catarse, não há consolo, não há utopia” (RESENDE, 2009, p. 93). Tais faltas permeiam o conto “Livro de Ocorrências”, analisado a seguir.

“LIVRO DE OCORRÊNCIAS”

Fazendo jus a seu título, “Livro de ocorrências” conta, em detalhes, três ocorrências policiais. O foco narrativo é construído sob a ótica de um personagem, um delegado inominado, uma característica que por si só já opera como um recurso estilístico que corrobora sua temática. Considerando que “Livro de ocorrências” consegue posicionar-se em uma zona de interseção temático-estilística entre o frio e seco registro criminal e a narrativa literária, percebe-se que a opção por um narrador sem nome, definido apenas por sua profissão, representa uma construção metonímica da

figura do delegado presente no imaginário coletivo. Se enxergarmos o narrador dessa forma, veremos que sua linguagem, de uma sintaxe nada rebuscada e de um léxico coloquial, registra uma série de atos de violência com a crueza e a impessoalidade típica de um texto de um livro de ocorrências policiais. Esse narrador-delegado, sendo uma construção metonímica, carrega consigo os signos que, na contemporaneidade, são frequentemente atrelados à polícia pela população: a frieza perante a violência, a visão banalizada da morte, a capacidade de ir além do limite do *humano* para cumprir seus objetivos, sejam eles de acordo com a lei ou não. Vê-se que esse narrador, homodiegético, representa a síntese máxima do assujeitamento institucional pós-moderno, já que temos um representante do poder público, um braço da sociedade de controle, que enxerga a mesma sociedade de forma reificada, tão desprovida de subjetividade quanto ele.

Nesse âmbito, a linguagem empregada na narrativa fonsequiana atende de forma mais do que pertinente a essa proposta de narração. Ao longo do conto, a voz do narrador-personagem alterna entre suas descrições do espaço e das situações, momentos em que ele faz uso do discurso indireto; e os atos de fala, seus e de todos os personagens, momentos em que o discurso direto é empregado. Todavia, não há uma marcação clara na transição entre esses planos discursivos: não há aspas nas falas dos personagens nem tampouco travessões indicando o discurso direto. A narrativa, então, nos mostra que, de um ponto de vista puramente sintático, temos a voz do narrador como a mais presente e central para a estrutura narrativa. Todavia, levando-se em conta não apenas o caráter estrutural por si só, mas a expressividade criada, vemos que essa narrativa, com essa transição *tipograficamente não-marcada* entre a descrição do narrador e seus atos discursivos do narrador, bem como aqueles dos personagens, auxilia na indefinição identitária desse narrador-delegado. A não explicitação na passagem entre uma voz e outra nos mostra como esse ente narrativo confunde-se com o mundo em que é inserido, mundo este que, simultaneamente, envolve e controla esse narrador. Da mesma forma que este narrador, enquanto representante oficial da “lei e da ordem”, exerce formas de controle e de autoridade perante o ente societal; vê-se que a sociedade em si o domina, sendo o maior agente de anulação de sua própria subjetividade, sua própria *humanidade*.

Sendo assim, compreende-se de forma mais complexificada a ótica desse narrador-personagem, mas não protagonista, já que, se quiséssemos “eleger” algum protagonista, este seria o próprio ente social grupal, produtor das ocorrências criminais a

serem registradas. A primeira ocorrência relatada é de uma mulher que vai à delegacia registrar queixa contra seu marido por agressões físicas. Ainda que a mulher se arrependa de ter ido até a polícia – “Ubiratan é nervoso, mas não é má pessoa. Por favor, não faz nada com ele.” (FONSECA, 2004, p. 111) –, o delegado decide ir até a residência do casal:

Eles moravam perto. Decidi ir falar com Ubiratan. Uma vez, em Madureira, eu havia convencido um sujeito a não bater mais na mulher; outros dois, quando trabalhei na Delegacia de Jacarepaguá, também haviam sido persuadidos a tratar a mulher com decência. (*Ibidem*, p. 111).

Ubiratan, um halterofilista rude e arrogante, mostra-se indisposto a acompanhar o delegado. Após algumas frustradas tentativas de persuasão verbal, o policial-narrador saca seu revólver. Mediante a persistência do desacato de Ubiratan, o delegado atira em sua coxa. Ao longo da narrativa, é enfatizado o orgulho que o musculoso interlocutor do delegado tem de sua compleição física bem-trabalhada: “Você acha que tenho medo da polícia?, ele perguntou, olhando com admiração e carinho os músculos do peito e dos braços” (*Ibidem*, p. 111).

Interessantemente, devem ser ressaltadas as palavras empregadas para descrever a forma como Ubiratan encara seus próprios músculos: “admiração” e “carinho”. O afeto pelo próprio corpo contrasta violentamente com o descrédito que este tem por sua esposa, referindo-se a ela como “idiota”. Como se não fosse o bastante, Ubiratan ainda dispara ao narrador: “Vai e diz para ela voltar para casa senão vai ter” (*Ibidem*, p. 111). Percebe-se que a postura narcisista de Ubiratan faz com que este seja devoto do próprio corpo ao ponto de usar deste para exercer qualquer tipo de poder contra os demais, seja contra a figura feminina, seja contra qualquer forma de autoridade, o que é evidenciável pelo imperativo verbal direcionado ao narrador: “Vai e diz para ela...”.

Entretanto, apesar disso, na tensão força orgânica (o corpo, os músculos de Ubiratan) *versus* força artificial (o revólver do delegado-narrador), esta última venceu: “Ubiratan contraiu todos os músculos do corpo, como um animal se arrepiando para assustar o outro, e estendeu o braço, a mão aberta para agarrar o meu revólver. Atirei em sua coxa. Ele me olhou atônito” (*Ibidem*, p. 112). O corpo, objeto de opressão e devoção de Ubiratan, sua força-motriz, fora conspurcado. É o momento em que a postura autoritária deste homem transita para o patético desespero perante o ferimento: “Olha o que você fez com o meu sartório!” (*Ibidem*, p. 112). Por fim, Ubiratan é levado de ambulância para o hospital por um frio delegado que, em seguida, o conduziria para

a delegacia. O desfecho possui uma comparação irônica, já que, segundo o narrador, a voz de Ubiratan, em seus urros de dor, “era mais estridente do que a sirene que abria nosso caminho pelas ruas” (*Ibidem*, p. 112).

A segunda ocorrência trata de um acidente: “Um ônibus atropelou um menino de dez anos. As rodas do veículo passaram sobre a sua cabeça deixando um rastro de massa encefálica de alguns metros. Ao lado do corpo uma bicicleta nova, sem um arranhão” (*Ibid.*, p. 113). Nota-se, além do contraste entre o completo e brutal esfacelamento da cabeça da criança e a integridade da bicicleta, uma ausência total de qualquer espécie de comoção por parte do narrador mediante o fato descrito. A narrativa fonsequiana cria imagens das mais impactantes, sanguinolentas, investindo em uma estética do grotesco que, notoriamente, só se faz por existir através dos olhos de um narrador que se mostra indiferente a todo esse espetáculo mórbido. O tom espetacular não é um exagero, tendo em vista que o narrador enfatiza a multidão que contempla o cadáver em torno do cordão de isolamento, chegando a referir-se a essas pessoas como “espectadores” (*Ibidem*, 113). Duas pequenas passagens marcam essa segunda ocorrência. Na primeira, uma senhora idosa e malvestida tenta ultrapassar o cordão de isolamento com uma vela na mão, “para salvar a alma do anjinho” (*Ibidem*, p.113). Na segunda, uma mulher em crise histérica rompe o cordão de isolamento e toma o corpo em seus braços. O delegado registra: “Ordenei que ela o largasse. Torci seu braço, mas ela não parecia sentir dor, gemia alto, sem ceder” (*Ibidem*, p.113). Depois de muita luta do narrador e dos policiais é que conseguiram, à força, tirar o morto dos braços da mulher e recolocá-lo no chão, “para onde ele devia aguardar a perícia” (*Ibidem*, p.113), enquanto a mulher era arrastada para longe.

Essas duas sub-ocorrências dentro da ocorrência principal mostram bem o quanto o narrador está habituado com esse tipo de situação, encarando-a de forma banalizada, burocratizada, apenas como *mais um dia de trabalho*. Uma prova disso é a razão principal para que o corpo fosse deixado no chão: “ele devia aguardar a perícia” (*Ibidem*, p.113), ou seja, o verbo *dever* mostra que há uma sequência de procedimentos oficiais a serem conduzidos pelas entidades oficiais, e não seria uma civil que impediria isso, mesmo ela estando em estado de histeria, mesmo fora de si ao ponto de não sentir a truculência física do narrador. Aliás, nota-se que as duas forças intrusivas que tentaram de alguma maneira perverter a ordenação, a orquestração policial perante a morte da criança, são, justamente, forças de natureza feminina: uma idosa e uma mulher. Devemos atentar que essas não têm suas identidades definidas por nomes. No

caso da idosa, sua subjetividade é formada por uma imagem que sugere uma condição social (as roupas esfarrapadas) e um ato de fé (a flor, para embalar a alma do “anjinho”). Convém afirmar que a postura do delegado, mais do que ignorar, é de total desconsideração e, até mesmo, ridicularização dessa figura. Já no caso da mulher, sua identidade é apenas definida por seu surto. Uma figura feminina com esse descontrole, ao ponto de abraçar o corpo da criança, sugere ao leitor que haveria alguma ligação familiar entre essa mulher e a criança – talvez, até mesmo, seja esta a mãe dele. Contudo, essas possibilidades são meras conjecturas a serem levantadas pelo leitor. O narrador sequer se preocupa em considerar alguma hipótese desse natureza, preocupando-se, unicamente, com a sequência dos procedimentos oficiais, ou seja, cumprir com sua função social neste momento.

A ocorrência termina com o motorista-assassino em frente ao delegado. Registra o narrador: “Era um homem magro, aparentando uns sessenta anos, e parecia cansado, doente e com medo. Um medo, uma doença e um cansaço antigos, que não eram apenas daquele dia.” (*Ibidem*, 114). A descrição, mesmo sem mostrar nenhum ato de fala do personagem, expressa a fragilidade e a fragmentação moral de um homem já na terceira idade, sugestivamente alquebrantado pelos anos de serviço como motorista – pois, afinal, era uma doença e um cansaço “antigos, que não eram apenas daquele dia” (*Ibidem*, p.114). Vê-se que o trabalho foi um agente desumanizador deste homem, consumindo-o, destruindo-o, fragmentando-o.

A terceira e mais breve das ocorrências trata de um suicídio. Um morador do subúrbio, casado e com um filho, estava morto em seu banheiro. A descrição fonsequiana, detalhista, apela para diferentes percepções sensoriais nessa ocorrência, sendo o olfato a mais marcante: “A casa *cheirava* a mofo, como se os encanamentos estivessem vazando no interior das paredes. De algum lugar vinha um *odor* de cebola e alho fritos.” (*Ibidem*, p.114). Porém, o sequenciamento narrativo sinestésico prossegue, levando o leitor cada vez mais para dentro da cena do crime, fazendo-o *ver* tudo – “O banheiro? Ele me apontou um corredor escuro. (...) A porta do banheiro estava entreaberta, o homem estava lá. (...)Acendi a luz da sala” (*Ibidem*, p.114) – e também *ouvir*: Após todas as perguntas terem sido devidamente feitas à viúva, ao remexerem no corpo, este solta um gemido. “Ar preso, esquisito não é?” (*Ibidem*, p. 114), diz o ajudante do delegado. Ambos riem, mas, paradoxalmente, sem vontade alguma de rir. O morto, “um homem franzino, a barba por fazer, parecia um boneco de cera.” (*Ibidem*, p. 114), não havia deixado bilhete nem nota alguma sobre seu suicídio. Esse dado é digno

de nota, pois, se este homem cometeu o suicídio sem uma razão aparente, se ele fez isso apenas pelo ato em si, é por que não há necessidade de qualquer explicação: a vida em si, em sua imanência desumanizante, já uma explicação o suficiente para abandoná-la. Isso é corroborado pela fala de Azevedo, o ajudante do delegado: “Eu conheço esse tipo, quando não aguentam mais eles se matam depressa, tem que ser depressa senão se arrependem.” (*Ibidem*, p. 114). Por fim, Azevedo, expressando o quão comum e banal é a morte para esses homens, urina no vaso sanitário (localizado na cena do suicídio, ressalta-se), lava as mãos na pia e as enxuga na camisa. Fim da ocorrência – e do conto, com um tom cru, seco e abrupto.

Observar a narrativa fonsequiana sob a lente naturalista é bastante possível em diversos momentos e em diversos aspectos. No conto analisado, tal lógica não é diferente, já que todas as ocorrências narradas são em subúrbios do Rio de Janeiro, envolvendo personagens quase sempre pertencentes a uma classe menos abastada. Tal ambiência é pertinente ao Naturalismo, que, por muitas vezes, teve suas narrativas “científico-literárias” caracterizadas por personagens pobres. Ademais, se no universo Naturalista o comportamento humano é destrinchado em seus aspectos mais baixos, obscuros, o mesmo ocorre no conto de Rubem Fonseca. Na primeira ocorrência, por exemplo, tem-se uma situação de violência doméstica, que o narrador enfatiza ser comum tendo-se em vista a quantidade de casos semelhantes já resolvidos por ele. Até por isso, possivelmente, o narrador resolveu envolver-se na briga entre os dois, de forma a não permitir que mais um caso desses deixe de ser investigado por desistência da vítima (FREITAS, 2012). Tamanha atitude do narrador-delegado mostra-se pertinente, pois, ao contrário do naturalismo novecentista, o personagem fonsequiano desiste da aporia testemunhal e decide entrar em choque com esse mundo de violência cotidiana que o cerca. Uma decisão assim demonstra que esse não é um personagem-tipo, o que, mais para frente neste artigo, será analisado mais profundamente.

Na segunda ocorrência, em que é narrado em detalhes um acidente automobilístico que vitimou um menino, o leitor se depara com uma caracterização extremamente fria, sangrenta e detalhada da morte da criança. Esta, por sua vez, remete diretamente a momentos clássicos da narrativa naturalista, como o suicídio da negra Bertoleza ao término da obra *O Cortiço*: “Bertoleza então, erguendo-se com ímpeto de anta bravia, recuou de um salto e, antes que alguém conseguisse alcançá-la, já de um só golpe certo e fundo rasgara o ventre de lado a lado. E depois embarcou para a frente, rugindo e esfocinando moribunda numa lameira de sangue.” (AZEVEDO, 1997, p.

122). Detalhes como a pequena multidão de curiosos que assistem, com certo deleite, o corpo, bem como a compaixão da idosa pobre e o desespero da mulher que abraça o defunto são cenas de concentração de massas populares onde alguns personagens tomam atitudes que tramitam entre o exagero, o absurdo e o ridículo, derivado de uma violência cada vez mais presente nas vidas daqueles que habitam as grandes cidades.

Por fim, na terceira e última ocorrência, tem-se o relato de um suicídio. Novamente o ambiente é pobre, e a naturalidade com que os personagens (o delegado e seu auxiliar, Azevedo) lidam com a situação chega ao ponto de ambos rirem quando o morto solta um gemido devido a um pouco de ar ainda preso em seus pulmões. Conforme já foi ressaltado, nenhum dos personagens se abala emocionalmente com o acontecido – mesmo a tentativa de indicação da causa da morte é dita com uma naturalidade assombrosa. Aliás, a única reação emocional que surge por parte dos policiais é justamente a mais inesperada: o riso (vazio) após o estranho gemido do morto, este explicado de forma lógica, cientificista – “Ar preso, disse Azevedo. Esquisito, não é?” (*Ibidem*, p.114). A velocidade das breves narrativas contidas em “Livro de ocorrências”, marcadas por muitos períodos curtos, com as *pequenas tragédias* nelas contidas, bem como a caracterização quase gélida do personagem-narrador, dão a tônica necessária para que esse conto possa ser perfeitamente encaixado na proposta do referente estudo.

O conto em questão possui apenas três ocorrências, mas, ao término da leitura destas, fica a sensação de que poderiam ser dez, vinte, inúmeras delas. O realismo bruto contido nestas pequenas histórias remete o leitor diretamente a um verdadeiro livro de ocorrências de uma mesa de uma delegacia, onde a cada novo dia um novo caso surge em suas páginas. No entanto, ambos os acontecimentos apontam para uma sociedade em mudanças, em sua base filosófica e moral. Alguns de seus personagens não aceitam a total aporia. A aceitabilidade da crueza cotidiana igualmente não se mostra total: há fagulhas que os levam a tomar importantes decisões morais. Não há moralismo explicitado nas linhas fonsequianas... ao contrário, há decisões morais em prol de *alguma coisa*, embora os caminhos que levem ao fim desejado nem sempre sejam os mais benéficos ou livres de problemas (como pode ser comprovado pelo delegado que atira na coxa de um homem para obrigá-lo a cooperar).

TEMPOS PÓS-MORALISTAS

Ao longo de algumas décadas, no meio acadêmico, houve certa discussão acerca da validade do termo “pós-moderno” – isto é, se, de fato, aquele uso do termo pretendido por François Lyotard entre outros serviria para refletir as mudanças vistas no mundo de então. Tais mudanças foram sintetizadas pelo filósofo francês Gilles Lipovetsky em seu livro de 2004, intitulado *Tempos Hipermodernos*, da seguinte maneira: “(...) ora o abalo dos alicerces absolutos da racionalidade e o fracasso das grandes ideologias da história, ora a poderosa dinâmica de individualização e de pluralização de nossas sociedades” (LIPOVETSKY, 2004, p. 51). O filósofo continua, argumentando que, “Às visões entusiásticas do progresso histórico sucediam-se horizontes mais curtos, uma temporalidade dominada pelo precário e pelo efêmero” (*Id.*, p. 51). Ou seja, “A época dita pós-moderna, definida pelo esgotamento das doutrinas emancipatórias e pela ascensão de um tipo de legitimação centrada na eficiência, faz-se acompanhar do predomínio do aqui-agora.” (*Ibid.*, 2004, p. 59).

Ora, o desencanto com os alicerces do saber, enraizados na sociedade ao longo de séculos, levaria facilmente a um pessimismo ou, pior, a um niilismo, já que a falta de certezas geraria desesperos. O sujeito, então, encontrou-se fragilizado, desenraizado, multifacetado: percebeu-se múltiplo em diversos aspectos, pertencente a diferentes grupos culturais, isto é, como um ator social – aquele que desempenha papéis mutáveis dependendo da situação e/ou da companhia momentânea. O aqui-agora teria primazia, tanto nas atividades cotidianas do indivíduo quanto em suas decisões éticas. No entanto,

As desilusões, as decepções políticas não explicam tudo: houve simultaneamente novas paixões, novos sonhos, novas seduções que se manifestaram dia após dia sem grandiloquência, é verdade, mas onipresentes e afetando o maior número de pessoas. Eis o fenômeno que nos modificou: é com a revolução do cotidiano, com as profundas convulsões nas aspirações e nos modos de vida estimuladas pelo último meio século, que surge a consagração do presente. (*Ibid.*, 2004, p. 59).

No livro supracitado, o filósofo francês percebe que aquela realidade dita pós-moderna pode já ter acontecido e ter se tornado algo além. Não muito distante, porém: os paradoxos do ser humano existiram desde sempre, o pós-moderno apenas teria demonstrado que se podia viver conjuntamente a eles. A falta de noções norteadoras e a falta de sentidos haveriam se modificado recentemente por uma abundância de opções que tomaram seus lugares. Por isso, Lipovetsky afirma que “A primazia do presente se

instalou menos pela ausência (de sentido, de valor, de projeto histórico) que pelo excesso (de bens, de imagens, de solicitações hedonistas).” (LIPOVETSKY, 2004, p. 61).

Percebeu-se que o homem não poderia estar dirigindo-se a um niilismo por viver uma angústia por conta da falta de sentido, uma vez que é perceptível a ascensão dos ideais direitistas nos países democráticos mais desenvolvidos do mundo: pessoas clamando que lutam pela defesa da família ou dos bons costumes – contra a libertinagem, o populismo e o direito igualitário de casamento civil independente de gêneros –, assim como pessoas que se dedicam a salvar animais adoentados nas ruas das metrópoles. Estes são apenas alguns exemplos, porém capturam uma nova realidade: a de que a primazia do dever foi abalada mais fortemente do que os absolutos idealistas herdados do Iluminismo (como a Verdade, o Bem, entre outros). Na primeira ocorrência do conto de Rubem Fonseca, o policial decide auxiliar a moça vítima de violência doméstica sem pensar diretamente em um retorno, nem sexual e menos ainda financeiro. A ideia bastante difundida no senso comum atual de que o dinheiro manda nas ações e é o fim último e a causa-motriz de tudo na sociedade capitalista choca-se com a atitude desse personagem. De acordo com o filósofo francês:

Não é verdade que o dinheiro e a eficiência se tornaram os princípios e os fins últimos de todas as relações sociais. Do contrário, como entender o valor conferido ao amor e à amizade? Como explicar as reações de indignação em face das novas formas de escravidão e de barbárie? (...) Ainda que nossa época seja o palco da pluralidade conflituosa dos conceitos do bem, ela é, ao mesmo tempo, marcada por uma reconciliação inédita com os fundamentos humanistas (...). (*Idem*, 2004, p. 99.)

Na segunda ocorrência do conto de Rubem Fonseca analisado anteriormente, a *velhinha* tenta romper o cordão de isolamento. Possivelmente, a senhora sabia que estava cometendo uma infração – adentrar local proibido –, no entanto, justificava tal ato com a desculpa de pretender salvar a alma da criança atropelada, elevando-a ao paraíso cristão, tornando-a um “anjinho”. Embora o narrador não se posicione a favor da velha, mantendo a postura esperada pela instituição para a qual trabalha, o leitor emociona-se e talvez até mesmo concorde com a atitude dela: a partir do momento em que se acredita no conceito da salvação imaterial, neo-platônica e judaico cristã, não há razão por que não fazer o possível para salvar *aquela* criança – a qual, infere-se pelas entrelinhas, não se conhece, mas que *com certeza* não mereceria o destino que recebeu.

Assim, o efêmero continua presente nas vidas hodiernas, porém em concomitância com outros valores. “Encerrou-se um capítulo: a moral do aqui-agora cedeu lugar ao culto da saúde, à ideologia da prevenção, à medicalização da existência. Prever, projetar, prevenir (...)” (*Idem*, 2004, p. 73). Tal afirmação dá suporte à decisão do delegado na primeira ocorrência do conto “Livro de ocorrências”: não se trata de prender o criminoso que bate na esposa por uma pretensa moral, por um suposto bem comum à sociedade. É uma decisão pessoal, a partir de uma vontade própria, de que aquela situação específica não volte a ocorrer: é a vontade de parar com o sofrimento daquele *outro* específico e não de um *outro* imaterial e transcendental, como pretendido pelo discurso religioso (entre outros), só para valer-se da situação explicitada no parágrafo anterior.

Por conta dessas mudanças todas, Lipovetsky sustenta que a sociedade moralmente tornou-se diferente. Que a primazia do dever foi abalada e que as decisões éticas e morais continuam ocorrendo, embora em uma escala filosófica diferente. Ele rotulou as sociedades atuais de pós-moralistas, explicando-se da seguinte maneira:

Sociedade pós-moralista: assim entendemos uma sociedade que repudia a retórica do dever rígido, integral e estrito e, paralelamente, consagra os direitos individuais à autonomia, às aspirações de ordem pessoal, à felicidade... é uma sociedade que, em suas camadas mais profundas, deixou de estar baseada nas exortações ao cumprimento integral dos preceitos, e que só procura acreditar nas normas indolores da existência ética. Eis a razão pela qual nenhuma contradição existe entre o aumento de popularidade da temática ética e a lógica pós-moralista, uma vez que a atual concepção de ética não exige nenhum sacrifício maior, nenhuma renúncia a si mesmo. (LIPOVETSKY, 2005, p. xxx)

A ética no trabalho mostra-se um tema oportuno e bastante disseminado no mundo corporativo atualmente. Disciplinas universitárias nos mais diversos cursos também abrangem tais “procedimentos” éticos. No fundo, o indivíduo não vai manter sua vida ética, de acordo com o filósofo francês: ele apenas vai *agir* eticamente no trabalho. A terceira ocorrência do conto fonsequiano demonstra essa afirmação, uma vez que o policial guardando a entrada da cena do crime permanece impassível, falando apenas quando o narrador interpela-o. Por outro lado, o perito pode ser questionado ao inferir a causa da morte através da sua experiência ao invés de atentar ao particular de cada caso. Esse impasse torna-se gritante pelo “riso sem prazer” do narrador – vivenciando algo inédito, mas sem se assustar com o fato – e do perito, o qual se apressa a explicar o ocorrido. Nenhum dos dois emociona-se com o morto ou com a situação em

que se encontrava – igualmente, o perito ao suspeitar o motivo do possível suicídio secamente faz sua afirmação, sem aquiescer-se um momento sequer da dor causada naquela família pelo ato desesperado do (talvez) suicida. O descaso com o morto é o tema central desse trecho, claramente demonstrado com o ato mais ordinário do nosso dia-a-dia: o urinar e posterior higienização.

Se a senhora mal-vestida da ocorrência anterior lutou a favor da salvação espiritual do menino, tal ato não pode ser atribuído coletivamente: as decisões são individuais. “O imperativo proverbial do coração puro, os apelos ao devotamento total, o ideal hiperbólico de viver para os outros, nenhuma dessas exortações já encontra ressonância coletiva.” (LIPOVETSKY, 2005, p. 104) Em outras palavras, se talvez essa senhora frequentasse uma congregação religiosa, não necessariamente seus colegas de culto agiriam de igual maneira: os ensinamentos podem ser os mesmos, mas as interpretações são várias.

“O indivíduo contemporâneo não é mais egoísta que em outras eras, mas o homem hodierno – despudoradamente agora – não mais titubeia em pôr a nu o caráter individualista de suas preferências. A novidade está precisamente nisto: pensar só em si não é mais tido como algo imoral. (...) Ora, a cultura pós-moralista exerce sua influência manifestamente em sentido: supervaloriza a legitimidade dos direitos subjetivos e, correlatamente, solapa a noção do postulado da abnegação total.” (*Idem*, p. 107-8)

CONCLUSÃO

Rubem Fonseca mostra uma espécie de “neo-naturalismo” dado o resgate de diversas características do Naturalismo original (a predileção por cenas bizarras, o descritivismo, a análise de tipos sociais, etc.), empregadas sob um viés extremamente crítico e por vezes, ácido. Se em alguns momentos a Literatura Brasileira viu personagens de índole questionável assumirem ares de herói (como no clássico *Macunaíma*, de Mário de Andrade), tal processo atinge níveis ainda mais altos na narrativa fonsequiana onde é freqüente ver personagens criminosos ganharem destaque e por vezes *status* de herói. Tal marginalização não foi em vão, tendo em vista que, ao término dos anos de 1960 e durante os anos de 1970 a literatura teve uma tendência a privilegiar tal tipo de personagens, pois, além de provocar o questionamento social de forma extremamente agressiva, o leitor poderia identificar-se com um tipo social que sofre a mesma marginalização que ele. Ser marginal, ser censurado, procurado pelo

governo, inimigo do Estado, tudo isso era, na referida época, um sinônimo de prestígio que teve seu reflexo na literatura.

Além disso, a expansão da globalização levou aos discursos dos *outros* sociais. A literatura, então, mostrou-se ainda mais pluralizada, representando e emulando as vozes de diversos outros indivíduos, assim como suas inquietações mais íntimas e cotidianas. As decisões morais participam desse escopo representacional. Ao vivenciar acontecimentos violentos – ou o resultado desses, como o encontro de viúvas desesperadas ou de corpos de crianças esfaqueados por veículos – o indivíduo reposiciona-se, mesmo sem perceber, consigo mesmo. Em tempos pós-moralistas, o dever, imaterial, obrigatório, idealizado, dá lugar a decisões momentâneas – e não há culpa caso decida-se no momento por algo diferente de momento similar no passado.

Desta maneira, o dito “neo-naturalismo” presente na obra de Rubem Fonseca carrega consigo forte crítica social, objetivando um realismo bruto e corrosivo. Uma exposição das patologias psicoeconômicas e psico-sociais da era moderna. Efetuada da maneira mais chocante, direta e agressiva possível, como um murro no estômago do leitor/espectador, esse “golpe de realidade” se dá através do emprego dos artifícios literários mais marcantes do gênero naturalista (o uso de cenas bizarras, a narrativa detalhista etc.), porém explicitando o oposto do determinismo do século anterior: no momento histórico em que a escrita de Rubem Fonseca está inserida o homem encontra-se, se não mais livre, pelo menos com mais opções de escolhas do que anteriormente. E alia-se a essa intenção de choque um interessante recurso de alternância entre um discurso formal e um uso da linguagem bem mais próximo da fala cotidiana, por muitas vezes chula e até vulgar. O tema do presente artigo é bastante amplo e frutífero, tendo já dado origem a alguns outros estudos a respeito (um dos quais presente na bibliografia ao término deste artigo). Espera-se que este texto seja apenas um de diversos estudos que possam ainda ser feitos sobre o tema, sempre com o objetivo de ampliar a compreensão deste fenômeno literário moderno que é o “neo-naturalismo”, posicionando-se nos tempos hipermodernos em que vivemos, em uma sociedade que abraça o espetáculo grotesco com força.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Aluísio. **O cortiço**. 30. ed., São Paulo: Ática, 1997.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1980.

FONSECA, Rubem. **O cobrador**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FREITAS, G. D. M. M. Violência, aporia e desencanto no conto “Livro de Ocorrências”, de Rubem Fonseca. **Anais**, 2º Colóquio de Estudos Lingüísticos e Literários – CIELLI, PPG em Letras, UEM, 2012. Disponível em <http://anais2012.cielli.com.br/pdf_trabalhos/1910_arq_1.pdf>. Acesso em 10 de Abril de 2013. [s/p]

LIPOVETSKY, Gilles. Tempo contra tempo, ou a sociedade hipermoderna. *In*: _____. **Os Tempos Hipermodernos**. São Paulo: Editora Bacarolla, 2004. Pp. 49-104.

_____. **A Sociedade Pós-Moralista**: o crepúsculo do dever e a ética indolor dos novos tempos democráticos. São Paulo: Editora Manole, 2005.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra / Biblioteca Nacional, 2008.

SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual romance?** Rio de Janeiro: Achiamé. 1984.

ORFEU, O CANTOR DOS MISTÉRIOS

Francisca Luciana Sousa da Silva⁹

Resumo

Pretendemos analisar características fundantes do culto órfico, notadamente *iniciação*, *abstenção de carne* e *sacrifício de hinos*, bem como destacar a relevância desse culto de mistérios na formação das ideias gregas sobre a alma, no período clássico, em contraposição ao período arcaico. Segundo Manfred Lurker (2003:500), o *culto* expressa, externamente, o respeito interior relacionado ao divino. Dele fazem parte as festas religiosas e os mistérios, os quais correspondem, por sua vez, a “cultos secretos em oposição a cultos de Estado” (p. 443). A participação nos mistérios, contudo, reclama um ingresso ritualístico, um rito de passagem, uma transição simbólica da morte para o renascimento. “Na Antiguidade, a *iniciação* era a admissão aos *mistérios*.” (p.349)

Palavras-chave

Ascese, Catábase, Iniciação, Mistério, Orfismo.

Abstract

We intend to analyze characteristics of the founding Orphic cult, especially initiation, abstinence from meat and sacrifice of hymns, as well as highlighting the relevance of this cult of mysteries in the formation of Greek ideas about the soul, in the classical period, as opposed to the archaic period. According to Manfred Lurker (2003:500), the cult expressed externally, respect related to the divine within. Are part of religious festivals and mysteries, which correspond, in turn, the "secret cults as opposed to cults of state" (p. 443). The participation in the mysteries, however, claim a ticket ritual, a rite of passage, a transition symbolic death to rebirth. "In antiquity, the initiation was admission to the mysteries." (P.349)

Keywords

Ascetic, Katabasis, Initiation, Mystery, Orphism.

⁹

Mestranda em Literatura Comparada, Universidade Federal do Ceará

Orfeu, o cantor dos mistérios

Um funesto himeneu. Para tão grande amor de Orfeu e Eurídice, tão curta a vida, subtraída por uma serpente. A noiva cai nos braços de Thánatos; o amante, hierofante, desce às Tenárias portas, qual canta o poeta das metamorfoses. Lá tange a lira, convence Caronte, comove as Erínias, consola as almas perdidas. Suplicante, apresenta-se à Soberana Senhora e ao Sombrio Senhor. Eles também aquiescem. Apenas uma condição, infringida no derradeiro instante. Outra vez perde Eurídice. Outra vez seguirá sozinho...

A música de Orfeu é o mote para esta comunicação, que pretende analisar algumas características do culto órfico bem como destacar a relevância deste na formação das ideias gregas sobre a alma, no período clássico, em contraposição ao período arcaico. Cumpre assinalar ainda a grande aproximação com o culto dionísíaco. Antes, porém, é importante esclarecer alguns termos empregados no discurso ora proferido, à luz do tema em questão. O primeiro deles é *culto*. Segundo Manfred Lurker, trata-se de “expressão exterior do respeito interior face ao divino. (...) Num sentido amplo fazem parte do culto também as festas religiosamente motivadas e os *mistérios*.” (2003, 177) Estes, por sua vez, correspondem a “cultos secretos em oposição a cultos de Estado. Principalmente nos mistérios do helenismo, formados pela união das religiões grega e oriental, o mito de um deus surgido nos primórdios da terra, a sua morte e ressurreição, é praticado em rituais dramáticos para presentificar os acontecimentos primitivos.” (idem, 443). A participação nos mistérios, contudo, reclama um ingresso ritualístico, um rito de passagem, uma transição simbólica da morte para o renascimento. “Na Antiguidade, a *iniciação* era a admissão aos *mistérios*.” (idem, 348-349). Outra palavra aqui empregada é *mística*, que deriva do grego *mystikós*, com frequência associada a símbolos de culto, referindo-se às relações com a divindade nos mistérios (Cf. p. 445). Lurker (2003) acrescenta:

Este fenômeno religioso é antiquíssimo e remonta aos povos primitivos, entre os quais os homens buscavam a ligação com os poderes superiores por meio da ascese, dança e êxtase de embriaguez. Nas altas religiões, o objetivo desta busca é a *unio mystica*, a união do ser humano com a existência absoluta. O caminho para ela passa geralmente pela ascese, purificação ética e meditação. (idem, 446)

A vivência mística é inefável, expressa por meio de imagens e símbolos, notadamente uma simbologia cósmica e paradoxal. A esse respeito é oportuno destacar o extenso e minucioso estudo de Alberto Bernabé, professor da Universidad Complutense de Madrid, acerca de Orfeu e do orfismo e as relações deste com a filosofia platônica na obra *Platão e o orfismo: diálogos entre religião e filosofia*, traduzida para o português do Brasil pela Annablume Clássica. Sobre a função religiosa atribuída a Orfeu vai nos dizer Bernabé:

Também se atribuía a Orfeu uma função religiosa, como profeta (e assim Platão se refere a ele na passagem *Resp.* 366a) e fundador de rituais religiosos e oráculos, de acordo com os testemunhos de múltiplas fontes antigas, especialmente as chamadas *teletai*. O termo *τελετη* se traduz frequentemente por “iniciação”. No entanto, é muito mais do que isso, dado que inclui diversos rituais, não necessariamente iniciáticos, geralmente relacionado aos Mistérios e ao destino da alma no Além. (p. 40)

Mais adiante, o erudito espanhol aproxima Orfeu de outro poeta, Tamiras, castigado pelas Musas por querer competir com elas. Ambos são mencionados por Platão¹⁰ como “arquétipos míticos de cantores maravilhosos (*Ion* 536b), autores de hinos dulcíssimos (*Leg.* 824d)”. No entanto, assinala Bernabé:

aqui e ali o filósofo sabe deformar sutilmente os dados do mito, para que deixe claro, em suas referências, que o seu modo de ver Orfeu como personagem mítico é negativo, irônico, quando não desrespeitoso. Tal fato nos faz concluir que a fascinação que exerce sobre os demais é tão falsa quanto o discurso de Protágoras (Pl. *Prot.* 315a): deixa deliberadamente na ignorância a sua condução ao progresso (Pl. *Leg.* 677d), que acarreta a merecida humilhação de morrer pelas mãos de mulheres, e nos infernos escolhe com rancor reencarnar como cisne para não nascer mulher (Pl. *Resp.* 620a). Platão sublinha até mesmo o fato de descender de uma Musa com um irônico “segundo dizem” (Pl. *Resp.* 364e, cf. *Tim.* 40d). A atitude do filósofo contrasta com a de outros autores, que costumam citá-lo de forma positiva (...) e até mesmo pelo passo de Platão, no qual Sócrates se refere a ele como um dos arquétipos (o primeiro) das pessoas ilustres as quais quaisquer dos juízes desejaria ver no Hades (Pl. *Apol.* 41a, cf. § 1.2.). (p. 70-71)

Da nossa parte, concordamos com estes autores que veem Orfeu positivamente, pois, para nós, é evidente a presença do vate da Trácia na poesia contemporânea (na verdade, uma presença que se pode dizer perene haja vista o número de adaptações, versões, leituras e releituras do mito para a ópera, o teatro, o cinema, as *graphic novels*,

¹⁰ “Massaracchia concluiu em sua investigação das citações platônicas que o filósofo considerava Orfeu muito anterior a Homero e que entendia que a cultura poética e religiosa tradicional se compunham de dois momentos distintos e sucessivos: um mais antigo, encabeçado por Orfeu, e outro mais moderno, encabeçado por Homero.” (1993, 183 *apud* Bernabé, 2011:37) Curioso notar que o mais antigo tenha se tornado mais moderno, senão o preferido dos contemporâneos...

nas mais diferentes épocas, desde a Antiguidade até os dias de hoje). A música brasileira, de modo muito especial, tem em Orfeu uma rica fonte de inspiração. Que o digam Tom Jobim, maestro soberano, e Vinícius de Moraes, nosso poetinha, na feliz parceria para o filme de Marcel Camus, *Orfée Noir (Black Orpheus, 1959)*, versão cinematográfica da peça *Orfeu da Conceição*, cujo primeiro ato foi escrito numa madrugada de 1942, mas encenada em 1956 pelo Teatro Experimental do Negro, grupo criado por Abdias do Nascimento, com direção de Leo Jusi e cenários de Oscar Niemayer. Esta abordagem, contudo, embora muito nos interesse e emocione, não é pauta da presente comunicação.

Orfeu: considerações etimológicas

Píndaro, na *Quarta Pítica*¹¹, faz referência a Orfeu, filho de Apolo, deus da luz e também “loxos”, o oblíquo. Ele, Orfeu, que toma assento na expedição dos Argonautas¹², o primeiro a ser mencionado¹³, tem um nome misterioso, por vezes associado a *ribhus*, poeta e cantor em sânscrito. Salomon Reinach, no começo do séc. XX, associou a *órphnos*, adjetivo grego que significa obscuro. De modo semelhante, Gabriela Guimarães Gazzinelli, na introdução de *Fragmentos órficos*, diz: “Uma das possíveis etimologias de seu nome seria, inclusive, *órphna*, cujo sentido é trevas, escuridão, numa alusão à sua aventura pelo Hades. Ele obteve, assim, ainda vivo, conhecimento do mundo dos mortos, o que lhe permitiu instituir os mistérios.”¹⁴

Reinach ligou-o ao Dioniso Noturno e procurou ver nele um deus infernal. Aqui se estabelece no mito uma relação entre Apolo e Dioniso, vistos como antagonistas pelos modernos. No Livro XI das *Metamorfoses*, de Ovídio, Febo chega para enxotar uma serpente desrespeitosa dos restos sagrados de Orfeu. Dioniso também intervém em

¹¹ “Y de Apolo llegó el tañedor de la lira, el padre de los cantos, el muy celebrado Orfeo.” (Pín. *Pít. IV. Est. VIII, Ant. v. 176s*)

¹² “En torno a los fuegos formaron una amplia ronda de baile, con cantos de alabanza a Apolo Auxiliador. Entre ellos, Orfeo, el noble hijo de Eagro, a los acordes de su lira Bistonía, dio comienzo a una sonora canción.” (Ap. *Rd. Arg. Canto II, v. 700s*)

¹³ “En primer lugar mencionemos a Orfeo, al que es fama engendró en tiempos la propia Calíope junto a la atalaya de Pimplea, después de haberse acostado con el tracio Eagro. De Orfeo cuentan que al son de sus cantos hechizaba las incommovibles peñas de los montes y las corrientes de los ríos. Como testimonios de aquel canto, los robles agrestes que verdean sobre la ribera de la zona de Tracia, aún uno tras otro se mantienen en hilera, incommovibles, los árboles que encantados por su lira atrajo él desde Pieria. Tal era Orfeo, a quien el Esónida, persuadido por los consejos de Quíron, aceptó como compañero de sus empresas. Era soberano de la Peria Bistónide.” (*Arg. Canto I, v. 6s*)

¹⁴ Fatos semelhantes nos mistérios eleusinos e báquicos: o rapto de Perséfone por Hades e as três mortes de Dioniso Zagreu.

favor do cantor da Trácia: ele condena as Bacantes a viver nas florestas, acorrentadas ao chão por meio de raízes tortuosas, e decide abandonar aquele país demasiado bárbaro.

Mas Orfeu é um encantador de montanhas, pois arrasta atrás de si animais e árvores: seu cortejo lembra o famoso cortejo de Dioniso. Como Dioniso Zagreu, ele desce aos Infernos, à procura do ser amado; como aquele, é estraçalhado e decepado, conforme Pierre Brunel em *Dicionário de mitos literários*, que também traz a síntese de um poeta húngaro para essa imagem mítico-literária: “O tambor fúnebre toca, fico para sempre dançando / em círculo, um canto enche o vale que meu sangue / fertilizou, a vinha encerra o segredo de minha vida eterna.” (WEÖRES, 1955 apud BRUNEL, 2005, p. 771).

Cumprido, nesse motivo mítico, estabelecer uma diferença: enquanto de Zagreu resta o coração, engolido por Zeus, que fecundará Sêmele; de Orfeu resta a cabeça que, “lançada num rio, foi cantando até a ilha de Lesbos, onde, por muitos anos, ainda proferiu oráculos”, relembra Gazzinelli na sua introdução intitulada “Doutrinas relativas à alma”, do já aludido *Fragmentos órficos*. Ela acrescenta na página 15:

Mas, segundo Onians, a cabeça seria o assento da psiché (parte do aparato anímico que sobreviveria à morte). Assim, poderíamos entender a descida da cabeça de Orfeu rio abaixo como o caminho da alma para a vida nova depois da morte.

(...) Desse modo, um ponto crucial na vida de Orfeu seria a sua descida (*katábasis*) ao Hades, mundo dos mortos, seguida por seu retorno (*anábasis*) ao mundo dos vivos, feito que realizou devido aos poderes encantatórios de sua música.

Passagens como essa reforçam a estreita ligação do pensamento platônico com o orfismo, resguardadas as críticas feitas pelo professor espanhol Alberto Bernabé, especialmente no que diz respeito ao mundo dos mortos, à imortalidade da alma e à ideia de metempsicose (sucessivas reencarnações), como se podemos ler no diálogo *Fédon*.

Orfeu: precursor do ecumenismo e do vegetarianismo

Considerando a versão segundo a qual é filho de Eagro, rei da Trácia, e da Musa Calíope, Orfeu foi iniciado pelo pai nos mistérios de Baco, tratou de estudar a origem, a história e os atributos de todas as divindades, empreendeu longas viagens e passou algum tempo no Egito, instruindo-se nas crenças e práticas religiosas de diferentes povos. Ele teria trazido para a Grécia, ao voltar do Egito, a expiação dos crimes, o culto

de Baco, de Hécate Ctônica ou Terrestre, e de Ceres, assim como os mistérios órficos. Abstinha-se de carne e ovos¹⁵: o ovo era o princípio de todos os seres, axioma de cosmogonia aprendida dos egípcios e premissa dos mistérios por ele instituídos, conforme figura em *Mitologia grega e romana*, de Commelin. E Gabriela Guimarães acrescenta: “Ao que parece, ideias orientais como imortalidade da alma, divisão entre corpo e alma, metempsicose e um juízo após a morte foram introduzidas na cultura grega pelo orfismo. Na Grécia Arcaica, prevaleciam outras concepções sobre a alma e a morte.” (p. 16)

Orfeu: o grande iniciado

Atribui-se a Orfeu a composição de hinos e rapsódias, de modo que a música desempenharia um importante papel nos ritos de purificação. Os iniciados deveriam seguir uma série de preceitos ascéticos a fim de se purificarem na vida terrena. Neste ponto, cumpre lembrar o significado do termo ascese:

Na filosofia grega, conjunto de práticas e disciplinas caracterizadas pela austeridade e autocontrole do corpo e do espírito, que acompanham e fortalecem a especulação teórica em busca da verdade.

No cristianismo e em todas as grandes religiões, conjunto de práticas austeras, comportamentos disciplinados e evitações morais prescritos aos fiéis, tendo em vista a realização de desígnios divinos e leis sagradas.

Do gr. *áskésis*, *eós* 'exercício prático (de uma arte), gênero de vida dos atletas', p.ext. 'profissão (especificamente, dos filósofos)', (...). ' (HOUAISS, 2001, p. 313)

Em se tratando de um culto de mistérios, não se pode afirmar categoricamente quais seriam as práticas e as cerimônias dessa ascese órfica. Especula-se, porém, que houvesse “sacrifício de hinos”, encenações dos mistérios órficos durante as quais os iniciados eram apresentados a objetos simbólicos, como a túnica ou *péplos*, a cratera, a lira e a rede. “Provavelmente, também havia rituais com brinquedos usados para atrair Dioniso Zagreu (dados, cones, espelhos, maçã das Hespérides, rolo de lã) com a roda ou coroa que representava o ciclo de vidas, com a escada, uma metáfora para a ascensão gradual ao longo da iniciação”. (Gazzinelli: 2007, p. 22)

Alguns desses preceitos puderam ser atestados em função das antigas e das mais recentes traduções dos poemas sagrados, encontrados em sítios arqueológicos da Grécia,

¹⁵ “Um dos pilares da ascese órfica seria o vegetarianismo e a recusa em se verter sangue. (...) abrangia tanto a alimentação quanto as práticas de sacrifícios.” (Gazzinelli: 2007, p. 22)

da Itália e do Egito. Destacam-se o Papiro de Derveni (encontrado em 1962 no nordeste da Grécia perto de Tessalônica); o Papiro de Gurob (datado do fim do séc. III a.C., descoberto em Gurob, um vilarejo egípcio, ao sudoeste de Cairo); e as lâminas de ouro da Magna Grécia, de Creta e da Tessália (todas encontradas em tumbas que datam, em média, do séc. V a.C. ao séc. II a.C.).

O que se anuncia nas crenças órficas relativas à alma? Um novo sentimento da vida e uma nova forma de consciência de si próprio; um passo essencial no desenvolvimento da consciência pessoal humana; a ânsia pela pátria eterna, pois se acreditava no destino divino. É o que assinala Werner Jaeger em sua *Paideia: a formação do homem grego*. Ele diz ainda que o movimento órfico foi “um dos mais significativos testemunhos desta nova intimidade que penetra até o mais profundo da alma popular.” Essa intimidade traduz a descoberta da “natureza do ser”, um estágio prévio necessário na “luta decisiva em prol de uma nova estruturação espiritual da vida, não representa só um vigoroso esforço filosófico, mas também uma pujante expressão religiosa”.

A representação multifacetada de Orfeu – poeta, músico, amante, herói, teólogo, adivinho, filósofo, permite compreender a expansão dos cultos órficos além da esfera religiosa, para os quais convergem as tradições poética, religiosa e filosófica, além da elaboração a partir de uma série de oposições, como vida/morte, mortal/divino, humano/animal, celeste/ctônico, “que se apoderam do imaginário humano.” Também contribuiu para a assimilação do orfismo, resultado de uma cultura híbrida, a importação de elementos orientais para a Hélade, o que intensificou os diálogos entre a religião de mistérios e as tradições mais variadas (Gazzinelli, 2007: p. 32).

Das “palavras gravadas, como passaporte para o outro mundo, nas pequenas tábuas órficas de ouro, achadas nos sepulcros do sul da Itália” e em outros sítios arqueológicos, cumpre guardar a senha da fé: “Também eu sou da raça dos deuses.”¹⁶

Poema

*Uma árvore surgiu. Ascensão pura!
Orfeu canta! A árvore é toda ouvidos.
Tudo cala. Mas, da calma obscura,
Nasce um começo; muda o sentido.*

*Os animais saíram do transparente
Bosque, deixaram ninho e covil;
Então, o que se viu, foi que nem por ardil*

¹⁶

ORFEU, frags. 17ss.

Nem por medo ficavam tão silentes:

*Tudo era ouvir. Uivar, gritar, bramir: não.
Só a melodia. Onde antes
Mal havia choça a receber o canto,*

*Agora há um abrigo de forte quebranto,
Com portais de colunas vibrantes;
Ali criaste-lhes um templo da audição.*

(Rainer Maria Rilke, 1922: I.1/I.9)

Orfeu metálico

*Orfeu desceu
teceu firmes acordes
embeveceu todo o Hades
Das mãos sublimes
notas de aço
em lira escarlate*

(Luciana Sousa, 20/01/2010)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BECKER, Udo. **Dicionário de símbolos**. Tradução Edwino Royer. São Paulo: Paulus, 1999. Pág.206.208.

BERNABÉ, Alberto. **Platão e o orfismo: diálogos entre religião e filosofia**. Tradução de Dennys Garcia Xavier. – São Paulo: Annablume Clássica, 2011. (Coleção Archai: as origens do pensamento ocidental, 5).

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Tradução Carlos Sussekind... [et al]. – 4ª. ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. Pág. 765-771.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. – 24ª. ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2009. (Páginas: 662-3; 553; 259-260.)

COMMELIN, P. **Mitologia grega e romana**. Tradução Eduardo Brandão. – 2ª. ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1997. Pág. 284-286.

GAZZINELLI, Gabriela Guimarães. **Fragmentos órficos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. Pág. 11-32, 35, 65, 69.

HOUAISS, António. (1915-1999) e VILLAR, Mauro de Salles (1939-). **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JAEGER, Werner. **Paideia: a formação do homem grego**. Tradução Arthur M. Parreira. – 4ª. ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2001. P. 190-209.

LURKER, Manfred. **Dicionário de simbologia**. Tradução Mário Krauss, Vera Barkow. – 2ª. ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2003. Pág. 500.

OVÍDIO (42 a.C.-17 d.C.). **Metamorfoses**. Tradução Bocage. – São Paulo: Hedra, 2007.

PÍNDARO. **Odas y fragmentos. Olímpicas, Píticas, Nemeas, Ístmicas, Fragmentos**. Introducción general de Emilia Ruiz Yamuza; traducción y notas de Alfonso Ortega. Madrid: Editorial Gredos, 1982; Barcelona: RBA Coleccionables, 2006.

RILKE, Rainer-Maria. **Os sonetos a Orfeu; e Elegias de Duíno**. Tradução e seleção Karlos Richbieter e Paulo Garfunkel. – Rio de Janeiro: Record, 2002.

RODAS, Apolonio de. **El viaje de los argonautas**. Traducción e introducción de Carlos García Gual. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

SCHURÉ, Édouard. **Os grandes iniciados: Orfeu**. Vol. 5. Tradução Domingos Guimarães. São Paulo: Martin Claret, 2003.

CANÇÃO DE MORTE NAS PASTORAIS DO LIVRO *POEMAS DE VIAGENS*, DE CECÍLIA MEIRELES

Francisco Alison Ramos da Silva¹⁷

Resumo

Este artigo visa à análise das pastorais do livro *Poemas de Viagens*, de Cecília Meireles. Para tal análise, considera-se o cenário da vida campesina, que funciona como pretexto para tudo o que vem a ser representado nesses poemas, sobretudo para o tema da morte. Na construção desses cenários bucólicos, surgem elementos constantes nas obras da Antiguidade Clássica e do Neoclassicismo. Trata-se de elementos da vida e da poesia pastorais que, nos poemas da poeta carioca, transcendem a temática das poesias clássica e neoclássica. E se tornam a motivação da produção poética, atividade que se identifica, nesses poemas, com um exercício de morte.

Palavras-chave

Cecília Meireles, bucolismo, produção poética, morte.

Résumé

Cet article vise à l'analyse des pastorales du livre *Poemas de Viagens*, de Cecília Meireles. Pour cette analyse, on considère le scénario de la vie paysanne, lequel fonctionne comme prétexte pour tout ce qui est représenté dans ces poèmes, surtout pour le thème de la mort. Dans la construction de ces scénarios, se posent des éléments qui nous font penser à l'Antiquité et au Néoclassicisme. Il s'agit d'éléments de la vie et de la poésie pastorale que, dans les poèmes de la poète carioca, traversent le thème des poésies classique et néoclassique. Et ils deviennent la motivation de la production poétique, activité que s'identifie, dans cette oeuvre, avec un exercice de mort.

Mots-clés

Cecília Meireles, bucolisme, production poétique, mort.

¹⁷

Mestrando em Letras (Literatura Comparada) pela Universidade Federal do Ceará (UFC).

INTRODUÇÃO

Bucolismo vem do termo grego *boukólos*, que significa vaqueiro. Tal significado faz referência à vida no campo, tranquila como o pôr-do-sol no fim das tardes brandas. Sendo uma das muitas formas de vida, a tentativa de um contato o mais profundo possível com a natureza é evidência da insatisfação gerada pela agitação das cidades. Essa agitação se contrapõe às águas silenciosas de rios atravessados pela gente simples e isenta de grandes ambições.

A temática do campo, em se tratando da literatura ocidental e até onde a conhecemos, teve seu início com os idílios de Teócrito, poeta grego do século III a. C., vindo depois a ser privilegiada pelo poeta latino Virgílio, do século I a. C.. Este chamou uma de suas obras poéticas de *Bucólicas*. Assim, nomeamos bucólica toda produção literária que põe em movimento os temas pastoris e cuja classe de poetas “parece prestar-se, mais que... qualquer outra classe rural, aos ócios dos cantares e à *rêverie* sentimental” (BOLÉO, 1936, p. 19). Em tais obras, todas as abordagens que possam aparecer, inclusive o tema da morte, por mais importantes que sejam, são sempre posicionadas em segundo plano, estando subordinadas à criação de imagens leves que formam o cenário campestre.

A leitura dos poemas pastorais que encontramos no livro *Poemas de Viagens*, de Cecília Meireles, permite-nos identificar elementos que tanto aproximam como afastam as tendências de sua obra das da poesia bucólica. Entre os que as aproximam, destacam-se a criação de imagens, a personificação da natureza, a comunhão entre o interior do homem e o seu exterior, a fuga dos grandes centros urbanos, a metalinguagem (ocupação poético-musical) e o próprio gênero literário (lírico). Ao passo que, entre os que as afastam, pode ser destacado, entre muitos, o tratamento diferenciado que se dá ao tema da morte.

Os elementos incomuns também dizem respeito à linguagem e à forma. Embora o bucolismo seja um estilo em que os autores estruturam seus poemas em versos, atribuindo-lhes musicalidade através da prescrição de uma métrica, Cecília Meireles varia a métrica e escreve a maior parte em versos livres. No que diz respeito à intenção e ao conteúdo, podemos dizer que a maioria dos poetas bucólicos, salvo os neoclassicistas, faz uso do gênero como recurso argumentativo. Sua poesia transmite uma mensagem filosófica específica, como os que seguiam as tendências do pensamento epicurista, no caso de Teócrito e Virgílio. Isso não se pode esperar de uma

escritora que floresceu em meados do século XX, cuja obra sofreu influências da explosão intelectual do século anterior e aborda questões filosóficas mais universais sem ter um compromisso propriamente dito com alguma escola de pensadores. Fato que justifica a ausência da temática amorosa, cara à poesia bucólica greco-romana e ao Neoclassicismo.¹⁸

Quanto ao tema escolhido para ser abordado neste trabalho, podemos dizer que o eu lírico está mais preocupado com a poetização da morte do que com a construção da atmosfera bucólica que, de fato, reveste as pastorais. Isso torna a autora um diferencial nesse tipo de poesia, uma vez que a morte de que fala não é literal. Trata-se, antes, de uma significação que só pode ser apreendida por meio da sugestão.

Das oito pastorais do livro *Poemas de Viagens* só não será analisada a “Pastoral VII”, porque, em relação ao que é dito pelas outras, não chega a fornecer maiores recursos para análise. O tema que percorre os poemas, a brevidade da vida que a leva à morte, os torna muito próximos, por isso a análise busca, além do assunto comum, algo a mais em cada poema. Mas é na “Pastoral VIII”, sobretudo, que é lida a morte na perspectiva da produção poética.

BUCOLISMO EM POEMAS DE VIAGENS

A poesia de Cecília Meireles está profundamente marcada pelos traços da escola simbolista e, em função dessa característica, assume uma postura neutra na formação dos sentidos de espaço e tempo, ainda que estes, uma vez ou outra, sejam especificados. Há um sentido universal na formação das imagens e do conteúdo. Por isso a linguagem é cuidadosamente trabalhada de modo a valorizar e a provocar o aspecto sensorial, indo além, ao tratar de questões inteiramente humanas. É o que acontece com a formação das representações das formas de vida no campo. Ao tratar do caráter bucólico da poesia de Cecília Meireles, Neves (2006, p. 190) assinala temas recorrentes em seus escritos, como “a fugacidade do tempo, a instabilidade do mundo” e “a presença implacável do

¹⁸ Entre os “elementos fundamentais da bucólica teocriteana”, Boléo (1936, p. 48) inclui “o amor e a mulher”. Para tal elemento é de suma importância o mito de Dáfnis, que “é a substância do bucolismo”. No caso de Virgílio, o autor português assinala (p. 88) que em suas bucólicas também “vigora a lei e a onipotência do Amor...”, entre as quais a de número II enfatiza o amor do pastor Coridão dedicado ao jovem escravo Alexis. Quanto ao Neoclassicismo, o Arcadismo brasileiro também oferece como exemplo “Marília de Dirceu”, de Tomás Antônio Gonzaga. Poema de amor que alude à Amarilis, musa pastoril em Virgílio e que, segundo Antonio Candido (2000, p. 33), refere-se a “Joaquina Dorotéia de Seixas, de uma família rica e importante da Capitania de Minas” e noiva do poeta.

destino”, “matizes fundamentais” que “delineiam sua obra”. Tais características são evidência de que, ao retratar a *vida*, Cecília prioriza o reconhecimento e a revelação da *condição humana* e da luta para enfrentar a efemeridade do tempo e a *morte*.

O lirismo de sua poesia pastoral nasce como uma espécie de proteção e resistência à fragmentação da vida contemporânea, o que se explica pelo fato de a autora ter presenciado a crise espiritual que assolou o Ocidente no início do século XX, sob a influência do pensamento científico-positivista. É o que torna necessária a existência da unidade entre as pessoas e a natureza e, mais que isso, entre a natureza das pessoas e a divindade, já que sua poesia parece buscar uma comunicação com a transcendência.

É exatamente através do estilo bucólico que se justifica essa proteção e resistência. A calma que, em essência, caracteriza as pastorais não apenas é referida pelo conteúdo dos poemas, mas é também promovida pela musicalidade dos versos. Segundo Damasceno (1996, p. 20), a harmonia entre o sonho e o mundo é traduzida por Cecília Meireles em forma de canção. Em se tratando de poesia pastoril, nunca se pode separar poesia e música. Antes, a musicalidade é a substância mais palpável do significado, uma vez que, de acordo com Mello (1997, p. 80), os ritmos da poesia cecilianiana são harmoniosos ou dissonantes, conforme o eu lírico, em meio à realidade, encontre equilíbrio ou angústia.

O bucolismo atravessa toda sua obra poética, mas é nos poemas pastorais que as representações da vida no campo transfiguram-se com vigor maior. Palavras como “campos”, “música”, “tarde”, “sombas”, “águas”, “árvores”, “chaminé” e “vitelos” são verdadeiras partículas que compõem as leves e agradáveis imagens dos poemas, que são um exemplo vivo das marcas de um sujeito contemplativo no livro *Poemas de Viagens*. Por trás do brando cenário bucólico, onde se dá a construção poética, lateja a busca por uma comunicação entre o eu e a natureza, além da busca por um contato com a transcendência, e a inquietação diante de questionamentos que põem em cena a efemeridade da vida no enalço da morte.

Nesse sentido, os poemas aqui analisados superam a tradição clássica e neoclássica. Nem Teócrito, nem Virgílio, nem os poetas árcades, entre eles, Tomás Antônio Gonzaga, abordaram o ato poético como um exercício de morte. Ao contrário do eu lírico das pastorais da poeta carioca, os pastores criados pelos outros poetas parecem encontrar no ideal da produção literária e na música uma espécie de libertação das dores, sobretudo das dores de amor. Ainda que sofrer pareça inevitável, não é na

morte que se encontra o equilíbrio, mas na vida, por meio de outra relação amorosa tranqüila e correspondida.

Isso se exemplifica na “Bucólica II” de Virgílio, quando o pastor Coridão se acusa de demência por amar um jovem escravo que não lhe ama, Alexis. Sofre ao perceber que seus sentimentos não lhe dão trégua, ao contrário da natureza, que dá descanso aos animais que se deitam e ao sol, que se põe para deixar de abrasar o dia (vv. 56-68). E quando o poeta desperta dessa ideia fixa, é para cuidar de suas tarefas e para acalentar um novo e tranqüilo amor (vv. 69-73).

A composição das figuras da paisagem em geral e das muitas paisagens que envolvem e desenvolvem as pastorais em *Poemas de Viagens* dá-se por meio de palavras e construções nutridas de poderosos significados para o desenho do campo: “erva seca” (“Pastoral I”); “tardes”, “sombra dos pastores” e “sombras somos” (“Pastoral II”); “tempo de flores” (“Pastoral III”); “lãs”, “rima das cantigas” e “mansa estrada anoitecente” (“Pastoral IV”); “As mulheres tecem panos, enrolam novelos” e “as chamas dos fornos” (“Pastoral V”); “vitelos” e “da terra, da água e do vento” (“Pastoral VI”) e, por fim, “ouvir histórias sob as árvores”, “um suspiro de música vai bordando a sombra” e “o dia roda” (“Pastoral VIII”).

CANÇÃO DE MORTE NAS PASTORAIS

Assim começa a “Pastoral I”: “Que pastoral é a minha, ao longo de campos decrépitos,/ onde apenas um áspero vento vai tangendo a erva seca.../ Oh, um campo sem flores nem grãos,/ sem rebanho nem pássaro.” Os versos que iniciam o poema já tornam evidente que os campos de que fala o eu lírico não são apenas campos literais, uma vez que esses não têm nem “flores”, “nem grãos”, nem “rebanho”, “nem pássaro”.

A palavra “decrépitos”, que mais de uma vez atribui qualidade a “campos”, reforça uma interpretação que vai além de campos naturais. Ao fazer referência àquilo que morre, dá-se a escolha do adjetivo para espelhar a natureza física na natureza humana através do caráter transitório. Neves (2006, p.190) afirma que Cecília Meireles, ao experimentar as angústias da modernidade, “incorporou à sua obra traços arcades, barrocos, parnasianos, simbolistas e até mesmo trovadorescos” e que, por isso, há muitos questionamentos estampados em seus poemas sobre a natureza:

flores, árvores, montanhas, animais ora integram apenas o mundo natural, ora são pretextos para a discussão de assuntos polêmicos e universais – a inconstância de tudo, a impossibilidade do amor, a fugacidade da vida, o tempo inexorável, a certeza da morte, o sentido da existência, a fragilidade da fé.

No que concerne às marcas das escolas literárias adotadas nas pastorais, percebemos que o Simbolismo, o Arcadismo e o Romantismo são mais acentuados. O primeiro delinea as formas e o estilo, gerando elegância e musicalidade e exercitando a imaginação e os sentidos; o segundo se presencia pela própria temática pastoril, cuja “Tranquilidade é o vínculo que une o Sonhador ao seu Mundo” (BACHELARD, 2006, p. 166); o terceiro propicia o espelhamento da natureza no interior do eu lírico. Este último favorece aquilo que, por ocasião do devaneio poético, Bachelard (2006, p. 182) chama de união entre o “cosmos de fora” e o “cosmos de dentro... exaltação poética” que “faz estremecer em nós uma floresta íntima”.

Embora essa relação entre sujeito e mundo pertença mais à escrita romântica do que à árcaea, não se pode negar que, mesmo em proporções menores, os poetas bucólicos atentam para a alma no espelho da natureza. Os poemas analisados neste trabalho vão além. No escurecer das florestas de fora, os pastores vêem a morte das florestas íntimas, quando escrevem ou narram histórias referentes a esses fenômenos naturais.

O que foi dito anteriormente se esclarece na indagação que principia o poema, em que o eu lírico diz: “Que pastoral é a minha”, colocando-se no cenário poético e questionando, de forma indireta, sua própria existência enquanto pastor e poeta. E se torna ainda mais evidente no momento em que esse eu, que é também poético, se vê no espelho da natureza dos “campos decrépitos”: “Iguais à erva seca são também meus cabelos.../ Igual à erva seca é o meu vestido que o vento move/ como para arrancá-lo também ao meu corpo”.

O “vento” aparece como o elemento que “move” e “arranca” as coisas do mundo que passa continuamente. Assim, o que de fato ocupa uma posição privilegiada no poema é o *devoir*, pois a pastora confessa diante do cenário bucólico que, ao inventar “música e aboio”, sonha “rodas imensas resvalando pela tarde” e acaricia “vãs imagens, mais frágeis que espuma e nuvem”.

Dentro dessas “rodas imensas”, de carros de bois, talvez, ou da grande roda da vida e do mundo, e, ao mesmo tempo, diante da perplexidade que essa roda assoma, a

única coisa que lhe resta é a esperança: “(Igual à erva seca, é o instante da existência,/ mas esperamos que haja campos de primavera,/ e rebanhos felizes...)”.

Na “Pastoral II”, os “campos de amêndoa e, pela colina, os olivais”, assim como a “tarde de maio”, são belamente descritos. Também é personificado “o som dos risos de água clara”. Mas a ênfase do poema é dada aos “pastores antigos, que tanto queríamos”, e “já não aparecem mais”. A permanência aparente das torres dos castelos e de suas portas é colocada em oposição às pessoas que cantavam cantigas e que já morreram. Por isso a pastora termina o poema mencionando as “sombras dos pastores” e perguntando indiretamente “Que sombras somos”.

O verso do meio, eixo da “Pastoral III”, resume toda a mensagem do poema: “Tempo de flores, repentino como um rápido olhar”. A primavera, assim como o ciclo das estações, é símbolo do movimento da natureza e da trajetória humana em seu curso.

É na “Pastoral IV” que os recursos antitéticos e sinestésicos são mais explorados. O eu lírico chama atenção para o canto das portuguesinhas que vêm de longe envolvidas por lãs escuras e “são borboletas vermelhas e azul-marinho”. Elas são também “azuis e negras e brancas e rápidas”. E seus rostos e mãos brilham dentro das lãs, que são escuras.

As “portuguesinhas são de sílex/ e vêm batendo fogo, e abrindo centelhas/ na rima das cantigas, no ritmo da marcha”. De fato, o cenário deste poema é uma verdadeira pintura de cores e sons, *mimesis* das atividades poéticas e pastoris. Mas é o último verso que traduz a mensagem geral: “ao longo da mansa estrada anoitecente”.

A descrição desse momento nos permite dizer que a autora apresenta o exercício poético em sua obra, nesse caso, nas pastorais, como um exercício de *morte*¹⁹. Sendo de sílex, que facilmente se quebra, as portuguesinhas produzem as rimas e o ritmo de suas cantigas ao passarem pela mansa estrada. “Anoitecente” é adjetivo de estrada e, ao mesmo tempo, é verbo, ação. A “estrada anoitecente” anoitece. Metáfora do fenômeno de transição da vida para a morte, passagem e estado de toda sorte de vida que percorre as vias do ser e do não ser.

¹⁹ Se nos apoiarmos no contexto da obra poética de Cecília Meireles (1997), veremos, como em *Metal Rosicler*, que *sílex*, mesmo sendo dura pedra, representa o que é frágil e quebradiço e que o fenômeno anoitecer simboliza a morte. No poema “14” do referido livro (p. 214), ao sugerir estar morto, falando da atualidade de um “amor que era” e de um “coração que era”, o eu lírico diz que este último “agora é sílex” que se quebra em amor e coração. Já no poema “37” (p. 232, 233) refere-se aos anjos, que aparecem ao entardecer, e à *alta noite*: “Os anjos vêm abrir os portões da alta noite,/ justamente quando o sono é mais profundo/ e o silêncio mais amplo./ Rodam as portas e suspiramos subitamente.../ E compreendemos que.../ esta é a última visão.../ e os nossos pés se desprendem da terra,/ para o vóo anunciado e sonhado/ desde o princípio dos nascimentos”.

O trabalho, o bom trabalho, a que Hesíodo (2006) chama de *érgon* em *Trabalhos e Dias*, recebe destaque na “Pastoral V”. É nesse poema que as ocupações ganham atribuições mitológicas: o trabalho satisfatório que se opõe ao trabalho exaustivo, o manuseio masculino do fogo e as habilidades femininas com o tear. “Robustos homens.../ levam seus carros de vime.../ As mulheres tecem panos,/ enrolam novelos,/ enquanto os maridos estão lutando com as chamas/ dos fornos onde cozinham sua louça”. O poema se refere à “Ilha do Nanja”, que está “pousada em fogo” e onde “todos são muito pobres”. Mas são felizes. E não pensam na sua pobreza, pois o fruto de seu trabalho é suficiente para a vida. Entretanto, por trás da leveza de seu modo de vida, pulsa a incerteza, pois “os homens de carapuça olham a tarde/ como quem não sabe se amanhã está vivo”.

As ações da “Pastoral VI” se passam exclusivamente no futuro do indicativo para reforçar a certeza das possibilidades do “amanhã”. O primeiro verso da primeira estrofe é o mesmo que inicia a quinta: “Amanhã irão os vitelos”. Irão, certamente, passar pelos campos majestosos e floridos e, nessa *passagem*, conhecerão os espelhos *sucessivos* dos arroios. E depois que tiverem feito o “descobrimento/ da terra, da água e do vento” estarão “no seu redondo silêncio.../ como antes, quando se encontravam/ no escuro ventre fecundo,/ do lado oposto do mundo”. Os vitelos, anteriormente “recém-nascidos”, voltam para o silêncio de que vieram.

“É a Pastoral VIII” que nos permite dizer com maior segurança que o fazer poético está intimamente ligado à morte nos poemas analisados. A fragilidade da vida e a própria morte são o foco das pastorais. O cenário bucólico, criado poeticamente em Cecília Meireles, é suporte para duas atividades: a da própria poesia e da música, que são indissociáveis, e a da morte. Esta última pode ser entendida como produto da primeira, embora pareça que ambas acontecem simultaneamente no plano da sugestão.

A situação seguinte começa o poema: o dia acaba e as mulheres voltam de seus afazeres no campo para alguma aldeia na Índia. Elas trazem “um sopro de brisa na asa da roupa,/ uma centelha de sol no bojo dos jarros”. Mas algo ainda mais importante elas trazem. “Fábulas novas de pavões e elefantes,/ alguma cantiga inventada ao crepúsculo,/ o ritmo do dia no seu coração”.

Ir ao campo não significa unicamente trabalhar, produzir e colher. Significa também, além de tudo isso, compor música e poesia. Ao chegarem mulheres com fábulas e cantigas, chegam também meninas para “ouvir histórias sob as árvores”. Mas ao passo que essas histórias vão sendo contadas e cantadas, *anoitece*. E até mesmo as

estrelas, que são maiores que as luzes da terra, “passam.../ pelas cabanas, pelas torres, pelos zimbórios...”. Tendo o sono caído e o dia rodado a sua porta, “olhos cheios de eternidade avistam outros campos/ dentro da noite:/ tão longos, tão longe...”. Há um sono dentro da noite e uma noite dentro do sono, sugestão de morte que se constrói num rumo paralelo ao da poesia musicada.

CONCLUSÃO

Diante das considerações feitas, conclui-se que, embora os poemas analisados possuam elementos do estilo bucólico clássico e neoclássico, transcendem o sentido do primeiro plano da poesia pastoril: a tranquilidade do cenário campestre e o ideal de fuga das cidades, *fugere urbem*.

É esperado que uma das vozes maiores do modernismo brasileiro dê uma nova expressão a estilos padronizados e a temas recorrentes na literatura. Tal expressão, sendo mais livre nesse contexto literário, dispensa, na maioria dos poemas, a rima. Mas sem abandonar a métrica e sem deixar de ser musical. E ainda que o faça à maneira dos poetas bucólicos e árcades, trata quase exclusivamente do tema da composição, na perspectiva metapoética, dando ênfase a essa peculiaridade do bucolismo.

Os acontecimentos narrados nas pastorais também transcendem os que conhecemos dos poetas bucólicos em geral. Não são históricos, pontuais. Não se apresentam precisamente no espaço e no tempo²⁰. O único lugar a que o eu lírico faz menção é à Ilha do Nanja, que também aparece em uma de suas crônicas, “O Natal na Ilha do Nanja”, e que se localiza na Índia. Mas não se sabe exatamente de que lugar se trata. Além disso, explica-se essa referência mais pela ligação espiritual que a autora tinha com a Índia do que por uma preocupação espacial ou geográfica. Também não são pontuais as pessoas, ou personagens. São mencionados de forma imprecisa mulheres, homens e meninas, sem serem apresentados por nome.

É nessa imprecisão de espaço, tempo e pessoas que Cecília Meireles chega a tratar de questões filosóficas mais universais do que a de alguns poetas bucólicos clássicos, por exemplo. O pensamento presente em sua poesia fez Sampaio (apud MELLO, 1997, p. 82) identificar uma postura metafísica com base não apenas na

²⁰ No prefácio de sua tradução das *Bucólicas*, Garcia (1943, p. 6) assinala que Virgílio faz alusão “a los sucesos contemporâneos”, às “contingencias de la vida práctica” e aos “vaivenes políticos”.

filosofia oriental, mas também na filosofia platônica. De fato, a poeta fala da natureza e da natureza humana entrelaçadas em puro *devir* e da angústia serena do homem que percebe a sua efemeridade e cuja certeza única é a infalibilidade do amanhã que trará a morte. A morte de *todos*, não a de um indivíduo a quem se possa nomear.

Tão universal e anônima é a sua “filosofia”, que a poeta faz alusão aos quatro elementos universais e abstratos da filosofia naturalista pré-socrática, mas separando-os e apresentando-lhes em poemas diferentes nos quais diz que a Ilha do Nanja está “pousada em *fogo*” e que os vitelos, antes de morrer, “farão o descobrimento/ da *terra*, da *água* e do *vento*”.

Ao recorrer ao ideal de *simplicidade* da vida rústica, Cecília Meireles fala de “uma *grandiosa* pobreza”, revertendo a noção que quase sempre temos do fato de se ter uma “vida pobre” no campo. Ao invés de apenas armar o cenário bucólico para receber aqueles que buscam a *ataraxia* virgiliana, ou enquanto esse cenário vem a ser cultivado pelos que para ele vão, o que é típico da poesia bucólica, ela o desenha como se ali já estivesse, desde sempre, não sendo necessário nem acreditar na felicidade nem buscá-la. Por isso não há infortúnios que motivem a busca de um ideal como fuga. Nem mesmo a morte tem um tom negativo, mas é positiva, quando se identifica com a atividade de criação poética.

O que se pretende aqui não é privilegiar um texto em detrimento de uma tradição. Mas ver como é ressaltado, por meio da poesia, cuja principal função é a expressão humana, aquilo que é nosso. E o modo como isso é feito evidencia o gênio da autora. A morte é uma das coisas de que nos apropriamos com maior “autoridade”, muito embora quase sempre sem querer. Tão complexa ela é, como cada um de nós, e tão complexamente trabalhada nos poemas analisados, que suporta a dimensão da existência da vida e do mundo, indo além dessa superfície, aprofundando-se em lirismo.

Não podemos, entretanto, negar que a morte, embora seja positiva nas pastorais, possui um teor trágico. Mas essa “tragédia”, prevista pela observação da transitoriedade da vida, não depende de relações familiares, de mortes objetivas, muito menos do amor, que é pouco mencionado²¹. Antes, advém de questões mais profundas e, de acordo com

²¹ Essa postura poética em relação ao amor e à morte vai ao encontro do poeta alemão Rainer Maria Rilke, a quem Cecília Meireles muito admirava. Embora o poeta expresse o devido reconhecimento ao tema do amor, identificando esse sentimento como um chamado para longe, aconselha ao jovem Franz Xaver Kappus: “aproxime-se da natureza. Depois procure, como se fosse o primeiro homem, dizer o que vê, vive, ama e perde. Não escreva poesias de amor. Evite de início as formas usuais e demasiado comuns...” (1989, p. 23). Essa preponderância do tema da morte sobre o tema do amor torna-se mais

as palavras de Bachelard (2006, p. 148), esse “objeto muda de ser. É promovido à condição de poético”. Por essa razão, aquilo que ele chama de devaneio poético, que é “uma das vias de acesso à poesia”, banha “o homem do devaneio... na felicidade de sonhar o mundo... no bem-estar de um mundo feliz” (BACHELARD, 2006, pp. 152 e 153).

Em Cecília Meireles constrói-se uma trágica melancolia. Como um modo de ser da vida, essa “tragédia” nem grita nem aponta para eleger culpados, na verdade, nem se percebe assim. Antes, na *leveza* de suas asas, alça voo com as aves do campo e, contemplando o silêncio das águas, dos homens e dos montes, ao *entardecer*, transforma-se em poesia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi, 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BOLÉO, Manuel de Paiva. **O Bucolismo de Teócrito e de Vergílio**. Coimbra: Biblioteca da Universidade, 1936.

CANDIDO, Antonio. **Na sala de aula, caderno de análise literária**. 8ª edição. São Paulo: Ática, 2000.

DAMASCENO, Darcy. **Cecília Meireles**. Rio de Janeiro: Agir, 1996.

HESÍODO. **Teogonía. Trabajos y días**. Tradução de Lucía Liñares, 1ª edição. Buenos Aires: Losada, 2006.

MELLO, Ana Maria Lisboa. **Da musicalidade do universo à musicalidade do verso em Cecília Meireles**. Cerrados, Brasília, ano 6, n.6, p. 77-88, 1997.

MEIRELES, Cecília. “Poemas de Viagens”, *in*: **Poesia Completa, Volume 4**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

NEVES, Maria de Fátima Barros. **A Representação da Natureza na poesia de Emily Dickinson e Cecília Meireles e uma proposta de leitura na Internet**. João Pessoa: UFPB, 2006, p. 190. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2006.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Tradução de Paulo Rónai/ **A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke**. Tradução de Cecília Meireles, 16ª edição. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

VIRGÍLIO. **Églogas y Geórgicas**. Tradução de José Velasco y Garcia. Buenos Aires: Editorial Glem, 1943.

O CONCEITO DE HERÓI EM *O GAÚCHO* E *O SERTANEJO*, DE JOSÉ DE ALENCAR: A RADIOGRAFIA DE UMA IDEIA.

Gabriele Freixeiras de Freitas²²

Resumo

A presente análise tenciona investigar alguns dos diversos conceitos de herói suas muitas faces na literatura, identificando origens, bem como a paulatina mudança do modelar herói épico ao moderno, e como esta se configura nos romances alencarinos *O gaúcho* (1870) e *O sertanejo* (1875). Em suas obras, Alencar reinventa o herói romântico, cria personagens que se ajustavam à alma do povo brasileiro, no qual seus anseios foram expressos através de protagonistas como Manuel Canho, e Arnaldo. Apoiando-se nos conceitos de personagem de ficção e, por extensão, nos de herói, objetivamos a reflexão acerca destes conceitos à luz do diálogo literário-filosófico entre os romances. Para isso, o artigo terá por apoio teórico de estudiosos como Georg Lukács, Antonio Candido, Brombert entre outros.

Palavras-chave

José de Alencar, *O sertanejo*, *O gaúcho*, Conceito de Herói

Resumen

Este trabajo propone investigar algunos de los diversos conceptos de héroe y sus variadas facetas en la literatura, identificando orígenes, bien como el cambio gradual del modelar héroe épico al moderno, y como esta se configura en las novelas alencarinas *O gaúcho* (1870) y *O sertanejo* (1875). En sus obras, Alencar reinventa el héroe romântico, crea personajes que se ajustan a el alma del pueblo brasileño, en el cual sus deseos fueron expresos a través de protagonistas como Manuel Canho y Arnaldo. Apoyando-se en el conceptos de personaje de ficción y, por extensión, en el de héroe, objetivamos la reflexión acerca de estos conceptos a la luz del diálogo literario-filosofico entre las novelas. Para eso, el artigo tendrá como apoyo teórico los estudiosos Georg Lukács, Antonio Candido, Brombert entre otros.

Palabras clave

José de Alencar, *O sertanejo*, *O gaúcho*, Concepto de Héroe.

²²

Mestranda em Letras da Universidade Federal do Ceará.

A partir do final da segunda metade do século XVIII até o início da segunda metade do século XIX, o romantismo surge como movimento estético que representa um estilo de vida e arte na Europa. Conhecido inicialmente como pré-romantismo teve suas origens principalmente na Alemanha e Inglaterra. Posteriormente com o advento da Revolução Francesa e o espírito nacionalista, o movimento ganha força na França e logo em toda a Europa e na América.

Apresentando um conjunto de novas ideias que se contrapõe à rigidez e ao convencionalismo clássico, frutos do Renascimento, o Romantismo surge marcado pelo afastamento da razão, tendo como principal característica a valorização do sentimento e o culto à imaginação. O resultado é um estado de espírito inconformista e melancólico, motivando a busca por sua liberdade e satisfação, a reaproximação da natureza e a evasão do mundo. Sua atitude é íntima e pessoal, sendo revelado o eu individual e a valorização de sua interioridade em oposição ao mundo exterior.

Influenciado pelos acontecimentos vigentes na Europa, no Brasil, o Romantismo conquista progressivamente seu espaço. O movimento adapta-se à situação local, inserido no período de permanência da Corte (1808-1821), para ganhar expressão e força com a Independência (1822).

Cresce com isso, o sentimento de consciência pátria e a luta pela autonomia cultural. A criação de uma liberdade de pensamento, descontextualizada dos preceitos clássicos portugueses, objetivava a importância da criação de uma literatura de caráter essencialmente brasileiro, que valorizasse as peculiaridades nacionais, inspirada na forma e conteúdo.

Temos a impressão de um novo estado de consciência, cujos traços por ventura mais salientes são o conceito de indivíduo e o senso da história. Por isso o individualismo e o relativismo podem ser considerados a base da atitude romântica, em contraste com a tendência racionalista para o geral e o absoluto. (CANDIDO, 1981, p. 23)

Esse desenvolvimento não passou despercebido por José de Alencar, considerado patriarca da literatura brasileira. O autor de *Iracema* motivou o movimento de renovação e adaptação da literatura ao ambiente brasileiro. Conforme o idealizador de *O guarani*, a literatura de um país deve ser a expressão de sua nacionalidade. Desta forma, o autor apoiava a utilização de uma linguagem própria e uma literatura baseada na diversidade regional do Brasil.

Ainda nesse mesmo pensamento, Alencar defendia o romance como gênero que mais se adequaria à expressão brasileira, sendo responsável por consolidar a ficção, tal como a regionalista.

Apesar das múltiplas atividades exercidas pelo autor cearense, vamos nos fixar em uma de suas perspectivas mais expressiva, a de romancista. Esta face do autor proporcionou em suas obras a imersão na realidade brasileira, como a linguagem e a cultura. O afastamento dos preceitos que normatizavam a literatura anteriormente permite o abandono do gênero épico para dar espaço ao romance como melhor forma de renovar a literatura nacional.

Segundo Afrânio Coutinho, neste período Alencar se destacaria no terceiro momento do Romantismo, na qual a ficção consolida-se sob o tema indianista, sertanista e regionalista.

Neste contexto de nacionalidade, Alencar cria personagens que se ajustavam à alma do povo brasileiro, no qual seus anseios foram expressos através de protagonistas como Manuel Canho, de *O gaúcho* (1870), e Arnaldo, de *O sertanejo* (1875). Estes protagonistas formam imagens de heróis que apresentavam caracteres essenciais do Romantismo, como seu estado de comunhão com a natureza.

É sob essa característica do autor cearense que nos será proporcionada a reflexão acerca dos heróis nos romances *O gaúcho* e *O sertanejo*. Em suas obras, o autor reinventa o herói romântico, o sujeito incapaz de adaptar-se à sociedade, lançando-se à evasão em meio à Natureza.

No entanto, para entendermos como o herói se configura nestas obras, se faz necessário abordar o conceito multifacetado de herói que é estudado em *A teoria do romance*, de Georg Lukács, partindo da epopeia grega até a categoria do herói problemático, como também as mil faces do herói na história, trabalhadas por Joseph Campbell; sem deixar de lado os estudos desenvolvidos sobre a personagem, traçados por Vicente Ataíde, em *A narrativa de ficção* (1972), E. M. Forster, em *Aspectos do romance* (1998), Antonio Candido, em *A personagem de ficção* (1976) e Mikhail Bakhtin, na *Estética da criação verbal* (1988). Com isso, traçaremos uma relação entre os protagonistas Manuel Canho e Arnaldo, partindo do conceito mesmo de herói, suas aproximações e contrastes estabelecidos com os heróis de José de Alencar.

Palavra de origem grega – *heros* (nobre, semideus) –, o termo herói foi herdado na cultura ocidental do mundo mitológico grego. Para estudarmos os conceitos de herói, do ponto de vista literário, é necessário descobri-lo em meio a tópicos referentes ao seu

contexto sócio-cultural. Herdamos a composição das características heroicas da literatura grega, marcada principalmente por Homero, nas epopeias *Ilíada* e *Odisseia*. O herói modelar clássico, nobre, responsável por redimir seu povo, é oriundo das elites, que refletiam o contexto social do qual eram a referência.

Sobre essa origem, reforça Feijó: “Foram os gregos que deram o nome a eles, como também foram os mitos gregos os que mais sobreviveram, que não se transformaram em religião nem desapareceram. O nascimento do herói, portanto, se deu com o mito” (FEIJÓ, 1984, p. 12).

Mudanças decorrentes de fatores externos refletem o modo de representação heroica. Ao passar do tempo, esses seres quase divinos não mais correspondiam à vontade coletiva, sendo possível identificar esse processo de transformação do herói em obras de diversas épocas. Ocorre uma desconstrução do modelo clássico; o herói, agora, será fruto do seu próprio tempo, reflexo da inserção do próprio homem na sociedade. Os heróis, antes gloriosos como deuses, passam a ser designados como homens.

A respeito da origem dos heróis, encontramos o “Mito das Raças”, que consta na obra *Os trabalhos e os dias*, de Hesíodo (1991). Texto que apresenta uma hierarquia das raças, marcadas pelas idades de ouro, prata, bronze, heróis e ferro. Em sua obra, Hesíodo reforça o caráter superior da “Raça dos Heróis”, uma “raça divina de homens heróis” (p. 34, verso 159), a qual consiste de traços inerentes aos heróis clássicos: a justiça, a coragem e a glória. Já o homem é pertencente à “Raça de Ferro”, inferior aos heróis.

Este conceito do herói clássico foi substituído, aos poucos, pelo do herói moderno; e a construção desse novo enfoque na imagem do herói é representada especialmente no romance. Apesar de encontrarmos características e valores do herói clássico ainda em tipos como Peri, Arnaldo e Manuel Canho, protagonistas que se lançam a aventuras, a verdade é que os ideais e crenças da coletividade não são mais o seu princípio motivador, ocorrendo uma subversão dos valores heroicos.

Sobre o assunto afirma Brombert: “esses personagens não são totalmente “fracasso”, nem estão desprovidos de coragem; simplesmente chamam a atenção por suas características ajudarem a subverter, esvaziar e contestar a imagem de ideal” (2004, p. 19).

Ao que concerne à literatura brasileira, podemos dizer que é o resultado de aspectos de caráter político e cultural, conforme o período histórico que se apresentava na primeira metade do século XIX. Com o intuito de cortar os laços que nos prendiam

econômica e politicamente a Portugal, surgiu um espírito de renovação, que inspirou uma literatura de cunho nacionalista, fixada em nossos próprios moldes, defendendo motivos e temas brasileiros, reivindicando também os direitos de uma linguagem nacional.

Nesse contexto configura-se a literatura regionalista alencarina, característica que só vem a reforçar a singular posição do autor neste período.

Consciente da necessidade de formar uma literatura de base nacionalista, o autor cearense elegeu o romance como gênero capaz de atender às exigências de uma literatura em construção. Tornou-se, desta forma, um defensor da nacionalidade em literatura, mantendo-se comprometido com seus ideais, e publicando, em 1856, as suas *Cartas sobre a confederação dos Tamoios*, em que reforça a importância da criação de uma literatura propriamente brasileira:

[...] mas não um poema épico um verdadeiro poema nacional, onde tudo fosse novo, desde o pensamento até a forma, desde a imagem até o verso. A forma com que Homero cantou os gregos não serve para cantar os índios; o verso que disse as desgraças de Troia e os embates mitológicos não podem exprimir as tristes endeixas do Guanabara e as tradições selvagens da América. Porventura não haverá no caos inciado do pensamento humano uma nova forma de poesia, um novo metro de verso? (ALENCAR, 1960, p. 875 - 876).

Com efeito, Alencar foi fundamental no desenvolvimento da literatura brasileira, porque o autor de *Til* procurou descrever em suas obras a vida nacional, ressaltando os momentos históricos e a cultura do país, expressos em uma linguagem brasileira. Ajuda, assim, a consolidar a literatura tanto em caráter nacional quanto regional. Segundo Artur Motta,

ocorreu em José de Alencar, em seu momento regionalista, um deslocamento de interesse, do geral nacional para o geral regional. Procurou fazer assim um romance representativo de cada região do país, focados no aspecto interior, a vida agrícola, seus hábitos e seus costumes (MOTTA, 1921, p. 44).

No prefácio de *Sonhos d'Ouro* (1872), o autor cearense divide suas obras em três fases, sendo possível classificar, na terceira, *O gaúcho* e *O sertanejo*, assim como *Til* (1872) e *O tronco do ipê* (1871). Acerca desta divisão, o autor assevera que,

a terceira fase, a infância de nossa literatura, começada com a independência política, ainda não terminou; espera escritores que lhe dêem os último traços, e formem o verdadeiro gosto nacional, fazendo

calar as pretensões hoje tão acesas, de nos recolonizarem pela alma e pelo coração, já que não o podem pelo braço. (ALENCAR, 1953, p. 34)

Apesar da diversidade das regiões retratadas nas obras de José de Alencar, especialmente em *O gaúcho* e *O sertanejo*, podemos observar as claras representações dos mais diversos aspectos da cultura brasileira, tendo o caráter regional fortemente expresso.

Nomeados pelo próprio autor de “romances brasileiros”, estas obras registram o *homem nacional*. Notamos, através de seus heróis, qualidades que já caracterizavam o espírito romântico, como o individualismo, o nacionalismo, a solidão, a lealdade, o escapismo e o culto à natureza. Culto este registrado, por exemplo, nesta passagem de *O sertanejo*: “as sombras das colinas do poente desdobravam-se pelos campos e várzeas e cobriam a rechã desse candor da tarde, que em vez da alegria da alva matutina tem o desmaio, a languidez e a melancolia da luz que expira” (ALENCAR, 1951, p. 182).

Na obra alencarina, a ideia do herói romântico está largamente desenvolvida. Assim, percebemos algumas semelhanças em seus dois tipos, Manuel Canho e Arnaldo, que incorporam características do romantismo. Estes personagens são marcados por uma problemática interna, resultando daí a solidão do homem romântico como traço decisivo da individualidade desses heróis.

Em *A teoria do romance*, Lukács (2000) apresenta-nos um tempo em que o mundo era habitado por heróis e deuses, havendo uma conexão entre ambos, na qual o destino constitui-se num preceito divino para o homem, que não o contesta, apenas cumpre. Sendo assim, a dúvida e a insegurança inexistem. Neste contexto surge a epopeia, na qual o homem vive a harmonia reveladora da totalidade de uma estrutura fechada. A ausência de interioridade marca este período e por extensão, a ausência da solidão.

Este mesmo pensamento é perceptível em Bakhtin, ao dizer que

o homem dos grandes gêneros distanciados é o homem de um passado absoluto de uma representação longínqua. Como tal, ele é inteiramente perfeito e terminado. Ele é concluído num alto nível heróico, mas está desesperadamente pronto, ele está todo ali, do começo ao fim, ele coincide consigo próprio e é igual a si mesmo. Estas particularidades do homem épico, partilhadas basicamente por outros gêneros distanciados elevados, originam a beleza excepcional, a coesão, a claridade cristalina e o polimento literário desta representação do homem (BAKHTIN, 1988, p. 423 e 424).

Dando lugar à epopeia surge o romance em um mundo em que as respostas não são mais dadas e a essência não está mais presente. Contrapondo à epopeia, o romance é a forma para a qual não há mais substancialidade; é o rompimento, pois, da perfeita harmonia de um mundo acabado e perfeito em si mesmo, característico da epopeia. No romance não há mais deuses povoando o mundo, o ser humano está entregue à própria sorte, o que ocasiona uma inadequação entre o ideal e o real.

Lukács afirma que o romance é “a epopeia de uma era para qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (2000, p. 55).

O crítico húngaro estabelece momentos diferentes para a classificação dos heróis romanescos, marcados de acordo com a ação dos personagens. Ação esta que será ligada ao grau de inadequação entre o herói e o mundo. Pois, “o abandono do mundo por Deus, revela-se na inadequação entre alma e obra, entre interioridade e aventura, na ausência de correspondência transcendental para os esforços humanos” (p. 99).

Ainda nesse pensamento, de acordo com Lukács, “a forma do romance, como nenhuma outra, é a expressão do desabrigo transcendental” (p. 38). Segundo o estudioso, o herói problemático é o herói romanesco que tem por essência o conflito ou a inadequação entre o mundo e a sua alma.

O individualismo, destacando o homem da sociedade ao forçá-lo sobre o próprio destino, rompe de certo modo a ideia de integração, de entrosamento – quer dele próprio com a sociedade em que vive, quer desta com a ordem natural entrevista pelo século. (CANDIDO, 1981, p. 24)

É necessário entender que esse processo de transformação do herói na literatura não aconteceu repentinamente; notamos mesmo que as mudanças decorrentes de fatores externos irão refletir no modo de representação dos heróis. Com isso o modelo heroico da epopeia foi substituído pelo do herói moderno. Acerca dessa mudança, diz Feijó:

o herói é aquele que quer ser ele mesmo ou aquele que tem vontade de ser aquilo que na verdade não é. O herói moderno não é o que faz a epopéia, mas o que deseja. O herói da literatura moderna não realiza façanhas, mas quer realizá-las e não consegue (FEIJÓ, 1984, p. 70).

O conceito de herói pode ser largamente estudado nos romances de José Alencar, em especial nas obras *O gaúcho* e *O sertanejo*, em seus protagonistas Manuel Canho e Arnaldo, respectivamente.

Os heróis de Alencar, representados nestes romances, surgem como indivíduos de suprema coragem e vigor. Todavia, o que seria uma aproximação do herói épico os distanciará por resultado do “trágico isolamento individual” (PELOGGIO, 2006, p. 20) vivido por ambos. “Foi deste modo que a alma do gaúcho emigrou da família primeiro e depois da sociedade humana para a raça bruta que simbolizava a seus olhos a fidelidade, a dedicação e a nobreza” (ALENCAR, 1953, p. 145).

Servindo de molde a duas regiões brasileiras: o pampa gaúcho e o sertão cearense, o isolamento e a solidão representados reforçam o caráter desolado do meio vivido pelos protagonistas, tal como “Manuel cresceu, mas sempre concentrado e misantropo” (ALENCAR, 1953, p. 142).

Assim como nas constantes aventuras de Arnaldo, a vida de Manuel Canho também se caracteriza pelas repetitivas lutas, viagens e provas. Uma quase total falta de problemática interior que lança nossos heróis à aventura.

Em os *Aspectos do romance* (1998), ao tratar dos personagens, Forster classifica-os, de acordo com seu grau de complexidade, em planos ou redondos. Ao que concerne aos heróis alencarinos, Arnaldo e Manuel Canho, ambos aproximar-se-iam das personagens planas, construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade, podendo ser expressas em uma única frase. Conforme Forster, este tipo “não possui um a *idée fixe*, porque nada há nele onde a ideia possa se fixar. Ele é a ideia, e a única vida que possui irradia-se das bordas dessa ideia e das cintilações que provoca colidir com outros elementos do romance” (p. 54). Características como a de serem reconhecidas e lembradas facilmente, de não esperarmos o seu desenvolvimento, sendo inalteradas e incapazes de nos surpreender, só vêm a reforçar o traço bidimensional de protagonistas como Arnaldo e Manuel Canho.

Sobre o herói alencarino, afirma Antonio Candido que “o advento do herói em Alencar, brotam como respostas ao desejo ideal de heroísmo e pureza que se apegava, a fim de poder acreditar em si mesma, uma sociedade mal ajustada” (1981, p. 223).

Neste embate entre a interioridade e a vida, os heróis lançam-se a campo, mas em uma busca infrutífera. O desamparo destes novos heróis alimenta o individualismo que enriquecerá o panorama romântico. “[...] Cada um de seus impulsos tem de ser uma

ação voltada para fora. A vida de semelhante homem, portanto, tem de tornar-se uma série ininterrupta de aventuras escolhidas por ele próprio” (LUKÁCS, 2000, p. 102).

Manuel Canho e Arnaldo não encontram acolhimento no mundo que os cerca; sua inadequação com a segunda natureza (a convenção), torna-se, a cada momento, mais clara e profunda. Como consequência, buscam refúgio na natureza. O escapismo nada mais representa do que o desejo do homem romântico de fugir à realidade e viver em um mundo idealizado. Entendemos essa atitude como uma incapacidade do eu romântico de resolver os seus conflitos com a sociedade, lançando-se à evasão em meio à natureza; “[procura] o sertão e [vive] nele para estar só” (ALENCAR, p. 127).

A aproximação com a natureza em ambas as obras, uma característica do herói romântico, vem reforçar a inadequação do homem com a vida exterior, com a sociedade que não atende a seus anseios. “Por trás desses aspectos do culto da Natureza, enquadrados num confronto dramático com o mundo, está silhueta da tácita insatisfação com o todo da cultura, misto de afastamento desencantado e reprovação à sociedade” (GUINSBURG, 2002, p. 69).

O dilaceramento da consciência individual, socialmente bloqueada, que se introverte e se afirma como a potência interior infrangível do EU, negando o mundo que o nega, enxertou-se como afã de totalidade e de integridade em que o individualismo egocêntrico se externou, no culto a Natureza (2002, p. 69).

É na descrição da solitária e melancólica paisagem que Alencar amplia a desolação da alma de seus heróis. Seja no pampa gaúcho ou no sertão cearense, a natureza é selvagem e árida:

Como são melancólicas e solenes, ao pino do sol, as vastas campinas que cingem as margens do Uruguai e seus afluentes!
Mais profunda parece aqui a solidão, e mais pavorosa que a intensidade dos mares. (ALENCAR, 1953, p. 23).
O viandante perdido na imensa planície, fica mais que isolado e oprimido. Em torno dele faze-se o vácuo (ALENCAR, 1953, p. 24).

Apesar da paisagem agreste, seus heróis vivem em perfeita harmonia com o ambiente natural:

No seio da profunda solidão, onde não há guarida para defesa, nem sombra para abrigo, é preciso afrontar o deserto com intrepidez, sofrer as privações com paciência, e suprimir as distâncias pela velocidade. Nenhum ente é capaz de superar todos esses obstáculos como o homem, o gaúcho. De cada ser que povoa o deserto, toma ele o melhor; tem a

velocidade da ema ou da corça, os brios do corcel e a veemência do touro.
(ALENCAR, 1953, p. 25-26)

Todavia, a relação de equilíbrio com a natureza mostra-se contrastante com aquela conflituosa dos heróis com a sociedade. Percebemos em Manuel Canho um profundo desencanto com o mundo e a raça humana:

Sua própria razão não concebia como isso acontecera. Manuel tinha a consciência de sua natureza ríspida e concentrada; a indiferença e frieza que mostrava em seu trato, não provinha de uma hábito somente: era a repercussão interior da pouca estima em que o gaúcho tinha geralmente a raça humana (ALENCAR, 1953, p. 114)

Conforme Lukács os heróis são marcados pela “[...] ausência de correspondência transcendental para os esforços humanos.” (LUKÁCS, 2000, p. 99). Portanto, não encontram na sociedade respostas para seus anseios, escolhendo uma vida misantrópica: “[...] Jacintinha entrara no ádito daquela alma exilada da sociedade humana” (ALENCAR, 1951, p. 151); “Eu não sou vaqueiro; sou um filho dos matos, que não sabe entrar numa casa e viver nela. Minhas companheiras são as estrelas do céu que me visitam à noite na malhada; e a juriti que fez seu ninho na mesma árvore em que durmo” (ALENCAR, 1951, p. 229).

Desta forma, podemos constatar neste breve trabalho, que estes heróis alencarinóis são marcados pela inadequação entre a interioridade e a exterioridade, entre a alma e o mundo da obra, Manuel Canho e Arnaldo, buscam através de atividades desmedidas o rompimento com as convenções sociais em atitude misantrópica, distanciando estes protagonistas, do modelar herói da epopeia clássica.

BIBLIOGRAFIA

ALENCAR, José. Cartas sobre a Confederação dos Tamoios. In: _____. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1960, vol. IV.

_____. **O Guarani**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1953, vol. I, II.

_____. **O Gaúcho**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1953, vol. IX.

_____. Como e por que sou romancista. In: _____. **O Guarani**. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1953, vol. I.

_____. **O sertanejo**. Romance brasileiro. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951. v. XVI.

ARARIPE JÚNIOR, T. A. Perfil literário de José de Alencar. In: _____. **Luizinha; perfil literário de José de Alencar**. Rio de Janeiro: José Olympio; Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1980.

ARISTÓTELES. **A poética clássica**. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

_____. **Questões de Literatura e Estética**. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1988.

BROMBERT, Victor. **Em louvor de anti-heróis**. São Paulo: Ateliê, 2004.

BUENO, Francisco da Silveira. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: FENAME, 1983.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. 2 v.

COUTINHO, Afrânio. (Org.). **A polêmica Alencar-Nabuco**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965

_____. **Literatura e sociedade**. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000.

_____. **Conceito de literatura brasileira**. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2008.

_____. **A literatura no Brasil: era romântica**. Afrânio Coutinho (dir.). 7ª ed. São Paulo: Global, v. 3, 2004.

FEIJÓ, Martin. **O que é o herói**. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 70.

FORSTER, Edward Morgan, 1879-1970. **Aspectos do Romance**; tradução Maria Helena Martins. – 2º Ed. – São Paulo: Globo, 1998.

GOMES, Eugenio. José de Alencar. In: _____. **Aspectos do romance brasileiro**. Salvador- BA: Livraria Progresso Editora, 1958.

GUINSBURG, J. (org.). **O romantismo**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HESÍODO, Lafer. Mary de Camargo (trad). **Os trabalhos e os dias**. São Paulo: Iluminuras, 1991.1. (Coleção Biblioteca Polen).

KOTHE, Flávio R. **O herói**. Série princípios. 2ª Ed. São Paulo: 1987.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. **José de Alencar e sua época**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

MENEZES, Raimundo de. **José de Alencar: literato e político**. São Paulo: Martins, 1965.

MUIR, Edwin. **A estrutura do romance**; tradução Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Editora Globo, s/d.

PELOGGIO, Marcelo. A intuição geral do mundo: Alencar e Chardin. In: ALENCAR, José de. **Antiguidade da América e A raça primogênita**. Edição, apresentação e notas de Marcelo Peloggio (org.). Fortaleza: Edições UFC, 2010.

VIANA FILHO, Luís. **A vida de José de Alencar**. Porto: Lello & Irmão - Editores, 1981.

WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderno**. Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 1997.

Teses:

ANTUNES, Luísa Marinho. **O Romance Histórico e José de Alencar**. Contribuição para o Estudo da Lusofonia, coleção TESES, nº 3, Funchal, 2009, Centro de Estudos de História do Atlântico, 453 pp.[CR-ROM].

PELOGGIO, Marcelo. **José de Alencar e as visões de Brasil**. 234 f. Tese (Doutorado). Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2006.

EXCESSOS DA FALTA EM *POR QUE SOU GORDA, MAMÃE?*

Helenice Fragoso dos Santos²³
Gilda Albuquerque de Vilela Brandão²⁴

Resumo

A literatura assim como outros modos de manifestações artísticas quase sempre comporta uma problematização sobre presentificação do sujeito no processo de elaboração e recepção da obra. Seja no que diz respeito àquele que consideramos responsável pelo produto criativo: o autor, seja na observação daquele para quem a obra é destinada: o leitor. Neste movimento, pensar a literatura compreende um exercício de reflexão sobre os diferentes sujeitos envolvidos neste processo, como produtor, receptor, ou ainda um sujeito ficcional. No romance *Por que sou gorda, mamãe?* (2006), de Cíntia Moscovich a discussão sobre a constituição do sujeito é sinalizado já no título, e remonta-nos à compreensão dos fatores – genéticos, culturais e ficcionais – que constituem o ser que formula tal questão. Tais considerações, nos leva a acreditar que a escrita Moscovichiana (2006) nesta obra estabelece uma estreita relação entre os signos do *excesso* e da *falta*, pois na medida em que a protagonista elimina alguns quilos, ela retoma episódios marcantes de sua existência ao mesmo tempo em que esbarra na possibilidade de ficcionalização de tais eventos. Nosso interesse é realizar uma leitura deste romance tentando examinar a presentificação dos signos do *excesso* e da *falta* e sua relação com os aspectos da memória e representação do corpo a partir das considerações de Ítalo Calvino (1990) – quanto à manifestação do traço da *visibilidade* e Perrone-Moisés (2007) – no que se refere ao entendimento da literatura como um fenômeno atravessado pela experiência da falta.

Palavras-chave

Excesso, Falta, Memória, Corpo, Visibilidade.

Abstract

Literature, as well as other ways of artistic manifestations, almost always involves a questioning about the embodiment of a subject into the process of creation and reception of the work. Be it in regard to that we consider responsible for the creative product: the author, or in regards to the observation of the one for whom the work is intended: the reader. In this way, thinking about Literature involves an exercise of reflection on the various characters involved in this process, such as producers, receivers, or a fictional subject. In the novel, *Por que sou gorda, mamãe?* (2006), of Cíntia Moscovich, by the discussion on the nature of the protagonist is signed in the title itself, and calls to mind the understanding of characteristics - genetic, cultural and fictional - that comprise the individual who is asking this question. Such considerations lead the reader to believe that Moscovich's (2006) writing in this work establishes a close relationship between the signs of excess and absence; for, as the protagonist loses a few pounds, she recalls fundamental moments of her existence, and, at the same time, she runs into the possibility of - "fictionalization" of these very events. Our interest is,

²³ Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Alagoas. E-mail: nicefragoso@hotmail.com.

²⁴ Professora em Literatura brasileira e Literatura francesa pela Universidade Federal de Alagoas. E-mail: gildabrandao@gmail.com.

to perform a reading of this novel with the goal of examining the incorporation of the ideas of excess and absence and their relationship with aspects of memory, and of representation of the body, based on considerations of both Italo Calvino (1990) – with regards to the manifestation of visibility; and Perrone-Moses (2007) – concerning the understanding of literature as a phenomenon marked by the experience of need.

Keywords

Excess, Want, Memory, Body, Visibility.

Por que sou gorda, Mamãe?

A literatura assim como outros modos de manifestações artísticas quase sempre comporta uma problematização sobre presentificação do sujeito no processo de elaboração e recepção da obra. Seja no que diz respeito àquele que consideramos responsável pelo produto criativo: o autor. Seja na observação daquele para quem obra é destinada: o leitor. Neste movimento, pensar a literatura compreende um exercício de reflexão sobre os diferentes sujeitos envolvidos neste processo, como produtor, receptor, ou ainda um sujeito ficcional.

No romance **Por que sou gorda, mamãe?** (2006), de Cíntia Moscovich a discussão sobre a constituição do sujeito é sinalizada já no título, e remonta-nos à compreensão dos fatores – genéticos, culturais e ficcionais – que constituem o ser que formula tal questão.

Há de se observar, no entanto, que, embora a pergunta que intitule a obra concentre-se aparentemente na busca pelo entendimento das causas de constituição física de um corpo fora dos padrões de beleza fortemente em vigor neste no início do séc. XXI. O título da obra incorpora discussões, corporificada em questões lançada não só, a sua mãe, interlocutora constante e explicitamente evocado no nome da trama, mas ao próprio leitor: Afinal, o que sou? Quem sou? Por que sou são as dúvidas que movem a trama e conduzem o leitor a aventura-se na busca pelo entendimento.

A escrita de Cíntia Moscovich (2006), por intermédio de um narrador em primeira pessoa, busca responder tal questão demonstrando que a constituição de todo sujeito compreende um vasto repertório de experiências e memórias.

Sob o sopro de *Mnemósine* a obra é escrita, mediante uma memória que é também inventada, se considerarmos que a utilização de dados transpostos do real para o ficcional, enquanto elemento compositivo de narrativa, trata-se quase sempre de um gesto ousado de tradução.

A protagonista deste romance sente exatamente a carga de um corpo com configurações excessivas segundo a lógica de um tempo no qual o corpo feminino é tomado como instrumento de exercício de poder fortemente explorado e estimulado pela ordem do consumo.

Além de pensar questões ligadas ao corpo, **Por que sou gorda, mamãe?** (2006) toca em algo próprio à dimensão humana que compreende a memória. Este elo que liga

uma experiência real o qual no instante da evocação habita o terreno do imaginário. Nesse sentido, a obra não se limita a pensar apenas um corpo fora dos padrões, traumas e complexidade que é estar envolvida neste contexto, tratando paradoxalmente do sinuoso vínculo de coexistência entre excessos e faltas.

Faltas e excessos são os signos que orientam a escrita desta obra, ao demonstrar que todo excesso se reveste de uma falta, já que ser gorda para a protagonista representa um estado paradoxal de magreza, sobretudo por situar-se num contexto no qual a ausência é uma constante. Vejamos uma passagem na qual a personagem central adota uma postura autodepreciativa e dialoga com essa meditação:

Ser gordo não significa apenas o contrário de ser magro. Há mais magros que gordo sobre a terra. O gordo uma das faces que a aberração pode ter. O anômalo, compulsivo e viciado.
 Gordos são pulsilâmines.
 Gordos são suspeitos de ter caráter fraco e determinação quebradiça.
 Covardes. Mentirosos.
 Gordos se escondem para comer.
 Não tem um pingão de vergonha na cara.
 Gordos são simpáticos porque nunca serão bonitos.
 São sorridentes porque têm de disfarçar porquêiras emocionais.
 Quasímodos.
 Gordos são seres humanos que não merecem caridade ou confiança.
 Desonestos e sorrateiros.
 Pensando bem, gordos não deveriam comprar nem um radinho de pilhas a prestação.
 Eu mesma não me daria crédito na praça.
 Não confio em pessoas que têm corpo ondulante de foca. (MOSCOVICH, 2006, p. 25).

A autodepreciação presentifica-se na obra como um modo irônico de rir de si mesmo, um gesto humorístico que torna risível a própria imagem e estabelece relação com as raízes familiares da personagem: “Gosto dos ditados judaicos, mamãe. As máximas de nossa gente são páginas de sarcasmo escritas com a pena áspera da lucidez. Nosso humor torto, que mais morde que assopra”. (MOSCOVICH, 2006, p.56).

Recorrente na obra, a ideia de falta se corporifica em vários símbolos carregados de profundidade imagética com significações individuais e coletivas, entre as quais podemos elencar: a) a falta da terra natal; c) a morte; d) a perda do amor diante das imposições de um casamento arranjado; e) a perda dos bens; f) a fome; e por fim, g) a perda de peso que signa a possibilidade de reencontro com todas as faltas e ganhos de sua existência.

A ideia de falta no romance **Por que sou gorda, mamãe?** (2006) coexiste ao signo do excesso e presentifica-se na evocação da memória. Ambos – falta e excesso – compreendem eixos temáticos das próximas discussões.

1 A falta da terra natal

Impulsionada pelo horror da guerra e incertezas da travessia num oceano de enfermidades, privações e medo, a falta da terra natal – diáspora sofrida – é perceptível nos relatos comoventes de fuga, na qual foram deixados para trás não só os bens, mas a possibilidade de viver plenamente suas raízes e costumes:

[...] Caminhada vários dias, o casco do navio entrevisto de madrugada, uma muralha, a avó no meio dos panos, passos na escada de portaló, queixas da madeira, a nobreza da balaustrada lá em cima, a pequena só ouvindo a reclamação da bisavó Virginia, *ói, veis is mir*, coitado de mim – coitado de todos eles. Depois, a família, carga de embarcação, ouvindo movimento de gente que ia e vinha lá no convés, vivendo cá embaixo com ratos, pulgas, piolhos, a imundície trasladada sobre o mar, vento de popa, lixo jogado a estibordo, nove judeus mortos arremessados a bombordo, dejetos que voltavam em ondas de choque como casco – e nunca, no tempo em que viveu, ela consentiu sequer em pisar na água do Atlântico, o movimento das ondas lhe dava náuseas, dizia, nove cadáveres assombrando de contaminação um oceano (MOSCOVICH, 2006, p.60-1).

O mesmo oceano de incertezas que se apresenta na trama como elemento metafórico da falta da terra natal, mostra-se também como um mar de descobertas e contato com um mundo novo, exótico e assustador:

A vó, assustada com o mar, depois assustada com o trem, depois assustada com a carroça, com os tamanhos dos chifres dos bois, com as cédulas do dinheiro novo – dez contos de réis acomodados nos seios da bisavó –, assustada com as sacas de sementes, com rolos de arame farpado, com duas mulas por família, depois assustada com as cobras, onças, graxains, bugios e com os índios bugres, assustada com os gritos de pássaros, com nuvem de gafanhotos, assustada com laranjas caídas dos pés, assustada com o vento minuano batendo e com o sol que se parava num calorão como se sempre fosse meio-dia. Assustada que, mal chegados, nem bem abancados, vinha a notícia de que o império russo movimentava tropas para uma grande guerra na Europa. O bisavô tinha escapado (MOSCOVICH, 2006, p.61).

A vivência do novo é também signo de resistência e permanência dos hábitos. A menção a inúmeros pratos típicos, assim como a evocação da língua, marcada na obra pela constante evocação de termos em ídiche, compõe o rol de tentativas de preservação de alguns hábitos que ensejam a possibilidade de vivência e presentificação dos sabores da terra, conforme observa a pesquisadora Elaine Pereira Andreatta (2013):

Além dos contos também o romance **Por que sou gorda, mamãe?**, publicado em 2006, e em outros de seus contos, a comida aparece, não como fator principal, mas presente nas reuniões de família ou de amigos e exercendo um papel importante para perpetuar a tradição, ora pela possibilidade de reunir as pessoas ao redor da mesa, ora pelas receitas de comidas típicas judaicas que passam às gerações futuras [...]. (ANDREATTA, 2013, p.64).

A representação da comida neste romance mostra-se como uma possibilidade de manutenção da tradição e revela um sentimento que oscila entre o deixado para trás e o contato com o novo ao cristalizar uma ambivalência situada entre o anseio de livrar-se da guerra e a dor de afastar-se da terra natal, num misto de salvação e privação.

2 A morte

Coorporificada na imagem da estrela-de-david – símbolo de fé lançada ao chão pela avó paterna num gesto desesperado de recusa a Deus e, num grau mais amplo, da própria vida – a figuração da morte surge em cenas comoventes como o velório do pai e na impressionante descrição de lamento da avó paterna em seu ninar fúnebre:

Sem mais nenhuma lágrima, vovó colocou a bengala sobre o caixão, e, como se desistindo da força, foi deixando o corpo pender e pender até que seu tronco inteiro estivesse sobre o pano e a madeira, o rosto grudado ao caixão, os lábios beijando a superfície negra, na altura de onde estaria o rosto de papai. O final do movimento foi aquilo, um abraço desajeitado na morte desajeitada de seu primogênito. Todo o tempo ela ficou assim, agarrada ao caixão, murmurando e murmurando aquele ídiche em arpejos de loucura, beijando a aridez do pano – mais parecia um ninar do que uma despedida. (MOSCOVICH, 2006, p. 225).

Num único gesto – o lançar da estrela-de-david ao chão – a personagem denominada pela protagonista de “vovó gorda” sofre um triplo golpe de faltas: perdendo não só o filho, mas a fé em Deus e na própria vida, perdida seis meses depois.

[...] O rabino, aliviado, tentou o consolo de protocolo, quem afinal conhecia os desígnios do Senhor?

Vovó deu de mão na bengala e, por um segundo, me pareceu que ela desferiria um golpe no pobre homem que, por algum instinto, safou-se alguns passos para trás. Em vez de golpe, vovó cuspiu no chão; desconhecendo o clamor de todas as pessoas, feito uma força da natureza, arrancou a corrente da qual pendia a estrela-de-david e atirou-a aos pés do rabino. Nem bem a jóia tocava o chão, ela ribombou uma frase em iídiche – frase que arrancou mais uma exclamação de todos. Me apressei a pegar a corrente e voltei para junto de tia Fânia. Titia, ao mesmo tempo em que sacudia a cabeça num vigoroso gesto negativo, invadida de muita dor, traduziu a frase: – Sua avó disse que odeia Deus. (MOSCOVICH, 2006, p.226).

A descrição da morte da bisavó, Virgínia, também integra rol de perdas e faltas da trama. Assim como vovó gorda cuja morte, ao que tudo indica, fora motivada pela perda do filho. A personagem Virgínia morreu acometida de loucura em virtude da partida da filha destinada a um casamento arranjando:

[...] A bisavó Virgínia morreu logo depois, antes do marido; dizem que ela ficou zanzando pela casa e pela cidade que nem louca e que arrancava tufo do próprio cabelo; [...]. De noite, ouviam-na berrar o nome da filha caçula” (MOSCOVICH, 2006, p.76).

Os episódios de morte também circundam o lado materno da família, o relato da morte solitária de vovó magra, personagem que nitidamente apresenta grande afeto pela protagonista, também se apresenta: “[...] Como é que uma avó morre num hospital? Sem que nenhum de nós estivesse ali, vai, avó, pode ir. Ela morreu sem saber para onde, vetor sem sentido nem direção. Ela morreu sem bússola [...]” (MOSCOVICH, 2006, p.226).

A temática da morte revela-se o eixo norteador da narrativa compreendendo o conflito mobilizador que anuncia não só a falta do pai, mas suspeição da representação da figura materna.

Ícone maior de todas as perdas, a falta da mãe relaciona-se a dois eventos: à morte do pai que impulsiona um distanciamento da mãe; e num segundo plano, ainda na infância, aos surtos de loucura ao qual era acometida:

“Dos tempos de pequeninha, mamãe, lembro de, em algumas ocasiões, papai me dizer para não incomodá-la, a senhora estava com problemas de nervos – dias em que tudo na casa se paralisava e nos quais a porta de seu quarto permanecia fechada” (MOSCOVICH, 2006, p.129).

A escrita moscovichiana ao representar por intermédio de objetos a temática da morte e do amor interrompido, se aproxima das considerações de Perrone-Moisés que concebe a Literatura como um fenômeno orientado pela simbologia da falta, ao afirmar que: “a literatura nasce de uma dupla falta: uma falta sentida no mundo, que se pretende suprir pela linguagem, ela própria sentida em seguida como falta” (2006, p.103).

Interessa-nos perceber que embora a literatura esteja associada desde sua origem à experiência da falta, como defende Moisés (2006), há de se esclarecer que o fenômeno literário é também lugar de excessos e sobras, na medida em que compreende o espaço propício à invenção. Nesse sentido, o romance em questão, ao estabelecer uma curiosa ambivalência de sentidos a partir da ideia de falta trava um curioso embate entre signos aparentemente inconciliáveis, mas igualmente possíveis no campo da ficção.

3 Amores perdidos

Entregue à vovó magra – personagem, de intensa carga dramática, que nutriu amores por um violista russo na juventude – a partitura de Boris Zimbalist corporifica a ideia de perda de um amor interrompido pela imposição de um casamento arranjado:

Allan trazia a partitura de uma peça para violino e orquestra, *Blue eyes in the Sky*, composta por Boris Zimbalist. Em seu leito de morte, acometido de doença pulmonar, Boris havia determinado que Allan procurasse uma senhora judia de olhos azuis na América do Sul – declinou os sobrenomes de solteira e de casada entre acessos de tosses e escarros de sangue. Rogou ao filho que somente a essa senhora, e a ninguém mais, entregasse os manuscritos da composição, que estavam em uma pasta de couro escondida atrás dos livros de seu gabinete de trabalho. Os originais, que o rapaz encontrou depois de longa busca, tinham a data de quarenta anos antes e eram dedicados em ídiche àquela mulher que Allan deveria buscar a qualquer custo. (MOSCOVICH, 2006, p. 79).

A partitura de Boris Zimbalist e a estreta-de-david são apresentadas no romance como herança das tragédias familiares, desempenhando na narrativa o valor simbólico da falta, ao comportar memórias que iconizam a morte e a perda de um amor. Ao recorrer a tais imagens, o romance aponta uma inclinação à exploração do traço da

visibilidade por intermédio de menções a objetos que traduzem episódios marcantes da narrativa.

Apontada por Ítalo Calvino como um dos valores literários a ser preservado neste milênio, a inclusão da *visibilidade* na sua lista de propostas justifica-se pelo fato de que segundo o escritor ítalo cubano: “[...] estamos correndo o perigo de perder uma faculdade mental humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões, de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas [...]” (1990, p. 108).

A *visibilidade* compreende uma das marcas desta obra, sobretudo pelo fato de que a escrita moscovichiana neste romance possui a qualidade de operacionalizar visões, por intermédio de imagens visivas circunscritas em objetos mencionados como, por exemplo: a estrela-de-david; a partitura de Boris Zimbalist e a tabuleta de *aluga-se* que compreende o ícone da crise financeira enfrentada pela família após o falecimento do pai, o que será discutido na próxima seção.

4 A perda dos bens

A morte do pai além de marcar a ausência da figura materna se apresenta como elemento motivador da perda dos bens, cristalizada na presença da imagem da placa de *aluga-se* pendulando no teto da loja da família:

[...] Sobraram os imóveis: a empresa, que era o orgulho da família, virou uma cortina de ferro adornada por uma tabuleta pendente de um arame. Acho que o início do inferno foi a tabuleta na cortina de ferro, só pode ter sido. Um arame troncho sustentando uma placa com letras vermelhas e garrafais: *aluga-se*. Alugam-se laços de família. O amor ficou, no meio da loja vazia, oscilando num fiapo irascível. (MOSCOVICH, 2006, p. 28-9).

O movimento de ida e vinda da tabuleta mimetiza na obra o movimento de incertezas que marca a vida da protagonista após a morte do pai. Do mesmo modo, esse traço de instabilidade ilustra o método compositivo dos elementos estruturadores da narrativa de tempo e espaço que, assim como a placa, operam num balanço constante de idas e vindas, de passado e presente.

Na medida em que a personagem recorda, o foco narrativo se desloca para apresentação do espaço em questão. Assim, os elementos tempo e espaço se constituem

na trama conduzidos por um movimento pendular de retornos cujo fio sustentador deste pêndulo compreende a memória.

5 A fome

Ao apresentar os sabores, aromas, e as delícias de inúmeros pratos, a escrita moscovichiana circunscreve paradoxalmente a ideia de fome ao trazer para o cerne do romance a atmosfera de horror e privações da guerra. A personagem Dora, por exemplo, traz no corpo, na mente e na própria casa as sequelas do medo:

Naquela que deveria ser a sala de visitas, nos veio a maior surpresa. Móveis não havia. Havia prateleiras em todas as paredes, inclusive cobrindo a janela, fechada por tijolos rematados por reboco grosso. Nas prateleiras, dona Dora guardava latas, latas e latas, garrafas, garrafas e garrafas, sacos, sacos e sacos. Óleo, leite condensado, leite em pó, conservas de milho, ervilhas, pepino, grão-de-bico, beterraba, repolho, arroz, feijão, milho, lentilha, farinha, sal, fermento, açúcar, café, vinho, água mineral, macarrão, batatas. Rolos de papel higiênico faziam companhia a barras de sabão. Réstias de cebola e alho pendiam dos cantos das prateleiras, junto a galhos de louro seco e outras ervas que não pude identificar. Também havia caixotes de Melhoral, Vagostesil e Pímulas do Dr. Ross.

Vovó se exclamou em iídiche. Dona Dora falou de modo a que entendêssemos:

– A guerra. Se ela vier, não passaremos fome. Nem nós nem vocês. (MOSCOVICH, 2006, p. 28-9).

O estoque de comida disposto nas várias prateleiras da casa de Dora signa um excesso que é ironicamente fruto do medo da falta que acompanha, além desta sobrevivente, o histórico de alguns membros da família e parece justificar os gestos de quase “sacralização” das refeições como resposta à ausência de outrora. A exemplo, temos a personagem vovó magra cujo corpo, diz a narradora, não correspondia à voracidade de seu apetite: “Comia tanto, que se via nela um desespero. E de tanto passar fome, decerto, vovó, por mais que comesse e se fartasse, não engordava. [...] De vovó, só herdei o apetite ancestral, o mesmo que a senhora herdou” (MOSCOVICH, 2006, p.23).

Perdas e ganhos: a memória como espólio desconjuntado

A escrita Moscovichiana (2006), ao tocar na temática da morte apresenta uma estreita relação entre os signos do excesso e da falta sintetizada na fala da personagem ao definir a perda do pai – e a morte de modo geral – como: “Anarquia dos sentidos” (ibid., p. 27), em outras palavras, como a mais completa ausência e, paradoxalmente, presentificação da existência por intermédio da memória.

Nesse sentido, a memória se apresenta na trama como receptáculo de todas as perdas e ganhos, pois, na medida em que elimina alguns quilos, a protagonista vai retomando episódios e fatos marcantes de sua existência, ao mesmo tempo em que esbarra com a possibilidade de ficcionalização de tais eventos, conforme expressa na passagem a seguir: “O passado não existe em seu estado perfeito, bruto e puro como uma pedra. O passado só existe porque existe memória, e a memória é uma traição: tanto subtrai quanto acrescenta, tanto rasga quanto emenda” (MOSCOVICH, 2006, p.18).

A perda de peso, então, compreende na trama o gesto catártico de superação de todas as faltas e sobras e corrobora, por intermédio da memória, para elaboração de outro corpo que compreende a própria tessitura textual enquanto possibilidade de retorno ao passado e, ao mesmo tempo, resposta ao questionamento que intitula a obra, uma vez que para a narradora: “A ficção é o cimento de unir as partes. De casar o avulso e desconexo. Cinza e poeira, a ficção talvez as transforme no sólido da pedra [...]” (MOSCOVICH, 2006, p.18).

Por intermédio da elaboração seu discurso, a personagem não só afasta a poeira do passado retomando e articulando eventos acontecidos, como conduz o fio de seu presente mediante a escrita de uma obra que reescrever seu próprio corpo sob a pena da memória para, assim, dar sentido ao *partido* e o *faltante*, corporificando todos os excessos e perdas.

Referências

ANDREATTA, Elaine. **Escrever a comida: Memória e influência na escritura de Cíntia Moscovich**. Revista Decifrar Manaus/AM Vol. 01, nº 01, Jan/Jun-2013.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MOSCOVICH, Cíntia. **Por que sou gorda, mamãe?** . Rio de Janeiro: Record, 2006.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivinha.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MRS. DALLOWAY: A TRADUÇÃO DO PENSAMENTO NA LITERATURA

Isadora Meneses Rodrigues²⁵
 Gabriela Frota Reinaldo²⁶

Resumo

Partindo da ideia da semiótica peirceana de que qualquer pensamento é necessariamente semiose e tradução, pois transmuta signos em signos, o objetivo deste artigo é refletir sobre a tradução do signo- pensamento na literatura, especificamente no romance **Mrs. Dalloway** (1925), da escritora inglesa Virginia Woolf. No livro, a técnica literária conhecida como fluxo de consciência é utilizada para traduzir o pensamento humano e apresentar ao leitor os aspectos psicológicos dos personagens. Virginia Woolf começou a trabalhar a escrita em fluxo de consciência já no seu terceiro romance, **O Quarto de Jacob**, de 1922, mas foi somente em 1925, com **Mrs. Dalloway**, que ela formulou um romance voltado inteiramente para a consciência. Este trabalho se propõe a discutir o fluxo de consciência presente no romance de Woolf como uma forma de tradução intersemiótica entre a linguagem do pensamento e a linguagem escrita. Além da semiótica de Peirce, também nos apoiamos em sua teoria da percepção. Para discutir a tradução, este artigo evoca o pensamento de Julio Plaza, que dialoga estreitamente com a semiótica peirceana, e o legado de Paul Ricoeur. Quanto à literatura moderna, o crítico literário James Wood e o historiador Peter Gay são autores em que nos sustentamos.

Palavras-chave

Fluxo de consciência, Tradução Intersemiótica, Percepção, Pensamento.

Abstract

From the peircean semiotics idea whereby any thinking is necessarily semiosis and translation, because it transmutes signs into signs, the goal of this article is to reflect about the sign-thinking translation in literature, specially in the novel **Mrs. Dalloway** (1925), of the english writer Virginia Woolf. In the book, the literally technique known as stream of consciousness is used to translate the human thinking and to introduce the reader to psychological aspects of the characters. Virginia Woolf began working the writting in stream of consciousness in her third novel, **Jacob's Room**, in 1922 - but only in 1925, in **Mrs. Dalloway**, she formulated a novel entirely devoted to consciousness. This article aims to discuss the stream of conciousness present in Woolf's novel as an intersemiotic translation form between the thinking language and written language. Besides peircean semiotics, we lean on his perception theory. To discuss the translation, this paper evokes Julio Plaza's thinking, which talks closely to peircean semiotics and with Paul Ricoeur's legacy. As modern literature, the literary critic James Wood and the historian Peter Gay are the authors we lean on.

Keywords

Stream of consciousness, Intersemiotic translation, Perception, Thinking.

1 Introdução

²⁵ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFC - Universidade Federal do Ceará, isadorarodrigues12@gmail.com.

²⁶ Doutora em Comunicação e Semiótica pela Puc/SP- Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, professora do Mestrado em Comunicação da Universidade Federal do Ceará- UFC, <mailto:gabriela.reinaldo@gmail.com>.

Virgínia Woolf declarou no ensaio **Modern Fiction**, escrito em 1919, que a busca pela compreensão da realidade, por meio da literatura, não é uma questão de descrição dos aspectos materiais e exteriores da vida. Para retratar a realidade na ficção, afirma a autora, é preciso “registrar os átomos que caem sobre a mente, na ordem que eles caem.”²⁷ (WOOLF, 1919, n.p.). Na estética literária criada por Virginia Woolf e seus contemporâneos, a trama de fatos e acontecimentos cede lugar à descrição detalhada do pensamento dos personagens. O “material adequado da ficção”, defendia a autora, seria o exame de “uma mente comum em um dia comum.”²⁸ (WOOLF, 1919, n.p.).

O texto **Modern Fiction**, que Virginia escreve na intenção de analisar algumas obras do escritor James Joyce, soa também como uma defesa de seus próprios romances. Isso porque, alguns anos depois, em 1925, a escritora publicaria **Mrs. Dalloway**, romance que narra um dia na vida de uma mulher comum, a dona de casa Clarissa Dalloway, que sai para comprar flores para uma festa que acontecerá durante a noite. Além de Clarissa, o outro personagem central da trama é o jovem Septimus Warren Smith. Acometido por um trauma decorrente da sua participação na Primeira Guerra Mundial, Septimus está indo com a esposa, Rezia, para uma consulta psiquiátrica. Ambos, Clarissa e Septimus, são mostrados em um mesmo dia de junho de 1923, na cidade de Londres. Em dado momento da narrativa, a vida desses dois personagens se cruza, quando o doutor Bradshaw, pertencente à alta sociedade londrina, comunica o suicídio de Septimus à Clarissa, durante a festa em sua casa.

Nas mais de 180 páginas do romance, acompanhamos a trama praticamente pela descrição da mente de Clarissa, Septimus e dos outros personagens que os cercam. É por meio de seus devaneios, durante esse dia, que conhecemos suas histórias e o modo como eles experimentam o mundo. A autora estrutura sua narrativa mediante a técnica literária conhecida como fluxo de consciência. Com o uso da técnica, há uma fragmentação da noção do espaço e do tempo da narrativa. Apesar de a história se passar em apenas um dia, entre as 10 horas da manhã e a meia-noite, o material psicológico apresentado no livro percorre mais de 18 anos da vida de Clarissa. Os locais apresentados ao leitor também são diversos: Londres, um campo de batalha em Paris, uma casa de praia em Burton e a Itália. O leitor segue o rumo da mente dos personagens.

²⁷ Tradução livre. No original: “Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall”.

²⁸ Tradução livre. No original: “Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day”.

O final do século XIX e começo do século XX foi um tempo de transformações profundas tanto na ciência quanto nas práticas cotidianas. É na tentativa de retratar essas mudanças, segundo Tomaz Tadeu (2012, p.205), tradutor de Virginia Woolf no Brasil, que a escritora busca criar uma nova estética literária. De acordo com Monique Nathan (1984), biógrafa de Virginia, os textos da escritora revelam as marcas profundas do seu tempo. Um tempo em que o interesse pela consciência e pelo processo de apreensão do mundo era partilhado por várias áreas do conhecimento. Basta lembrar que em 1899, por exemplo, Freud lançou o seu mais famoso livro, *A Interpretação dos Sonhos*, formulando uma teoria do estudo da mente e da conduta humana. Alguns anos antes, em 1880, o filósofo Friedrich Nietzsche manifestava esperança de que a psicologia se tornaria a principal disciplina das ciências. Segundo o historiador Peter Gay, os romancistas modernos, como se tivessem ouvido Nietzsche, transformaram a literatura do século XX numa “profunda exploração psicológica”. (GAY, 2009, p.188). No cinema, os primeiros estudiosos da área, como Hugo Munsterberg e Béla Baláz, também tinham como principal preocupação investigar os mecanismos que o audiovisual possui para retratar o pensamento. Além do pensamento, eles defendiam o cinema como o local do sonho e do devaneio. (XAVIER, 1983).

Foi também no final do século XIX e começo do século XX que o filósofo americano Charles Sanders Peirce desenvolveu a sua teoria semiótica. Peirce também se interessa pelo pensamento, contudo não só pelo pensamento humano. Quando se refere à mente, ele quer dizer qualquer tipo de mente interpretante. A Lógica ou Semiótica, que é a ciência das condições necessárias para se atingir a verdade por meio do estudo dos signos, é também o estudo das leis do pensamento.

O termo “lógica” é não-cientificamente empregado por mim em dois sentidos distintos. No seu sentido mais estreito, é a ciência das condições necessárias para a obtenção da verdade. Em seu sentido mais amplo, é a ciência das leis necessárias do pensamento, ou, ainda melhor (pensando sempre que ocorrem por meio de signos), é a semiótica geral, tratando não apenas da verdade, mas também das condições gerais dos signos sendo signos (o que Duns Scotus chama de gramática especulativa), também das leis da evolução do pensamento, que, uma vez que coincidem com o estudo das condições necessárias da transmissão de significado por meio de signos de mente para mente, e de um estado de espírito para outro. (CP 1.444).²⁹

²⁹ Tradução livre. No original: “The term ‘logic’ is unscientifically by me employed in two distinct senses. In its narrower sense, it is the science of the necessary conditions of the attainment of truth. In its broader sense, it is the science of the necessary laws of thought, or, still better (thought always taking place by means of signs), it is general semeiotic, treating not merely of truth, but also of the general conditions of signs being signs (which Duns Scotus called *grammatica speculativa*), also of the

É fato que os estudos semióticos só ganharam relevância e divulgação algumas décadas após as pesquisas de Peirce e que Virginia Woolf, como revelam os seus diários pessoais, só entrou em contato com a obra de Freud em 1939 — portanto depois da publicação de seus principais romances psicológicos. Contudo, mesmo provavelmente sem o conhecimento desses trabalhos, grande parte das obras ficcionais da escritora, incluindo *Mrs. Dalloway*, demonstram preocupação em entender como o homem se depara com aquilo que ocorre em sua mente e com o fato de que é por meio do exame do que se passa no pensamento que podemos buscar entender a lógica da vida. A não evidência do contato entre esses pensadores— que produziram obras com preocupações semelhantes, apontando direções que se tangenciam, nos leva a refletir sobre a ideia de *Zeitgeist*, defendida por Friedrich Hegel (2008). Para o filósofo alemão, o “espírito do tempo”, tradução do termo *Zeitgeist* para o português, seria o conjunto de ideias que dão forma a consciência de determinada época. Cada homem, com seu espírito subjetivo, participa da construção desse espírito que molda a maneira dos sujeitos agirem e conceberem o mundo.³⁰

Neste artigo, propomos a análise do romance *Mrs. Dalloway* à luz da teoria semiótica de Peirce. A ideia é refletir sobre a escrita desenvolvida nesse romance, a escrita em fluxo de consciência, como uma forma de tradução. Buscamos compreender a tradução de forma ampla, como uma possibilidade de diálogo entre signos, como aponta Roman Jakobson (1991). Isso porque, como defenderemos adiante, a tradução da consciência humana por meio da linguagem escrita pode ser considerada uma tradução intersemiótica, pois transmuta um sistema de signos em outro. Pelo fato de o pensamento só ser possível mediante signos, o estilo desenvolvido por Woolf em *Mrs. Dalloway* pode ser entendido como uma tentativa de traduzir os signos mentais em signos verbais da escrita.

O objetivo aqui não é descrever detalhadamente todos os conceitos da teoria semiótica de Peirce, mas apontar conceitos-chaves da teoria geral dos signos para refletir sobre a tradução da consciência na literatura. Tampouco queremos, com esta análise, afirmar que a literatura woolfiana é uma ilustração das ideias de Peirce, uma vez que tratam-se de propostas diferentes— ela na literatura e ele na ciência dos signos. O que buscamos são aproximações, entendendo que arte e ciência se contaminam e

laws of the evolution of thought, which since it coincides with the study of the necessary conditions of the transmission of meaning by signs from mind to mind, and from one state of mind to another.”

³⁰ Não é nosso objetivo, neste artigo, aprofundar o complexo conceito de *Zeitgeist*. Para um maior detalhamento desse conceito, conferir *Filosofia da História* (2008) de Hegel.

contribuem para o entendimento reciprocamente. Antes de trabalharmos a questão do pensamento na teoria peirceana, optamos por delinear um breve histórico do fluxo de consciência na literatura e em **Mrs. Dalloway**.

2 Fluxo de consciência em Mrs Dalloway

As técnicas básicas de apresentação da consciência na literatura não são invenções do século XX, uma vez que a arte sempre procurou expressar os processos da nossa vida interior. De acordo com Peter Gay (2009, p.169), desde os meados do século XVII a literatura já reivindicava a vida mental como um domínio que lhe pertencia. O realismo, por exemplo, movimento literário dominante até o final do século XIX, desenvolveu diversos artifícios para apresentação do pensamento na literatura. O escritor francês Gustave Flaubert, com o personagem Frédéric de **A educação sentimental** (1870), inaugurou, segundo o crítico literário James Wood (2011), a figura do *flâneur* — o personagem ocioso, que vagueia pela cidade, vê e, principalmente, reflete. Além de Flaubert, escritores como Fiodor Dostoievski e Henry James, também no século XIX, produziram textos com longas passagens introspectivas. Édouard Dujardin, com **Os Loureiros Estão Cortados**, de 1887, é considerado o precursor do uso do monólogo interior, técnica que viria a ser uma das mais utilizadas por Virginia Woolf para a apresentação do fluxo de consciência, como veremos mais adiante.

Contudo, foi apenas na primeira metade do século XX que a literatura passou a ter como tema principal a expressão dos devaneios da mente humana. Segundo Peter Gay,

a originalidade do romance modernista, assim, reside não tanto na descoberta do território mental, e sim no remapeamento desse território; suas técnicas se destinavam a cavar cada vez mais fundo — muito mais fundo — do que jamais fizera qualquer romancista preso à tradição (GAY, 2009, p.189).

Esse modo de apresentação da mente, na visão de James Wood, possibilita um novo tipo de audiência, que participa mais do processo de completude do romance. De acordo com o autor,

nesse novo regime de audiência invisível, o romance se torna o grande analista da motivação inconsciente, pois o personagem não precisa mais dar voz a ela: o leitor se torna o hermeneuta; procurando nas entrelinhas a motivação verdadeira (WOOD, 2011, p.125).

Robert Humprey (1976) aponta Dorothy Richardson, já no século XX, como a pioneira na descrição ficcional do fluxo de consciência, em **Pointed Roofs**, de 1915. Seguindo os passos de Richardson, James Joyce, Virginia Woolf e Willian Faulkner, cada um com seu próprio estilo, se tornaram os escritores mais conhecidos a desenvolver o romance do fluxo de consciência. Para representar de forma satisfatória características do pensamento humano como a confusão, a aparente descontinuidade entre as ideias e falta de lógica, Joyce, Woolf e Faulkner inventaram novas técnicas para a literatura e reajustaram antigas. O fluxo de consciência é, deste modo, um processo narrativo que depende de outros métodos para a sua formulação. Esses autores se diferenciam dos romancistas anteriores justamente pelo modo como empregam as técnicas tradicionais, como o monólogo interior direto e indireto, a descrição onisciente e o solilóquio — recursos que aparecem combinados com técnicas inovadoras, como a livre associação psicológica e os artifícios cinematográficos³¹.

Virginia Woolf usa como artifício principal, em **Mrs. Dalloway**, o monólogo interior indireto combinado com a livre associação de ideias. O monólogo indireto acontece quando há alguma interferência do narrador nas divagações do personagem. É o autor onisciente que apresenta o material não falado, a consciência. Essa intromissão do narrador é bastante comum no texto de Woolf, pois encontramos várias indicações verbais em terceira pessoa, como na passagem a seguir.

Lembre-te da minha festa, lembre-te da minha festa, dizia Peter Walsh, enquanto parava na rua, falando a si mesmo ritmicamente, ao compasso daquela vaga sonora, o som direto do Big Bem batendo há meia-hora. (Os pesados círculos dissolviam-se no ar.) Oh, essas festas, pensou; as festas de Clarissa. Por que dá essas festas? Pensou. (WOOLF, 1980, p.50)³²

No trecho acima, o personagem Peter Walsh está pensando no encontro que acabara de ter com a amiga Clarissa. Podemos perceber que é um narrador que está sempre indicando os pensamentos de Peter. Contudo, ao mesmo tempo em que encontramos passagens onde o narrador se mostra presente por meio dos verbos em terceira pessoa, como “pensou”, a escrita de Woolf também deixa o pensamento correr solto, usando expressões que parecem saídas diretamente da mente dos personagens,

³¹ Para maior detalhamento das características de cada uma dessas técnicas, conferir o segundo capítulo do livro *O Fluxo de Consciência*. (HUMPHREY, 1976).

³² Tradução Mário Quintana. No original: “Remember mr party, remember my party, said Peter Walsh as he stepped down the street, speaking do himself rhythmically, in time with the flow of sound, the directed downright sound of Big Bem striking the half-hour. (The leaden circles dissolved in the air.) Oh, these parties? He thought; Clarissa’s parties. Why does she give these parties. He thought.” (WOOLF, 2012, p.54)

sem interferência. Na passagem a seguir, Peter continua o monólogo anterior, pensando em Clarissa e no passado que partilharam juntos. Nesse momento, o fluxo de consciência parece mais livre e a repetição de algumas expressões demonstra a ênfase do pensamento de Peter. Vejamos.

Sempre houvera qualquer coisa de frio em Clarissa, pensou. Sempre tivera, mesmo quando moça, uma espécie de timidez, que na idade madura se converte em convencionalismo, e então é o fim de tudo, o fim de tudo, pensou, olhando melancolicamente as profundezas da vidraça, perguntando-se se não a teria aborrecido indo visita-la àquela hora; e também subitamente vexado de se haver conduzido como um tolo; de ter chorado; de ter-se comovido; de haver-lhe contado tudo, como sempre, como sempre. (WOOLF, 1980, p.50-51).³³

Já a livre associação psicológica, recurso que Woolf combina com o monólogo indireto para criação da escrita em fluxo de consciência, é usada para solucionar um dos problemas básicos de representação da consciência dentro da limitação de uma ficção compreensível: a falta de encadeamento lógico das ideias que surgem na nossa mente. A importância da livre associação psicológica para a construção do fluxo de consciência se deve, segundo Robert Humphrey, ao fato de que:

a psique, cuja atividade é quase ininterrupta, não pode ser concentrada por muito tempo em seus processos, mesmo quando é fortemente dominada; excedendo-se pouco esforço para concentrá-la, seu foco permanece sobre uma única coisa por uma questão de instantes apenas. Contudo, a atividade da consciência deve ter conteúdo, o qual é fornecido pelo poder que tem uma coisa de sugerir outra, através de uma associação de qualidades em comum ou contrastantes, em todo ou em parte — mesmo a mais vaga das sugestões. (1976, p.38)

Portanto, a livre associação ocorre quando determinado personagem começa a ligar vários fatos de sua vida, podendo ter ocorrido em tempos e espaços distintos, sem explicar ao leitor se está adiantando ou voltando no tempo. Podemos encontrar uma junção do monólogo interior indireto e do princípio de livre associação logo nas primeiras páginas de **Mrs. Dalloway**, quando a personagem Clarissa sai para comprar flores. Em apenas poucas horas, enquanto caminha pelas ruas de Londres, temos um panorama de múltiplas situações vividas por ela ao longo de vários anos de sua vida. Diversos personagens são apresentados ao leitor nesse primeiro monólogo indireto de

³³ Tradução Mário Quintana. No original: “There are Always something cold in Clarissa, he thought. She had Always, even as a girl, a sort of timidity, which in middle age becomes conventionality, and then it’s all up, it’s all up, he thought, looking rather drearily into the glassy depths, and wondering whether by calling at that hour he had annoyed her; overcome with shame suddenly at having been a fool; wept; been emotional; told her everything, as usual, as usual.” (WOOLF, 2012, p.55).

Clarissa: o ex-namorado Peter Walsh, o marido Richard, sua filha Elisabeth e alguns amigos. A seguir, um pequeno fragmento das primeiras linhas do romance, um monólogo indireto que dura cerca de quinze páginas:

Mrs. Dalloway disse que ela própria iria comprar as flores. Quanto a Lucy, já estava com o serviço determinado. As portas seriam retiradas dos gonzos; em pouco chegaria o pessoal de Rumpelmayer. Mas que manhã, pensou Clarissa Dalloway – fresca como para crianças numa praia. Que frêmito! Que mergulho! Pois sempre assim lhe parecera quando, com um leve ringir de gonzos, que ainda agora ouvia, abria de súbito as vidraças e mergulhava ao ar livre, lá em Bourton. Que fresco, que calmo, mais que o de hoje, não era então o ar da manhãzinha; como o tapa de uma onda; como o beijo de uma onda; frio, fino, e ainda (para a menina de dezoito anos que ela era em Bourton) solene, sentindo, como sentia, parada ali ante a janela aberta, que alguma coisa terrível ia acontecer; olhando para as flores, para os troncos, de onde desprendia a névoa, para as gralhas, que se alçavam e abatiam; parada e olhando até que Peter Walsh lhe dizia: “Meditando entre os legumes?” (WOOLF, 1980, p. 7).³⁴

Podemos notar, pela passagem, que a escrita em fluxo de consciência dá uma atenção especial ao que James Wood (2001) chama de detalhe literário. A presença dos “gonzos”, por exemplo, trata-se de uma descrição que não está ligada a composição do personagem. São detalhes do ambiente que ronda Clarissa, que captam sua atenção e que a leva a pensar no passado, em outro ringir de gonzos, anos antes, em Bourton. James Wood descreve o compromisso dos escritores modernos com o detalhe como sendo algo de qualidade cinematográfica, que tenta captar a essência do funcionamento da mente.

O artifício consiste na escolha do detalhe. Na vida, podemos desviar os olhos e a cabeça, mas na verdade somos como câmeras impotentes. A lente é de grande abertura e captamos tudo o que aparece. A memória seleciona, mas não do jeito que a narrativa literária seleciona. Nossas lembranças possuem talento estético (WOOD, 2001, p.57).

Paul Ricoeur, no volume dois da obra **Tempo e Narrativa** (1985), ao fazer uma análise fluxo de consciência como uma experiência de tempo no romance **Mrs. Dalloway**, alega que a inovação de Virginia Woolf se dá por lançar uma ponte entre as

³⁴ Tradução Mário Quintana. Do original “Mrs. Dalloway said she wold buy the flowers herself. For Lucy had her work cut out for her. The doors wold be taken off their hinges; Rumpelmayer’s men were coming. And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning — fresh as if issued to children on a beach. What a lark” What a plunge! For so it had Always seemed to her when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst open the French Windows and plunged at Bourton into the open air. How fresh, how calm, stiller than this of course, the air was in the early morning; like the flap of a wave; the kiss of a wave; chill and sharp and yet (for a girl of eighteen as she then was) solemn, feeling as she did, standind there at the open window, that something awfnl was about to happen; looking at the flowers, at the trees with the smoke winding off them and rooks rising, falling; standing and looking until Peter Walsh said, ‘Musing among vegetables?’” (WOOLF, 2012, p. 5).

almas, em que “uma parada no mesmo lugar, uma pausa no mesmo lapso de tempo, formam uma passarela entre duas temporalidades estranhas uma à outra” (RICOEUR, 1985, p.188). Nas passagens seguintes, temos um exemplo dessa conexão entre mentes. É quando Clarissa e Septimus observam um carro que passa pelas ruas de Londres.

Todos olhavam para o auto. Septimus olhava. Rapazes saltaram das bicicletas. O tráfego acumulava-se. E ali estava o auto, de cortinas descidas, que tinham um curioso desenho semelhante a uma árvore, pensou Septimus, e aquela gradual centralização de todas as coisas ante seus olhos, como se algo fosse surgir daquilo e tudo estivesse a ponto de estalar em chamas, aterrorizou-o. O mundo oscilava, fremeia e ameaçava estalar em chamas. Sou eu que estou estorvando o caminho, pensou. Não era ele que estava sendo olhado e apontado? Não estava ali plantado, na calçada, com um firme prop[osito? Mas que propósito? (WOOLF, 2008, p.18).³⁵

Clarissa adivinhou; Clarissa compreendeu, sim; tinha visto algo branco, mágico, circular, na mão do lacaios, um disco com um nome inscrito— da Rainha, do Príncipe de Gales, do Primeiro- Ministro?—, nome que, por força do próprio esplendor, abria caminho (Clarissa viu o auto diminuir, desaparecer), abria caminho para ir fulgurar entre os candelabros, condecorações, peitos enfunados de alamares, Hugh Whitbread e todos os seus colegas, os *gentlemen* da Inglaterra, aquela noite no Palácio de Buckingham. E Clarissa também dava uma recepção. Empertigou-se um pouco; também ela estaria no alto da sua escada. (WOOLF, 1980, p.20)³⁶

Em diferentes pontos da cidade, cada um reage a sua própria maneira à passagem do automóvel. Septimus, devido aos traumas adquiridos ao lutar na guerra, acha que a passagem do carro está ligada a sua presença, acredita que está sendo perseguido. Já a personagem Clarissa, começa a imaginar a possibilidade de a Rainha da Inglaterra estar no automóvel, se encaminhando para alguma recepção no Palácio de Buckingham. Essa ideia faz com que ela passe a pensar na própria festa. Ricoeur define essa conexão de pensamentos mudos como uma possibilidade de experimentação de tempo no romance. Um diálogo que se estabelece entre o tempo real, quando Septimus

³⁵ Tradução Mário Quintana. No original: “Every one looked at the motor car. Traffic accumulated. And there the motor car stood, with drawn blinds, and upon them a curious pattern like a tree, Septimus thought, and this gradual drawing together of everything too ne centre before his eyes, as if some horror had come almost to the surface and was about to burst into flames, terrified him. The world wavered and quivered and threatened to burst into flames. It is I who am blocking the way, he thought. Was he not being looked at and pointed at; was he weighted there, rooted to the pavement, for purpose? But for what purpose?” (WOOLF, 2012, p.18)

³⁶ Tradução Mário Quintana. No original: “Clarissa guessed; Clarissa knew of course; she had seen something white, magical, circular, in the footman’s hand, a disc inscribed with a name, — the Queen’s, the Prince of Wales’s, the Prime Minister? — which, by force of its own lustre, burnt its way through (Clarissa saw the car diminishing, disappearing), to blaze among candelabras, glittering stars, breasts stiff with oak leaves, Hugh Whitbread and all his colleagues, the gentlemen of England, that night in Buckingham Palace. And Clarissa, too, gave a party. She stiffened a little; so she would stand at the top of her stairs.” (WOOLF, 2012, p.20)

observa automóvel, por exemplo, e o tempo do pensamento, quando os personagens fazem associações mentais.

Essas longas sequências de pensamentos mudos — ou, o que dá no mesmo, de discursos interiores— não constituem apenas voltas para trás que, paradoxalmente, fazem o tempo contado prosseguir, atrasando-o, escavam por dentro o instante do acontecimento do pensamento, amplificam interiormente os momentos do tempo contado, de maneira que o intervalo total da narrativa, apesar de sua brevidade relativa, parece de uma imensidão aplicada (RICOEUR, 1985, p.186)

Na citação acima, Ricouer chama atenção para uma característica interessante das digressões no romance moderno. Essas introspecções não constituem apenas “voltas pra trás”, como afirmou o autor. O detalhe e a observação dos fatos da vida não estão ali apenas para caracterizar o personagem e revelar o seu passado, mas também para mostrar a experimentação do mundo por meio da atividade mental. Os fatos externos à mente ativam e desencadeiam pensamentos. Essa relação entre os fatos externos e o desencadeamento de várias formas de pensamento também está presente na teoria peirceana da percepção. Para Peirce, é só por meio do pensamento que o conhecimento do mundo exterior é possível, como veremos no próximo tópico.

3 O pensamento como tradução

Em **Mrs. Dalloway**, o pensamento é traduzido em uma expressão concreta e material de linguagem, a escrita literária. Para Peirce, a ação sígnica que caracteriza a essência da linguagem também é válida para o pensamento, pois este só existe por mediação de signos. Para Julio Plaza, é graças ao caráter de transmutação permanente de signos em signos que o pensamento é necessariamente tradução, estando “inserido na cadeia semiótica que tende ao infinito.” (PLAZA, 1987, p. 18). Vejamos o que Peirce diz do processo de semiose da mente:

Da proposição de que todo pensamento é um signo, segue-se que todo pensamento deve endereçar-se a algum outro pensamento, deve determinar algum outro pensamento, uma vez que essa é a essência do signo. (...). O fato de que a partir de um pensamento deve ter havido um outro pensamento tem um análogo no fato de que a partir de um pensamento passado qualquer , deve ter havido uma série infinita de momentos. Portanto, dizer que o pensamento não pode acontecer num instante, mas requer um tempo, não é senão outra maneira de dizer que o todo pensamento deve ser interpretado em outro, ou que todo pensamento está em signos (PEIRCE, 1995, p. 253)

Segundo essa lógica, podemos considerar que a tarefa de traduzir a consciência é impossível, no sentido de uma tradução fiel e perfeita. O que se pode buscar, em caso de signos que tem a preponderância à intraduzibilidade, como é o caso do signo-pensamento, é a semelhança. Essa intraduzibilidade se deve ao fato de qualquer pensamento ser necessariamente um passo adiante em relação ao pensamento anterior. A tradução, portanto, não é fiel, mas sempre um enriquecimento do signo antecedente.

No seu livro **Sobre a Tradução** (2012), Ricouer pondera que o intraduzível só é possível por meio da recriação, da construção de um comparável e da aceitação de perda. O autor, revisando o clássico texto de Walter Benjamin, **A Tarefa do Tradutor**, aborda nesse livro a tradução entre textos escritos, mas entendemos que podemos desdobrar essa ideia para refletir sobre a tradução do signo-pensamento para a literatura. A tarefa de traduzir, para Ricouer, não se trata de uma perda, mas um ganho quando há a aceitação da impossibilidade de uma tradução perfeita. O autor chama essa aceitação de renúncia, renúncia essa que possibilita o aprimoramento e alargamento da própria escrita literária. O aperfeiçoamento das técnicas da ficção era justamente o que buscava Virginia Woolf, como ela deixa claro em ensaios como **Modern Fiction** (1919) e **Mr Bennet and Mrs Brown** (1923).

Desse modo, a construção de um comparável, na literatura, significa a aceitação da perda de características da consciência para tentar dar algum ordenamento à linguagem escrita. A falta de coerência lógica, a descontinuidade e as livres associações eram características difíceis de serem transpostas para a linguagem escrita sem causar desconforto ao leitor. Como vimos no tópico anterior, Virginia Woolf e seus contemporâneos fizeram um esforço para aprimorar as técnicas literárias, tentando preservar as características da consciência, mas sem esquecer o fato de a escrita ser sempre destinada ao outro, ao leitor. Como exemplo, vejamos a seguir uma tentativa de representação do pensamento em **Mrs. Dalloway**. No fragmento, Clarissa se encontra no quarto de sua casa, enquanto a festa acontece no andar de baixo. A personagem acaba de saber do suicídio de Septimus e está extremamente abalada. Neste momento, Virginia Woolf discorre sobre o tempo e o espaço tal qual eles são percebidos e sentidos pela personagem.

Por mais louca que fosse a ideia, aquele céu familiar, aquele céu de Westminster continha alguma coisa de si mesma. Apartou as cortinas; olhou. Oh, que surpreendente! Na sala fronteira, a velha senhora olhou para ela! Ia deitar-se. E o céu... Devia ser um céu solene, tinha pensado, um céu escuro, a esconder sua bela face. Mas ali estava, de um cinza pálido, percorrido

rapidamente por vastas nuvens. O que era novo para ela. Devia ter-se erguido o vento. A senhora da casa em frente ia deitar-se. Era fascinante olhá-la, aquela velha senhora movendo-se, atravessando o quarto, aproximando-se da janela. Poderia ela vê-la? Era fascinante, com toda aquela gente ainda a rir e a falar no salão, contemplar aquela mulher que se preparava tranquilamente para ir dormir sozinha. Fechou a cortina. O relógio começou a bater. O jovem se havia suicidado; mas não podia lamentá-lo; com o relógio a bater a hora, uma, duas, três, não podia lamentá-lo, com tudo aquilo indo para diante. Pronto! A velha senhora apagara a luz! Toda a casa estava agora às escuras, com tudo indo para diante, e outra vez lhe ocorreram as palavras: ‘Não temas mais o calor do sol...’ Devia ir para junto deles. Mas que noite extraordinária! Sentia-se de certo modo como ele...o jovem que havia se suicidado. Sentia-se contente de que ele tivesse feito aquilo; alijado a vida, enquanto ela continuava a viver. (WOOLF, 1980, p. 178 e 179).³⁷

Nessa passagem, e em outras aqui citadas, há certa atenção aos fatos externos à mente de Clarissa. O leitor é sempre informado dos detalhes do mundo que captam a atenção dos personagens. A velha na janela, o céu escuro e o relógio do trecho acima, por exemplo. A força da experiência na ativação dos processos mentais é outro aspecto que aproxima a literatura desenvolvida por Woolf e a teoria semiótica de Peirce. De acordo com o teórico, só podemos dizer algo sobre aquilo que nos aparece pela mediação de um julgamento perceptivo, isto é, por uma interpretação. Dessa maneira, “o único modo de se investigar uma questão psicológica é por inferência a partir de fatos externos”. (PEIRCE, 1995, p.253).

Existem inúmeras e diferentes formas de abordagem dos processos perceptivos.³⁸ No livro **A Percepção** (1998), a semioticista brasileira Lucia Santaella desenha um breve histórico dessas teorias, diferenciando-as da teoria de Peirce. O problema dessas outras teorias, segundo a autora, é que

ou se coloca toda a ênfase no mundo exterior, e nós seríamos meros efeitos submetidos às forças que vêm de fora, ou se coloca toda a ênfase no agente psicológico, e o mundo lá fora seria algo inerte que aguarda nossa doação de

³⁷ Tradução Mário Quintana. No original: “It held, foolish as the idea was, something of her own in it, this country sky, this sky above Westminster. She parted the curtains; she looked. Oh, but how surprising! — in the room opposite the old lady stared straight at her! She was going to bed. And the sky. It will be a solemn sky, she had thought, it will be a dusky sky, turning away its cheek in beauty. But there it was — ashen pale, raced over quickly by tapering vapour clouds. It was new to her. The Wind must have risen. She was going to bed, in the room opposite. It was fascinating to watch her, moving about, that old lady, crossing the room, coming to the window. Could she see her? It was fascinating, with people still laughing and shouting in the drawing-room, to watch that old woman, quite quietly, going to bed alone. She pulled the blind now. The clock began striking. The young man had killed himself; but she did not pity him, with all this going on. There! The old lady had put out her light! The whole house was dark now with this going on, she repeated, and the words came to her, Fear no more the heat of the sun. She must go back to them. But what an extraordinary night! She felt somehow very like him — the young man who had killed himself. She felt glad that he had done it; thrown it away while they went on living.” (WOOLF, 2012, p.204).

³⁸ Santaella distingue a teoria da percepção de Peirce das principais escolas contemporâneas da percepção: o construtivismo de E.H. Gombrich, a Gestalt e abordagem gibsoniana. Para um maior detalhamento dessas teorias, ver **A Percepção** (1998) de Santaella.

sentido e vida, conforme foi postulado dentro do paradigma cartesiano (SANTAELLA, 1998, p.23)

É justamente por dar importância tanto aos fatos externos quanto internos nos processos perceptivos que adotamos a teoria de Peirce para pensar o estilo literário desenvolvido por Virginia Woolf. Peirce faz o que Santaella chama de diálogo entre a mente e o mundo. O autor propõe um esquema triádico para a percepção, baseado nas categorias fenomenológicas de primeiridade, secundidade e terceiridade³⁹, constituído pelos elementos: percepto, percipuum e julgamento perceptivo. Os julgamentos perceptivos, segundo Santaella (1998, p.65), são inferências lógicas que pertencem a terceiridade. Suas principais características são:

1) Ele existe num contínuo, isto é, não está separado dos outros fluxos mentais. 2) Ele é a primeira premissa dos nossos raciocínios. (...) 3) Ele contém características gerais em nível de terceiridade. 4) Ele mistura e aparece na abdução. 5) Contém elementos hipotéticos e, portanto, falíveis. (SANTAELLA, 1998, p.91)

Essa relação entre os julgamentos perceptivos e as inferências abduativas é ponderada por Peirce quando o autor discorre que os juízos perceptivos devem ser encarados com o um caso extremo das inferências abduativas, das quais se diferenciam por estar além da crítica. A abdução seria um lampejo, um ato de intuição (*insight*) falível. Já o juízo perceptivo é “o resultado de um processo, embora um processo não suficientemente consciente para ser controlado ou, para enunciar as coisas de um modo mais verdadeiro, não controlável e, portanto, não totalmente consciente.” (PEIRCE, 1995, p. 226).

Voltamos a frisar que, por mais que a maior parte do desenvolvimento da escrita em fluxo de consciência seja por meio da retratação de devaneios mais próximos da inconsciência, os personagens percebem o mundo material antes de entrar nessas outras formas de pensamento. Além disso, os julgamentos perceptivos, apesar de serem a premissa dos nossos primeiros raciocínios, só podem ser conhecidos quando são traduzidos e se transformam em percipuum, ou seja, quando já estão na mente. A partir daí, ao já ter sido interpretado pela mente, o julgamento perceptivo se mistura a várias

³⁹ Segundo Peirce, a primeiridade (CP 1.300-316) está ligada às ideias de acaso, indeterminação, espontaneidade, qualidade, presentidade e imediaticidade. A secundidade (CP 1.317-336) está ligada às ideias de força bruta, dualidade, ação e reação, esforço e resistência. Já a terceiridade é continuidade, crescimento, representação e mediação.

outras formas de pensamento. A seguir, Santaella define o que seria o percepto e o percipuum:

o percepto, em si, seria aquilo que, até certo ponto, independe de nossa mente. Corresponde ao elemento não- racional, que se apresenta à apreensão de nossos sentidos. O percipuum já seria o percepto tal como ele se apresenta no julgamento de percepção. Seria o percepto, portanto, na sutil, mas marcante, mudança de natureza por que passa, ao ser incorporado à nossa mente, ao nosso processamento perceptivo. (SANTAELLA, 1998, p.59)

Portanto, segundo a teoria da percepção de Peirce, apesar de existir algo externo a nós e que independe do pensamento, o percepto, ele só pode ser conhecido por meio da tradução, quando se transforma em percipuum. No fragmento a seguir, é ao ver uma loja de luvas que Clarissa começa a ter uma série de lembranças. É nesse momento do romance que somos apresentados a sua filha, Elisabeth. A partir desse ponto, temos um monólogo interior indireto que dura algumas páginas.

‘Tudo isto’, dizia ela, olhando os pescados. ‘Tudo isto’, repetia, parando por um momento à vitrina de uma luvaria onde, antes da guerra, podiam-se comprar luvas quase sem defeito. E o velho tio William, que costumava dizer que se conhecia uma dama por seus sapatos e suas luvas. Voltara-se na cama, certa manhã, em plena guerra, e dissera: ‘Estou farto’. Luvas e sapatos; tinha paixão por sapatos; mas sua própria filha, as sua Elisabeth, não se importava absolutamente nem com uma nem com outra coisa. (WOOLF, 1980, p.14)⁴⁰

No trecho, como em vários outros já mostrados neste artigo, é por meio da visão de um fato externo que o pensamento é desencadeado. É a partir da visão da loja de luvas que Clarissa é levada a pensar no modo como tio falava das mulheres, da Primeira Guerra Mundial e, principalmente, na sua relação com a filha. É por meio da percepção dos signos do mundo que os personagens entram no fluxo de consciência. E é justamente esse caráter externo que dá ao ato de perceber, na teoria de Peirce, sua característica peculiar, senão não haveria diferença entre perceber e sonhar, alucinar, devanear e pensar abstratamente.

⁴⁰ Tradução Mário Quintana. No original: “‘That is all,’ she said, looking at the fishmonger’s. ‘That is all,’ she repeated, pausing for a moment at the window of a glove shop where, before the War, you could buy almost perfect gloves. And her old Uncle William used to say a lady is known by her shoes and her gloves. He had turned on his bed one morning in the middle of the War. He had said, ‘I have had enough.’ Gloves and shoes; she had a passion for gloves. But her own daughter, her Elisabeth, cared not a straw for either of them.” (WOOLF, 2012, p. 13 e 14)

4 Considerações finais

A ideia de que existe algo exterior que é independente de nós nos processos perceptivos, presente na teoria de Peirce,

nos livrou da crença de que o sujeito é algo isolado, envolto numa aura de autonomia, dono de pensamentos sob seu perfeito controle. O sujeito, ao contrário, é linguagem, de modo que ele terá todas as características que a linguagem lhe dá (SANTAELLA, 1987, p.95).

Como ponderamos, a escrita desenvolvida por Virginia Woolf em **Mrs. Dalloway** se aproxima dessas ideias de Peirce. A escritora provavelmente não tinha conhecimento dessas teorias ao elaborar os seus romances, como já apontamos no início do artigo, mas o modo como o ser humano percebe o mundo é uma constante preocupação nas suas obras ficcionais e críticas literárias. Para Woolf, o meio de a ficção retratar a realidade era mostrando, aqui usamos a ideia de tradução, a consciência humana da forma mais verossímil quanto a linguagem escrita permite. A autora, com maestria, incorpora ao patrimônio da literatura uma nova técnica de disposição do espaço e tempo na narrativa a fim de traduzir o ser humano em sua essência, entendida por ela como sua mente.

Referências

GAY, Peter. **Modernismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Filosofia da história**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

HUMPHREY, Robert. **O Fluxo da Consciência**. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, 1976.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 15ª ed. São Paulo: Cultrix, 1991.

NATHAN, Monique. **Virginia Woolf**. Lisboa: Editora José Olympio, 1989.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.

PEIRCE, C.S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **Collected Papers of Charles Sanders Peirce**. – volume I: Principles of Philosophy. Edited by Charles Hartshorne and Paul Weiss. Harvard University Press:

Cambridge, Massachussets, 1931. Disponível em: www.4shared.com/getEJRGXfLo/the-collected-papers-of-charle.html. Acesso dia 15/05/2013.

RICOEUR, Paul. **Entre o tempo mortal e o tempo monumental: Mrs. Dalloway**. In: Tempo e Narrativa Tomo II. Campinas: Papirus Editora, 1995.

_____. **Sobre Tradução**. Belo Horizonte: editora UFMG, 2012.

SANTAELLA, L. **A Percepção, Uma Teoria Semiótica**. São Paulo: Experimento, 1998.

TADEU, Tomaz. **Mrs. Dalloway e Mrs. Brown: a arte de Virginia Woolf**. In: Mrs. Dalloway. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. Tradução de Mário Quintana, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. **Modern Fiction**. In: The Common Reader. Austrália: University of Adelaide, 1919. Disponível em: <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91c/chapter13.html#chapter13>. Acesso dia 05/05/2013.

_____. **Mr. Bennett and Mrs. Brown**. London: The Hogarth Press, 1924. Disponível em: <http://www.columbia.edu/~em36/MrBennettAndMrsBrown.pdf>. Acesso dia 07/05/2013.

O DISCURSO PERSUASIVO DO DIABO NA POESIA DE GREGÓRIO DE MATOS E DE TOMÁS ANTÔNIO GONZAGA

Jéssica Thais Loiola Soares⁴¹

Resumo

O Diabo sempre foi alvo de inquietações, porque sua figura passou por muitas modificações no decorrer dos tempos. Tendo como base, em geral, o texto bíblico, a interpretação acerca do Diabo foi diferente em cada momento histórico. Porém, a noção de um mal, por vezes personificado na personagem do Diabo, mantém-se até os nossos dias. Nesta breve análise, deter-nos-emos sobre os resíduos do imaginário diabólico bíblico em torno da persuasão, desvinculados da ideologia maligna comumente relacionada com o Diabo, encontrados na poesia sacra de Gregório de Matos e em **Marília de Dirceu**, de Tomás Antônio Gonzaga. Para tanto, faremos uso da Teoria da Residualidade (PONTES, 1999), segundo a qual nada é original na cultura e na literatura, mas, pelo contrário, tudo remanesce de outros tempos e espaços. Assim, pretendemos demonstrar que a essência da persuasão diabólica bíblica, isto é, o resíduo, permanece, o que demonstra que as culturas e, especificamente, as literaturas, estão em contínuo processo de entrecruzamento.

Palavras-chave

Persuasão, Diabo, Gregório de Matos, **Marília de Dirceu**, Residualidade.

Riassunto

Il Diavolo sempre è stato scopo di inquietudine, perché sua figura ha passato per molte modificazioni nel trascorrere dei tempi. Avendo come appoggio, in generale, il testo biblico, l'interpretazione sul Diavolo è stata diversa in ogni momento storico. Però, la nozione di un male, a volte personificato nel personaggio de Diavolo, si mantiene fino ad oggi. In questa piccola ricerca, tratteremo sulla Residualità dell'immaginario de Diavolo biblico intorno della persuasione, senza la ideologia del male in genera involgendo il Diavolo, incontra nella poesia religiosa di Gregório de Matos ed in **Marília de Dirceu**, di Tomás Antônio Gonzaga. Per questo, faremmo uso della Teoria della Residualità (PONTES, 1999), secondo la quale niente è originale nella cultura e nella letteratura, ma, invece, tutto rimane di altri tempi e spazi. Così, pretendemmo dimostrare che la essenza della persuasione biblica del Diavolo, cioè, la Residualità, rimane, che dimostra che le culture e, especificamente, le letterature, stiano in continuo processo di relazione.

Palore-chiave

Persuasione, Diavolo, Gregório de Matos, **Marília de Dirceu**, Residualità.

⁴¹

Mestranda em Letras – Universidade Federal do Ceará.

“O Diabo é a figura mais dramática da história da alma. A sua vida é a grande aventura do Mal. Foi ele que inventou os enfeites que enlanguescem a alma, e as armas que ensanguentam o corpo. E todavia, em certos momentos da história, o Diabo é o representante imenso do direito humano.”
(Eça de Queirós)

O Diabo sempre foi alvo de grandes inquietações por parte dos estudiosos, porque sua figura sofreu muitas modificações no decorrer dos tempos. Tendo como base, em geral, o texto bíblico, a interpretação acerca do Diabo foi diferente em cada momento histórico. Porém, a noção de um mal, por vezes personificado na personagem do Diabo, mantém-se até os nossos dias.

Carlos Roberto F. Nogueira (2000), no livro **O Diabo no Imaginário Cristão**, percorre cronologicamente as diversas formas com que o Diabo é encarado, segundo as sociedades cristãs. Primeiramente, na tradição hebraica, ele é personificado nos deuses das religiões estrangeiras. O Diabo aparece, porém, na mente das pessoas apenas posteriormente, a partir do relato bíblico de Jó, assumindo o caráter de acusador, de tentador, e relacionando o mal com a dúvida. A partir do advento do cristianismo, o Diabo tornou-se uma figura institucionalizada e passou a ser a verdadeira causa de tudo aquilo que afasta os homens de Deus. Nesse período, através de uma relação com algumas crenças do judaísmo, o Diabo incorpora-se na serpente do Éden e assume a culpa do Pecado Original. O Diabo passa, então, a dominar a mente das pessoas, aterrorizando-as, ficando a divulgação de tal terror a cargo da Igreja. Com o tempo, o “Reino de Satã” começa a vigorar a ponto de surgirem seitas satânicas ao redor do mundo, como o ocultismo, e igrejas propriamente diabólicas, que existem hodiernamente. Percebemos, assim, que a figura do Diabo foi-se modificando com o passar dos tempos, mas o conceito de essência maligna permaneceu na mentalidade do ser humano, refletida de formas diferentes nos imaginários de cada época e de cada obra artística, se levarmos em consideração que as obras de arte refletem mutuamente o imaginário de sua época.

Alguns doutores da Igreja discorreram também sobre o mal, algumas vezes personificado no Diabo, a exemplo de Santo Tomás de Aquino, segundo o qual o mal moral é identificado com o pecado (FAITANIN, 2005). Ora, quem é o autor do Pecado Original e, portanto, de todos os males decorrentes dele? O próprio Satanás, como

inferimos das interpretações bíblicas, embora a visão tomista discorde um pouco de tal personificação. Mas Santo Tomás de Aquino diz-nos em sua **Suma Teológica** que tomemos cuidado com o Diabo, porque ele é muito inteligente e conhece a fundo os seres humanos, além da grandiosidade de seu poder (NOGUEIRA, 2000).

Diante de um tema tão fecundo desde o início dos tempos, a literatura, qual manifestação artística, não poderia deixar de retratá-lo, afinal, a arte comporta os anseios dos povos, dentre os quais está a figura do Diabo, como representação do Mal. Como mostra Roberto Pontes (s/d), no ensaio **O Diabo na Literatura**, o Diabo foi sempre amplamente representado na literatura universal de todos os povos. Entretanto, algumas vezes foi representado indiretamente, através das características que adquiriu no decorrer dos tempos. Nesse trabalho, esboçaremos acerca do discurso persuasivo que a personagem do Diabo emprega nos relatos bíblicos, discurso esse que pode ser encontrado posteriormente na poesia de Gregório de Matos e de Tomás Antônio Gonzaga, embora de maneiras diferentes. Não investigaremos elementos diabólicos no sentido de relacioná-los a discussão de seu aspecto dito maligno, daquele que leva ao pecado, mas observaremos a persuasão astuciosa e estratégica da fala do Diabo nas obras dos poetas mencionados. Fizemos um recorte da obra do poeta barroco, restringindo nossas análises à poesia sacra, como também recortamos a obra do poeta árcade, trabalhando apenas com o conjunto de lirias amorosas **Marília de Dirceu**, recortes esses justificados em razão da maior incidência do discurso persuasivo.

Para esse trabalho, usaremos como base a Teoria da Residualidade (PONTES, 1999), que busca apontar e explicar as remanescências do modo de pensar de um determinado agrupamento social de um período de tempo específico em outro tempo diverso, tendo como base principal a Literatura. Segundo a Teoria, em toda cultura há elementos que pertenceram a culturas anteriores, ou seja, *resíduos* que refletem *imaginários* de determinado agrupamento social de um tempo preexistente, isto é, remanescem aspectos da forma de enxergar o mundo, de pensar, de sentir e de viver de um povo. *Resíduo* constitui o conceito primordial da Teoria da Residualidade. Segundo Roberto Pontes (2006, p. 8, 9),

resíduos são aquilo que remanesce de uma época para outra e tem a força de criar de novo toda uma cultura, toda uma obra. O *resíduo* é dotado de extremo vigor. [...] O *resíduo* é aquilo que resta de alguma cultura. Mas não resta como material morto. Resta como material que tem vida, porque continua a ser valorizado e vai infundir vida numa obra nova. Essa é a grande importância do *resíduo* e da *residualidade*.

Ademais, ao falarmos em *imaginário*, estamos nos referindo ao conceito utilizado pelo historiador brasileiro Hilário Franco Júnior, em seu trabalho “O Fogo de Prometeu e o Escudo de Perseu. Reflexões sobre Mentalidade e Imaginário”, que segue os passos do historiador francês Jacques Le Goff, na terceira fase da *Écolle des Annalles*. Consoante Hilário Franco Júnior (2003, p. 105, 106),

“os imaginários, formas próprias de os homens verem o mundo e a si mesmos, criam elos, geram e mantêm grupos, despertam consciência social. Ao expressar valores coletivos, os imaginários dão ao homem a sensação [...] de fazer parte de uma história.”

E, de acordo com o mesmo autor, o imaginário “passa pelo filtro cultural do grupo cujos valores exprime” (FRANCO JÚNIOR, 2003, p. 102).

Ao longo do tempo, esses elementos remanescentes mesclam-se com elementos de outras culturas, processo chamado, na Teoria da Residualidade, de *hibridação cultural*. Em decorrência da hibridação, os elementos vão adquirindo novas roupagens, num processo constante de adaptação aos novos tempo e espaço – tal processo é chamado de *crystalização*.

Assim, nesta breve análise, deter-nos-emos sobre os resíduos do imaginário diabólico⁴² bíblico em torno da persuasão, na poesia sacra de Gregório de Matos e em **Marília de Dirceu**, de Tomás Antônio Gonzaga, buscando nesses poemas elementos daquele imaginário, lembrando sempre que os resíduos não são encontrados tais e quais eram em seu primeiro contexto, devido à hibridação entre as culturas e à *crystalização*.

Na **Bíblia**, o Diabo é por vezes retratado como um ser astuto, que utiliza maliciosamente a persuasão a fim de induzir seus destinatários a fazerem a sua vontade. Analisaremos nesse tópico três relatos bíblicos nos quais podemos perceber as estratégias persuasivas do Diabo.

O primeiro relato é o da tentação de Eva, feita pela serpente, identificada posteriormente com o próprio Diabo: “Assim foi lançado para baixo o grande dragão, a serpente original, o chamado Diabo e Satanás, que está desencaminhando toda a terra

⁴² Não usamos, neste trabalho, o termo “diabólico” no sentido habitual, isto é, daquilo que é maligno. Nem pretendemos fazer qualquer referência entre o mal que o Diabo representa e a obra de Gregório de Matos ou Tomás Antônio Gonzaga. Porém, utilizamos a palavra “diabólico” como um adjetivo que se refere a personagem do Diabo, abordando, no caso, somente o seu discurso persuasivo patente nos relatos bíblicos, sem pôr em questão o caráter da bondade / maldade ou da moral.

habitada” (Revelação⁴³ [Apocalipse] 12:9); “E ele se apoderou do dragão, a serpente original, que é o Diabo e Satanás” (Revelação [Apocalipse] 20:2). Vejamos a passagem em que o Diabo tenta induzir Eva a comer do fruto proibido:

Ora, a serpente mostrava ser o mais cauteloso dos animais selváticos do campo, que Jeová Deus havia feito. Assim, ela começou a dizer à mulher: “É realmente assim que Deus disse, que não deveis comer de toda árvore do jardim?” A isso a mulher disse à serpente: “Do fruto das árvores do jardim podemos comer. Mas, quanto [a comer] do fruto da árvore que está no meio do jardim, Deus disse: ‘Não deveis comer dele, não, nem deveis tocar nele, para que não morrais.’” A isso a serpente disse à mulher: “Positivamente não morrereis. Porque Deus sabe que, no mesmo dia em que comerdes dele, forçosamente se abrirão os vossos olhos e forçosamente sereis como Deus, sabendo o que é bom e o que é mau.” (Gênesis 3:1-5)

Como podemos perceber no trecho acima, partindo da pergunta “É realmente assim que Deus disse?”, o Diabo faz Eva repensar, jogando a questão para o lado oposto, segundo o qual Deus é quem estaria mentindo. É um ser cauteloso, que, por implantar a dúvida na mente de Eva, através de uma pergunta, afirma peremptoriamente que Deus está mentindo. Conhecemos o restante do relato e sabemos, portanto, que o Diabo conseguiu o seu objetivo de enganar Eva que, por sua vez, levou Adão ao engano, fazendo a humanidade inteira recair sob a insígnia do Pecado.

Vejamos agora outra passagem bíblica, aquela em que o Diabo persuade o próprio Soberano acerca da integridade de Jó:

Jeová disse então a Satanás: “Donde vens?” A isto respondeu Satanás a Jeová e disse: “De percorrer a terra e de andar nela.” E Jeová prosseguiu, dizendo a Satanás: “Fixaste teu coração no meu servo Jó, que não há ninguém igual a ele na terra, homem inculpe e reto, temendo a Deus e desviando-se do mal?” Então respondeu Satanás a Jeová e disse: “Acaso é por nada que Jó teme a Deus? Não puseste tu mesmo uma sebe em volta dele, e em volta da sua casa, e em volta de tudo o que ele tem? Abençoaste o trabalho das suas mãos, e o próprio gado dele se tem espalhado pela terra. Mas, ao invés disso, estende tua mão, por favor, e toca em tudo o que ele tem, [e vê] se não te amaldiçoará na tua própria face.” Por conseguinte, Jeová disse a Satanás: “Eis que tudo o que ele tem está na tua mão. Somente contra ele próprio não estendas a tua mão!” De modo que Satanás saiu de diante da pessoa de Jeová.” (Jó 1:7-12)

Percebemos nessa passagem que, novamente através de perguntas, o Diabo – Satanás – argumenta com o próprio Jeová Deus, invertendo a questão da integridade de Jó e implantando na mente de Deus a dúvida com respeito à motivação da obediência de seu servo. Desse modo, o Diabo inicialmente consegue atingir seu objetivo, pois recebe

⁴³ Usamos neste trabalho a **Tradução do Novo Mundo das Escrituras Sagradas**, em que o livro “Apocalipse” é intitulado de “Revelação” (de Deus ao apóstolo João).

a permissão de Deus para retirar tudo o que Jó possui, com exceção de sua vida. Entretanto, sabemos pelo relato bíblico que Jó mantém-se íntegro, apesar das adversidades que o afligem.

Analisemos uma terceira passagem em que é patente o discurso persuasivo estratégico do Diabo para conseguir algo. Referimo-nos ao relato da tentação de Cristo no deserto:

Jesus foi então conduzido pelo espírito ao ermo, para ser tentado pelo Diabo. Depois de ter jejuado por quarenta dias e quarenta noites, ele teve fome. Veio também o Tentador e disse-lhe: “Se tu és filho de Deus, dize a estas pedras que se transformem em pães.” Mas ele disse em resposta: “Está escrito: ‘O homem tem de viver, não somente de pão, mas de cada pronúnciação procedente da boca de Jeová.’”

O Diabo levou-o então à cidade santa e o postou sobre o parapeito do templo, e disse-lhe: “Se tu és filho de Deus, lança-te para baixo; pois está escrito: ‘Dará aos teus anjos encargo concernente a ti, e eles te carregarão nas mãos, para que nunca batas com o pé contra uma pedra.’” Jesus disse-lhe: “Novamente está escrito: ‘Não debes pôr Jeová, teu Deus, à prova.’”

Novamente, o Diabo levou-o a um monte extraordinariamente alto e mostrou-lhe todos os reinos do mundo e a glória deles, e disse-lhes: “Todas estas coisas te darei, se te prostrares e me fizeres um ato de adoração.” Jesus disse-lhe em resposta: “Vai-te, Satanás! Pois está escrito: ‘É a Jeová, teu Deus, que tens de adorar e é somente a ele que tens de prestar serviço sagrado.’” O Diabo deixou-o então, e eis que vieram anjos e começaram a ministrar-lhe. (Mateus 4: 1-11)

Nesse relato, o Diabo utiliza uma verdade (“Se tu és filho de Deus”) para desafiar a Cristo e fazê-lo repensar e ceder à tentação, realizando, assim, a sua vontade. Satanás usa também a própria **Bíblia** para argumentar contra o Filho de Deus: “pois está escrito”. Entretanto, dessa vez ele não consegue atingir seu objetivo, pois Cristo recusa-se até o último minuto a adorar a Satanás. Contudo, a **Bíblia** mostra-nos que o Diabo não desiste assim tão facilmente, pois o mesmo relato da tentação de Jesus, porém retratado pelo apóstolo Lucas (4:13), diz o seguinte, ao final: “Assim, o Diabo, tendo terminado com toda a tentação, retirou-se *até outra ocasião conveniente*.” (grifo nosso)

Assim, percebemos que, na **Bíblia**, o Diabo usa um discurso astucioso, utilizando, como estratégias, o uso de perguntas, de desafios, de passagens da própria *Bíblia*, a fim de convencer o seu interlocutor e atingir os seus objetivos, e tudo isso compõe o imaginário bíblico do Diabo em torno da persuasão.

Essa persuasão diabólica, conforme retratada na **Bíblia** e exemplificada no tópico anterior, pode ser encontrada posteriormente na literatura, embora se refira a outros temas e tenha objetivos distintos.

É o caso de Gregório de Matos, poeta barroco brasileiro, cuja obra envolve-se nas malhas do cultismo e do conceptismo oriundos do Barroco espanhol. O cultismo refere-se ao jogo com as palavras, levando a um estilo culto. O conceptismo, por sua vez, refere-se ao jogo com os conceitos, utilizando a reflexão para chegar a uma conclusão e atingir um objetivo. É no conceptismo da poesia sacra de Gregório de Matos, sobretudo, que percebemos resíduos da argumentação diabólica bíblica. O resíduo, segundo Raymond Williams (1979, p. 125),

foi efetivamente formado no passado, mas ainda está vivo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento ativo do presente. Assim, certas experiências, significados e valores que não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados à base do resíduo – cultural bem como social – de uma instituição ou formação social e cultural anterior.

Pretendemos, assim, identificar elementos remanescentes – os resíduos – do discurso persuasivo do Diabo na poesia religiosa gregoriana. Para tanto, analisemos três poemas do *Boca do Inferno*⁴⁴:

A N. SENHORA DA MADRE DE DEOS INDO LÁ O POETA

Venho, Madre de Deus, ao Vosso monte,
E reverente em vosso altar sagrado,
Vendo o Menino em berço argenteado,
O sol vejo nascer desse Horizonte.

Oh quanto o verdadeiro Faetonte
Lusbel, e seu exército danado
Se irrita, de que um braço limitado
Exceda na soltura a Alcidemonte.

Quem vossa devoção não enriquece?
A virtude, Senhora, é muito rica,
E a virtude sem vós tudo empobrece.

Não me espanto, que quem vos sacrifica
Essa hóstia ao altar, que vos oferece,
Que vós o enriqueçais, se a vós a aplica.

O poeta fala a Nossa Senhora todos os sacrifícios que fez para ir ao seu altar adorá-la e, depois, sugere sutilmente que ele merece riquezas, tratando de dois conceitos

⁴⁴ Grifo nosso. “O Boca do Inferno”, como o próprio nome o denuncia, é alcunha que se refere à língua diabólica de Gregório de Matos, antecipando a nossa análise. Segundo Araripe Júnior (*apud* AMADO, 1999, p. 19, 20), “há versos de Gregório de Matos, infelizmente intraduzíveis, nos quais se topam situações e analogias de que só se lembraria um diabo passado por crivo de fios aristofanescos tramados com luxúria por mãos duma feiticeira.”

de riqueza: a espiritual e a material, como percebemos nos tercetos. Há nesse poema, então, uma tentativa do poeta de convencer Nossa Senhora de que ele merece o Seu favor e, com ele, grandes riquezas de todo tipo.

Voltemos nossa atenção agora para o poema seguinte:

A CHRISTO S. N. CRUCIFICADO ESTANDO O POETA NA ÚLTIMA HORA DE SUA VIDA

Meu Deus, que estais pendente em um madeiro,
Em cuja lei protesto de viver,
Em cuja santa lei hei de morrer
Animoso, constante, firme, e inteiro.

Neste lance, por ser o derradeiro,
Pois vejo a minha vida anoitecer,
É, meu Jesus, a hora de se ver
A brandura de um Pai manso Cordeiro.

Mui grande é vosso amor, e meu delito,
Porém pode ter fim todo o pecar,
E não o vosso amor, que é infinito.

Esta razão me obriga a confiar,
Que por mai que pequei, neste conflito
Espero em vosso amor de me salvar.

Fé, desespero e esperança diante da morte levam o poeta a orar a Deus, não para pedir a salvação, mas para dizer que já a espera, que a tem como quase certa. Para tanto, utiliza argumentos bíblicos, como que objetivando deixar o “Pai manso Cordeiro” sem saída, assim como fez Satanás ao tentar Jesus no ermo: “Mui grande é vosso amor [...] // Esta razão me obriga a confiar [...].”

Por fim, analisemos mais um poema sacro de Gregório de Matos, continuação do anterior, no qual percebemos a forte persuasão do poeta, bem como a existência de um objetivo por trás dessa argumentação conceptista / diabólica:

AO MESMO ASSUMPTO E NA MESMA OCCASIÃO

Pequei, Senhor, mas não porque hei pecado,
Da vossa piedade me despido,
Porque quanto mais tenho delinquido,
Vos tenho a perdoar mais empenhado.

Se basta a vos irar tanto um pecado,
A abrandar-vos sobeja um só gemido,
Que a mesma culpa, que vos há ofendido,
Vos tem para o perdão lisonjeado.

Se uma ovelha perdida, e já cobrada

Glória tal, e prazer tão repentino
vos deu, como afirmais na Sacra História:

Eu sou, Senhor, a ovelha desgarrada
Cobrai-a, e não queirais, Pastor divino,
Perder na vossa ovelha a vossa glória.

Nesse poema, o eu-lírico argumenta com o próprio Deus, mostrando-Lhe que, segundo a Sua Palavra, ele deve ser salvo, não havendo outra saída para o Altíssimo. Nesse processo de convencimento de Deus, o poeta fala sobre a Sua brandura, usando palavras do próprio Cristo para fortalecer os seus argumentos, como fez o Diabo ao tentar Jesus utilizando palavras da própria **Bíblia**. No caso do poema de Gregório de Matos, o trecho bíblico ao qual o poeta refere-se se encontra em Lucas 15:1-7:

Todos os cobradores de impostos e pecadores chegavam-se então perto [de Jesus] para o ouvirem. Consequentemente, tanto os fariseus como os escribas murmuravam, dizendo: “Este homem acolhe pecadores e come com eles.” Então [Jesus] lhes contou a seguinte ilustração, dizendo: “Que homem dentre vós, com cem ovelhas, perdendo uma delas, não deixa as noventa e nove atrás no ermo e vai em busca da perdida, até a achar? E quando a tiver achado, ele a põe sobre os seus ombros e se alegra. E, ao chegar à casa, convoca seus amigos e seus vizinhos, dizendo-lhes: ‘Alegrai-vos comigo, porque achei a minha ovelha que estava perdida.’ Eu vos digo que assim haverá mais alegria no céu por causa de um pecador que se arrepende, do que por causa de noventa e nove justos que não precisam de arrependimento. [...]”

Em “Ao mesmo assumpto e na mesma ocasião”, o poeta, fazendo referência à passagem bíblica citada, afirma que Deus (identificado com Cristo, segundo a doutrina católica da Trindade) precisa salvá-lo, para não perder a sua glória, como mostram as duas últimas estrofes. O poeta encurrula o próprio Deus, não deixando-Lhe outra saída, a não ser a sua salvação.

Verificamos, então, nos poemas analisados, que a obra sacra de Gregório de Matos apresenta forte argumentação, astuciosa, tendenciosa, às vezes através de perguntas e sempre com um objetivo. Esse jogo de ideias, que é uma das estratégias persuasivas do poeta baiano, ficou conhecido como conceptismo. Indo além de uma característica barroca, percebemos que esse discurso argumentativo de que falamos apresenta elementos da persuasão própria do Diabo, segundo retratado na **Bíblia**. Dessa forma, trata-se de um resíduo diabólico na poesia sacra de Gregório de Matos.

Prosseguindo com nossa análise, passemos agora para o poeta Tomás Antônio Gonzaga, que, no Brasil do século XVIII, escreveu as liras de amor mais famosas em toda a história da literatura brasileira, reunidas na obra **Marília de Dirceu**. Integrando a

estética árcade, Gonzaga exaltava uma vida tranquila vivida pelos pastores Marília e Dirceu, pelo menos inicialmente. Após uma leitura mais atenta, o que percebemos no conjunto de líras são elementos contrários às doutrinas árcades, embora revestidos nos moldes do pastoralismo. Dentre tais elementos, podemos citar a exaltação amorosa, o intenso sofrimento de amor e um sutil, porém forte, discurso persuasivo, fazendo-nos lembrar das estratégias argumentativas já percebidas em Gregório de Matos, ambas remanescentes da persuasão do Diabo na **Bíblia**. Embora de forma completamente diferente daquela empregada no texto bíblico, mantém-se o resíduo persuasivo.

Em **Marília de Dirceu**, o objetivo do discurso persuasivo do poeta Dirceu para com Marília é tocar-lhe o coração, conquistá-la. Em outra perspectiva, o tema nesse momento não é mais sacro, como na **Bíblia** e nos poemas analisados de Gregório de Matos, mas o resíduo da persuasão permaneceu ativo. Afinal, muito tempo passou entre a escritura do texto bíblico e o Arcadismo brasileiro, modificando-se inclusive o espaço, e, como vimos, as culturas mesclam-se umas com as outras, hibridizando-se e adaptando-se ao novo contexto, como explica Roberto Pontes (2006, p. 5, 6):

Hibridação cultural é expressão usada para explicar que as culturas não andam cada qual por um caminho, sem contato com as outras. Ou seja, não percorrem veredas que vão numa única direção. São ramos convergentes. São caminhos que se encontram, se fecundam, se multiplicam, proliferam. A *hibridação cultural* se nutre do conceito de hibridismo comum à mitologia. Que é um ser híbrido? É aquele composto de materiais de natureza diversa.

Vejamos algumas passagens da obra **Marília de Dirceu** para comprovarmos nossas afirmações:

Marília, de que te queixas?
De que te roubou Dirceu
O sincero coração?
Não te deu também o seu?
E tu, Marília, primeiro
Não lhe lançaste o grilhão?
 Todos amam: só Marília
 Desta Lei da Natureza
 Queria ter isenção?

Em torno das castas pombas,
Não rulam ternos pombinhos?
E rulam, Marília, em vão?
Não se afagam c'os biquinhos?
E a prova de mais ternura
Não os arrasta a paixão?
 Todos amam: só Marília
 Desta Lei da Natureza

Queria ter isenção?

[...]

As grandes Deusas do Céu
Sentem a seta tirana
Da amorosa inclinação.
Diana, com ser Diana,
Não se abrasa, não suspira
Pelo amor de Endimião?
 Todos amam: só Marília
 Desta Lei da Natureza
 Queria ter isenção?

Desiste, Marília bela,
De uma queixa sustentada
Só na altiva opinião.
Esta chama é inspirada
Pelo Céu; pois nela assenta
A nossa conservação.
 Todos amam: só Marília
 Desta Lei da Natureza
 Não deve ter isenção.
(Lira VIII, parte 1)

Notamos nessa lira que o poeta persuade Marília através de perguntas, tentando convencê-la de que ela também pode sentir amor, transformando a pergunta em afirmação, ao final do poema. É interessante observarmos que, por tratar-se de uma obra árcade, **Marília de Dirceu** apresenta elementos da mitologia greco-latina, seguindo a estética neoclássica. Esses traços pagãos, porém, não inviabilizam a nossa comparação entre a obra e o discurso persuasivo do Diabo na **Bíblia**. Isso porque, como mencionado anteriormente, as culturas entram em contato umas com as outras e, dessa forma, hibridizam-se mutuamente, adquirindo características antes inexistentes. Todavia, no caso abordado, a essência do imaginário diabólico presente no texto bíblico, isto é, o resíduo da persuasão do Diabo na **Bíblia**, permanece, embora com uma nova roupagem. É o processo da cristalização, conforme aplicou Roberto Pontes (2006, p. 9): “A gente apanha aquele remanescente dotado de força viva e constrói uma nova obra com mais força ainda, na temática e na forma. É aí que se dá o processo de *cristalização*.”

Observemos outros trechos de **Marília de Dirceu** nos quais percebemos também resíduos desse imaginário diabólico de que estamos tratando:

Alexandre, Marília, qual o rio,
Que engrossando no inverno tudo arrasa,
 Na frente das coortes
 Cerca, vence, abrasa
 As cidades mais fortes.
Foi na glória das armas o primeiro;

Morreu na flor dos anos, e já tinha
Vencido o mundo inteiro.

Mas este bom soldado, cujo nome
Não há poder algum, que não abata,
Foi, Marília, somente
Um ditoso pirata,
Um salteador valente.
Se não tem uma fama baixa, e escura,
Foi por se pôr ao lado da injustiça
A insolente ventura.

O grande César, cujo nome voa,
À sua mesma Pátria a fé quebranta;
Na mão a espada toma,
Oprime-lhe a garganta,
Dá Senhores a Roma.
Consegue ser herói por um delito;
Se acaso não vencesse, então seria
Um vil traidor proscrito.

[...]

Eu é que sou herói, Marília bela,
Segundo da virtude a honrosa estrada:
Ganhei, ganhei um trono,
Ah! não manchei a espada,
Não roubei ao dono.
Ergui-o no teu peito, e nos teus braços:
E valem muito mais que o mundo inteiro
Uns tão ditosos laços.

[...]

Eu vivo, minha Bela, sim, eu vivo
Nos braços do descanso, e mais do gosto:
Quando estou acordado
Contemplo no teu rosto
De graças adornado:
Se durmo, logo sonho, e ali te vejo.
Ah! nem desperto, nem dormindo sobe
A mais o meu desejo.
(Lira XXVII, parte 1)

Nessa lira, a estratégia de Dirceu para convencer Marília de seu amor é retomar vários relatos históricos, mostrando que o seu amor é maior do que tudo, por conferir intensidade às suas palavras, através das comparações com heróis e feitos grandiosos da História. Lembremos que o objetivo de Dirceu não é levar Marília à realização de um amor considerado pecaminoso e carnal, de acordo com os preceitos bíblicos, mas sim conquistar o amor puro da pastora.

Observemos mais um excerto de **Marília de Dirceu** para continuarmos demonstrando o discurso persuasivo presente no poema e sua conseqüente semelhança com a argumentação do Diabo na **Bíblia**:

Sucede, Marília bela,
 À medonha noite o dia;
 A estação chuvosa e fria
 À quente seca estação.
 Muda-se a sorte dos tempos;
 Só a minha sorte não?

[...]

Nenhum dos homens conserva
 Alegre sempre o seu rosto;
 Depois das penas vem gosto,
 Depois de gosto aflição.
 Muda-se a sorte dos homens;
 Só a minha sorte não?

Aos altos Deuses moveram
 Soberbos Gigantes guerra;
 No mais tempos o Céu, e a Terra
 Lhes tributa adoração.
 Muda-se a sorte dos Deuses;
 Só a minha sorte não?

[...]

O tempo, ó Bela, que gasta
 Os troncos, pedras, e o cobre,
 O véu rompe, com que encobre
 À verdade a vil traição.
 Muda-se a sorte de tudo;
 Só a minha sorte não?

Qual eu sou, verá o mundo;
 Mais me dará do que eu tinha,
 Tornarei a ver-te minha;
 Que feliz consolação!
 Não há de tudo mudar-se;
 Só a minha sorte não.

(Lira III, parte 2)

Nos versos acima, o poeta utiliza a estratégia da comparação com fatos irrefutáveis, seguida da utilização de perguntas, como podemos perceber na estrutura de todas as estrofes. O objetivo de Dirceu é sempre conquistar Marília, relatar-lhe sua dor de amor. Ao final, sua indagação transmuta-se novamente em afirmação e, assim, ele chega a uma conclusão: “Não há de tudo mudar-se; / Só a minha sorte não.” Essa galantaria tão frequente em Dirceu também pode ser encontrada no Diabo, como depreendemos das seguintes palavras de Alberto Cousté (1997, p. 58):

Giovanni Papini, [...] citando fontes trovadorescas medievais, afirma que o Diabo é bom conversador, sabe escutar e costuma ser gentil e até galante em suas réplicas. Fascinado pelo modelo do homem, mas tendo sobre ele a

vantagem da eternidade, parece lógico que a arte da boa conversa encante ao Tentador.

É exatamente o que encontramos no pastor Dirceu ao se dirigir a Marília: um homem galanteador e bom conversador, com o claro objetivo de conquistar a jovem pastora, sem más intenções, de acordo com o poema. Se compararmos essa característica diabólica encontrada em Dirceu com os relatos bíblicos das argumentações do Diabo, analisados em seção anterior, perceberemos que, naqueles trechos, Satanás é sempre educado, gentil e sedutor com as palavras, mesmo quando desafia, afinal, ele quer conquistar o interlocutor e levá-lo a realizar a sua vontade.

Assim, verificamos que **Marília de Dirceu** apresenta resíduos da persuasão do Diabo na **Bíblia**. Claro que esse elemento não permaneceu da mesma forma, afinal, estamos tratando de tempo e espaço distintos. As estratégias persuasivas de Dirceu giram em torno do amor e são revestidas de uma aura pastoral. Mas a astúcia, a sagacidade, a tentativa de convencimento, de atingir um objetivo, o uso de perguntas, de comparações, de conclusões, tudo isso nos remete, em essência, aos relatos de astuta persuasão do Diabo na **Bíblia**.

Diante do exposto, percebemos que, na **Bíblia**, o Diabo é apresentado como o Tentador, aquele que utiliza estratégias argumentativas a fim de convencer o interlocutor a realizar a vontade satânica. Ele usa perguntas, usa o próprio conhecimento bíblico, usa a implantação da dúvida e tudo o mais que lhe for necessário para atingir os seus objetivos. Esses elementos compõem o imaginário do Diabo na **Bíblia**. Posteriormente encontramos resíduos desse imaginário na poesia sacra de Gregório de Matos, na qual o poeta usa os mesmos artifícios diabólicos acima citados para convencer o próprio Deus a aceitar suas ideias. Ademais, verificamos resíduos semelhantes em **Marília de Dirceu**, de Tomás Antônio Gonzaga, em que o galanteador Dirceu persuade Marília com o objetivo de conquistá-la e tê-la perto de si. Percebemos, assim, que, em ambos os casos, trata-se de um novo contexto, com novos motivos e roupagens. Porém, a visão bíblica de uma essência diabólica, isto é, o resíduo, permanece, o que demonstra que as culturas e, especificamente, as literaturas, estão em contínuo processo de entrecruzamento.

Referências

AMADO, James. A foto proibida há 300 anos. In: MATOS, Gregório de. **Crônica do Viver Baiano Seiscentista**. 4. ed. 1. v. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 17-25.

COUSTÉ, Alberto. **Biografia do diabo: o diabo como a sombra de Deus na história**. (Trad.) Luca Albuquerque. 2. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

FAITANIN, Paulo. O mal, perda do bem. In: AQUINO, Santo Tomás de. **Sobre o mal**. (Trad.) Carlos Ancêde Nogue. Rio de Janeiro: Sétimo Selo, 2005. p. i-xxxvi.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. “O Fogo de Prometeu e o Escudo de Perseu. Reflexões sobre Mentalidade e Imaginário”. In: **Signum: Revista da ABREM – Associação Brasileira de Estudos Medievais**, n. 5, 2003 (Homenagem a Jacques Le Goff). p. 73-115.

GONZAGA, Tomás Antônio. **Marília de Dirceu**. Rio - São Paulo - Fortaleza: ABC Editora, 2004.

MARTINS, Elizabeth Dias. **Sanção e metamorfose no cordel nordestino: resíduos do imaginário cristão medieval ibero-português**. In: XIX ENCONTRO BRASILEIRO DE PROFESSORES DE LITERATURA PORTUGUESA, 2003, Curitiba. Anais do XIX Imaginário: o não espaço do real – Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa. Curitiba: UFPR/ Mídia Curitibana, 2003. p. 304-311.

MATOS, Gregório de. **Crônica do Viver Baiano Seiscentista**. 4. ed. 1. v. Rio de Janeiro: Record, 1999.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. **O Diabo no imaginário cristão**. Bauru: EDUSC, 2000.

Tradução do Novo Mundo das Escrituras Sagradas. São Paulo: Sociedade Torre de Vigia de Bíblias e Tratados, 1986.

PONTES, Roberto. **Lindes Disciplinares da Teoria da Residualidade**. Fortaleza: (mimeografado), s/d.

_____. **Poesia insubmissa afrobrasilusa**. Rio de Janeiro-Fortaleza: Oficina do Autor/EUFC, 1999.

_____. “Residualidade e mentalidade trovadorescas no *Romance de Clara Menina*”. In: III ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS MEDIEVAIS, 1999, Rio de Janeiro. **Atas do III Encontro Internacional de Estudos Medievais**. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001. p. 513-516.

_____. “O viés afrobrasiluso e as literaturas africanas de Língua Portuguesa”. Conferência proferida no II Encontro de Professores Africanos de Língua Portuguesa. SP, USP, 2003. p. 56-67.

_____. **Entrevista sobre a Teoria da Residualidade, com Roberto Pontes, concedida à Rubenita Moreira, em 05/06/06**. Fortaleza: (mimeografado), 2006.

_____. O Diabo na Literatura. In: **Revista Brasileira de Literatura Fantástica do GRELF**. ISSN 2177-9171. Disponível em <http://www.literaturafantastica.pro.br/v2/index.php/literatura/teoria-do-fantastico-e-do-sobrenatural/ensaios-artigos/72-ensaio-iii.html>. Acesso em: 11 de julho de 2013.

QUEIRÓS, Eça de. O Senhor Diabo. In: _____. **Prosas bárbaras**. Porto: Lello e Irmãos, 1945. p. 631-639.

SPINA, Segismundo. Gregório de Matos. In: _____. **A literatura no Brasil**. (Dir.) Afrânio Coutinho. 7. ed. São Paulo: Global, 2004. p. 114-125.

WILLIAMS, Raymond. Dominante, Residual e Emergente. In: _____. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 124-129.

**UMA ABORDAGEM DO TEMPO NA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA A
RESTANTE VIDA, DE MARIA GABRIELA LLANSOL**

Juliana Braga Guedes⁴⁵

Resumo

O ensaio far-se-á, em torno da obra, da autora contemporânea, Maria Gabriela Llansol, intitulada *A Restante Vida* e componente da trilogia *Geografia de Rebeldes*. A proposta apresentará, uma nova forma de apreender, o tempo da narrativa na obra literária. Para tal, convidamos para dialogar, com o texto llansoliano, o pensador francês, Paul Ricoeur, o crítico brasileiro, Benedito Nunes e a escritora, Maria João Cantinho. Com esses autores, mostraremos um contraponto entre a historiografia tradicional e a liberdade ficcional da escritora portuguesa. Assim, problematizaremos a categoria tempo, em um processo sutil de desconstrução das amarras canônicas da narrativa. Por fim, a análise terá como centro, a escrita de Llansol, para uma leitura mais polissêmica das instâncias temporais.

Palavras-chave

Tempo, narrativa, escrita.

Abstract

This essay will be about the work of the contemporary writer, Maria Gabriela Llansol, titled *A Restante Vida* part of the trilogy *Geografia de Rebeldes*. We propose a new way of understanding the narrative time in literary work. To this end, to invite dialogue with the text *llansoliano*, the french thinker Paul Ricoeur, the brazilian critic Benedito Nunes and the lusitanian writer Maria João Cantinho. With these authors we will show a counterpoint between traditional historiography and fictional freedom of the portuguese writer. So we will problematize the time category, in a subtle process of deconstruction of bonds canonical narrative. Finally, the analysis will center Llansol writing for a more polysemous reading of instances of time.

Keywords

Time, narrative, writing.

⁴⁵ Mestranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará. E-mail: guedesbjuliana@gmail.com

Na obra em epígrafe, da autora lusitana e contemporânea, publicada pela primeira vez em 1983 e composta pela trilogia *Geografia de Rebeldes* nos é apresentada uma nova forma de apreender o tempo literário.

Embora na folha de rosto do livro seja colocada como ficção portuguesa, observamos que a linguagem llansoliana, no decorrer da narrativa, é deveras poética. De acordo com o índice da obra, ela é dividida por um sumário de seis partes, que contém os capítulos, um adendo com fotografias e um posfácio. Nesse trabalho, analisaremos a primeira parte da narrativa, intitulada *meses de batalha*, e problematizaremos a categoria *tempo* tão cara à literatura.

Essa nova forma temporal não contemplará gerações anteriores, não buscará antecessores, heranças ou uma tradição histórica sobre o passado. Ela é feita de sonhos. Sem um criador ou epígono, *A Restante Vida* trata de imagens poéticas, que são afecções por si mesmas e que substituem o papel funcional e convencional das personagens. O tempo flutua entre os espaços e distorce as imagens.

Por entendermos, a partir de uma tradicionalidade, os objetos que nos circundam, como existências da criação do mundo, ao nomeá-los e deixá-los repletos por uma memória através da palavra, a narrativa, aqui tratada, nos permitirá em contraponto figurar as imagens através de uma ressignificação, que escapa à determinação essencial. Nesse ponto, concordamos com o pensamento agambeniano⁴⁶ no qual o nome nomeia sempre e somente coisas. Portanto, fugimos da nomenclatura que daria apropriação às coisas. Logo, deixaremos transparecer através da desnomeação dos objetos llansolianos alguns signos em rotação, mas sem abriremos mão de sua materialidade.

Utilizaremos o nome de Llansol, sua alcunha de autora, para reforçarmos o seu estilo, através da escrita, e nos distanciaremos de uma identidade civil-profissional. As imagens tratadas na narrativa são transitórias e o tempo llansoliano é incognoscível:

Hoje é o dia 10 de Novembro. Peço-te que escolhas os meus objectos mais amados para enterraes no teu jardim. Uma vez em campa estabelecidos, terão o seu lugar permanente de estadia. E muito tempo há-de correr por mais breve que seja (LLANSOL, 1983, p. 14).

⁴⁶ AGAMBEM, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

Para que os objetos amados permaneçam em uma existência pura, a voz narrativa prefere enterrá-los, ou seja, matá-los, para romper com a nomenclatura prosaica, que os conecta ao mundano. Os *meses de batalha*, em *A Restante Vida*, estão visualmente estruturados, como uma espécie de diário íntimo. Os capítulos, que não têm essa nomenclatura, da ordem natural de uma ficção, são divididos por meses. A narradora começa no mês de novembro e encerra a fábula poética, se nos é permitido entender assim, nos meses de setembro e outubro. Interessante como a obra se pauta em uma aparente cronologia, mas desliza a significação do tempo no decorrer da trama, pois não sabemos com propriedade o ano no qual esses meses foram vivenciados. Ela não narra uma história convencional feita de registros históricos com uma época específica ou provas de autenticidade.

A escrita de Llansol nos transmuta para uma metamorfose de fragmentos desconexos, mas coerentes. Um estranho tempo é criado e composto por nomes históricos e místicos, sem passado e sem presente, mas com um devir, que contamina o mundo do texto. Essas figuras advindas da História literária ou filosófica e evocadas pela narrativa llansoliana, como por exemplo: Tomás Müntzer – teólogo alemão da era da Reforma do séc. XVI -, Frederico Nietzsche – filósofo alemão contemporâneo do séc. XIX -, João da Cruz – frade espanhol e poeta místico -, Eckhart – teólogo da Idade Média e grande expoente do misticismo, entre outros, às quais a autora se refere não possuem mais a denominação de indivíduos documentados ao longo do tempo historicizador. Portanto, assumem uma nova identidade ficcionalizada e a-histórica, no universo llansoliano através de um sentimento afetivo, que os ressignificam em seres por vir:

Para onde davam os quartos de seus amantes fazia parte da mensagem que, durante um ano, João da Cruz, Nietzsche, o próprio Müntzer e o desconhecido Eckhart viriam viver com ela, naquela casa; havia sido confirmada a presença de Pégaso, do peixe Suso, do urso e até do porco, em lugares privilegiados, aberta a porta sobre o jardim que era sereno, e imenso de pedras calcetadas; (LLANSOL, 1983, pp. 15-16).

No trecho acima percebemos que Ana de Peñalosa está rodeada de mensageiros os quais ocupam os espaços dos quartos, servindo-a com sensualidade para a feitura da escrita durante o tempo de um ano. As figuras históricas assumem a função de mensagem, de código e não mais de identidade como personagens existentes no passado. O misticismo dos nomes: Pégaso, do peixe Suso, do urso e do porco formam

essa genealogia distinta para a árvore da vida da escrita em torno de um ambiente familiar que seria a casa.

Paul Ricoeur (2010), pensador francês, fez um estudo sobre o entrecruzamento do tempo da ficção com o tempo da História, na obra *Tempo e Narrativa*. Não obstante, tentaremos capturar nesse trabalho uma direção temporal da narrativa escorregadia de Maria Gabriela Llansol.

Quando falamos em História, remetemos a um tempo passado do “real”, pois foi registrado através de documentos e observado por testemunhas, ou seja, pessoas reais, que existiram no passado. Já os personagens romanceados são “irreais”, por serem ficcionalizados, artisticamente. Essa irrealidade está mediada pela intersecção do mundo do texto com o mundo do leitor, que configura a significância da obra de ficção. Por isso, Ricoeur retoma a estratégia retórica de Aristóteles na qual posiciona os meios que o autor utiliza para persuadir o seu leitor. Entendemos que a estratégia retórica compõe a irrealidade na ficção e faz o leitor acreditar que está em um mundo estruturado e comum como o da realidade cotidiana que nos circunda.

Ademais, um dos problemas dessa “realidade” predecessora, que se encontra no passado, volta-se para a memória e não para a observação. A História coloca os homens do presente ante a tarefa de resgatar os mortos do passado. A memória de um acontecimento no passado é bem diversa da redescrição presente, da leitura constante daqueles que se dispõem a relatar e a trazer à tona o ocorrido através da colheita de dados e da observação de fatos em uma determinada instância do passado não vivenciada por essa memória presente. Nesses termos, a memória do hoje não pode ser a mesma daquela observação reunida em um passado longínquo. A observação é a testemunha dos eventos dos mortos. Por isso, o mundo da ficção, diverso do mundo da História, constitui uma relação, mais íntima e livre, com o próprio texto, estabelecendo uma suspensão do tempo historicizador, podendo circular dentro do *chronos* sem amarras pretéritas e sem pretensões de uma verdade colhida por testemunhas. Cria-se uma virtualidade temporal sem predecessores.

A crítica historiográfica tradicional nos parece sempre em dívida com os antepassados, pois se constitui de influências, fontes e originalidade ou imitação. A narrativa literária contemporânea busca na “irrealidade” um mundo mais autêntico, sem a angústia de um Criador antecessor, “estava escrito que a casa sonhada não podia servir de abrigo, nem de cama, nem de mesa, mas de lugar de batalha” (LLANSOL, 2001, p. 17). A batalha configura um tempo literário de embate com o espaço edênico da casa.

Pois sabemos que o signo da casa é construído como um espaço de tranquilidade, repouso, um local familiar e de segurança. Contudo, aqui o tempo literário fica à margem da “casa-escrita”, não mais àquela dos sonhos, a casa como existência de um lar, assumindo uma nova função poética, um lugar de guerra, pois não conseguimos determinar o tempo, em momento sequer, nos eventos da obra da escritora portuguesa.

A leitura configurará o percurso do tempo narrado e o ponto de intercessão do mundo do leitor e do mundo llansoliano (ficcional). Para desdobrarmos a “irrealidade” temporal da obra, intervirmos sem escrúpulos na narrativa como se o romance não tivesse autor, pois as vozes narrativas sobrepostas e os objetos de afecção por si mesmos condensam nossa análise em torno do tempo. Esses elementos contemporâneos: vozes sem nominação, objetos e imagens a-funcionais, embora repletos de sentimento e personagens a-históricas reunirão o composto alquímico do tempo llansoliano. Portanto, o exercício será apagar esse autor, como identidade civil, para ascender à operacionalidade do texto e da construção do tempo de batalha formado pelos meses de novembro até outubro de um ano desconhecido, nessa primeira parte de *A Restante Vida*, através da reflexão da escrita crítica do fazer literário.

A batalha parece moldar a metamorfose dos acontecimentos e dos objetos narrados, nos seduzindo por uma a-historicidade. O método utilizado, nessa pesquisa, conflui para uma leitura mais polissêmica das instâncias da temporalidade. Logo, não utilizaremos da estética kantiana⁴⁷ na qual o tempo organizaria experiências cognoscitivas ou do pensamento santo agostiniano⁴⁸ feito da tríade: passado, presente e futuro no qual o presente do passado estaria na memória, o presente do presente na visão e o presente do futuro na expectativa. Estamos de encontro a uma presença do ausente feita de rastros. A noção do presente não se reduzirá à presença óptica, sensorial ou cognitiva do termo, mas englobará o presente do sofrer e do gozar e mais ainda o presente da iniciativa. A batalha é o presente do início de uma crise construída por sufocantes atmosferas interiores e de um desenvolvimento feito de aporias como o é nos ritmos da vida cotidiana. Nessa casa reside o desastre do tempo.

Com o signo da casa, Ana de Penãlosa, personagem e uma das várias vozes narrativas da obra em análise, vai destrinchando a batalha na qual a escrita assume uma

⁴⁷ KANT, *Crítica da Razão Pura*, citado em *Palavras da Crítica*, pp. 344-45.

⁴⁸ AGOSTINHO, *Confissões*, citado em *Palavras da Crítica*, p. 346.

personificação e figura o tempo da criação artística, concomitante ao tempo da faixa etária:

Sem que a portada se abra, a casa não existe. Vê-se ao fundo e enuncia anos para viver; habitada pela escrita, uma mão se move em cada sala, vai exprimindo os futuríveis que os olhos vêem, proas projectadas para adiante. Onde está a criança? Onde está o velho? Onde está a idade madura? Onde está a minha segunda pessoa imaginária, onde está a terceira pessoa da Santíssima Trindade em que João diz que habita? (pp. 18-19).

No trecho acima, concordamos com Bakhtin⁴⁹, em seus estudos sobre o *cronotopo*, literalmente, tempo espaço, pois aponta uma relação complexa e entrelaçada entre o espaço e o tempo na literatura. Parece-nos que o preenchimento da casa não é feito de móveis ou pessoas, mas de escrita-viva. A porta representa a entrada e impedimento para o interior do ambiente no qual se forma o movimento vacilante da escrita. A criança, o velho e a idade madura seriam os tempos biológicos das personagens em criação nessa “presentificação” da mão que pulsa por escrever.

O objetivo da autora lusitana, nessa mutação dos tempos, está em afirmar a imanência da escrita nos objetos da casa e nas personagens a-historicizadoras. Por isso, somos favoráveis à dissolução da unidade da linguagem, que causa conflitos aos cânones da representação e da narratividade asseveradas pela crítica historiográfica tradicional. Não obstante, nos permitimos a desagregação convencional das regras, comungando com o pensamento de Agamben⁵⁰, que nos possibilita devolver potência à literatura ao tratamos do não humano do texto e escapando da subjetividade para nos apropriar de algo que gira em torno do ausente. A escrita llansoliana precisa ser entendida como “experiência”, naquilo que de mais radical tem. Pois apenas nessa radicalidade podemos chegar à mão que, habitada pela escrita, percorre as salas de uma casa em pleno campo de batalha.

A batalha e o confronto, na obra *A Restante Vida*, entre *língua-escrita* e *objeto-afeto*, localizados em um *corpo-casa*, que possui voz própria, na narrativa de Llansol e nas falhas poéticas da linguagem, estariam fora de um tempo sucessivo e histórico, anulando-os; e em acordo, fundando contingentes epifanias, que enfraqueceriam a

⁴⁹ BAKHTIN, *Forms of Time*, citado em *Palavras da Crítica*, p. 346.

⁵⁰ *Op.cit.*

unidade do texto, em partes completamente alegóricas e na utilização fragmentária da narrativa.

Nossa dificuldade em conceituar o tempo consiste na falsa ilusão de que cada um detém o seu significado, por estar arraigado nas atividades triviais do dia a dia. Como se fosse um saber espontâneo, o tomamos por um movimento, quase linear o qual pode ser medido por: relógios, ampulhetas, cronômetros. Essa periodicidade regular mascara a reflexão sobre a temporalidade. O tempo humano diverge do tempo do texto.

Maria Gabriela Llansol fortifica a literatura através da pulsão da escrita sob a erosão da unidade do texto, transformando a narrativa em fragmentos, ou em soluções de vida para firmar a “experiência” escritural. O tempo epifânico nos ajuda a tracejar os cambaleantes passos das vozes sobrepostas e falta-nos fôlego de apreender os meses dessa batalha, que proporia uma problematização da criação literária:

De noite nada existia a não ser a chama. Sobre a água, era o fogo fátuo do rio. Embora ninguém estivesse presente, para Ana de Penãlosa a certeza tornara-se tão intensa que já há muito tempo milhares de remos batiam. Fechou os olhos para ser possuída pela chama. Era do pavio da vela que seus filhos nasciam, em noites tempestuosas ou límpidas, dava-os à luz sempre em lugares diferentes, ora na praia, ora no sangue, ora no lugar mais recôndito da casa. Rapidamente cresciam com várias formas, vozes, estaturas (p. 19).

A realidade da obra é apresentada por novos ângulos, a partir de um processo de desfiguração do tempo e da ordem comum. As imagens são dissolvidas, sofrem um descontexto e adquirem uma nova significação. A escrita suplanta uma autonomia e a autora se torna apagada. Assim, o tempo do texto se confirma em torno da batalha do escrevedor. Alinhamos esse pensamento ao de Ricoeur⁵¹ (2010) no qual a liberdade da ficção provém da habilidade de persuasão do autor implicado, para impor ao leitor a força de convicção, que sustenta a visão de mundo do narrador. E nos aproximamos cada vez mais do conceito de escritura de Roland Barthes⁵² no qual as marcas ambíguas da escrita comporia o espaço da linguagem destruindo qualquer criador, sujeito e origem passando a agir diretamente sobre o texto.

Assim, o discurso do universo llansoliano encontra um procedimento diferencial na narrativa literária, pois possibilita ao leitor, uma ordem não previsível dos eventos. Não obstante, a obra em estudo estimula, através das imagens-objetos, um movimento

⁵¹ RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Trad. Claudia Berlinder. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. v. III.

⁵² BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

mais poético, um tempo deformado e em constante criação, diferente da correria pontual e engessada do mundo do calendário prosaico.

Os intervalos, nos *meses de batalha*, rompem com o esperado contínuo de um discurso histórico. Para equacionar esse tempo literário, precisamos romper com a ideia de relato teleológico e levantarmos suspeitas sobre o funcionamento da narratividade. Principalmente, quando utilizamos o deslocamento da unidade textual para a ondulação das ocorrências de estilo da escrita e observamos um composto simbólico, que renuncia às categorias tradicionais e diegéticas das personagens, no qual a narrativa se conecta a um rompante do fazer literário.

Tempo e escrita de Maria Gabriela Llansol

Em outras palavras, a obra de Maria Gabriela Llansol se distancia das metáforas constitutivas de uma retórica tradicional - componentes de um artifício aristotélico para persuadir o leitor. Não contamos com o estudo dos tropos. O estilo da escritora busca na escrita romanesca uma “impostura” da língua - plano discursivo sem centro; portanto, o “núcleo” narratológico se forma no desvanecimento do tempo. Não “teleologizamos” a temporalidade, pois experimentamos um afrouxamento ou escorregamento entre as instâncias polissêmicas do tempo. Em *A Restante Vida*, algo está, sempre, por acontecer ou a acontecer. O espaço é possuído por um tempo de abandono e de fantasmagoria, que oscila em um resgate de diáfana memória pessoal de uma escrita pulsante. Uma memória feita de presentificação, de criação planejada em sonhos perdidos e de uma escrita dissipadora do sujeito. A escrita volta-se para si mesma ao externar a experiência radical do fenômeno que a torna o núcleo da narrativa.

As vozes da narrativa perpassam, enquanto uma quer dizer para a outra, através do silêncio de Penñosa ou dos ruídos percebidos na casa, um rumorejar da palavra. Os momentos de descanso, observação, sonhos, epifanias compunham a forma e o conteúdo do tempo íntimo de *os meses de batalha*. Através da intimidade da casa, materializada sob uma significação prosaica, embora saibamos que na narrativa ela assume uma função que é a da escritura. O tempo, as personagens e os objetos adquirem nomeações poéticas não presas às funcionalidades para tratar do fazer literário.

Desde logo, nossa atenção se distribuiu entre a desconexão da representação histórica e da narratividade poética da autora contemporânea. A história não é mais a soma das coisas transmitidas sob a autoridade de uma tradição; portanto, nos

esforçamos em descobrir o enigma de um tempo narratológico tão problemático para a literatura. A história dos historiadores difere das memórias das pessoas comuns. Ademais, a narração da ficção percorre uma liberdade na imaginação, que renova a história literária através dessa captura da presentificação e no apontamento das aporias do tempo cotidiano.

Na escrita llansoliana se delimita o tempo pretérito como indisponível desde o início, ao utilizar nomes de personagens que viveram na História documentada, mas assumiram identidades ficcionais e ao não apresentar uma época datada para a ocorrida batalha. A temporalidade praticada é um *vir-a-ser* repleto de vida. O texto se contrapõe aos conceitos de escrita narrativa e representação, para um sentido radicalmente vivo da escrita, quando João da Cruz “não se tinha penteado e a metade dos cabelos submergia a página” (LLANSOL, 2001, p. 25). Essa escrita fundante e fundadora do presente afirma a presença de uma imanência da escrita ao corpo do texto através do organismo biológico da personagem João da Cruz. Portanto, implementamos no presente trabalho um favorável discurso de defesa ao não-histórico e um sutil tratado na desconstrução crítica das amarras canônicas da narrativa.

Bibliografia

AGAMBEM, Giorgio. **A comunidade que vem**. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

CANTINHO, Maria João. “Imagem e tempo na obra de Maria Gabriela Llansol”. In: **Faces de Eva**, n. II, Lisboa, Editora Colibri, 2004, pp. 70-88.

KRENAK, Ailton. “Antes, o mundo não existia”. In: **Tempo e História**. (Org.) Adauto Novais. São Paulo: Cia. Das Letras, 1992.

JOBIM, José Luis. **Palavras da Crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

LLANSOL, Maria Gabriela. **A Restante Vida**. Lisboa: Relógio D'Água, 2011.

NOVAES, Adauto. **Tempo e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NUNES, Benedito. “Tempo”. In: **Palavras da Crítica**. (Org.) José Luís Jobim. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Trad. Claudia Berlinder. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. v. III

_____. **A memória, a história, o esquecimento.** Trad. Alain François [et al.]. Campinas: UNICAMP, 2007.

DIALÉTICAS NEOPICARESICAS⁵³Lucimara de Andrade⁵⁴**Resumo**

O “romance picaresco” nasceu na Espanha entre meados do século XVI com a obra anônima *O Lazarilho de Tormes*. O personagem principal deste gênero de romance pode ser definido como um personagem que vive de trapaça, que rejeita o trabalho e que se utiliza de uma linguagem, geralmente coloquial, para narrar suas aventuras e desventuras. No caso do Brasil teríamos os neopícaros (termo criado por Mario González) e entre alguns de seus representantes estão Leonardo de *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida; *Macunaíma* de Mário de Andrade e Quaderna de *A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna. O presente artigo pretende fazer uma introdução ao gênero picaresco para depois partir para análises dos representantes brasileiros com ênfase para o personagem Quaderna.

Palavras-chave

romance picaresco, Quaderna, personagem, neopícaro, Ariano Suassuna.

Abstract

The "picaresque novel" was born in Spain between about the mid-sixteenth century with the anonymous fiction *O Lazarilho de Tormes*. The main character of this kind of novel can be defined as a character, who lives by cheating, which rejects the job and which uses a language, often colloquial, to narrate his adventures and misadventures. In Brazil we would have the neopícaros (term coined by Mario González) and among some of its representatives are Leonardo of *Memórias de um Sargento de Milícias*, by Manuel Antonio de Almeida; *Macunaíma* by Mário de Andrade and Quaderna of *A Pedra do Reino* by Ariano Suassuna. This article intends to give an introduction to the picaresque genre and then set forth on analyzes of Brazilian representatives of the genre emphasizing the character Quaderna.

Keywords

picaresque novel, Quaderna, character, neopícaro, Ariano Suassuna.

⁵³ Inicialmente este trabalho foi elaborado como trabalho de conclusão da disciplina “A crítica literária no século XX”, do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), ministrada pela Prof^a Dr^a Maria Ângela de Araújo Resende.

⁵⁴ Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Teoria da Literatura e Literatura Comparada da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), orientanda da Prof^a Dr^a Leda Maria Martins e bolsista CAPES.

Introdução

O “romance picaresco” nasceu na Espanha entre meados do século XVI com a obra anônima *O Lazarillo de Tormes*. Já no fim do século XVI é publicado em Madri o segundo romance picaresco de que se tem notícia: *O Guzmán de Alfarache* (1599) de Mateo Alemán. O *Guzmán* conquistou êxito excepcional na época, êxito tal que levou alguém a se utilizar do pseudônimo de Mateo Luján de Sayavedra fraudando o projeto de Alemán. Em 1626, a obra de Francisco de Quevedo, *História de la vida del Buscón*, ou o Buscão, é impressa sem a autorização de seu autor. Esses são os três representantes da origem desse gênero.

O chamado pícaro, personagem principal deste gênero de romance, caracteriza-se, segundo Mario González, em sua obra *O Romance Picaresco* como sendo:

a pseudo-autobiografia de um anti-herói que aparece definido como marginal à sociedade; a narração das suas aventuras é a síntese crítica do processo de tentativa de ascensão social pela trapaça; e nessa narração é traçada uma sátira da sociedade contemporânea do pícaro. (GONZÁLEZ, 1988, p.42)

Desta forma, o pícaro pode ser definido como um narrador-personagem que vive de trapaça, que rejeita o trabalho e que se utiliza de uma linguagem, geralmente coloquial, para narrar suas aventuras e desventuras. É um anti-herói que consegue resolver “quase” todos os seus conflitos de maneira humorística. O pícaro assemelha-se aos lendários bobos da corte que eram os “cerimoniários” das festas e que conseguiam, de maneira inteligente, divertir o rei e a corte, muitas vezes criticando os mesmos.

No caso do Brasil teríamos os neopícaros (termo criado por Mario González) e entre alguns de seus representantes brasileiros estão Leonardo de *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida; *Macunaíma* de Mário de Andrade e Quaderna de *A Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna.

O presente trabalho buscará fazer uma introdução ao gênero picaresco para depois partir para análises dos representantes brasileiros. Os personagens Leonardo e Macunaíma não serão amplamente analisados, pois o objeto de análise desse trabalho é o personagem Quaderna.

1. O romance picaresco: a gênese

Segundo Mario González (1988), o romance picaresco teve sua origem na Espanha durante a segunda metade do século XVI e a primeira do XVII. Nele os protagonistas contam suas vidas de marginalizados e sua luta pela sobrevivência. As três principais obras do gênero são: *O Lazarilho de Tormes*, *O Guzmán de Alfarache* e *O Buscão*.

O livro *O Lazarilho de Tormes*, de autoria desconhecida, apareceu em 1554 nas cidades de Burgos, Antuérpia e Alcalá. Nele o protagonista Lázaro, nascido à beira do rio Tormes, perto de Salamanca, conta a trajetória de sua vida. A obra é considerada inovadora, por Mario González, pela narração ser em primeira pessoa e pelo fato de ser o relato de um personagem marginal interessado apenas em seu próprio proveito, ao invés de um cavalheiro alheio à realidade histórica.

O Guzmán de Alfarache, de autoria de Mateo Alemán, marginalizado como descendente de judeus conversos, “muitas vezes foi lido como uma síntese da ideologia da Contra-Reforma, mas que pode esconder a maior paródia do discurso religioso”. (GONZÁLEZ, 1988, p.18). Como no *Lazarilho*, no *Guzmán* é o próprio protagonista que narra a história de sua vida, começando pela biografia de seus pais.

Pra González, *Guzmán* apresenta sensíveis acréscimos se comparado ao *Lazarilho*: além do relato e do itinerário serem maiores, há um acréscimo de narrações secundárias e de digressões, o que contribui para a noção de pícaro. Continuando sua análise, o autor explica que o *Guzmán*, pode ser lido como uma viagem com duas etapas: a primeira um processo de ascensão socioeconômica e a segunda um de corrupção que culmina com a condenação, a qual produzirá a “regeneração” do pícaro. No entanto, essa “regeneração” seria, na verdade, uma farsa, pois o pícaro almeja a liberdade material e apenas isso. E essa liberdade é obtida delatando seus companheiros. Além disso, a conversão implicaria na descaracterização do pícaro.

Na sequência, Mario González conta que, no ano de 1626, fora impresso em Saragoça, sem a autorização de seu autor, Francisco Quevedo, *O Buscão (El Buscón)*. *Pablos*, o pícaro de *O Buscão*, conta a sua vida e suas desventuras que começam com pequenas travessuras e furtos até se tornar um “mendigo profissional”. (GONZÁLEZ, 1988, p. 31).

Segundo o autor, a estrutura de *O Buscão* está estabelecida dentro de um complexo processo de evolução do pícaro. Vimos um pícaro que finge tendo como base

sua realidade. Finge ser nobre, mendigo, galã, ator, poeta. Essa inversão hierárquica, como afirma González, é própria da carnavalização da literatura, estudada por Bakhtin. E, um dos alvos mais atingidos é a classe dos fidalgos e as suas pretensões ascensionais, que pode ser sintetizada como a busca pelo poder e pelo dinheiro ou pelo menos o parecer tê-lo.

González explica que o fato de Quevedo pertencer à aristocracia, não permitiu que ele denunciasse a injustiça social, visto que assim ele estaria contrariando a classe na qual ele se apoiava. Porém, ele foi original em juntar a caricatura à picaresca e em criticar essa busca por uma aparência necessária para subir na escala hierárquica.

2. O que é um romance picaresco?

Existe uma grande dificuldade de se chegar a um consenso, isso porque alguns críticos entendem a picaresca como um momento histórico espanhol, outros como a um modelo de conduta, outros por um determinado conteúdo da narrativa.

Segundo González (1988), para falar em romance picaresco deve-se levar em conta primeiro, o modelo histórico da modalidade, o que contribui para entendê-la como um processo e, em segundo, que se deve evitar o erro de ver o romance picaresco a narrativa de uma única fábula com pequenas variantes.

González propõe pensar na picaresca por meio de uma extensão histórica. Assim sendo, o *Lazarilho* seria o germe, *Guzmán* o protótipo e *O Buscão* uma distorção. Esses seriam os “clássicos”, as publicações espanholas do século XVII seriam a “expansão clássica espanhola”. Já os publicados na Europa em fins do século XVII e durante o XVIII podem ser chamados de *picaresca europeia*. A partir daí González propõe o termo, já utilizado por outros críticos, “neopicaresca”.

3. A Neopicaresca brasileira: alguns representantes

3.1. Leonardo: um malandro entre a ordem e a desordem

Segundo Antonio Candido em seu artigo *Dialética da Malandragem*, José Veríssimo definiu, em 1894, as *Memórias de um sargento de milícias* como romance de costumes pelo fato de descrever lugares e cenas do Rio de Janeiro no tempo de D. João VI. Já Mário de Andrade reorientou a crítica caracterizando-o como um romance de tipo marginal.

Para Antonio Candido (1970), o personagem Leonardo seria não um pícaro, “mas o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira, vindo de uma tradição quase folclórica e correspondendo, mais do que se costuma dizer, a certa atmosfera cômica e popularesca de seu tempo, no Brasil.”

Segundo González (1988), a astúcia e a rejeição ao trabalho conduzem Leonardo à trapaça, no entanto ele não tem razões para ocultar sua identidade o que o difere do pícaro clássico. Além disso, ele reduz seu itinerário ao Rio de Janeiro. González esclarece ainda que, em *Memórias*, toda a sociedade aparece apoiada na trapaça, desta forma, o malandro não a enfrenta de fora e nem rejeita criticamente, apenas procura manter-se nela da melhor maneira possível.

A dialética da ordem e da desordem, de que fala Antonio Candido, está relacionada ao estabelecimento das relações dos personagens presentes na narrativa. Leonardo, o “nosso memorando” (como é chamado pelo narrador) transita entre os dois pólos constituídos por representantes arquetípicos. Leonardo não faz planos, não tem metas, ele simplesmente deixa-se levar pela maré. Trata-se de um que “não passa de um parasita da burguesia que jamais pensa em chegar a ser alguma coisa; e boiará folgadoamente instalado na síntese dialética de uma sociedade sem arestas.” (GONZÁLEZ, 1988, p. 52)

A ordem e a desordem como uma espécie de oposição entre o bem e o mal é representada em *Memórias* de forma bem relativas. Segundo Antonio Candido (1970):

o cunho especial do livro consiste numa certa ausência de juízo moral e na aceitação risonha do "homem como ele é", mistura de cinismo e bonomia que mostra ao leitor uma relativa equivalência entre o universo da ordem e o da desordem; entre o que se poderia chamar convencionalmente o bem e o mal.

3.2. Macunaíma: um astuto acima do bem e do mal

González (1988) fala que o personagem Macunaíma, de Mário de Andrade, pode ser visto como um neopícaro brasileiro e cita críticos que já apontaram para o fato, como Joaquim Cardoso, Florestan Fernandes, Antonio Candido, Alfredo Bosi e Gilda de Mello e Souza. O autor explica que Macunaíma, apesar da forte ligação com a picaresca, não está alheio a uma forma de quixotismo, pois “o pícaro quer se integrar na sociedade cuja corrupção denuncia, mesmo em troca de se corromper. Macunaíma é pelo contrário, portador da utopia”. (GONZÁLEZ, 1988, p. 62)

González aponta em *Macunaíma* uma transgressão através da incorporação de uma utopia quixotesca o fato de o personagem emprestar o seu discurso ao narrador; de a narrativa obedecer a uma lógica mítica e de *Macunaíma* não se limitar apenas à comicidade, atingindo assim um grau de criatividade; o erotismo e o fato de *Macunaíma* ter o ócio como princípio. Para o teórico, “os traços neopicarescos de *Macunaíma* ganham importância quando vemos que o terceiro-mundismo da obra ecoa numa série de romances claramente neopicarescos que surgem nos nossos dias”. (GONZÁLEZ, 1988, p. 70)

Sintetizando, “*Macunaíma* é, como os pícaros, um grande fingidor dentro da ficção. Ao ponto que dessa sua redução possível à pura representação lhe nasce, no nosso ver, a falta de caráter com que o autor o define desde o subtítulo da obra”. (GONZÁLEZ, 1988, p. 65)

3.3. Quaderna: um quengo entre o popular e o erudito

Quengo, na linguagem popular, em especial no nordeste, é o nome dado ao indivíduo de grande esperteza: o espertalhão. Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, o “herói involuntário” que sonha se tornar o Gênio da Raça Brasileira, é um personagem curioso que aparece em duas peças de Ariano Suassuna: *A História do Amor de Romeu e Julieta* e *As Cochambranças de Quaderna*. Aparece também no *Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do vai-e-volta* assim como em *História do Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: Ao Sol da Onça Caetana. Ao Sol da Onça Caetana* é a primeira parte do que seria o segundo livro (que possuía o título geral de *História do Rei Degolado*) de uma trilogia que se chamaria *A Maravilhosa Desventura de Quaderna, O Decifrador e a Demanda Novelosa do Reino do Sertão*; a qual Suassuna começou a escrever em 1958.

Mario González acredita que “a maior novidade dos neopícaros quiçá esteja em que eles são capazes de formular um projeto social alternativo, em lugar de – como o pícaro clássico – simplesmente procurarem a integração na classe dominante.” (GONZÁLEZ, 1988, p. 83)

A novidade do *Romance da Pedra do Reino* é que o projeto alternativo de seu protagonista é literário. Na verdade Quaderna pretende, através da literatura, erguer seu castelo e se tornar o “Rei do Brasil”. Para González, *A Pedra do Reino* de Ariano Suassuna, publicado em 1971, não pode ser reduzido a uma imitação do modelo

clássico. Para o autor, “a aproximação é válida a partir do anti-herói que realiza suas aparições metalinguisticamente, já que ao mesmo tempo em que narra o seu projeto anti-heroico de escrever a epopeia (...), está escrevendo o romance que o realiza como escritor”. (GONZÁLEZ, 1988, p.74)

De acordo com Bráulio Tavares o delirante projeto de Quaderna requer uma antropofagia de todos os gêneros. Para isso ele “passa a escrever ou reescrever histórias reais, histórias fictícias, poemas de autores eruditos, versos de cordel, romances ibéricos, documentos históricos, textos proféticos, visões sobrenaturais, epigramas, anedotas fesceninas.” (TAVARES, 2007, p.152) A multiplicidade estrutural da obra que se apresenta como memorial, romance, — narração de infortúnios, epopeia, biografia, testemunho e discurso de defesa é fruto do caráter megalomaniaco de seu autor fictício.

Quaderna poderia ser considerado como um verdadeiro representante do “Armorialismo Suassuniano”⁵⁵, pois o escrever e o reescrever, o unir o popular e o erudito mostram a proposta de seus mestres e rivais, que serão apresentados logo adiante. Enquanto seus mestres lutam por erguer cada um a sua bandeira Quaderna luta pela união. Quaderna opta pelo meio. Quaderna opta pela “terceira margem”⁵⁶.

4. Quaderna e a neopicaresca no *Romance da Pedra do Reino*

Os pícaros geralmente possuem um caráter itinerante, o que não acontece com Quaderna, que vive em Taperoá, onde trabalha e tem casa própria. Quaderna é redator da Gazeta de Taperoá, diretor da Biblioteca Municipal Raul Machado, mora em um casarão ao lado da Biblioteca, é dono de duas outras casas pegadas à sua onde moram os seus mestres e rivais (o Doutor Samuel e o Professor Clemente), é proprietário da “casa-de-recurso”, a “Estalagem à Távola Redonda” e também é chefe-organizador das Cavalhadas. Ocorre aqui então uma inversão da picaresca, pois, aqueles que poderiam, pelo fato de serem acadêmicos, “tomar” o seu lugar no trono da Literatura Brasileira, moram de favor nas casas que pertencem a ele.

⁵⁵ O Movimento Armorial foi encabeçado por Ariano Suassuna na década de 70. O Movimento foi lançado oficialmente em 18 de outubro de 1970. Na época Suassuna era diretor do Departamento de Extensão e Cultura da Universidade Federal de Pernambuco, cargo que aceitara em 1969 a pedido do então reitor Murilo Guimarães. O Movimento Armorial implicou na convocação de artistas de diversas áreas que se em torno de um conceito estético que pretendia criar uma arte brasileira erudita baseada na cultura popular.

⁵⁶ Menção ao nome do conto “A terceira margem do rio”, do escritor Guimarães Rosa, presente no livro *Primeiras Estórias*.

Quaderna sofreu a influência, desde a sua infância, de seus mestres e rivais: o Professor Clemente e do Doutor Samuel, dois homens que foram como que tutores intelectuais. A relação bilateral (mestres e rivais) deve-se ao fato de a convivência de Quaderna com ambos ser indispensável à sua formação política e literária e lhe garantir certo *status*. Por outro lado, eles são ameaças (por serem acadêmicos e Quaderna não) à sua saga em busca da criação da obra que o tornará o “Gênio da Raça Brasileira”, cargo ainda desocupado e a ser consagrado pela Academia Brasileira de Letras.

Segundo Quaderna, Samuel só quer aceitar como verdadeiramente Brasileiros os Fidalgos Ibéricos, enquanto Clemente só aceita os descendentes de Negros e Tapuias. Extremistas e arbitrários, os mestres de Quaderna entram em discussões sobre suas preferências, em especial no campo literário, pois sendo mestres e acadêmicos, tentam ambos influenciar Quaderna, e, como não conseguem que ele tome partido de nenhum dos dois lados, passam a tratá-lo com desprezo:

Samuel e Clemente continuavam a me desprezar um pouco. Diziam que, apesar das lições que me davam, minha Literatura “era a mais misturada e de mau gosto do mundo”. Não me perdoavam a influência que eu continuava a receber dos “folhetos” e da convivência com “bêbados, Cantadores e outros valdevinos”. Reclamavam contra os romances-de-safadeza do Visconde de Montalvão. E, mais do que tudo, contra o culto que meu Pai tinha a José de Alencar e que passara a mim: eu, tendo lido, aos quinze anos, os heroísmos e cavalarias de Peri e Arnaldo Louredo, assim como as safadezas de alcova de Lucíola, fiquei fascinado e me tornei, também, devoto do autor de *O Sertanejo*, quem Clemente e Samuel consideravam “um autor de segunda ordem”. (SUASSUNA, 2006, p 178)

A literatura misturada e de mau gosto de Quaderna nada mais é do que uma extensão de sua personalidade espartilhada, que se apresenta como uma “encruzilhada de antagonismos que lhe permite proclamar-se “Monarquista de Esquerda” e outros rótulos que exprimem sua natureza contraditória, duplamente dual.” (TAVARES, 2007, p.145)

Quaderna está envolvido em várias atividades. Diferente de Leonardo que é um adepto da vadiagem e de Macunaíma que decretou o ócio como lema com sua famosa expressão “Ai, que preguiça!” Quaderna possui profissões que permitem a ele um ócio remunerado:

quanto a mim, incapaz de cavalarias, meu Pai me destinou à carreira eclesiástica, que, podendo me levar até o posto de Bispo, poderia me tornar Príncipe da Igreja (...). Por isso fui enviado ao vestuto Seminário da Paraíba (...), sendo expulso em 1923. Mas, em 1924, com a ascensão do prestígio

político de meu Padrinho, terminei nomeado Bibliotecário, Tabelião e Coletor, o que me proporcionou um ócio remunerado de fidalgo-de-toga, ainda insuficiente, porém já mais consentâneo com meu sangue real. (SUASSUNA, 2006, p 179)

Foi por causa dessa decisão minha, Excelência, que nenhum Quaderna trabalha para filho da puta nenhum! Proibido pelo consuetudinário-fidalgo da família, nenhum Quaderna tem patrão nenhum que exija de nós as obrigações e os trabalhos que têm os industriais, os comerciantes e outros desgraçados e danados Burgueses com vocação de burro de carga! Todos nós só temos profissões livres, ociosas e marginais de Fidalgos! (SUASSUNA, 2006, p. 385)

Talvez esse acúmulo de atividades seja uma maneira de acumular títulos, os quais ele provavelmente acredita contribuir para dar-lhe certo de *status*, colocando-o em uma posição acima dos demais: “Ora, eu, Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, sou o mesmo Dom Pedro IV, cognominado “O Decifrador”, Rei do quinto Império e do Quinto Naípe, Profeta da Igreja Católica-Sertaneja e pretendente ao trono do Império do Brasil.”(SUASSUNA, 2006, p.33)

Ele gosta de ser, ou melhor, de aparentar ser alguém importante e para manter isso, muitas vezes ele finge, mente, trapaceia. E o fato de ele ser o narrador contribui muito para isso, pois isso permite que ele manipule o diálogo com os outros personagens, assim como o diálogo com os leitores, como se buscasse cúmplices: “deitei-me no chão de tábuas, perto da parede, pensando, procurando um modo hábil de iniciar este meu Memorial, de modo a comover o mais possível com a narração dos meus infortúnios os corações generosos e compassivos que agora me ouvem.” (SUASSUNA, 2006, p.33)

Como bom fingidor, Quaderna usa de sua esperteza para trapacear, e suas maiores vítimas são seu mestre e rivais: “Meu plano era obter deles, aos poucos, sem que nenhum dos dois pressentisse, a receita da Obra da Raça, para que eu mesmo a escrevesse, passando a perna em ambos.” (SUASSUNA, 2006, p. 192) Além do Corregedor a quem ele enrola o máximo que pode para não se comprometer: “era uma pergunta direta, perigosa e à qual eu não podia responder com muita precisão, de modo que procurei tergiversar.” (SUASSUNA, 2006, p. 348)

O que a move é a narração é o plano megalomaniaco de Quaderna, ou seja, se consagrar o *Gênio da Raça Brasileira*, através da publicação de sua obra baseada na estranha e misteriosa morte de seu padrinho, Dom Pedro Sebastião e no evento da Cavalgada do *Rapaz do Cavalo Branco*, “a mais estranha Cavalgada que já foi vista no

Sertão por homem nascido de mulher.” (SUASSUNA, 2006, p. 35) Escrever essa obra é praticamente uma obsessão para Quaderna, tanto que ele mesmo diz que “é deste relato que depende a minha sorte e ninguém é tão fanático a ponto de fazer Literatura em troca de cadeia.” (SUASSUNA, 2006, p. 51)

5. Quaderna: um exímio retratista de miragens⁵⁷

Tentar classificar Quaderna como um neopícaro seria reduzi-lo. Talvez a complexidade do personagem esteja ligada ao fato de ele pertencer a uma trilogia inacabada, além de outras obras. Vale aqui deixar registrado que a narrativa de Quaderna muda de tom do *Romance d’A Pedra do Reino* para obra *História do Rei Degolado*, e mais adiante nos folhetins publicados no Diário de Pernambuco com o título de *As Infâncias de Quaderna*.

Na obra *História do Rei Degolado*, Quaderna se vê coagido pelo Juiz Corregedor que o intima a dizer quem ele é. Evitar saber quem ele é e até evitar que os outros descubram, sempre foi a preocupação fundamental da vida de Quaderna. No entanto, ao ser chamado de “bufão irresponsável” pelo Juiz Corregedor Quaderna se defende:

assim, Senhor Corregedor, acho que não sou um bufão insensível ao sofrimento dos outros. Nem poderia sê-lo, porque a minha própria vida foi uma “viacrucis” de sangue e de sofrimento. Se tenho procurado rir e organizar minha vida como um espetáculo de Circo, foi porque sempre me considerei como “um cruzamento de Rei e Palhaço”, sendo que, talvez, a parte mais valente, a parte que talvez venha a me salvar, seja a da coroa de flandre, a da roupa estrelada e esburacada do Palhaço de circo-pobre que sou eu. Foi o jeito que achei para neutralizar e enganar o infortúnio! (SUASSUNA, 1977, p. 72-73)

Maria Aparecida Lopes Nogueira considera Quaderna “um personagem emblemático, pois representa um dos tipos mais importantes existentes no sertão nordestino: o chamado “amarelinho”, homem do povo, que enfrenta as adversidades da vida com astúcia.” (NOGUEIRA, 2002, p. 30) Quaderna como “um amarelinho”, ou

⁵⁷ QUEIROZ, Raquel de. Prefácio: Um romance picaresco? In: SUASSUNA, Ariano Villar. *Romance d’A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2006, p. 15- 17.

como um sertanejo, é “antes de tudo, um forte”⁵⁸ ou daqueles que “procuram tornar a loucura da vida alguma coisa de suportável, de literariamente aceitável e epopeicamente belo.” (SUASSUNA, 1977, p. 73)

5. Considerações Finais

Suassuna diz que ninguém pode realmente entender a personalidade de Quaderna sem ler a primeira parte de *O Rei Degolado*. Mas como se trata de ficção e todo bom poeta é um fingidor, temos que ter em mente que esses seres são criados por meios literários e discursivos, por mais reais que eles pareçam.

Quaderna está ligado a dualidades, ele une e mescla conceitos. Os dois rochedos gêmeos na Região da Pedra Bonita, entre os estados da Paraíba e de Pernambuco, que simbolizam as torres de seu castelo mítico, simbolizam esse aspecto de sua personalidade. Dual e forte: um sertanejo. Durante todo o romance narrado por nosso epopeieta Dom Pedro Dinis Ferreira-Quaderna – “no seu próprio nome, um encontro e entre o *popular* Dom Diniz, o cantador; e o considerado *erudito* Dom Pedro II – é possível observar outras dualidades: *O Brasil Real* e o *Brasil Oficial*⁵⁹, o sagrado e o profano, o arcaico e o moderno, a literatura oral e a escrita, o local e o universal.” (LEMOS, 2006, p. 108)

Referências Bibliográficas:

CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem (caracterização das Memórias de um sargento de milícias). **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, nº 8, São Paulo, USP, 1970, p. 67-89. Disponível em: <<http://www.wagnerlemons.com.br/dialeticadamalandragem.pdf>>. Acesso em: 6 jun. 2013.

GONZÁLEZ, Mario. **O romance picaresco**. São Paulo: Ática, 1988.

⁵⁸ Expressão utilizada por Euclides da Cunha na obra *Os Sertões*.

⁵⁹ As expressões “país real” e “país oficial” foram criadas segundo Ana Paula Lemos (2002) por Machado de Assis em uma crônica de jornal publicada em 1870. Dizia ele que o *país real* é bom e reserva os melhores instintos e que o *país oficial* é caricato e burlesco. Segundo a autora, Ariano SUASSUNA trabalha esses conceitos em toda a sua obra. No entanto, como explica a autora, ao contrário do que se pode imaginar, falar desse *Brasil Real* não é só falar do Brasil Rural; e falar da cultura popular brasileira não é só falar de terra e sertão. É também falar disso. E é essa cor local que ele quer destacar através da carnavalização, das cavalhadas e do circo.

LEMOS, Anna Paula. O popular e o erudito: Ariano SUASSUNA e algumas dualidades. In: **Literatura e sociedade**: narrativa, poesia, cinema, teatro e canção popular. André Bueno (org.). Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 106-116).

NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. **Ariano SUASSUNA O Cabreiro Tresmalhado**. São Paulo: Palas Athena, 2002.

SUASSUNA, Ariano Villar. **História do Rei Degolado nas Caatingas do Sertão: ao Sol da Onça Caetana**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

SUASSUNA, Ariano Villar. **Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

TAVARES, Bráulio. **ABC de Ariano SUASSUNA**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

**O UNIVERSO FEMININO EM *MISS BRILL* E *A PAIR OF SILK STOCKINGS*:
CRISE EXISTENCIAL E BUSCA POR LIBERDADE**

Márcia Maria Oliveira Silva⁶⁰

Resumo

Partindo da análise dos contos “Miss Brill”, de Katherine Mansfield, e “A Pair of Silk Stockings”, de Kate Chopin, o presente artigo busca discutir a representação feminina a partir da óptica da teoria feminista; levando em consideração a forma como essas escritoras escrevem a mulher, podemos dizer que suas personagens não são mais objetos do texto literário, elas transformaram-se em sujeitos ativos da narrativa, o que faz dessas personagens mulheres protagonistas de suas histórias.

Palavras-chave

Feminismo, Katherine Mansfield, Kate Chopin.

Abstract

Starting from the analysis of the short stories “Miss Brill”, by Katherine Mansfield, and “A Pair of Silk Stockings”, by Kate Chopin, the present article intends to discuss the representation of women from the perspective of feminist theory, taking into account how these writers write the woman, we can say that their characters are no longer objects of literary texts, they became active participants of the narrative, these women are protagonists in their stories.

Key-words

Feminism, Katherine Mansfield, Kate Chopin.

⁶⁰ Mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Doutoranda em Teoria da Literatura pela mesma universidade.

Introdução

Os textos literários são comumente reconhecidos pela inclusão das inúmeras representações sociais e culturais de cada época; e a figura feminina sempre esteve presente na literatura. No entanto convencionou-se a criar obras literárias em que o esquema conceitual do homem correspondia ao sujeito da escrita, enquanto o esquema conceitual da mulher correspondia ao objeto da escrita (SCHABERT, 1995). Nesse território masculinizado a mulher recebeu um papel submisso, tal qual aquele que lhe foi imposto desde as sociedades mais antigas; essa realidade passa a ser modificada, gradativamente, através da evolução de uma escrita feminina. Ao tornar-se sujeito da escrita literária a mulher passa a ter direito à voz e, conseqüentemente, começa a abordar novos panoramas e apresentar novas perspectivas em relação à condição feminina na sociedade patriarcal.

Para este estudo foram escolhidas as autoras Katherine Mansfield (1888-1923) e Kate Chopin (1851-1904) porque seus textos revelam o universo feminino a partir de uma óptica diferenciada; elas viveram num período de grande efervescência para conquistas femininas na sociedade, e esse fato, de forma direta ou indireta, influenciou na obra de ambas. Os contos de Katherine Mansfield e Kate Chopin evidenciam-se pela temática da mulher contemporânea, suas aspirações e decepções no cotidiano familiar. Aceitando o conceito de que *“Literature’s function of constructing reality explains the indissoluble union that seems to link societies and literary works”*⁶¹ (AINSA, 1994, p. 5) nota-se que a maneira como essas autoras exploram o universo feminino revela o cerne da questão sobre a sociedade patriarcal, altamente opressora e excludente; sociedade hierarquizante que fez parte de suas vidas, revelando contextos facilmente perceptíveis em suas obras.

Um olhar sobre o feminino a partir de Katherine Mansfield e Kate Chopin

Katherine Mansfield nasceu na Nova Zelândia em 1888, teve uma vida social e amorosa bem complexa e controversa. Teve relacionamentos bissexuais bastante intensos. Morreu cedo, aos 34 anos, de tuberculose – razão pela qual não tem uma obra

⁶¹ Todas as traduções apresentadas nesse artigo são de nossa responsabilidade: “A função da literatura de construção da realidade explica a união indissolúvel que parece linkar as sociedades e os trabalhos literários”.

numerosa – escreveu intensivamente sobre a vida da classe média, usando simplicidade nos termos e profundidade nos significados.

Kate Chopin nasceu em 1851 em Saint Louis. Ao casar-se muda para New Orleans com o esposo. O casamento é uma peça importante na sua trajetória, afinal ela só começa a escrever após a morte do cônjuge, em 1889. Escreveu durante pouco tempo e morreu afastada da vida social em 1904. Foi muito criticada pela maneira ousada que escrevia seus textos. Mesmo muito talentosa enfrentou inúmeros obstáculos para publicar seus livros, afinal Chopin falava de temas polêmicos (vida burguesa, preconceitos, divórcio, situação feminina na sociedade, entre outros).

A literatura escrita por essas duas mulheres surge para suprir não só uma necessidade pessoal, mas também para aplacar uma necessidade de fazer valer a ideia de feminilidade que não foi outrora explorada. Uma vez que “em toda cultura humana, a mulher de alguma forma é subordinada ao homem” (ROSALDO & LAMPHER, 1979, p. 33) é possível encarar a obra de Mansfield e Chopin como uma tentativa – através da arte – de burlar determinados conceitos preestabelecidos; a escrita dessas escritoras revela uma busca por espaços em que são evidenciadas e debatidas as crises existenciais que a mulher vivencia, bem como uma busca por liberdade que aplaque essas crises.

As obras de Mansfield e Chopin surgem num período de mudanças provocadas pelas manifestações de gênero que se desenvolveram entre os séculos XVIII e XIX, dessa forma é possível assinalar a escrita dessas duas escritoras como forma de compor o conteúdo da literatura enquanto objeto social. As obras de Mansfield e Chopin propõem um ‘despertar’ feminista em relação ao universo patriarcal, a subjetividade feminina é posta em contradição com a objetividade masculina a fim de revelar as inconsistências nas relações entre o ser-homem e o ser-mulher.

Katherine Mansfield trabalha a linguagem de uma maneira singular, ela mesma confessa que

É uma coisa muito estranha, a forma pela qual se adquire a arte de escrever. Refiro-me aos detalhes. Por exemplo: em *Miss Brill*, eu escolho não apenas o comprimento de cada frase, mas até o som de cada uma delas. Escolho o subir e descer de cada parágrafo para que se ajuste a ela, e que se ajuste a ela naquele dia, naquele exato momento. (CAMPOS & KUHN, 2000, p. 8)

No caso de Kate Chopin são os temas que escreve que confere força ao texto:

O que Chopin faz é escapar dessa artimanha, e em lugar de repetir o discurso hegemônico machista, por meio dos personagens que cria, ela estabelece

representações que questionam e contestam as posições ocupadas por homens e mulheres na sociedade. (EBLE, 2006)

Percebe-se, portanto, que em ambos os casos a via estética mostra sua importância porque é através dela que as escritoras são capazes de materializar seu ponto de vista em relação ao mundo. A escrita foi realizada conscientemente, em cada uma de suas partes, para alcançar certo resultado e evidenciar no discurso a insatisfação da mulher no universo que lhe é imposto socialmente.

A visão da mulher por ela mesma: o universo feminino nos contos *Miss Brill* e *A Pair of Silk Stockings*

Os dois contos analisados apresentam como temática principal o universo feminino em situações corriqueiras. Através da leitura das narrativas apresentadas fica evidente que a representação feminina proposta por Mansfield e Chopin é desenvolvida partindo do âmbito da vida interior das personagens. Aqui é possível perceber que existe uma busca por felicidade que revela o desconforto vivido por essas mulheres, elas estão presas numa sociedade que as oprime e aniquila seus desejos, e por essa razão são obrigadas a ‘encenar’ suas vidas, sendo incapazes de promover mudanças substanciais.

Katherine Mansfield publica o conto *Miss Brill* em 1920 e recebe elogios por ele; aqui encontra-se uma protagonista que é relatada em terceira pessoa por um narrador que conhece bem os sentimentos da personagem que dá nome à história. Ela é uma mulher sozinha que vai ao parque todos os domingos a fim de ver a movimentação das pessoas, bem como a forma como elas interagem entre si.

O conto inicia-se com uma visão positiva acerca do dia, com seu belo céu azul. Miss Brill é descrita como uma mulher bastante observadora, que analisa cada pessoa que aparece no local. Ela parece dar atenção especial aos casais: “*An Englishman and his wife*” ou “*Just at the moment a boy and a girl came and sat down where the old couple had been. They were in love*”⁶² (MANSFIELD, 1949, p. 472). Além dela há um homem velho que dormia no jardim e que é o único a interagir com a personagem, mesmo que seja uma interação rápida. Esse momento é importante porque é o oposto do que acontece com as demais personagens, pois apesar de observar a conversa íntima entre os casais com atenção eles a ignoram.

⁶² “Um homem inglês e sua esposa” e “Neste momento um garoto e uma garota vieram e sentaram onde o velho casal tinha estado. Eles estavam apaixonados.”

Já Kate Chopin escreve *A Pair of Silk Stockings* e o publica em 1896, sendo considerado um de seus melhores contos. Ele também é narrado em terceira pessoa e apresenta a história de uma mulher que se vê numa situação em que precisa escolher entre a necessidade dos filhos e a sua necessidade enquanto mulher.

A protagonista é Mrs. Sommers, uma mulher provavelmente sozinha, dona de casa e mãe de dois filhos, voltada para as atribuições de mãe de família de classe pobre. Justamente por sua situação financeira não lhe é dado o direito a pensar em outras coisas: “*She had no time – no second of time to devote to the past. The needs of the present absorbed her every faculty*”⁶³ (CHOPIN, 2002, p. 152-153). Quando a personagem encontra o valor de quinze dólares no início do conto ela fica positivamente surpresa.

Também nesse conto existe a menção de outras personagens na narrativa: Mag e Janie (filhas de Mrs. Sommers); o garçom do restaurante; uma mulher no teatro (com quem a protagonista chega a trocar algumas palavras) e o homem que senta em frente à mesma. Não há interação alguma entre eles. As protagonistas Miss Brill e Mrs. Sommers vivem num mundo paralelo, excluídas do convívio social saudável.

O lugar em que as narrativas se desenvolvem demonstra uma atmosfera burguesa que transforma a mulher em mero objeto. A narrativa de *Miss Brill* ocorre no *Jardins Publiques*, que fica numa região da França, local ideal para passeios entre família, amigos e enamorados. Todo domingo a personagem vai a este jardim, participando de algo que mais parece um ritual de socialização (ou uma tentativa do mesmo), ou mesmo um busca por inserção no mundo.

Quando o conto se inicia a personagem já está no jardim: “*it was so brilliant fine – the blue sky powdered with gold and great sports of light like white wine splashed over the Jardins Publiques*”⁶⁴ (MANSFIELD, 1949, p. 473). E toda a narrativa acontece nele; apenas no desfecho da história apresenta-se o apartamento da personagem, mas não há maiores detalhes sobre o mesmo: “*climbeb the stairs, went into the little dark room – her room like a cupboard*”⁶⁵ (idem, p. 152). Quando a narração foca em seu apartamento cria-se uma resposta clara sobre o fato da

⁶³ “Ela não tinha tempo – nenhum segundo de tempo para dedicar-se ao passado. As necessidades do presente a absorviam toda sua habilidade”

⁶⁴ “estava tão brilhantemente bom – o céu azul empoado com dourado e divertimentos ótimos de luz como vinho branco espirrado nos Jardins Públicos”

⁶⁵ “subiu as escadas, entrou num pequeno quarto – o quarto dela parece um armário”

personagem gostar tanto do jardim e da movimentação que ele proporciona para a sua vida: a morada de Miss Brill revela uma melancolia existencial.

Diferentemente do conto escrito por Mansfield, em que o leitor conhece o lugar em que passa a história, no conto de Chopin não há uma indicação de lugar específico. Em *A Pair of Silk Stockings* vários lugares são mencionados de maneira vaga, todos eles são lugares pelos quais Mrs. Sommers passa (e todos ligados à sociedade burguesa capitalista): centro ou departamento de compras, restaurante e teatro – respectivamente.

Boa parte da história de *A Pair of Silk Stockings* acontece nas lojas em que a personagem compra objetos pessoais. Após as compras Mrs. Sommers sente fome e em vez de ir para casa vai a um restaurante que fica na esquina, no qual se sente bem por que é um ambiente refinado e por isso mesmo não era um ambiente que ela pudesse frequentar: “*She had never entered its doors; from outside she had sometimes caught glimpses of spotless damask and shining crystal, and soft-stepping waiters serving people of fashion*”⁶⁶ (CHOPIN, 2002, p. 155). Por último Mrs. Sommers vai ao teatro; após o fim do espetáculo as pessoas vão saindo enquanto ela espera um carro para voltar para casa e, conseqüentemente, voltar para a sua realidade.

Em ambos os contos a narrativa é cronológica. Essa cronologia explicita uma realidade monótona na vida das personagens. No caso do conto de Mansfield a história se passa numa tarde de domingo, assim como as lembranças de Miss Brill; sendo uma tarde de uma nova e vibrante estação – verão ou primavera. Chega-se a esta conclusão pelo fato de o dia ser descrito como bonito e pelo número de pessoas que estão no local “*There were a number of people out this afternoon, more than last Sunday. And the band sounded louder and gayer. That was because the Season had begun*”⁶⁷ (MANSFIELD, 1949, p. 470). O jardim está bastante animado, mais que das outras vezes. E o fato da palavra estação estar com letra maiúscula informa a importância da mesma. O conto é finalizado no mesmo dia em que começou.

Em *A Pair of Silk Stockings* a história também se passa em apenas um dia. Mas antes deste dia encontramos a personagem em devaneios: “*For a day or two she walked about apparently in a dremy state, but really absorbed in speculation and*

⁶⁶ “Ela nunca tinha entrado em suas portas; de fora ela algumas vezes tinha pegado de relance damasco puro e cristal brilhante, garçons servindo pessoas da moda.”

⁶⁷ “Havia um número de pessoas nesta tarde, mais que no último domingo. E a banda tocava alto e alegre. Aquilo era por que a Estação tinha chegado.”

calculation”⁶⁸ (CHOPIN, 2002, p. 152). Não se pode precisar o período em que a história acontece porque não há indicações de tempo – dia, mês ou estação – (talvez fosse uma estação fria pelo fato de ela precisar comprar meias de seda e luvas).

Mrs. Sommers é surpreendida por um fato inusitado, uma quantia em dinheiro é encontrada no meio de suas coisas: “*Mrs. Sommers one day found herself the unexpected possessor of fifteen dollars*”⁶⁹ (idem, p. 152). É essa descoberta que a impulsiona posteriormente a fazer compras e a fazer um lanche fora de casa. O conto é finalizado com a espera pelo carro para levá-la ao seu destino.

Os dois contos estão no passado, o que indica que a história ocorreu num momento anterior ao do narrador. Apesar da narração ser feita em terceira pessoa (narrador observador) há momentos em que temos a impressão que é o próprio inconsciente das personagens que narra a história. Os enredos de *Miss Brill* e *A Pair of Silk Stockings* abordam a condição da mulher de classe baixa, que para fugir da solidão acaba escolhendo um mundo de fantasia (seja num parque, seja num dia de compras) e no inconsciente das personagens a crise é instaurada, porque nenhuma delas está satisfeita com a vida, de uma forma ou de outra há um vazio que as consome.

Miss Brill trata de uma mulher solitária que costuma passear aos domingos num espaço dedicado às famílias, sua satisfação reside em assistir as pessoas passando por ela como em um espetáculo. Ela é uma telespectadora do ambiente, querendo inclusive ouvir a conversa dos outros: “*Miss Brill always looked forward to the conversation*”⁷⁰ (MANSFIELD, 1949, p. 472). Sua diversão parece ser pura e tão somente a observação sobre o modo das pessoas se vestirem, se comportarem e conversarem. Por isso Miss Brill descreve muitas pessoas com quem tem contato (podemos classificar este contato como indireto, pois costuma acontecer apenas de maneira visual). Ela amava fazer parte deste ambiente: “*Oh, how fascinated it was! How she enjoyed it! How she loved sitting here, watching it all!*”⁷¹ (idem, p. 470) Considerando o ambiente como um jogo ou mesmo um teatro no qual ela, de alguma forma, fazia parte.

Em determinado momento da narrativa – na única conversa na qual ela também participa – um homem pergunta se ela era uma atriz, ao qual ela responde afirmativamente. Mas ela fora deveras uma atriz dos palcos ou apenas uma atriz da

⁶⁸ “Por um dia ou dois ela caminhou aparentemente num estado de sonho, mas ela realmente absorveu-se em especulação e cálculo.”

⁶⁹ “Mrs. Sommers um dia ela mesma encontrou-se possuidora inesperada de quinze dólares”

⁷⁰ “Miss Brill sempre aguardava a conversação”

⁷¹ “Oh, como fascinante era! Como ela gostava! Como ela amava sentar aqui, assistir tudo!”

vida? No fim, ao voltar para casa, a personagem passa um bom tempo refletindo e em seguida, ao tirar seu casaco de peles ela percebe o que de fato é sua vida: uma solidão, e por isso “*She heard something crying.*”⁷² (idem, p. 473) Na verdade não é o casaco que chora, é um choro interno.

Em *A Pair of Silk Stockings* a protagonista sai de casa decidida a cumprir seu papel de mãe, colocando a necessidade das filhas Janie e Mag em primeiro lugar. Ela calcula cada dólar a ser usado para melhor ser aproveitado. Ao agir dessa forma ela assume o papel que é esperado dela – o de Rainha do Lar. Ao chegar ao lugar das compras um dilema aparece: cumprir o dever de mãe e comprar as coisas para a família ou se pôr no lugar de mulher e comprar coisas para si. Ela acaba escolhendo a segunda opção. Mrs. Sommers decide por consumir certos ‘luxos’, comprando alguns objetos, indo a um restaurante depois ao teatro.

Mrs. Sommers ainda encontra com um homem e seus devaneios demonstram seu desejo de ser vista de fato, por isso ela acredita na possibilidade desse homem ter percebido as mudanças pelas quais a personagem passou naquele dia. É apenas impressão. Ao passar por toda essa mudança de rotina algo muito maior havia acontecido: “*the cable car would never stop anywhere, but go on and on with her forever*”⁷³ (CHOPIN, 2002, p. 156). Ela finalmente se sente bem como há muito não se sentia. Ela se sente de fato uma mulher, que tem anseios e desejos, e mais que tê-los consegue concretizá-los – mesmo que apenas por um dia. Mas, da mesma forma que em *Miss Brill* este conto também acaba de maneira melancólica (resultado do retorno para casa).

Crise Existencial e o papel da mulher na sociedade: uma análise feminista

Os contos *Miss Brill* e *A Pair of Silk Stockings* contam a história de duas mulheres que passam por uma espécie de crise existencial. Cada uma aparece numa realidade que as deprimem; isso só acontece porque há algo em suas vidas que parece ter saído do rumo. Suas vidas não estão preenchidas completamente.

As protagonistas dos contos analisados têm experiências diferenciadas e posturas diferentes, no entanto revelam um sentimento de insatisfação com suas realidades – mesmo que de maneira sutil. Elas almejam mais e por isso sentem um vazio em suas

⁷² “Ela ouviu alguma coisa chorar.”

⁷³ “o carro de aluguel poderia nunca para em lugar nenhum, mas seguir com ela para sempre”

existências. Numa sociedade que exclui a mulher em todas as instâncias, a infelicidade do ser feminino é latente. Há uma razão implícita para que a mulher seja considerada incapaz, ficando em segundo ou último plano:

É embutido no inconsciente feminino e no masculino, desde muito tempo, que existe um ser superior (homem) e outro inferior (mulher). Para isso foram sendo criados mitos com o intuito de inferiorizar a mulher, por conta das diferenças apresentadas pelo sexo. Os mitos serviriam, então, como forma de justificar uma dada realidade, até então desconhecida. (TAVARES, 2008, p. 144)

Passou-se a aceitar a condição feminina como verdadeira, pois estes mitos ou explicações deram conta de que as mulheres eram o sexo frágil e que por isso mesmo deviam ficar no ambiente doméstico. É também por esta razão que à mulher foi delegada a alguém mais forte (o homem) que assumiu a função de guiá-la e protegê-la.

Na literatura a mulher também apareceu por diversas vezes de maneira a reafirmar esse lugar coadjuvante. Sendo o objeto de desejo na perspectiva masculina, não lhes era dado o direito de possuir desejos. Na escrita das duas autoras presentes nesse artigo percebe-se o surgimento de personagens que aspiram algo; desejam em vez de serem desejadas. Neste momento há uma descentralização da visão construída da mulher até então. Logo, é notória a atitude delas em abandonar a posição de coadjuvante para alcançar o posto de protagonistas de suas histórias.

Nos dois contos apresenta-se a trajetória de duas mulheres que, em diferentes proporções, estão sozinhas: Miss Brill não tem ninguém além dos desconhecidos que encontra aos domingos no parque; já Mrs. Sommers tem uma família que lhe ocupa as forças e as ocupações (sendo responsável por cuidar de sua prole sozinha). Essa forma como a mulher se vê na sociedade machista e patriarcal pode ser refletida através da análise das protagonistas dos contos e de suas escolhas durante a narrativa. Em *Miss Brill* temos a protagonista é uma mulher de meia-idade, professora de inglês, sozinha e que vive num pequeno apartamento; por se sentir solitária ela vai um parque aos domingos. Não é muito diferente do que acontece com Mrs. Sommers, com a responsabilidade de ser uma boa mãe ela sequer tem tempo para pensar no futuro ou em si mesma. Miss Brill e Mrs. Sommers são, cada uma ao seu modo, criaturas solitárias.

Poucos anos separam os contos analisados. Eles foram escritos num período de crescimento e desenvolvimento dos ideais feministas. As mulheres passaram a se organizar mais e a buscar espaço em todas as esferas públicas. Podemos dizer que da

mesma forma que o par de meias de seda representou para Mrs. Sommers um momento de libertação (liberdade em poder escolher o que fazer) o casaco de Miss Brill também tem papel importante, ele revelou uma espécie de redenção da personagem (o casaco não só representa tempos felizes já vividos mas também é o símbolo da possibilidade da personagem em sair de seu lar).

As questões de gênero – e não mais de sexo – foram tomando novos ares e proporções, pois

Como gênero é uma construção social e histórica, ela varia no tempo e no espaço. Isto tem por consequência que as relações entre os gêneros podem ser mudadas e na verdade, estão sempre sendo negociadas. (MACHADO, 1999, p 16)

O fato de a mulher tornar-se mais produtiva é um resultado da sua luta por mudanças. Exemplo disso é a atitude de Mrs. Sommers quando resolve adotar outra postura que não é a que é esperada por ela sendo uma mãe de família. É importante notar que as duas personagens parecem ter sido de fato felizes no passado. No caso de Mrs. Sommers quem nos revela isso são seus vizinhos, que falam de dias melhores (MANSFIELD, 1949). A vida delas parece ter estacionado e elas não têm mais forças para sair disso.

Outro fato relevante é a condição financeira das personagens. Elas são de classe pobre. O movimento feminista foi criticado em seu começo por que eram as mulheres ricas que dele participavam, “As mulheres pobres participam ainda menos (...), dada a sua condição pessoal e social mais limitada ao âmbito doméstico” (GEBARA, 1991, 13). As autoras se voltam a um mundo que até então também não era explorado: a mulher com recursos financeiros escassos; este é outro salto fundamental para entendermos o quão longe chegaram Mansfield e Chopin através de seus enredos, tornando-se importantes para o entendimento de um período histórico. Basta lembrar que Chopin só começou a escrever quando o marido morreu para ajudar nas despesas domésticas – fazendo de sua arte um meio de vida.

Existe uma necessidade cada vez mais forte em olhar apropriadamente as representações criadas em textos literários tradicionais/canônicos, afinal são em maioria de escrita masculina; discordamos de Macedo quando o autor afirma que: “A literatura pode nos revelar apenas o ponto de vista masculino sobre o ‘outro sexo’” (MACEDO, 1997, p. 42), entendemos que, ao mudarmos o foco de análise é possível entender a

mulher a partir do ponto de vista feminino. A escrita de Mansfield e Chopin nos dá um embasamento consistente para nos aprofundarmos nos anseios da mulher. Afinal:

Observando com olhos críticos, nas suas entrelinhas, ela [a literatura] pode se transformar num excelente instrumento de análise, fornecendo certos modelos [...], certos tipos de mulher, diferentes de acordo com a época e com o meio social...” (MACEDO, 1997, p. 42)

Estas entrelinhas são os não-ditos do texto, parte mais rica que torna possível o entendimento sobre o real interesse de quem escreve. O que as autoras escolhidas para esse estudo fazem de maneira bem articulada é suscitar questionamentos acerca da condição feminina. A partir daí nos damos conta da ideologia que nos rodeia e pela qual nós reproduzimos as relações de gênero. Todo ser humano é resultado dos atos discursivos oriundos da ideologia dominante.

Os contos são prova de que a emancipação feminina e o estilo de vida são tópicos usados em vários textos como forma de identificar os problemas enfrentados pelas mulheres, em especial pela inferioridade atribuída ao ser feminino como sendo resultado de um processo natural. Isso fica comprovado pela maneira pela qual os dois contos são finalizados: com o sentimento de falta e angústia. A crise existencial está lá, encrustada na vida e na rotina.

Em *Miss Brill* a personagem é depreciada pelo casal jovem. Ao chegar em casa ela pensa ter ouvido o casaco chorar. Seu casaco é, na verdade, a personificação de tudo aquilo que a fez ser feliz em algum momento de sua vida, e que agora está guardado em uma caixa (ou seu coração?). O mesmo acontece com Mrs. Sommers em *A Pair of Silk Stockings*: depois daquele dia tão intenso e livre o que a protagonista queria mesmo era não voltar à realidade “*the cable car would never stop anywhere, but go and on with her forever*”⁷⁴ (CHOPIN, 2002, p. 156).

Considerações Finais

A análise comparativa destes contos traz um suporte interessante para o entendimento da busca pela liberdade não apenas como um ideal feminista, mas um ideal daqueles que são considerados ‘diferentes’, ‘excluídos’, ‘incapazes’, daqueles que são nomeados como o ‘outro’. Percebendo o modo de ver o mundo e as apreciações

⁷⁴

“o bonde não parasse em nenhum lugar, mas seguisse com ela para sempre”

acerca deste como produtos de uma herança cultural (LARAIA, 1989) encontramos pistas do quão essencial é o estudo do texto literário, que ao fornecer material para a compreensão de vários contextos sociais revela muito mais do que palavras e expressões, revela a visão de mundo de uma época através da representação criada pelo(a) escritor(a).

O estudo destes contos aponta para uma reflexão sobre a figura da mulher na sociedade, bem como uma reflexão sobre o papel que a mesma ocupa. Mansfield e Chopin escreveram em seus respectivos países, histórias que ainda hoje continuam atuais, e mesmo que esses contos não explorem o corpo feminino como ferramenta para a libertação feminina como propunham algumas autoras (BEAUVOIR, 1980; MONTEIRO, 1984) as autoras em questão dão um passo significativo para a percepção acerca dos gêneros enquanto constructo social. A narrativa pode ser em terceira pessoa, mas as personagens Miss Brill e Mrs. Sommers conseguem serem ouvidas. É um passo importante para os textos futuros, em que a narração é feita em primeira pessoa por mulheres que querem contar suas histórias e assumir o direito em ter voz própria.

Referências Bibliográficas

AINSA, Fernando. *The antinomies of Latin American discourses of identity and their fictional representation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

BAUMAN, Zygmunt. **O mau-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. Trad. Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

CAMPOS, Denise; KUHN, Silva. 2000. **O Insight da Vida Cotidiana**. Disponível em <<http://www.olhar.ufscar.br/index.php/olhar/article/viewFile/57/49>>. Acesso em 01/11/2012.

CHOPIN, Kate. *A Pair of Silk Stockings*. New York: Dover Thrift Editions, 2002.

EBLE, Laetícia Jensen. 2006. **Uma mulher, muitas barreiras**. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2006000100019>. Acesso em 01/11/2012.

GEBARA, Ivone. **Poder e não-poder das mulheres**. São Paulo: Paulinas, Coleção Mulher, 1991.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 18ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

MACEDO, J. Rivair. **A mulher na idade média**. 3ª edição. São Paulo: Contexto, 1987.

MACHADO, Leda Maria Vieira. **A incorporação de gênero nas políticas públicas**. São Paulo: Annablume, 1999.

MANSFIELD, Katherine. *Bliss*. London: Penguin, 1949.

MONTEIRO, Marli Paiva. **Feminilidade: o perigo do prazer**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Vozes, 1984.

ROSALDO, Zimbalist & LAMPHER. Louise. **A mulher, a sociedade, a cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

SCHABERT, Ina. 1995. *Genus zur Geschlechterdifferenze in den Kulturwissenschaften*. In: MACHADO, Patrícia. **A escrita feminina**. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/E/escrita_feminina.htm>. Acesso em: 25/11/2012.

TAVARES, Edson (org.). **Mulher Criação Social? Leituras de perfis femininos da literatura brasileira**. João Pessoa: Idéia, 2008.

A REPRESENTAÇÃO DE DIDO E O DISCURSO FEMININO NA ÉPICA E NA ELEGIA

Natália Vasconcelos Rodrigues⁷⁵

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo uma análise da personagem Dido e sua representação na épica de Virgílio, *Eneida*, e na elegia de Ovídio, *Heroides*. Dido, rainha de Cartago, depois de uma manipulação divina, é dominada por um amor desmedido por Eneias. O amor é consumado, porém o herói épico a abandona para seguir o seu destino: fundar a nova Troia. As consequências extremas desse abandono são descritas no Canto IV da *Eneida*. Os versos de Virgílio são recriados por Ovídio para dar voz a uma Dido elegíaca, em uma das cartas de sua obra *Heroides*, em que Dido escreve seus lamentos a Eneias. As semelhanças e diferenças entre essas representações de Dido serão analisadas, salientando o discurso feminino da personagem.

Palavras-chave

Dido, épica, elegia.

Abstract

This study aims to analyze the character Dido and its representation in the epic of Virgil, *Aeneid*, and the elegy of Ovid, *Heroides*. Dido, Queen of Carthage, after a divine manipulation, is dominated by an inordinate love for Aeneas. Love is consummated, but the epic hero abandons her to follow his destiny: to found a new Troy. The extreme consequences of this abandonment are described in Book IV of *The Aeneid*. Verses of Virgil are recreated by Ovid to give voice to an elegiac Dido, in one of the letters of his work *Heroides*, where Dido writes her lamentations to Aeneas. The similarities and differences between these representations of Dido are analyzed, stressing the feminine discourse of the character.

Key Words

Dido, epic, elegy.

⁷⁵

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo uma análise da personagem Dido e sua representação na épica de Virgílio, *Eneida*, e na elegia de Ovídio, *Heroides*. As semelhanças e diferenças entre essas representações serão examinadas salientando o discurso feminino da personagem.

O mito de Dido está relacionado à saga de Eneias em busca da nova Troia. O herói épico escapa da destruição de Troia pelos gregos e passa vários anos viajando pelo mar Mediterrâneo antes de chegar à Itália, onde tinha por destino fundar uma cidade. Em meio a essa trajetória, Eneias e seus homens passam pela costa norte da África, onde encontram Dido, rainha de Cartago. Ela oferece hospitalidade à tripulação. Depois de uma manipulação divina, a rainha é dominada por um amor desmedido por Eneias. O amor é consumado, porém o herói épico a abandona para seguir o seu destino: fundar a futura Roma. Dido não suporta a dor do abandono, tenta intervir na decisão do herói, confrontando-o com a sua traição. Porém Eneias explica que não pensava em um casamento para ambos e segue o seu caminho, de acordo com uma advertência dos deuses. A rainha de Cartago, em desespero por perceber a instabilidade dessa relação, suicida-se.

Dido, em seus últimos momentos de vida, clamava por vingança, amaldiçoando Eneias, seus homens e o futuro dos troianos. A relação entre Dido e Eneias torna-se, então, um mito etiológico das guerras púnicas.

2. DIDO NA ÉPICA DE VIRGÍLIO

Os livros 1, 4 e 6 da *Eneida* de Virgílio constituem a versão mais célebre e influente da história de Dido, ainda que Névio, autor do século III a II a. C., pareça ter antecipado alguns elementos retomados na epopeia virgiliana. O estado fragmentário de seu poema *Bellum Poenicum* não permite, todavia, tirar conclusões precisas acerca da caracterização de Dido e da forma como a sua história seria explorada no contexto das hostilidades entre Romanos e Cartagineses (PINHEIRO, 2010, p. 11).

O romance de Eneias e Dido, na *Eneida*, acontece no Canto IV. É nesse Canto que se desenvolve o momento ápice do amor entre os dois personagens, chegando às extremas consequências: a morte de Dido. Porém, como já foi referido, a personagem já

é apresentada ao leitor no Canto I da épica. Vênus, mãe de Eneias, aparece para o filho, quando este já está em Cartago, e orienta o filho sobre as terras aonde ele chega.

Um aspecto interessante é o fato de a deusa não se revelar para Eneias. Nesse episódio, Vênus utiliza um disfarce de caçadora: armada de arco e aljava, com os cabelos soltos, cabelos descobertos e calçada com coturnos cor de púrpura. Ainda assim, Eneias a reconhece como uma não mortal, acusando-a de crueldade por não se revelar ao próprio filho.

Para Oliensis (1997, p. 306), a forma como a deusa se apresenta perante Eneias, como uma jovem, antecipa o contexto erótico do encontro daquele com Dido. Segundo, Harrison (1988, p. 201) e Pobjoy (1998, p. 43), a deusa aparece disfarçada para não ser reconhecida por Juno, pois se encontra em território protegido por esta.

Contudo, é dessa forma que a deusa introduz a história de Dido e os acontecimentos que a levaram a fundar Cartago.

Dido era esposa de Siqueu, “o mais opulento dos fenícios”⁷⁶ (VERGÍLIO, 2007, p.18, v. 343-344). Mas o trono de Tiro estava ocupado por Pigmalião, irmão de Dido, “o mais celerado de todos os homens” (VERGÍLIO, 2007, p.18, v. 347). Sem se importar com o amor da irmã, Pigmalião matou Siqueu, para manter seu poder. Ele consegue por um tempo ocultar o crime da irmã, porém o próprio Siqueu aparece em sonho para Dido, revelando-lhe a verdade. Encorajada pelo marido a fugir da própria pátria, Dido resgata tesouros escondidos pelo marido morto, reúne companheiros que eram contra Pigmalião e parte. “Uma mulher é o chefe da expedição” enfatiza Virgílio (2007, p. 19, v. 364).

Para Pinheiro (2010, p. 19), a história do exílio forçado de Dido apresenta semelhanças com o passado de Eneias: ambos se viram coagidos a abandonar a pátria, ambos assumiram o estatuto de líder por força das circunstâncias, ambos perderam entes queridos, um e outro viajaram pelo mar em busca de refúgio. Dido funda uma cidade em terras estrangeiras, o que para Eneias ainda é um plano. Na descrição feita por Vênus, a mãe prepara o filho para esse encontro e suscita no troiano interesse por esse ser tão semelhante a ele.

Ainda sobre as vestimentas utilizadas por Vênus, na *Eneida*, Virgílio ressalta que a deusa traz “as armas duma virgem esparciata” (2007, p. 18, v. 315-316), ou seja, uma espartana à disposição do exército. As mulheres espartanas recebiam uma educação

⁷⁶ Todas as citações da *Eneida* de Virgílio são retiradas da versão traduzida, em prosa, por Tassilo Orpheu Spalding, 2007.

que incluía exercícios físicos, preparação musical e artística, e provavelmente exerciam influência sobre os maridos e os filhos. O autor também compara Vênus a Harpálice da Trácia, filha do rei Harpálico. Segundo Grimal (2011, p. 191), como a mãe de Harpálice morreu quando a menina era ainda pequena, o pai habituou a filha a combater porque pensava encontrar nela um sucessor, já que não tinha filhos.

Nas duas imagens apresentadas por Virgílio, figuram-se dois modelos de mulheres atípicas das representações femininas comuns à época. Para Pinheiro (2010, p. 20), é desse modo que Vênus introduz Eneias numa comunidade em que é uma mulher que assume a liderança, pois Dido transitou de viúva resignada ao posto de monarca, mudança inusitada para uma mulher.

Ainda no Canto I, Virgílio trabalha com outra imagem feminina, a de Diana. Quando o guerreiro troiano vê pela primeira vez Dido, essa está entrando no templo de Juno seguida por um cortejo de jovens de Cartago, assim é comparada à Diana:

(...) a rainha Dido, deslumbrante de beleza, encaminhou-se para o templo, acompanhada de grande séquito de jovens. Assim como nas margens do Eurotas ou sobre os cimos de Cinto, Diana conduz os coros da dança e mil Oréades seguem, aglomerando-se de um e outro lado; assim como a deusa que leva a aljava ao ombro e, andando, excede a todas as demais e uma alegria secreta faz palpitar o coração de Latona, assim era Dido; assim se conduzia, alegre no meio dos cidadãos, apressando os trabalhos e o acabamento do seu futuro império. (VERGÍLIO, 2007, p. 22, v. 496-504)

Diana é a identificação latina da deusa grega Ártemis. Segundo Grimal (2011, p. 48), a deusa permaneceu virgem, eternamente jovem, é o tipo da donzela selvagem que se compraz apenas na caça. A partir do enunciado, pode-se estabelecer alguns paralelos. Mais uma vez Dido é comparada a uma figura que se destaca por costumes diferentes aos femininos, o que enfatiza esse caráter de Dido. A rainha de Cartago é descrita como uma divindade. Para Pöschl (1962, p. 65), comparada à deusa, Dido parece ter uma pose celestial, como se estivesse revestida de uma estatura divina. Ela cresce perante os olhos ávidos de Eneias que vão sendo conduzidos através da sequência de imagens femininas apresentadas. O fato de Diana ser uma deusa casta chama atenção para a sexualidade de Dido. Viúva, Dido manteve-se fiel ao marido, não se entregando a nenhum outro homem, desde então. Situação que mudará com a chegada de Eneias.

Para Pinheiro (2010, p. 25), o fato de Dido se encontrar em pleno trabalho de fundação suscita em Eneias a admiração por aquela mulher que parece a materialização do seu próprio destino.

Ainda que todos esses elementos pareçam suficientes para resultar em uma paixão entre Dido e Eneias, a intervenção de Vênus na história é a causa dos acontecimentos seguintes. Preocupada com o destino de seu filho, que, assim como os outros troianos, é perseguido por Juno, Vênus pede ao Cupido, também seu filho, que abraze o coração de Dido, para que a rainha “não mude por causa de outra influência divina, mas se prenda comigo (Vênus) num grande amor por Eneias” (VERGÍLIO, 2007, p. 25, v. 674-675).

O Amor obedece às ordens da mãe e, tomando a forma de Ascânio, filho de Eneias, durante um festim real, dirige-se à Dido, que o acolhe: “Esta dirige-lhe seus olhares e toda a sua alma; aperta-o às vezes ao seio e não sabe, a infeliz! Que deus poderoso está assentado em seus joelhos!” (VERGÍLIO, 2007, p. 26, v. 717-719)

Vênus e Cupido exploram, assim, o desejo que Dido tem de ser mãe para infectá-la com a paixão por Eneias e a rainha torna-se vítima da manipulação divina e da sua própria vulnerabilidade.

É movida por essa paixão desmedida que Dido se apresenta no Canto IV. A rainha inicia o Canto confessando a sua irmã o nascente amor:

Ana, confessarei na verdade que, depois do destino infeliz do esposo Siqueu e depois dos Penates manchados com o sangue derramado por um irmão, só este subjogou os meus sentidos e comoveu meu ânimo vacilante: reconheço os vestígios da antiga flama. (VERGÍLIO, 2007, p. 71, v. 20-23)

Juno, percebendo a vitória de Vênus com seu estratagema, propõe à mãe de Eneias a paz eterna entre as duas por meio do himeneu de Dido e Eneias, tendo Cartago, assim, o governo das duas divindades. Juno encarrega-se da tarefa. Quando Dido e Eneias partissem para a caça no dia seguinte, Juno abalaria o céu com um trovão, espantando, assim, os outros caçadores. Para se protegerem da tempestade, Dido e Eneias se refugiariam na mesma gruta. Diz Juno à Vênus, convencendo-a: “Lá estarei presente, e, se a tua vontade for firme, ligarei ambos por nó durável e farei que ela lhe pertença. Então, será o casamento.” (VERGÍLIO, 2007, p. 74, v. 125-127).

Acerca do casamento na Antiguidade romana, Veyne (2008, p. 190) deixa claro que, de fato, o casamento romano era um ato privado, um fato que nenhum poder público precisava sancionar.

É importante chamar atenção para essa colocação, pois, a partir desse momento em que o amor entre Dido e Eneias é consumado, percebe-se uma mudança na postura da rainha de Cartago. Ao unir-se a Eneias, Dido parece ter regressado a sua condição

anterior de esposa, esquecendo o seu estatuto de rainha. De esposa a rainha e de rainha a esposa, Dido atravessa paradigmas da condição feminina. (PINHEIRO, 2010, p. 38).

Em um estudo sobre Dido, Teixeira afirma:

O progressivo desaparecimento da caracterização da rainha de duas das virtudes que, na Antiguidade, constituíam o apanágio do bom monarca – o autocontrole e a abstinência de prazeres – dá corpo a um movimento que a transforma de boa governante em figura dominada pelo amor: assim, no início do canto IV, o abandono da construção da cidade é visto como a primeira consequência negativa do enamoramento da rainha por Eneias. (TEIXEIRA, 2010, p.103)

Então, Júpiter envia Mercúrio a Cartago para que lembre Eneias de seu destino: seguir em busca da nova Troia. De imediato, o deus vai ter com Eneias e diz: “És tu, agora, que lanças os fundamentos da altiva Cartago, tu que, escravo de uma mulher, lhe ergue uma tão formosa cidade, esquecido, ai! Esquecido do teu reino e do teu destino!” (VERGÍLIO, 2007, p. 77, v. 265-267). No cabimento de suas atividades, percebe-se que a liderança da rainha se mantém, porém apenas sobre Eneias, que é conduzido pelo amor que sente por Dido. Porém, no decorrer do Canto IV, pode-se observar que as expectativas que Dido gerara com o himeneu forjado pelas deusas, diferem-se dos planos de Eneias. Advertido por Mercúrio, Eneias retoma o projeto de fundar um reino na Itália, deixando-o como herança ao pequeno Ascânio.

Nesse momento da narrativa, desenvolve-se o fim trágico da personagem. Ao saber da fuga de Eneias, Dido não se contenta com essa decisão e questiona a traição do herói troiano: “Esperaste, pois, perverso, poder dissimular tão grande crime e abandonar minha terra sem me dizer palavra? Nem nosso amor, nem esta mão que outrora te foi dada, nem Dido prestes a morrer com cruel trespasse te puderam reter?” (VERGÍLIO, 2007, p. 78, v. 305-308). Segundo Teixeira (2008, p. 3), a partir deste momento, o debate que se trava entre Dido e Eneias é conduzido como no teatro. Em vez de um longo monólogo, Virgílio prefere uma série de confrontações diretas, semelhantes àquelas que, na *Medeia* de Eurípides, opõem Jasão à esposa que abandona. Em simultâneo, esta reação testemunha o início da degradação de Dido. Percebe-se, portanto, uma mescla genérica no final do Canto IV, onde se pode constatar a presença de elementos trágicos.

Outro aspecto que merece destaque, no discurso final de Dido, é o pedido que a rainha faz por um filho: “Ao menos, se antes de fugir, me deixasses um fruto do nosso amor, se um pequenino Eneias brincasse na minha corte, cujos traços me lembrassem os teus, não me creia de todo traída e abandonada.” (VERGÍLIO, 2007, p. 78, v. 327-330).

Mais uma vez, fica clara a nova postura de Dido, agora como uma esposa no desejo de realizar a maternidade. Para Pinheiro (2010, p. 39), a vontade de ser mãe realizaria as esperanças de Dido, quer em nível individual, quer em nível público. Primeiro porque não ficaria sozinha, segundo porque teria um herdeiro.

Eneias justifica sua partida, argumentando ser conduzido pelo destino e não por vontade própria. Enfatiza em seu discurso que não estava em seus planos as núpcias com a rainha: “Nem eu esperei, não o supunhas, te esconder uma fuga clandestina; nem jamais propus acender as tochas nupciais, nem vim para concluir tal aliança” (VERGÍLIO, 2007, p. 78, v. 337-339). Decidido a seguir para a Itália, ainda diz: “É na Itália que os oráculos da Lícia me ordenaram que me estabelecesse: eis aí meu amor, eis aí minha pátria” (VERGÍLIO, 2007, p. 78, v. 346-347). Dessa forma, o herói nega o amor de Dido e as terras de Cartago.

Então, desesperada, Dido planeja a própria morte e não declara a ninguém esse prodígio. Pede à irmã, Ana, que erga uma pira ao ar livre no interior do Palácio, onde a rainha destruirá todos os pertences de Eneias, que remetem à lembrança dele. A irmã não imagina que sejam preparativos para a morte de Dido e cumpre o pedido. Eneias, mais uma vez, é advertido por Mercúrio, que apressa a fuga do herói, tendo em mente que os planos de Dido poderiam mudar o destino de Eneias. Por fim, Mercúrio, referindo-se a Dido, diz: “A mulher incessantemente varia e muda” (VERGÍLIO, 2007, p. 83, v. 569-570).

No momento de sua morte, fica claro no discurso de Dido a mágoa de ter deixado para trás um passado digno por causa de Eneias: “Fundei ilustre cidade; vi as minhas muralhas; vinguei meu esposo, castiguei um irmão inimigo. Feliz fora se nunca os navios troianos tivessem tocado os nossos litorais” (VERGÍLIO, 2007, p. 85, v. 655-658). Ela mesma se fere com a espada do dardânio, dando fim à própria vida.

Para Massey, acerca das intenções de Virgílio ao apresentar o drama de Dido em sua obra, pode-se subentender o olhar da época para os comportamentos femininos, ele diz:

É difícil entender todos os aspectos deste episódio no poema, mas Virgílio parece utilizar o enredo para mostrar aos Romanos que não devem ser tentados a abandonar o seu país por uma mulher, especialmente por uma mulher estrangeira, ou que não devem permitir que tal relação interfira na gestão do Estado. Mais uma vez a mulher é mostrada como a tentadora, que causará a queda do homem. Dido é apresentada como violenta, emotiva e irracional; comporta-se de forma imprevisível e acaba por se destruir. A mensagem é bem clara para as mulheres romanas: Dido é tudo aquilo que elas nunca se devem permitir ser. Já se viu a espécie de esposa e mãe que os homens romanos esperavam. (MASSEY, 1988, p.102-103)

3. DIDO NA ELEGIA DE OVÍDIO

Com base no mito de Dido descrito na *Eneida*, reencontra-se a personagem na elegia de Ovídio. O discurso da rainha de Cartago, desesperada pelo abandono de Eneias, ganha nova forma, compondo a Carta VII da obra *Heroides*.

Em Roma, a elegia é um gênero poético em grande parte dedicado ao amor, trata-se de uma poesia que contempla os sofrimentos amorosos universais. Segundo Silva (2008, p. 29), na elegia de Ovídio, amar é o mesmo que desejar, mantendo a própria etimologia latina em que o verbo *amare* remete a ser amante. Com isso, Ovídio canta os amores ilícitos e não as uniões legítimas. Para a autora, ainda na obra *Heroides*, o amor que consome as protagonistas míticas, em cartas aos esposos ausentes, torna-as, em seus amores, semelhantes às cortesãs.

Ao escrever sobre a representação da mulher na Poesia Latina, Zélia de Almeida Cardoso difere as representações femininas dos “gêneros maiores”, referindo-se à epopeia e à tragédia, das representações dos “gêneros menores”, referindo-se aos gêneros mais populares, como a comédia e a elegia. Para a autora, na epopeia, por exemplo:

(...) a figura feminina costuma apresentar-se de forma estereotipada e convencional. Pertence, comumente, a uma classe social superior, adota procedimentos específicos, tem *status* heroico e utiliza linguagem artificial. O fenômeno se mantém desde a época helenística até o período imperial. (CARDOSO, 2003, p. 265-66)

Segundo Cardoso (2003, p. 267), é difícil identificar essas personagens como semelhantes às mulheres que viviam em Roma. Para a autora, Dido amaldiçoa Eneias com uma linguagem eloquente e solene, diferente do linguajar usual. Ela argumenta que a representação do feminino se torna mais factual nas personagens de gêneros como a comédia ou a lírica, de modo especial na elegia. Acerca das personagens de Ovídio, diz:

As figuras de Ovídio, tanto as que provêm da lenda mítica como as que parecem ter-se inspirado em seres reais, apresentam traços de composição absolutamente convencionais. São belas, como as que foram pintadas em quadros e objetos de adorno, mas inconsistentes e superficiais. (CARDOSO, 2003, p. 270)

Porém, nas *Heroides*, a elegia de Ovídio surpreende o leitor com uma mescla genérica que favorece a verossimilhança dos discursos de suas personagens míticas. Nessa obra, vale salientar, que o dístico elegíaco constrói missivas, então, pode-se

perceber uma maior veracidade nas confissões e reclamações amorosas das personagens. Sobre a originalidade de Ovídio nas *Heroides*, Silva (2008, p. 33) afirma: “O amor no mito passa a ser abordado em primeira pessoa, através da fala da própria personagem e isso só se torna possível, porque as *Heroides* de Ovídio não eram somente elegias, mas foram escritas em forma de carta”.

Outro artifício explícito na composição dessa obra de Ovídio é o uso da retórica. Para Jacobson (1974), a retórica, como a arte de falar e escrever bem, era tão penetrante no mundo antigo que é quase impossível falar de qualquer literatura ou pensamento que não fosse retórico, ou formado e influenciado pela retórica. No discurso da Dido de Ovídio, percebe-se uma constante tentativa de persuadi-lo a permanecer em Cartago. De forma genial, Ovídio se utiliza do conteúdo presente na *Eneida* para compor essa argumentação elegíaca.

Na *Eneida*, Eneias está decidido a seguir viagem para fundar uma cidade, a nova Troia. Na continuidade da saga do herói, sabe-se que esse chega à terra que lhe é de destino, mas que deve desposar Lavínia para assumir o reinado. Nas *Heroides*, Dido coloca em questão o modo pelo qual Eneias conseguirá conquistar novas terras e até indaga quem será a próxima Dido. É interessante como o autor joga com essas informações presentes na memória coletiva da época. Dido interpela Eneias:

Precisas procurar no mundo uma outra terra. Se encontrares essa terra quem te entregará o domínio? Quem cederá, para que ali se estabeleçam seu território a desconhecidos? Resta-te ter um outro amor e uma outra Dido e violá-la outra vez, penhorar de novo a tua honra⁷⁷ (OVÍDIO, 2003, p. 98, v. 15-20)

Na missiva, Dido se vale de um outro argumento que pode deixar Eneias vulnerável na sua decisão. A rainha mostra-se preocupada com o destino de Ascânio, filho de Eneias, questiona a segurança da criança em uma viagem arriscada e pede a Eneias que não parta, não por ela, mas pelo filho: “Não me poupe, poupa Iúlo⁷⁸, teu filho. Já basta poder te culpar pela minha morte. O que fez teu filho Ascânio?” (OVÍDIO, 2003, p. 100, v. 77-79). Mais uma vez, pode-se destacar a maternidade aflorada de Dido, nesse momento vê-se a Dido esposa e não rainha de Cartago.

⁷⁷ Todas as citações das *Heroides* de Ovídio são retiradas da versão traduzida, em prosa, por Dunia Marinho Silva, 2003.

⁷⁸ Na *Eneida*, Ascânio, filho de Eneias, também é chamado de Iúlo, derivado de Iouillus, o pequeno Júpiter, destacando a descendência divina da raça.

Na *Eneida*, Eneias fala da morte de Creúsa, sua esposa, que desapareceu após o saque de Troia. Depois a sombra de Creúsa reaparece para Eneias o encorajando a partir em sua missão. Pode-se observar, nas *Heroides*, uma reinterpretação da *Eneida*, a partir do olhar de Dido sobre os fatos. A rainha, em sua dor, apresenta o seu modo de ver a morte da mãe de Ascânio: “Não é a mim que tua língua começou a enganar; não sou a primeira que fizeste gemer. Se procurares onde está a mãe de Iúlo, ela morreu sozinha, abandonada por seu cruel esposo”. (OVÍDIO, 2003, p. 101, v. 83-86)

Nos versos de Virgílio, como já fora referido, toma-se conhecimento da história de Dido por meio da descrição feita por Vênus. Na elegia de Ovídio, a própria Dido refaz o percurso de sua vida. Ela tem consciência da condição de destaque que tem, ainda que seja uma mulher e estrangeira. A narrativa em primeira pessoa dá ênfase ao caminho doloroso já percorrido pela personagem. Ovídio dá voz ao discurso feminino de uma mulher que sofreu pelas circunstâncias da vida e teme ser esse o destino ao qual está fadada. É relembrando a Eneias cada fato de seu passado que Dido esforça-se para ter a compaixão do herói troiano:

A influência do destino que pesava anteriormente sobre mim se faz sentir até o fim e me persegue até os últimos instantes de minha vida. Meu esposo morreu imolado aos pés dos altares de seu palácio e é um irmão que recebe o prêmio de tamanha atrocidade. Exilo-me; abandono as cinzas de meu esposo e minha pátria; fujo por estradas perigosas do inimigo que me persegue; desembarco em praias desconhecidas: livre de meu irmão e das ondas, compro a costa que te dei de presente, pérfido. Fundo uma cidade, cerco-a com um vasto cinto de muralhas, objeto de inveja das regiões vizinhas. As guerras me ameaçam; estrangeira e mulher, exercito minhas forças para a guerra. Ao mesmo tempo, mando fechar as portas recém-terminadas da cidade e preparar as armas. Sou admirada por mil pretendentes que vêm queixar-se a mim por ter preferido para esposo um estrangeiro qualquer. Hesitas em entregar-me acorrentada ao rei Iarbas⁷⁹? Emprestaria meus braços ao teu crime. (OVÍDIO, 2003, p. 102, v. 115-130)

Silva (2008, p. 49) salienta o uso da narrativa nas cartas das *Heroides*. A autora diz: “A narrativa corrobora, portanto, para [sic] a tragicidade da personagem já que a narração é importante em quase todos os gêneros literários para torná-los mais próximos à realidade do destinatário e, portanto, mais inteligíveis.”

Diante do argumento de Eneias, que partirá por uma ordem dos deuses, Dido se apresenta irônica. A rainha parece duvidar da advertência divina, uma vez que coloca Eneias em risco, seguindo viagens incertas:

⁷⁹

Iarbas, rei da vizinha Getúlia, desejava esposar Dido.

Mas um deus te ordena partir! Preferia que ele tivesse te proibido de vir, e que o solo cartaginês não tivesse sido pisado pelos troianos. Não serás, sob o comando desse deus, joguete dos ventos tempestuosos, e não passarás uma longa série de dias sobre o mar impetuoso? (OVÍDIO, 2003, p. 103, v.143-146)

Ainda que apresente argumentos tão pertinentes, o destino de Dido é já conhecido e irremediável. A rainha de Cartago termina sua carta citando a inscrição que será encontrada em sua tumba: “Eneias, o autor de seu trespasse, forneceu-lhe também o instrumento; Dido morreu ferida por sua própria mão” (OVÍDIO, p. 105, v. 199-200). A personagem deixa claro o suicídio que será cometido, porém não ausenta Eneias dessa culpa. Percebe-se também, na Dido de Ovídio, que, de maneira concreta, essa culpa será do conhecimento de todos, será registrada. Sobre Dido, há o seguinte epigrama latino: “Com teus esposos, Dido, certamente, foi bem desventurada a tua sorte, pois um, morrendo, te levou à fuga e o outro, fugindo, te levou à morte” (BULFINCH, 2006, p. 254).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos dois discursos de Dido, tanto na *Eneida*, como nas *Heroides*, destaca-se que Eneias abandona Dido em favor de sua missão. Na *Eneida*, por se tratar de uma obra épica, ficam evidentes as proporções que a discórdia entre Dido e Eneias irá chegar, pois a maldição de Dido não recairá somente sobre Eneias, mas também sobre Roma. É de forma simbólica e mítica que Virgílio apresenta as razões das guerras Púnicas. Já na carta de Dido a Eneias, Carta VII das *Heroides*, não se evidenciam essas circunstâncias mais complexas. Tratando-se de uma elegia, percebe-se que a atenção de Ovídio está em expressar a dor de um amor interrompido. Como afirma Pinheiro (2010, p. 56), a argumentação baseia-se na oposição entre dois indivíduos, não entre dois povos.

Acerca da posição da mulher na Roma Antiga, Maria Regis Cavicchioli (2003, p. 288) chama atenção para um fator importante, muitos dos estudos sobre as mulheres no mundo romano foram feitos a partir de obras literárias, essas acabam por privilegiar um único ângulo, tendo em vista que os homens compunham as obras, apresenta-se uma visão masculina sobre as mulheres. A partir dessa, pode-se subentender o lugar da mulher naquela sociedade.

Mulher, esposa e viúva que quebra um juramento, exilada, rainha, amante e suicida, é nessa trajetória do feminino que se concebe Dido, que, para transparecer de forma tão

sublime sua dor, chegando às mais extremas consequências, precisava ser estrangeira, fugir aos paradigmas romanos. Mulher guerreira, conhecedora das armas, fez uso dessas em seu maior embate: a luta contra um amor desmedido.

REFERÊNCIAS

BULFINCH, Thomas. **Mitologia, Histórias de deuses e heróis**. Trad. David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

CARDOSO, Zélia de Almeida. “A representação da mulher na Poesia Latina”. In: **Amor, desejo e poder na Antiguidade**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, pp. 261-286.

CAVICCHIOLI, Marina Regis. “A posição da mulher na Roma Antiga”. In: **Amor, desejo e poder na Antiguidade**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, pp. 287-296.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand, 1993.

HARRISON, E. L., “Why did Venus wear boots? Some reflections on Aeneid I.314f.”. In: **Robertson** (ed.), 1988, p.197- 214.

JACOBSON, Howard. **Ovid’s Heroides**. New Jersey: Princeton University, 1974.

MASSEY, Michael. **As mulheres na Grécia e Roma Antigas**. Trad. Maria Cândida Cadavez. Lisboa: Publicações Europa-América, 1988.

OLIENSIS, E. “Sons and lovers. Sexuality and gender in Virgil's poetry”. In: **Martindale** (1997), p. 294-311.

OVIDE. **Héroïdes**. Texte établi par Henri Bornecque et Traduit par Marcel Prévost. Paris : Les Belles Lettres, 1928.

OVÍDIO. **Cartas de Amor, as Heroides**. Trad. Dunia Marinho Silva. São Paulo: Landy, 2003.

PINHEIRO, Cristina Santos. **O percurso de Dido, rainha de Cartago, na Literatura Latina**. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2010.

POBJOY, M. (1998), “Dido on the tragic stage: an invitation to the theatre of Carthage”. In: **Burden** (1998), pp. 41-64.

PÖSCHL, V., **The Art of Vergil: Image and Symbol in the Aeneid**, (trad. de Gerda Seligson), Ann Arbor, Michigan, 1962.

SILVA, Márcia Regina de Faria da. **O trágico nas Heroides de Ovídio**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

TEIXEIRA, Afonso. **O modelo Aristotélico na configuração do episódio de Dido na “Eneida” de Virgílio.** AISTHE, nº 2, 2008.

VERGÍLIO. **Eneida.** Trad. Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Cultrix, 2007.

VERGILIUS. **Aeneis.** Recensuit atque apparatus critico instruxit Gian Biagio CONTE. Berlin : Walter de Gruyter, 2011.

VEYNE, Paul. **Sexo e poder em Roma.** Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.