


Língua e Literatura



FFLCH
USP

DEPARTAMENTOS DE LETRAS UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Nº. 28 – 2004/ 2005/ 2006

Língua e Literatura

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Prof. Dr. João Grandino Rodas
Vice-Reitor: Prof. Dr. Hélio Nogueira da Cruz

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretora: Profª. Drª. Sandra Margarida Nitrini
Vice-Diretor: Prof. Dr. Modesto Florenzano

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

Chefe: Prof. Dr. Benjamin Abdala Júnior

DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

Chefe: Profª. Drª. Eloá di Pierro Heise

DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ORIENTAIS

Chefe: Profª. Drª. Arlete Orlando Cavalleri

DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA

Chefe: Profª. Drª. Diana Luz Pessoa de Barros

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LIT. COMPARADA

Chefe: Profª. Drª. Iná Camargo Costalere

LÍNGUA E LITERATURA

Editor: Eduardo de Almeida Navarro

Comissão editorial:

Ivan Carlos Lopes (DL)

Jorge de Almeida (TL)

Margareth dos Santos (DLM)

Michel Sleiman (DO)

Patrícia de Jesus Carvalhinhos (DLCV)

Paulo Roberto Massaro (DLM)

Endereço para correspondência

COMISSÃO EDITORIAL

LÍNGUA E LITERATURA – Centro Ángel Rama – FFLCH/USP

Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, sala 37

05508-010 – São Paulo, SP – Brasil

e-mail: carama@edu.usp.br

VENDAS

LIVRARIA HUMANITAS-DISCURSO

Av. Prof. Luciano Gualberto, 315 – Cid. Universitária

05508-010 – São Paulo – SP – Brasil

Tel: 3091-3728 / 3091-3796

HUMANITAS – DISTRIBUIÇÃO

Rua do Lago, 717 – Cid. Universitária

05508-080 – São Paulo – SP – Brasil

Telefax: 3091-4589

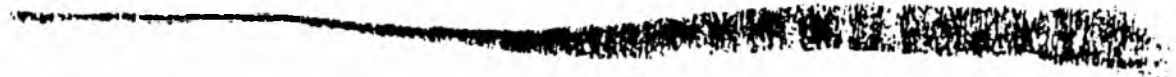
e-mail: pubfflch@edu.usp.br

<http://www.flch.usp.br/humanitas>



ISSN: 0101-4862

Língua e Literatura



FFLCH
USP

DEPARTAMENTOS DE LETRAS • UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

N. 28, p. 1-346, 2004/2005/2006

Copyright © 2011 dos autores

É proibida a reprodução parcial ou integral
sem autorização prévia dos detentores do *copyright*

Serviço de Biblioteca e Documentação da FFLCH/USP

Língua e Literatura/ Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas. Universidade de São Paulo. - n.1 (1972) - -
São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1972 -

Anual
Descrição baseada no n. 24, 1998

ISSN 0101-4862

1. Língua 2. Literatura 3. Teoria literária I. Universidade
de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Huma-
nas.

CDD 400

800

Esta publicação é indexada por GeoDados: Indexador <<http://www.geodados.uem.br>>

SERVIÇO DE EDITORAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO

Coordenação Editorial

M^a Helena G. Rodrigues – MTb n. 28.840

Diagramação

José Antônio Barbosa

Projeto de capa

Moema Cavalcanti

Arte da capa

M^a. Helena G. Rodrigues

Revisão de texto

Edimara Lisboa Aguiar

LÍNGUA E LITERATURA

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 07

ARTIGOS

E as musas se riem: problemas sobre a metaficcionalização da História

Frederico Fernandes

Eudes Fernando Leite 11

Representação social pelo discurso: análise de texto publicitário

Janaina Michele de Oliveira-Silva 39

Situação de fala, definição, estrutura e componentes da narrativa: por um contínuo das formas narrativas

Fábio Almeida de Carvalho 53

A função “arqueológica” dos velhos textos clássicos

Zélia de Almeida Cardoso 71

Zé-do-Burro e o destino trágico do antimalandro

Carlos Augusto Bonifácio Leite 91

Políbio por Paparrigópoulos

Breno Battistin Sebastiani 113

Metodologia da historiografia de César

Paulo Roberto Souza da Silva 125

Uma estética, uma ética

Norma Discini 139

Quando todos os gatos são pardos: estética e ética na ficção contemporânea

Maria Helena Neri Garcez 171

Cultura e identidade: o cerne da ação e reação imperialista

Letícia Valandro 187

Eneida: os horrores de Marte

José R. Seabra Filho 199

A construção múltipla do intelectual Sívio Romero

Luiz Alberto Scotto de Almeida 231

Literatura e História: narrativas para crianças e alinhamentos políticos no Brasil dos anos 30 e 40

Jorge Marques 251

A teoria dos personagens em Machado de Assis

Marcos Rogério Cordeiro 273

“Angústia” de Graciliano Ramos – a memória na relação entre o campo e a cidade

Eloisy Oliveira Batista 303

RESENHA

Signo e ideologia: a contribuição bachtiniana para a Filosofia da Linguagem

Maristela Kirst de Lima Girola 319

TRADUÇÃO

Ovídio poeta e cidadão: uma tradução de Ovídio, Amores, iii, 15

Fábio Paifer Cairolli 335

APRESENTAÇÃO

Trazemos a lume o número 28 de *Língua e Literatura*, que, à semelhança do número 27 porta diversos trabalhos que entretêm relações com diferentes áreas do saber humanístico.

Nosso desiderato é o de promover a interdisciplinaridade, ideal que se vê cada vez mais tolhido pela extrema especialização do saber, que obnubila o horizonte do conhecimento humano, tornando quase impossível uma *Weltanschauung*, uma visão de conjunto, orgânica e abrangente do mundo.

Agradecemos a todos os professores que nos auxiliaram na avaliação de mais de uma centena de artigos que, dado o prestígio de que goza nossa revista, foram-nos remetidos de várias partes do Brasil.

Eduardo de Almeida Navarro (editor)

Artigos

E AS MUSAS SE RIEM: PROBLEMAS SOBRE A METAFICCIONALIZAÇÃO DA HISTÓRIA

Frederico Fernandes*

Eudes Fernando Leite**

RESUMO: Este artigo trata da relação entre História e Literatura ao longo da segunda metade do século XX e primeiros anos do século XXI. Ele encontra-se dividido em duas partes: “Cartografia da Atração” e “Cartografia da Disjunção”. Na primeira parte, são enfatizadas as ideias de Roland Barthes e Hayden White sobre a relação entre História e Literatura. Os dois autores compreendem a História como um artefato literário, bem como criticam a ideia de “discurso científico” na narrativa historiográfica. A narrativa e os tropos linguísticos (como metáfora e metonímia) são enfatizados na análise deles. Em “Cartografia da Disjunção” alimentamos o debate com autores como Luiz Costa Lima e Roger Chartier, entre outros, que compreendem a História como uma narrativa específica, diferente da literária. O principal argumento de ambos é de que a narrativa histórica é sustentada pela ideia de verdade. Na opinião deles, a História produz uma forma de conhecimento verificável e controlável, que não pode ser encontrada na Literatura. Essas ideias opostas são importantes para as Humanidades, pois refletem diferentes percepções sobre o fato e a ficção e demonstram que uma teoria da História e da Literatura não podem seguir separadas.

Palavras-chave: História, Literatura, Ficção, Fato.

Filhas de uma mesma musa, Revelação ou História, por um lado, Tragédia, Comédia, Epopeia e Lírica (ou o que mais

UEL – PR.

** UFGD – MS.

tardiamente, no século XVIII, convencionou-se chamar de Literatura), por outro, sempre foram e continuam sendo motivo de inquietação no campo acadêmico. Por terem uma preocupação que perpassa a experiência humana, veiculada pela memória, ambas dividem pensadores e impulsionam a criação de diferentes correntes teóricas com metodologias inusitadas. Sobre o Monte Olimpo, as musas, filhas de Mnemosyne e Zeus, riem-se de nós, verdadeiros sísifos, que trabalham arduamente na construção dos argumentos que deslindarão História de Literatura para, num momento seguinte, reiniciarmos a construção dos argumentos que servem para juntá-las numa mesma categoria.

O fato é que, ao procurarmos respostas para diferenciar o *res fictio* do *res factio*, acabamos por encontrar nós mesmos: ou seja, o debate em torno da diferença ou semelhança entre o fictício e o factual desvela algumas de nossas formas de percepção do tempo, as maneiras de narrá-lo, os usos que fazemos da memória, os sentidos com os quais preenchemos nossa existência. Por isso, as contendas plurisseculares no campo intelectual em torno da História e da Literatura têm uma grande parcela de contribuição na construção de nossas identidades e na compreensão ou intolerância que temos “do outro” No século passado, a chama deste debate esteve tão acesa que sua luminosidade atravessou o milênio, ofuscando muitos olhares nos dias de hoje.

Foi no século passado que surgiu a chamada Escola dos *Annales*. Fruto de uma revista, ainda ativa e que comemora neste ano seu octogésimo aniversário, a Escola dos *Annales*, também conhecida como *La Nouvelle Histoire*, foi fundada pelos historiadores Marc Bloch e Lucien Febvre da Universidade de Estrasburgo (França), e reuniu em torno de si, ao longo dos anos que se seguiram, historiadores como Fernand Braudel, Georges Duby, Jacques Le Goff, Emmanuel Le Roy Ladurie, cujas ideias principais foram sumariadas, num livro de Perter Burke (1991) bastante conhecido, *A Revolução francesa da Historiografia: a Escola dos ‘Annales’ 1929-1989*,

publicado em 1990. Segundo o historiador inglês, as três principais contribuições da Escola dos *Annales* para o fazer historiográfico no século XX são: a) substituição da narrativa de acontecimentos por uma história problema; b) um fazer historiográfico voltado para a abordagem de todas atividades humanas e não apenas a política; e c) a colaboração com outras disciplinas como Psicologia, Economia, Linguística, Geografia, Sociologia, Antropologia etc.

Pode-se dizer, de maneira um tanto generalista, pois durante oito décadas de existência a revista serviu como palco de debates das mais variadas ideias e opiniões, que essa nova perspectiva do fazer historiográfico realizado pela Escola dos *Annales*: a) contribuiu para problematizar a narrativa historiográfica, ora afastando-a da ciência e tratando-a como um discurso literário”¹ ora reatando os laços entre a História e o discurso científico; e b) preparou o terreno para a chamada “história do presente” que dirigiu o olhar dos historiadores para a compreensão e análise de práticas culturais, entendendo cultura como “todo modo de vida” A consideração da cultura enquanto conceito e, especialmente, como ação humana adensou a questão, arrastando a Antropologia para o salão, sobretudo com o empréstimo da contribuição de Clifford Geertz.

A seguir, discutiremos esses dois aspectos não de maneira isolada, e buscamos, com isso, desenhar uma cartografia de ideias sobre a inquietante relação entre a História e a Literatura.

¹ O grande arauto desta ideia é, certamente, Hayden White, cuja obra será motivo de discussão ao longo deste artigo. White não se liga diretamente à Escola dos *Annales*, mas muitos dos historiadores que assimilam os preceitos do fazer historiográfico propagado pelos *Annales*, durante os anos de 1970, estavam em sintonia com seu pensamento.

A CARTOGRAFIA DA ATRAÇÃO

No que diz respeito ao tratamento da narrativa historiográfica como texto que compartilha ferramenta da escrita literária, alinham-se historiadores, entre outros, como Lawrence Stone, Peter Gay, Paul Veyne, Peter Burke, Dominick La Capra, Lloyd Kramer e Hayden White, que põem em xeque *mutatis mutantis* os paradigmas “arte e ciência” “fato e ficção”² Fazemos aqui uma referência ao ensaio de Hayden White intitulado “O Texto Histórico como Artefato Literário” cuja primeira versão é de 1974, feita para o Colóquio de Literatura Comparada da Universidade de Yale, e o qual, juntamente com “O Fardo da História” de 1966, reunidos posteriormente em *Trópicos do Discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*, viriam a se tornar os textos mais contundentes na afirmação de que a narrativa historiográfica é literária. Nas palavras do autor:

Mas de um modo geral houve uma relutância em considerar as narrativas históricas como o que elas mais manifestamente são: ficções verbais cujos conteúdos são tanto inventados quanto descobertos e cujas formas têm mais em comum com seus equivalentes na literatura do que com seus correspondentes na ciência. (WHITE, 1994: 98)

Um outro importante ensaio que corrobora as ideias de Hayden White, publicado um ano após “O Fardo da História” foi “O Discurso da História” assinado por Roland Barthes, reunido posteriormente em *O Rumor da Língua*, no qual ele faz uma leitura da narrativa historiográfica, despin-do-a de uma cientificidade, a partir de uma análise semiótica. Para Barthes,

Destaco aqui o artigo “História e Literatura: Fronteiras Móveis e Desafios Disciplinares” de Antonio Celso Ferreira, professor de História da Cultura da Unesp de Assis, publicado em 1996, que traz um apanhado dos principais pensadores que defendem ou não a História como Literatura. Este artigo, passados 13 anos de sua publicação, é uma importante fonte para compreender como se deu este debate no campo da historiografia brasileira.

Quando, num historiador, predominam as unidades indiciais (remetendo a cada instante para um significado implícito), a História é arrastada para uma forma metafórica, avizinhando-se do lírico e do simbólico: é o caso, por exemplo de Michelet. Quando, ao contrário, são as unidades funcionais que levam a melhor, a História toma uma forma metonímica, aparenta-se à epopéia: poderíamos dar, como exemplo puro desta tendência, a história narrativa de Augustin Thierry. (BARTHES, 1988: 127-8)

A sintonia entre Barthes e White parece ficar mais evidente quando aquele autor questiona a cientificidade do discurso da História, apontando a metáfora e a metonímia como tropos imanentes na historiografia. Não seria demais acentuar que a principal obra de White, *Metahistória*, de 1974, está alicerçada no argumento de que a historiografia de cada período é determinada por um tropo, ou seja, uma figura de estilo. O historiador e então professor de Literatura Comparada da Standford University, acrescenta a sinédoque e o “metatropo” ironia, além da metáfora e metonímia barthesiana, e as demonstra em narrativas de Jules Michelet (1798-1874), Leopold von Ranke (1795-1886), Alexis de Tocqueville (1805-1859) e Jacob Burkhardt (1818-1897).

A abordagem whiteana, além de provocar incômodos consideráveis, permite, a contrapelo, perceber que o conhecimento histórico dialoga com o instante histórico de sua produção de duas maneiras, pelo menos: uma se refere às indagações e temas que coloca ao passado; a outra se refere ao tema do passado ou, de uma forma diferente, a qual evento pretérito importa. Tal questão, inicialmente, pode parecer de relevância pequena, mas ganha importância quando avaliamos que não se pode mais pensar numa história universal, cujo protagonismo é desta ou daquela sociedade. Evidencia-se que a problemática irá, inevitavelmente, transferir alguma interferência para história-conhecimento e, sem dúvida, para forma de construção desse saber.

Quando White tomou intelectuais de relevância para o século XIX, ele esteve enfrentando “monstros sagrados” que

marcaram aquele século (século da ciência, da industrialização, da colonização europeia, enfim, da expansão vigorosa do capitalismo). Ainda se acreditava no protagonismo da Europa e de sua civilização; a ciência e o conhecimento só poderiam vir do Norte. Foi assim, que as obras produzidas pelos autores enfrentados por White seriam vistas como marcas na consolidação de um tipo de saber científico, em particular, da História. Como sabemos, muita água correu por baixo da ponte do tempo e, contemporaneamente, se invocamos nossos antepassados, esse ato é também um ato memorativo e, igualmente, mítico porque buscamos referentes fundacionais de nosso fazer e de nosso campo.

A reaproximação e o entendimento da História como artefato literário, aparentemente, gozavam de certa calma na segunda metade do século XX, principalmente devido aos ideais do chamado “Pós-Modernismo” termo criado pela academia estadunidense e respaldado pela francesa (CALINESCU, 1987). Obras como *A Condição Pós-Moderna*, de Jean-François Lyotard, de 1979, que postula haver duas grandes meta-narrativas de legitimação de conhecimento: a mítica (tradicional) e a projetiva (moderna), serviram, indiretamente, para enfatizar ainda mais a prevalência da arte do que da ciência no discurso historiográfico.

Linda Hutcheon (1991), ao se debruçar sobre a poética da pós-modernidade, aproximou ainda mais as narrativas históricas e literárias, por meio do que denominou “metaficção historiográfica” De acordo com Hutcheon: “o que a escrita pós-moderna da História e da Literatura nos ensinou é que a ficção e a História são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado” (1991: 122). Ainda segundo a autora, a metaficção historiográfica permitiu a “refocalização da historiografia” visto que “coincidiu com a reorientação dada pelo feminismo ao método histórico, no sentido de enfatizar o passado dos “ex-cêntricos” anteriormente excluídos (as mulheres – mas também a classe trabalhadora, os *gays*, as minorias étnicas e raciais etc.)” (1991: 130). O trecho citado de Hutcheon abre margem para discussão de um outro aspecto

responsável pela reaproximação da Literatura e da História: os estudos culturais. Gêneros como biografias, autobiografias, diários, literatura epistolar, relatos de viagem, narrativas testemunhais e orais foram e continuam sendo alguns muito apreciados por pesquisadores de ambas as disciplinas nas últimas três décadas, principalmente, na academia brasileira.

Nessa reorientação do fazer historiográfico, a narrativa assume uma importância demasiada, ampliando a noção de tempo entre os historiadores. Se o discurso não está preso às amarras científicas, se o historiador pode se livrar do “fardo” parafraseando Hayden White, a sua narrativa não tem mais o comprometimento de “reconstituir” o passado. Assim, o historiador elege a narrativa mnemônica como sua principal interlocutora. Nela, o tempo não é encarado como o fato em si, pois perde a função reparadora do passado, mas dilui-se na própria narrativa que o engendra. É no trato com a memória, e remetemo-nos, a título de exemplo, às entrevistas de história oral nas quais a memória do entrevistado é filtrada pelo contexto em que ele a atualiza, que o historiador se depara com uma arqueologia de ideias. Daí haver uma “história do presente”³ que pode ser entendida como uma história cultural, ou melhor, história das práticas culturais, visto que leva em conta o papel ativo da linguagem na descrição/construção de uma realidade histórica.

Desse debate emerge de forma vigorosa um tema que é central na “operação historiográfica”⁴: a produção de uma

³ O conceito de História do Presente é, muitas vezes, aceito com reservas pelos historiadores. Muitos a entendem como uma “história imediata” em contraposição à *histoire événementielle*, em razão de os eventos narrados ainda estarem em circulação nos jornais. No entanto, há vozes dissonantes, como Robert Frank, diretor do Institut d’Histoire du Temps Présent, criado já em 1978, para quem “a história do tempo presente não é a história imediata, pois ela não se interessa só pela espuma da actualidade, inscrevendo-se antes nas profundezas e na espessura do tempo histórico” (Apud BEBIANO, 2003: 226).

⁴ Michel De Certeau (1982 [1972]) foi extremamente feliz ao adotar a ideia de que o saber na História tem a ver com uma “operação historiográfica” ato que

forma compreensível sobre o fenômeno desaparecido. É relevante destacar que a História que emergiu na segunda metade do século XIX sofreu profundas modificações que a transformaram numa forma de conhecimento altamente especializada. Desde as preocupações com as fontes, o “documento” no dizer convencional, chegando às preocupações com o fenômeno representacional, o trabalho do historiador incorporou uma vasta gama de temas que reivindicam reflexões. Tais aspectos, aqui apenas sumariamente recordados, demonstram o grau de modificação ocorrido na área de História, além de evidenciar que ao se identificar o que se convencionou denominar de “crise dos paradigmas”, os Historiadores se defrontaram com aspectos que, tudo indica, sempre acompanhou suas ações no sentido de que possíveis consensos e estabilidades na área foram impressões ou sensações passageiras.⁵

Ainda que o debate sobre a narrativa tenha adquirido *status* de “objeto” ou “fenômeno”, acreditamos estar distante a elaboração um consenso razoável em relação ao seu espaço no trabalho historiográfico. E a dificuldade decorre da resistência verificada entre os historiadores, especialmente aqueles que ainda perseguem macronarrativas, em considerar a produção textual enquanto componente essencial para a historiografia. Esse entendimento, o da relevância do texto para o conhecimento histórico, está muito além das preocupações formais, como as de observação da *legislação gramatical*. O debate, nos parece, vincula-se à aceitação de que a operação

envolve procedimentos de conhecimento da feitura textual. De sua compreensão é oportuno extrair o seguinte: “Encarar a História como uma operação será tentar, de maneira necessariamente limitada, compreendê-la como a relação entre um ‘lugar (um recrutamento, um meio, uma profissão, etc.), ‘procedimentos’ de análise (uma disciplina) e a construção de um ‘texto’ (uma literatura)” (DE CERTEAU, 1982: 66)

⁵ A mais poderosa e incômoda crítica dirigida à História surgiu da pena do especialista em Antiguidade Clássica, o historiador francês Paul Veyne, em seu renomado livro *Como se escreve a História*, publicado na França em 1971.

historiográfica necessita relevar também a escritura porque é por meio dela que o passado será conhecido e compreendido, desde a finalização dos procedimentos de base empírica. Com De Certeau, postulamos que a feitura do texto historiográfico leva à produção de certa literatura na qual é depositada a compreensão estabelecida enquanto resultado das etapas anteriores do processo investigativo. O texto enquanto resultado da pesquisa é o fenômeno material do conhecimento histórico; trata-se, pois, do *produto* pelo qual o passado ganha outra vida, a textual, configurado pela ação teórico-metodológica. Esse outro fenômeno, resultante de uma prática intelectual-cognitiva suporta a representação do objeto que foi trabalhado pelo historiador.

Se, para historiadores como Burke, a narrativa é um problema, no sentido de que ela pode criar dificuldades fundamentais ao exercício do historiador, principalmente porque, se for tomada em si, talvez se “[...] corra o risco de se tornar indistinguível da descrição e da análise” (1992: 328), não nos parece mais possível adotarmos a estratégia da avestruz – escondendo a cabeça, enquanto o restante do volumoso corpo fica exposto ao relento. É aceitável pensar sobre a escritura do texto histórico com tamanha atenção quanta dedicamos à elaboração de problemáticas e ainda ao cuidadoso trabalho com as fontes. É aqui o cerne da questão: tomar as preocupações sobre a produção do texto historiográfico e conferir a ele o mesmo grau de reflexão e cuidado dedicado às etapas e que também integram a *operação historiográfica*.

Parece-nos absolutamente aceitável que o texto historiográfico integre outra classe de escritos, diferenciando-se em sua base informativa daqueles pertencentes ao que se convencionou chamar de Literatura. Sem se pretender nuançar distinções, cabe lembrar que no âmbito da narrativa é possível perceber que os dois artefatos – o texto literário e o historiográfico – ocupam-se de experiências existenciais, individuais ou coletivas, compartilhando também mecanismos discursivos que promovem a compreensão de fenômenos. O

desafio residual diz respeito à compreensão do fenômeno narrativo e à elaboração de estratégias que o fortaleçam, no campo historiográfico, atribuindo-lhe eficácia a partir de sua finalidade: cumprir uma função representativa do passado. Esse tipo de proposta já foi tangenciado por Burke (1992) ao destacar a longevidade da narrativa entre historiadores, apontando ainda formatos possíveis de textos historiográficos. Contudo, cabe notar que Burke parece muito mais preocupado com os *efeitos do texto historiográfico*, delineando uma reflexão que se aproxima mais da estética do que propriamente de elementos da natureza do trabalho historiográfico.

Trata-se de considerar que textos históricos e textos literários são artefatos culturais e que a tarefa mais recorrente de ambos é atribuir compreensões e sentidos às coisas do mundo. Em linhas gerais, embora correndo enorme risco de simplificar demasiadamente essa questão, o passado só ganha relevância como conhecimento quando escrito e é no ato da escritura que escritores e historiadores lançam mão de componentes discursivos comuns (tropos). Essa discussão surge no Brasil, conforme já apontada aqui, com mais ênfase somente a partir da publicação dos livros de Hayden White. Emersos no início da década de 1970, esses trabalhos ressoaram no Brasil no início da década de 1990 – ou seja, duas décadas depois – período em que foram traduzidos e aqui publicados. No interior dos textos, esse polemista da história tomou as obras de importantes intelectuais do século XIX, submetendo-as a análise na perspectiva de entender os “estilos” e formas historiográficas de cada um, inserindo-as em modelos narrativos inerentes ao século XIX. Com Hayden White, ganha relevo a avaliação do produto escriturístico que resulta dos esforços de pesquisa realizados no campo da História.

É interessante anotar que H. White parece ter atraído mais reprimendas, por parte dos historiadores, do que Paul Veyne (1992), autor de “Como se escreve a história” também publicado início da década de 1970. Nesse livro de grande circulação internacional, Veyne adensou a polêmica sobre o

estatuto histórico e, sem meias-palavras, logo no sexto parágrafo da introdução, abre fogo contra as tentativas de se tomar a História como ciência. Para Paul Veyne, importante historiador especializado em Antiguidade Clássica:

A História não é uma ciência e não tem muito a esperar das ciências; ela não explica e não tem método; melhor ainda, a História, da qual muito se tem falado nesses últimos séculos, não existe. (VEYNE, 1992: 8)

E, logo na sequência, lança indagações profundamente incômodas:

Então, o que é a História? O que fazem, realmente, os historiadores, de Tucídides a Max Weber ou March Bloch, quando saem de seus documentos e procedem à 'síntese'? O Estudo, cientificamente feito, das diversas atividades e das diversas criações dos homens de outrora? A ciência do homem em sociedade? Das sociedades humanas? [...] os historiadores narram fatos reais que têm o homem como ator; a História é um romance real. Resposta que, à primeira vista, não parece dizer muita coisa... (VEYNE, 1992: 8)

Há, em linhas gerais, aproximações e distanciamentos na compreensão de White e Veyne acerca do conhecimento histórico. A aproximação se refere à insinuação a respeito de eventuais certezas absolutas no resultado do trabalho historiográfico e a distância tem a ver com o encaminhamento dos questionamentos feitos à História enquanto saber autônomo e particular. Ambos trazem para uma reflexão as preocupações com a natureza do saber histórico numa perspectiva de submeter o ofício do pesquisador em História às constantes críticas que acabam por revitalizar a área.

Ao destacar as ponderações acima, queremos reforçar que essa discussão é bastante espinhosa pela complexidade e dificilmente possibilitará alcançarmos algum tipo de consenso. De volta às preocupações com o texto histórico e com o texto literário, compreendemos que historiadores constroem

uma narrativa, distinta da literária, embora compartilhando estratégias de forjamento do texto literário. O produto, o do historiador enquanto intelectual, é o texto, não o passado em forma absoluta e pura. Não se resgata o passado de volta, não há ressurreição para fenômenos históricos; forja-se uma trabalhosa e delicada operação de entendimento do que não existe mais e, ao construirmos um modelo explicativo para fatos e fenômenos de ontem, procedemos, na sequência, à elaboração de uma narrativa que portará um artefato compreensivo e explicativo que será apropriado por alguém.

O discurso historiográfico, direto ou indireto, não tem artifícios suficientes para ocultar a “mão” do historiador, organizando e sistematizando, escolhendo, enfim, racionalizando o que nem sempre foi racional e organizado. O discurso historiográfico não é o passado, mas um arranjo elaborado sobre nossos antepassados. Trata-se de um simulacro que encontra no texto o caminho e a forma para demonstrar as estruturas da experiência vivenciada.

A extensão e a complexidade dessa problemática garantem vasto campo para reflexões e análises. Ainda sobre os entendimentos da atração entre História e Literatura, o historiador Durval Albuquerque (2007) chama a atenção para a possibilidade de pensarmos a Literatura como parceira da História, o que implica abandonar o princípio de antagonismo geralmente presente nessa situação. Trata-se de um desafio porque, em geral, pensamos a História a partir de outras áreas (humanas ou sociais), como a Filosofia, a Sociologia ou a Antropologia. A aproximação da produção historiográfica com a produção literária, certamente, não se dá de maneira unilateral e sem preocupações, mas o princípio de que são campos excludentes parece cada vez menos crível.

De acordo com a proposição estabelecida por Albuquerque, o enfrentamento realizado entre a História e a Literatura, sobretudo a partir das trincheiras cavadas pelos historiadores, pode ter relação com questões de gênero. De acordo com Albuquerque:

Talvez a diferença entre a História e a narrativa seja mesmo uma questão de gênero. Não apenas de gênero discursivo, pois pertencem a ordens diversas do discurso, seguem regras e normas diferenciadas; mas de gênero no sentido de que o discurso historiográfico pertenceria ao que, na cultura ocidental moderna, se define como sendo o masculino, enquanto a Literatura estaria colocada ao lado do que se define como sendo o feminino. A História seria discurso que fala em nome da razão, da consciência, do poder, do domínio e da conquista. A Literatura estaria mais identificada com as paixões, com a sensibilidade, com a dimensão poética e subjetiva da existência, com a prevalência do intuitivo, do epifânico. Só com a Literatura ainda se pode chorar. A História masculinamente escavaria os mistérios do mundo exterior, iria para a rua ver o que se passa; a Literatura ficaria em casa, percorrendo a vida íntima, o mundo interior, femininamente preocupando-se com a alma. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2007: 49)

A compreensão estabelecida por Albuquerque é instigante, especialmente porque enuncia espaços ocupados pelas duas disciplinas no interior do sistema de saber ocidental. Há definição quanto ao espaço preenchido, o que implicaria, certamente, relações de poder entre os campos. A História teria uma tarefa mais severa e rígida a ser desempenhada, enquanto que à Literatura caberia o ambiente do sensível, vinculado ao emotivo e ao recôndito. Se essa compreensão for aceita, é possível vinculá-la ao antigo debate promovido por Veyne acerca do caráter – se quiserem – da natureza científica ou não da História.

À possibilidade lembrada por Albuquerque Júnior é cabível associar uma outra: a identidade da História. Se aceitarmos a indissociabilidade entre História e Literatura, ou mais ainda, a equivalência entre ambas, o campo historiográfico perderia sua relevância. No contexto da polêmica há a questão do poder que atravessa o debate e a busca de alguma heteronomia. A constante reafirmação da diferença. Consequentemente, demonstra que o perfil identitário está sendo posto à prova, bem como os múltiplos significados que esse

aspecto provoca na Literatura e na História. Como se pensar em equivalência para áreas que procuraram auto-afirmações até há pouco tempo?

A polêmica permanece frequentando o campo da História, especialmente porque ela estabelece relações com a expressiva especialização da área, fenômeno que se apresenta relacionado à profissionalização dos historiadores. Os anos 1970 brasileiros são marcantes na estruturação de um vitorioso sistema de pós-graduação, permitindo que se verificasse um salto na produção historiográfica. Mas essa profissionalização produziu um deslocamento do campo, qual seja, a academia ou a universidade pública brasileira foi transformada no espaço por excelência da formação da intelectualidade historiográfica brasileira e requereu para si o direito de induzir a formação de um complexo de procedimentos indispensáveis para a produção do saber sobre o passado. Em outras palavras, os historiadores universitários reivindicaram – e permanecem reivindicando – a autoridade de “dizer e escrever” a respeito do passado, reproduzindo procedimentos que, em tese, assegurariam a autonomia da área. Não é possível desenvolver mais e melhor esse aspecto aqui, mas é indispensável acrescentar que a fundação e a consolidação da contemporânea Associação Nacional de História e, ainda, de seu periódico oficial, a *Revista Brasileira de História* (RBH), criada pela professora Alice Canabrava, expressam parte desse ambicioso projeto de construção de uma historiografia brasileira de grande envergadura, cuja tarefa fundamental é proporcionar a construção de um discurso erudito e qualificado e que emerge da ação de profissionais da História.

A CARTOGRAFIA DA DISJUNÇÃO

As críticas e correntes teóricas que conferiam à narrativa histórica um tratamento literário não foram e não são unânimes. Vozes de ambos os lados (tanto da Literatura como da História) ergueram-se para defender a especificidade de cada

narrativa. Acrescentamos no debate dois autores que refletem bem a defesa de que o discurso histórico e o texto literário são diferentes: Roger Chartier e Luiz Costa Lima. Justificamos a escolha: Roger Chartier apresenta um posicionamento contrário ao entendimento de que a narrativa histórica pode ter o mesmo tratamento da literária bem no momento em que o debate tem pleno vigor na academia brasileira. Trazemos deste autor um artigo publicado na prestigiada revista *Estudos Históricos* da FGV/CPDOC, em 1994, que, por coincidência ou não, apresenta no mesmo número um outro artigo assinado por Hayden White, que tem o sugestivo título “Teoria Literária e Escrita da História”. A escolha de Luiz Costa Lima recai sobre o fato de o mesmo reacender este debate com a publicação de *História. Ficção. Literatura*, publicado em 2006, num momento em que a tese da metaficção historiográfica solidificava suas raízes nas Humanidades. Além disso, é importante lembrar que o livro *O Controle do Imaginário: Razão e Imaginação no Ocidente*, do mesmo autor, publicado na década de 1980, serviu como argumento para muitos dos simpatizantes da tese do discurso histórico como literário, por lançar as bases para uma crítica ao racionalismo setecentista, ao discutir o veto ao ficcional e o controle do imaginário em vários discursos da época.

Em “A História Hoje: Dúvidas, Desafios, Propostas” Chartier abre a discussão, citando o editorial do número de março-abril de 1988 da Revista dos *Annales*, que dizia:

Hoje, parece ter chegado o tempo das incertezas. A reclassificação das disciplinas transforma a paisagem científica, questiona as primazias estabelecidas, afeta as vias tradicionais pelas quais circulava a inovação. Os paradigmas dominantes, que se iam buscar nos marxismos ou nos estruturalismos, assim como no uso confiante da quantificação, perdem sua capacidade estruturadora (...) A História, que havia baseado boa parte de seu dinamismo em uma ambição federativa, não é poupada por essa crise geral das ciências sociais. (Apud CHARTIER, 1994: 97)

Este trecho do editorial da *Revista dos Annales* torna-se interessante por dois motivos: primeiro, por se tratar do editorial de uma revista na qual orbitaram alguns dos mentores da tese da História como gênero literário; segundo, por culpar a ausência de princípios estruturalistas, marxistas e quantificadores como responsáveis pela “crise” das ciências sociais. Em outras palavras, o que, na verdade motiva a “crise” segundo Chartier, é a ausência de um paradigma capaz de sustentar o “fazer científico”. Sendo assim, ele propõe, em vários momentos ao longo de seu artigo, que o caminho não é a volta para uma história “galileana” de caráter estruturalista, a qual submete a narrativa historiográfica aos “procedimentos do número e da série” (CHARTIER, 1994: 99). Mas, ao mesmo tempo, não nega a crise, por entender que a História apresenta um caráter muito mais atrelado às ciências sociais, por ter um compromisso com a verdade. Em suas palavras:

é preciso lembrar que a ambição de conhecimento é constitutiva da própria intencionalidade histórica. Ela funda as operações específicas da disciplina: construção e tratamento dos dados, produção de hipóteses, crítica e verificação de resultados, validação da adequação entre o discurso do conhecimento e seu objeto. Mesmo que escreva de uma forma ‘literária’ o historiador não faz literatura, e isto pelo fato de sua dupla dependência. Dependência em relação ao arquivo, portanto em relação ao passado do qual ele é vestígio. [...] Dependência, continuando, em relação aos critérios de cientificidade e às operações técnicas que são as do seu “ofício” (1994: 109)

E adiante:

[...] não é, ou não é mais, possível pensar o conhecimento histórico, instalado na ordem do verdadeiro, nas categorias do ‘paradigma galileano’ matemático e dedutivo. O caminho é, portanto, forçosamente estreito para quem pretende recusar, ao mesmo tempo, a redução da História a uma atividade literária de simples curiosidade, livre e aleatória, e a definição de sua cientificidade a partir unicamente do modelo do conhecimento do mundo físico. (1994: 113)

Chartier ainda cita o ofício de historiadores empenhados na “produção e aceitação das falsificações”, afirmando que o compromisso deles é o de produzir a verdade. E enfatiza que: “É voltando sobre seus desvios e suas perversões que a História demonstra que o conhecimento que ela produz se inscreve na ordem de um conhecimento controlável e verificável” (CHARTIER, 1994: 112). Desse modo, Chartier não nega aquilo que a Escola dos *Annales*, segundo Peter Burke (1991), vai propor: um fazer historiográfico voltado para a abordagem de todas atividades humanas, multi e transdisciplinar e, também, problematizador. Aliás, é a maneira como o historiador vai tratar do problema que, na análise de Chartier, o vai diferenciar do escritor da literatura, e o historiador contemporâneo daquele “matemático” do século XIX. O compromisso com a verdade, sem cair no argumento físico e matemático, é o motor desta diferença.

Recentemente, num pequeno livro, Chartier volta a tocar no assunto. Num diálogo com vários historiadores europeus, Ginzburg é um deles, Roger Chartier prossegue o debate acerca da escrita histórica e os sentidos que essa ação produz. A longeva preocupação que envolve o acontecimento e o texto que procura dar conta do mesmo impôs o posicionamento dos historiadores. Nas palavras de Chartier:

Essa interpelação suscitou uma profunda preocupação, já que, durante muito tempo, a História havia esquivado sua pertinência à classe dos relatos e havia apagado as figuras próprias de sua escritura, reivindicando seu cientificismo. Assim quer se trate de uma recompilação de exemplos à moda antiga, quer se ofereça como conhecimento de si mesma na tradição historicista e romântica alemã, quer se proclame ‘científica’, a história não podia senão recusar pensar-se como um relato e uma escritura. (CHARTIER, 2009: 12)

Como afirmamos anteriormente, o argumento de Costa Lima está assentado numa análise mais densa, na qual o autor reclama, já no prefácio, da “carência de uma reflexão com-

parativo-constrativa entre a poesia e a História” (2006: 16) e toma Hayden White como o principal interlocutor. A falácia whitiana reside no fato de que o historiador estadunidense, segundo Costa Lima: a) não sustenta a diferença que faz entre “romance” “romantic” e “novel” e, por isso, “aproxima obras de fisionomia tão diversa que é difícil admitir que se fundem em algum procedimento” (CHARTIER, 2008: 19); b) define as formações de enredo, modos pré-configuracionais caros à *linguistic turn*, como originariamente poéticas, tornando-as exaustivas.

Costa Lima não deixa de perceber que a ideia dos modos pré-configuracionais whitiana serve como estofa também para a separação entre o discurso historiográfico e o ficcional. Explicamos: de acordo com Costa Lima, o princípio fundador do discurso ficcional é pôr a verdade entre parênteses, ao passo que “a escrita da História tem por aporia a verdade do que houve” (2006: 21). O discurso historiográfico se erige com base numa verdade “sem fissuras ou quebras” – *a-poros* – e torna-se a base elementar e diferenciadora de sua “companheira-adversária, a poesia” (2006: 39).

Mas que verdade é esta? Ela é arbitrária, pois dada dentro do paradigma da aporia, já que é próprio dum pensamento aporístico tornar sua definição inicial não demonstrável, visto que zero é o ponto de partida que não se esclarece? Ela remete à ingênua pré-configuração de “reconstituir” o passado? Ela é perpétua e imutável? O autor de *História. Ficção. Literatura* perscruta o sentido da aporia no discurso historiográfico, tomando como base Tucídides (460-455? – 450 a.C.) e Heródoto (485? – 420 a.C.) na Grécia Antiga. Foge ao escopo de nossa análise uma explicação mais detida sobre como Costa Lima recupera o sentido da verdade nas obras desses historiadores. Interessa-nos observar como a relação fictício/factual vai-se operando por meio do argumento base de seu livro: a presença de uma aporia na História, que se transforma na busca da verdade.

Assim, nas palavras de Costa Lima:

[...] indagar a escrita da História significa perguntar-se pela veracidade do relato-objeto. A descontinuidade concerne à maneira como se enfrenta a aporia da História = verdade. O conceito de 'régimes d'historicité' implica que, ao mesmo tempo, é possível escrever uma história da historiografia e levar em conta a diversidade de posições que assume a postulação da verdade. O tempo não é só o que passa e nos dissolve. O tempo é constitutivo do que nele se faz. (COSTA LIMA, 2006: 57)

Logo, a verdade, ou a busca dela, é um modo pré-configuracional do discurso historiográfico, ao passo que “o fictício-poético se acerca da verdade não por se manter próximo da realidade, mas por abrir caminhos para o que está sob ela: o real” (1994: 269). Se o tempo é, como é possível ler nas entrelinhas do texto de Costa Lima, um agente corrosivo da verdade, é natural que a verdade da escrita da História seja, em sua essência, porosa, apesar de sempre buscar uma aporosidade; “a aporia da História há de considerar que seu conteúdo, a verdade, é sempre incerto” (1994: 104). No entanto, isso “não a torna *constitutivamente imaginativa*” (1994: 65), pois a verdade na historiografia não vai reduplicar o que já está no fato, mas submetê-lo a uma deliberação judicativa. O historiador é aquele que denunciará o “falsário” como escreve Chartier em seu artigo.

A envergadura intelectual de Costa Lima impressiona e sua máquina argumentativa volta-se, a todo momento, para demonstrar a intenção de aporia na escrita da História. O objetivo principal de *História. Ficção. Literatura* não é derrubar os argumentos de Hayden White um a um e isso se reflete também na seleção distinta dos textos historiográficos feita por ambos os autores. Enquanto White se debruça nas obras de Michelet, Ranke, Tocqueville e Burkhardt, cuja produção historiográfica é datada do século XIX, Costa Lima centra seu foco em Tucídides e Heródoto no século V a.C., fazendo nuances aos historiadores oitocentistas, o que dá a entender que o princípio da aporia é, *mutatis mutantis*, o mesmo. White está tratando de um período marcado pela transição entre o historia-

dor diletante e o profissional, enquanto Costa Lima circunscreve sua análise ao historiador-narrador. Trata-se de narrativas com diferenças gritantes e o autor se exime de fazer uma leitura desconstrutiva dos modos pré-configuracionais no qual se instalam os tropos discursivos de Hayden White (metáfora, metonímia, sinédoque e ironia). Se a aporia no discurso da História implica uma relação entre o narrador e aquilo que é narrado, a metáfora e a metonímia, como demonstraram Roland Barthes e Hayden White, aparecem também como fruto dessa mesma relação. A questão que fica em aberto é: o que invalidaria os argumentos de Barthes e, posteriormente, de White?

O corolário é que se pode falar em duas análises, duas perspectivas de se entender o discurso da História. Por isso, há tratamentos diferenciados do mesmo tema, como quando interpretam o “testemunho” no discurso da História. Para Roland Barthes, o discurso da História constitui-se por um “*shifter* de escuta”. O *shifter* decorre do fato de que o discurso menciona o “acontecimento relatado” e “ao mesmo tempo, o acto do informador e a fala do enunciante que a ele se refere” (BARTHES, 1988: 122). E ainda ele observa:

A escuta explícita é uma escolha, pois é possível omiti-la; ela aproxima o historiador do etnólogo, quando este faz menção do seu informador; encontramos, portanto, abundantemente este “*shifter* de escuta” em historiadores-etnólogos, como Heródoto. Assume formas variadas: vão das intercaladas do tipo “como ouvi dizer” “tanto quanto sabemos até ao presente” do historiador, tempo que atesta a intervenção do enunciador. (1988: 12). Aspas do autor.

Adiante, Barthes afirma que o *shifter* tem por função “*descronologizar o fio histórico*” ao passo que restitui um tempo não linear e nostálgico, “tempo mítico das antigas cosmogonias, também ele ligado por essência à palavra do poeta ou do advinho” (1998: 123).

Na perspectiva de Luiz Costa Lima, temos o contrário: “Heródoto tinha o cuidado de não confundir o que pensava

com o que lhe haviam dito, ora recusando o que registrara, ora declarando haver outras opiniões, ora dando seu endosso” (2006: 52).

Além disso, há mais um aspecto que nos chama a atenção: a análise de Costa Lima leva em conta os mecanismos de produção do discurso historiográfico, mas ignora a maneira de circulação que confere sentido e significado ao texto circulado. Quando um texto se constitui sob a égide da verdade, como Costa Lima vê na escrita da História, deve-se levar em conta que há outras chancelas que escapam à vontade autoral da construção/representação de uma verdade. A literatura está cheia de exemplos. Para ficarmos com um, citamos *A Casa dos Budas Ditosos*, de João Ubaldo Ribeiro, em que a nota introdutória aponta para uma confusão entre as bordas da ficção e do fato:

No final do ano passado, depois que alguns jornais noticiaram que a editora responsável por esta publicação me havia encomendado um texto sobre o pecado da luxúria, os originais deste livro e o recorte da nota de um dos jornais em questão foram entregues por um desconhecido ao porteiro do edifício onde trabalho, acompanhados de um bilhete assinado pelas iniciais CLB. Informava que se trata de um relato verídico, no qual apenas a maior parte dos nomes das pessoas citadas foi mudada, e que sua autora é uma mulher de 68 anos, nascida na Bahia e residente no Rio de Janeiro. (RIBEIRO, 1999:10)

Mesmo que a nota afirme uma vontade do autor de conferir veracidade à sua obra, a maneira como a obra chega até nós, por meio de uma coleção de “romances” que vai tratar dos sete pecados capitais, assinada por um escritor famoso da literatura brasileira, por ser referenciada na mídia como “o romance de João Ubaldo” faz com que o público dê um tratamento de ficção à narrativa e dispense a intenção de a tornar verdadeira.

Esta digressão pode ser completada por um outro exemplo, o de textos intitulados “lendas urbanas”, que se fazem circular pela *internet*, cujo conteúdo é precedido de uma nar-

rativa inusitada, como “tive um rim roubado” e buscam alertar o leitor para acontecimentos verídicos, mas que não passam de trotes.

A verdade, enquanto uma produção social, não depende apenas das intenções do escritor de conferir uma aporia à sua narrativa. Mesmo que a aporia da História seja um fator diferencial para afastar o discurso historiográfico do literário, não é possível negar que há no alvorecer da narrativa historiográfica tropos discursivos que a aproximam da Literatura. Semelhante observação seria cabível à operação literária, para usarmos uma expressão inspirada em De Certeau? Nessa trajetória, cabe propor a seguinte problemática: é possível pensar na ficção literária, ou na literatura enquanto campo estético mais amplo, sem levar em conta a experiência histórica desta ou daquela outra sociedade? Há mecanismos que permitam à escrita ficcional o desenvolvimento de uma trama, de um enredo deslocado das experiências existências da sociedade humana? Se a resposta for sim, retirariamos a Literatura do contexto cultural e a colocaríamos entre os fenômenos da natureza.

Há ligações entre os campos literário e histórico. É possível que essa questão atormente mais a historiadores que a literatos e artistas. Lançamos mão de um outro exemplo, extraído de comentários de Chico Buarque:

Não sei exatamente onde encontrei meu romance. Queria escrever, não queria mexer com música. Assim como nunca estive em Budapeste, nunca estive em 1929, quando se passa a ação. E encontrei meu narrador ao ouvir novamente a música ‘O Velho Francisco’ [1987], um velho centenário, da época do Império ainda.

[...] E [Chico] contou que não fez pesquisa histórica rigorosa. ‘São coisas que eu ouvi. Não tenho 100 anos, mas tenho 65. Com a idade, a gente passa a ter mais intimidade com o passado. Claro que, como filho de historiador, ouvi falar muito, em casa, de informações paralelas, de fofocas que não saíam nos livros.

Um exemplo: 'Um primo comprou a cama da Marquesa de Santos e queria saber como autenticar aquilo. E meu pai falou: 'Mas a marquesa de Santos tinha muitas camas; essa não vale nada' e coisa assim. (FOLHA DE S. PAULO, 2009: C 5)

O trecho acima é parte de uma atividade realizada na Feira Literária de Parati, no início do mês de julho de 2009, e que reuniu o compositor, cantor e escritor Chico Buarque de Hollanda e o escritor Milton Hatoum. Para Chico Buarque, além da monotonia que é o processo de escritura, a História integra seu universo intelectual e criativo. Tanto por sua ascendência e ambiente familiar como pelo trabalho criativo, há um diapasão que marca sua experiência literária – e talvez musical? A resposta para a dúvida *Não sei exatamente onde encontrei meu romance*, sobre a origem de *Leite derramado* pode ser a História e, mais precisamente, a história de vida de seu autor. Talvez a Chico não interesse pensar sobre a fonte porque ela é apenas o ponto inicial e que se retrai ante a trama literária.

O que se destaca aqui é o vínculo entre uma memória coletiva, a História, e a criação literária, uma simbiose de difícil separação. Ao partir desse pressuposto, Chico Buarque *não encontrou seu romance ou, o seu narrador*; ele sabia da existência de ambos, que permaneceram encerrados em sua história de vida. O romance e o personagem aparecem com roupagens literárias, mas o espírito de ambos liga-se ao passado do demiurgo que os põe noutra lugar. Sob controle, num outro espaço-tempo, sob outras tramas, romance e personagens reportam-se ao passado.

É certo não se adotar a experiência do autor de *Budapest*, tornando-a válida para toda e qualquer criação artística. Ela nos serve, por ora, para assegurar nossa compreensão acerca da complexidade do trabalho historiográfico e do literário. As questões que, por ora, tocamos se encaixam, seja no que se refere à problemática, seja em relação aos objetos, seja em relação aos procedimentos discursivos que procuram

desvelar conhecimentos de natureza experimentada ou em sua vertente forjada em bases imaginárias.

As ideias expostas aqui não visam a chegar a uma conclusão do tipo “isto ou aquilo é correto” Se é que podemos chegar a algum desfecho, o único que nos cabe é dizer que há uma importância significativa deste debate para os campos de Teoria da História e da Literatura, agora reaproximados. É claro que o debate retroalimenta as ideias tanto num como noutro campo.

Como fez de modo bastante criativo Rildo Cosson (2001), professor de Literatura da UfPel, em seu artigo “Narrativa Ficcional/Narrativa Factual: Anotações sobre Fronteiras Discursivas” podemos imaginar uma situação em que o aluno de Teoria Literária poderá se deparar, ao longo de sua formação, com dois pontos de vistas antagônicos: um, baseado na prerrogativa de que há uma drástica separação entre fato e ficção, em que as ideias são sustentadas por teóricos como Kate Hamburger, Earl Miner, John Searle e, mais indiretamente, Gerard Genette. E, por outro lado, um professor leitor de Roland Barthes, Linda Hutcheon, Michel Foucault e Jacques Derrida, para o qual esta divisão torna-se falaciosa. O aluno, dando continuidade à nossa suposição, poderá achar que a contradição é fruto de um caos didático inerente ao ensino superior. Mas, se esse for o seu entendimento, ela nada mais é do que o fruto de uma ingenuidade. A sobrevivência e também a riqueza das Humanidades residem, exatamente, nas ideias paradoxais que as constituem.

O debate sobre se a narrativa historiográfica é ou não literária não se esgotou. Como Sísifo,⁶ nós, leitores da narrativa historiográfica e literária, podemos sofrer do mal-estar quando vemos as ideias desmoronarem. No entanto, é importante compreendermos que o mal-estar é o ambiente propício de nosso ofício, pois, sem ele, não seríamos requisitados a dar respostas.

⁶ Na mitologia Grega, Sísifo foi condenado por Zeus a empurrar uma rocha até o cume de um morro e, quando estava prestes a terminar, faltavam-lhe forças e a rocha rolava morro abaixo, tendo de reiniciar seu trabalho.

BIBLIOGRAFIA

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval M. de. *História; a arte de inventar o passado*. Bauru: Edusc, 2007.
- BANN, Stephen. *As invenções da história; ensaios sobre a representação do passado*. Trad. Flávia Villas Boas. São Paulo: Edunesp, 1994.
- BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. Trad. Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1988.
- BEBIANO, Rui. Temas e problemas da história do presente. In: *A História Tal Qual se Faz*. Coord. de José d'Encarnação. Lisboa, Edições Colibri – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2003. p. 225-236.
- BURKE, Peter. *A Revolução francesa da Historiografia: a Escola dos 'Annales' 1929-1989*. Trad. Nilo Odália. São Paulo: UNESP, 1991.
- BURKE, Peter (org.). *A escrita da História; novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Edunesp, 1992.
- CALINESCU, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism; Avant-Garde; Decadence; Kitsch; Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987
- CARDOSO, Ciro F. e VAINFAS, Ronaldo. *Domínios da história; ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997
- CHARTIER, Roger. *A História ou a leitura do tempo*. Trad. Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- CHARTIER, Roger. A História Hoje: dúvidas, desafios, propostas. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 7 n. 13, 1994, p. 97-113.
- COSSON, Rildo. Narrativa Ficcional/Narrativa Factual: Anotações sobre Fronteiras Discursivas. In: NOLASCO, Sérgio Paulo (org.). *Literatura Comparada: Interfaces e Transições*. Campo Grande: EdUFMS, 2001.
- COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- COSTA LIMA, Luiz. *O Controle do Imaginário. Razão e Imaginação no Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- DE CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.
- FERREIRA, Antonio Celso. História e Literatura: Fronteiras Móveis e Desafios Disciplinares. In: *Pós-História: Revista de Pós-Graduação em História (Unesp)*, Assis, vol. 4, 1996, p.23-44.

- FOLHA DE SÃO PAULO. Para Chico, “escrever é uma chatice” Cader-
no Cotidiano, Sábado, 04 de julho de 2009. Especial, p. C 5.
- GINZBURG, Carlo. Sinais; raízes de um paradigma indiciário. In: *Mi-
tos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Trad. Federico Carotti.
São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- GUIMARÃES, Manoel Luiz S. (org.). *Estudos sobre a escrita da Histó-
ria*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.
- HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. Trad. Jefferson Luís Camargo.
São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo; História, Teoria, Fic-
ção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro; Imago, 1991.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 2. ed. Campinas: Edunicamp,
1992.
- RIBEIRO, João Ubaldo. *A Casa dos Budas Ditosos*. Rio de Janeiro:
Objetiva, 1999.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso; Ensaio sobre a crítica da cul-
tura*. Trad. Alípio Correia de F. Neto. São Paulo: Edusp, 1994.
- _____. Teoria Literária e escrita da História. In: *Estudos Históricos*,
Rio de Janeiro, vol. 7 n. 13, 1994, p. 21-48.
- _____. *Meta-História: A Imaginação Histórica do Século XIX*. Trad. José
Laurênio de Melo. São Paulo: Edusp, 1992.

ABSTRACT: This article deals with the relationship between History and Literature during the second part of XX century and beginning of XXI century. It is divided into two parts: “Cartography of Attraction” and “Cartography of Disjunction” In the first part, we focus on Roland Barthes’ and Hyden White’s ideas on History and Literature. The two authors understand the History as a literary artifact and analyzed the “scientific discourse’ in the historic narrative. The narrative and the linguistic tropics (such as metaphor, metonymy) are emphasized in their analysis. In the “Cartography of Disjunction” we expanded on the debate on authors such as Luiz Costa Lima, Roger Chartier, and others who understand History as a specific narrative that is different from literary narrative. The main argument of Lima and Chartier is that History narrative is supported by the idea of truth. In their opinion, History produces a verifiable and controllable knowledge, which we cannot find in Literature. These opposite ideas are important to the Humanities, because they regard to the apprehension of facts and

fiction, and demonstrate that the Theory of History and Literature cannot be considered separately.

Keywords: History, Literature, Fiction, Fact.

REPRESENTAÇÃO SOCIAL PELO DISCURSO: ANÁLISE DE TEXTO PUBLICITÁRIO

Janaina Michele de Oliveira-Silva¹

RESUMO: Neste artigo propomos apresentar uma leitura sobre textos publicitários veiculados pela mídia impressa brasileira, especificamente, por periódicos comerciais, a partir da descrição e análise desses textos, a fim de que possamos compreender sua estrutura textual baseada na construção linguística (verbo-visual) e que afeta incisivamente os aspectos sociais, políticos e culturais de uma sociedade. Será com base nas contribuições teóricas da Análise do Discurso, da História Cultural, da Filosofia, da Sociologia e dos Estudos Culturais que assentaremos nossas discussões.

Palavras-chave: Análise do Discurso, Língua Portuguesa, Texto publicitário, Mídia, Periódicos.

Propomos neste trabalho estudar o texto impresso, tendo como escopo a observação analítica de textos publicitários veiculados pela mídia brasileira. Assim, o *corpus* pretendido será composto por peça publicitária impressa e circulada em revista nacional. Há, especialmente em nossa contemporaneidade, uma abundância de material que se projeta a fazer publicidade de produtos dos mais variados tipos, oferecendo-nos ricos materiais atuais com os quais podemos

¹Doutoranda pela FFLCH - USP.

contar para os fins exploratórios de uma investigação discursiva, salientando, dessa forma, a relevância contemporânea da discussão. Com efeito, a partir do discurso publicitário podemos circunscrever e (re)pensar nossa sociedade e os sujeitos que a compõem, o que torna este trabalho uma leitura contributiva aos estudos linguísticos e, conseqüentemente, sociais. Ao buscarmos compreender e analisar o discurso publicitário, levaremos em consideração alguns pontos que caracterizam esse tipo de discurso, pois entendemos o texto publicitário como meio de condicionamento do sujeito a concretizar determinados fazeres, em particular, e objeto de nossa atenção, o fazer mercadológico (ROSSI-LANDI, 1985), organizando sua estrutura textual com sons, imagens e elementos linguísticos, seja fazendo predominar a mescla entre eles, seja apenas utilizando-se de um deles para atingir seu objetivo central. Concentraremos nosso olhar no elemento linguístico, pois acreditamos ser ele alicerce e elemento de confluência entre os demais elos da estruturação material do texto publicitário, representando materialmente a circulação de determinados sentidos.

Trata-se, portanto, de um artigo que visa a discutir a produção do discurso publicitário de nossa contemporaneidade a partir do corpo textual de peça publicitária impressa e veiculada nos meios midiáticos. Buscaremos analisar o texto, e, mais pontualmente, seu discurso, procurando examinar quais aspectos reúnem questões produzidas pela prática de inserção de textos publicitários em nosso contexto sócio-político-cultural.

Para tanto, será a partir das contribuições que a Análise de Discurso (e aqui incluimos sua relação com os estudos psicanalíticos), a História Cultural, a Filosofia, a Sociologia e os Estudos Culturais podem oferecer ao debate – que não é apenas pertinente na perspectiva acadêmica, como também é socialmente relevante, visto que busca, para além da discussão meramente teórica –, mostrar que a Linguística tem um

papel, como outras ciências, a cumprir na efetivação de uma mudança social, política e cultural.

TESSITURA TEÓRICA

Partimos do pressuposto de que a vida em sociedade efetiva-se a partir de práticas sociais, constituídas pelas relações entre os homens e materializadas nos seus discursos. Desse modo, entendemos que o discurso representará e articulará conexões entre as diversas esferas que compõem o cenário social, político e cultural, sendo que,

[...] no ato de leitura, pode decorrer encadeamento de sentidos que extrapolam os limites de um único texto, e vão contribuindo para a constituição do discurso e de uma mentalidade. (BARZOTTO, 1998: 128)

Assim, temos como circunstância social uma estratégia empregada a fim de conduzir os sentidos discursivos a uma re-estruturação e redefinição das formas de representação e significação que envolvem as práticas sociais, incutindo no sujeito-leitor (seja de um anúncio publicitário, seja de uma notícia no jornal) uma ideia, a nosso ver, falseada de que é um indivíduo livre, que pode agir com maior autonomia e flexibilidade (BAUDRILLARD, 2002).

Parece-nos que essa estratégia se trata de uma nova roupagem dada a velhos costumes conservadores (ligados à ideia de mercado), só que agora numa era nova, neoliberal e globalizada, pois o que se efetiva não é a substituição de tradições, mas sim que elas se apresentem modernas e tecnocráticas, escondendo por trás dessa fantasia, em essência, um imperativo mercadológico.

O que se tem, então, é uma substituição de uma ética cunhada coletivamente por uma ética do livre-mercado. Saliente-se, ainda, que essa substituição não se fará ocasionalmente, mas se edificará aos poucos, através de uma estratégia de transformação sócio-político-cultural, pois

[...] o consumo é um modo ativo de relação (não apenas com os objetos, mas com a coletividade e com o mundo), um modo de atividade sistemática e de resposta global no qual se funda nosso sistema cultural. (BAUDRILLARD, 2002: 206)

Nesse aspecto, irrompe o texto publicitário como propagador e mantenedor dessa nova realidade social. Assim, consolida-se dentro desse movimento uma lógica em um duplo processo:

- a) desconstrutivo: que se empenha em corroer e deslegitimar certos padrões culturais e agentes que o usam; e
- b) construtivo: que se propõe a difundir e a fazer aceitação generalizadas de um novo senso comum, baseado na re-estruturação simbólica do real, do desejo e do benigno.

Em termos diferentes, o texto publicitário apresenta ao sujeito tantas e variadas formas de objetos a suprirem as “necessidades” criadas pelo próprio texto publicitário em conexão com a mídia, que o sujeito não tem tempo de pensar, pois, na era pós-moderna é a efemeridade e a rapidez que tomam conta do processo, inclusive mercadológico. Nas palavras de Dufour (2005), o sujeito sente-se “desbussolado”

Outro aspecto que se firma para a consolidação dessa nova visão capitalista se deve ao fato de ela se pautar em uma ideologia de igualdade e liberdade. Contudo, cabe-nos alertar que não se trata de ideais reais, mas sim de uma formulação falseada que visa a uma liberdade restrita à escolha de produtos postos no mercado, a partir das possibilidades de consumo. Assim, o consumo aparece nessa sociedade pós-moderna como uma nova moral, na qual os atributos dados aos objetos, por meio da expressão verbal, são transformados em qualidades dos sujeitos que possuem tais produtos. Desse modo:

Na realidade, não são palavras o que pronunciamos ou escutamos, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis, etc. [...] É assim que compreendemos as palavras e somente reagimos àquelas que despertam em nós ressonâncias ideológicas ou concernentes à vida. (BAKHTIN, 2002: 95)

Esses valores que são atribuídos aos objetos fazem-se presentes na relação entre sujeito-leitor e materialidade textual, na qual se prevê uma situação em que há um “sujeito coletivo” colocado na condição de observador do texto que materializa o discurso publicitário. Entretanto, esse “sujeito coletivo” por meio de manobras de precisão enunciativas, assimila em suas esferas internas um simulacro de “sujeito individual” em cada anúncio, uma vez que nos parece que neles se criam graus de cumplicidade e de intimidade entre mercado de venda e consumidor, o que produz um efeito de sentido do qual se infere que esse ou aquele produto tenha sido feito exclusivamente para o sujeito-leitor do momento, obrigando esse sujeito a uma leitura que o torna passível, “constituído em *voyeur*” (CERTEAU, 2004).

Com isso, nossa proposição é a de uma análise que vá para além do reconhecimento e da descrição dos fatores sociais e linguísticos (sem, contudo, deixar de lado tais bases que são um primeiro ponto para o deslindamento analítico). Nossa proposta é a de analisar as influências discursivas como fator para a edificação, propagação e manutenção de determinados valores a serem incutidos em uma cultura, estruturada em bases pós-modernas. Para tanto, consideraremos o discurso como um complexo de regras que transcende a língua propriamente dita, permitindo-nos uma verificação que supera a significação de conteúdo dos enunciados, fazendo-se revelar o posicionamento do sujeito-leitor e da sua relação com o enunciado produzido no texto publicitário. Barzotto (1998) afirma que

[...] é importante que os estudos da linguagem possam acompanhar esse empenho unificador da mídia, vinculando recursos lingüísticos à idéia de tempo moderno, porque é através da legitimação e do uso desses recursos que se pode forjar uma mentalidade, na medida em que se procura formar e selecionar um tipo de leitor específico. (BARZOTTO, 1998: 132)

Temos, portanto, nesse contexto, a publicidade como algo eficiente para a realização de dois movimentos: apresentar produtos e destruir outros, pois a contemporaneidade exige que haja uma constante renovação dos produtos, para que o consumo esteja e seja presente sempre. A lógica inerente é a da manipulação dos signos a fim de que o sujeito se relacione com o objeto e as significações atribuídas a ele. Logo, o que conta não são mais os valores simbólicos e/ou a relação simbólica, já que a elas não se liga uma pretensão mercadológica, portando-se a publicidade, assim, como um processo de simulação (BAUDRILLARD, 1991).

Semelhante é o raciocínio apresentado por Chauí (2006):

[...] à medida que pesquisas de mercado indicavam que as vendas dependiam da capacidade de manipular desejos do consumidor e até mesmo de criar desejos nele, a propaganda comercial foi deixando de apresentar o produto propriamente dito [...] para afirmar os desejos que ele realizaria: sucesso, prosperidade, segurança, juventude eterna, beleza, atração sexual, felicidade. Em outras palavras, a propaganda ou publicidade comercial passou a vender imagens e signos e não as próprias mercadorias. (CHAUÍ, 2006: 39)

Parece-nos que há um jogo linguístico que possibilita a manutenção e a propagação de um sentido que o discurso salienta, sobretudo, no que diz respeito à necessidade do indivíduo/sujeito fazer parte do mundo, mas não de um mundo qualquer. Trata-se de um mundo planejado que constrói e atribui um lugar social ao sujeito a partir de uma constante (re)construção de seu imaginário, visando a, em primeira ins-

tância, a uma relativização simbólica em prol do valor de mercado, ou mais, transformando os valores estabelecidos na cultura em favor de uma esfera econômica e mercadológica. Nesse sentido,

Acompanhar o desenvolvimento da publicidade é acompanhar o desenvolvimento da sociedade de consumo. A sociedade de consumo é uma consequência do processo de industrialização. A crescente capacidade de produção de mercadorias precisa ser acompanhada pela compra destas mercadorias. Os grupos dirigentes da sociedade capitalista desenvolvem, desde o final do século XIX, estratégias de incentivo ao consumo: a publicidade é um componente essencial destas estratégias. (COELHO, 2003: 5)

Assim, percebe-se que há uma mudança na maneira como o indivíduo se relaciona com suas necessidades, pois ele, quando se vê diante de infinitas possibilidades expostas e dispostas pelo texto publicitário, não se sente mais dono de suas vontades e é levado a querer o que lhe é dito que queira. Em outros termos, é dizer que o texto publicitário toma para si a autonomia de decidir pelo sujeito o que este quer, o que ele precisa, qual é sua necessidade.

PROPOSIÇÃO ANALÍTICA

Para uma melhor elucidação do que propomos para este trabalho, expomos a análise de uma peça publicitária, publicada pela revista “Veja” com data de publicação firmada em 22 de agosto de 2007 da edição 2022, ano 40, nº 33.

Observemos:

PEÇA 1



Na peça há o emprego do elemento linguístico como ali-
cerce para a estruturação do enunciado que propõe a compra
do produto, visto que se trata de uma mídia impressa, na
qual o fator preponderante é o uso dos recursos verbais, sen-
do os elementos não verbais participantes que auxiliam na
constituição dos sentidos.

Outro elemento a ser destacado é a escolha do meio
midiático impresso: uma revista de circulação nacional e con-
siderada pelo senso-comum como respeitável. Um ponto que
nos é bastante interessante salientar, já que isso nos faz infe-
rir que a escolha do público-alvo é seletiva, ou seja, há uma
prévia decisão acerca de quem se quer como seu consumidor.
Isso quer dizer que o suporte material faz parte do contexto
em que é expresso o discurso. Barzotto (1998) diz:

[...] quando um documento que compõe uma série são revistas periódicas, deve-se acrescentar ao método serial a preocupação com a forma do documento enquanto objeto portador de texto, dado que a revista tem forma específica, planejada de acordo com o tipo de circulação desejada, e nela os diferentes tipos de textos e imagens influenciam-se no ato da leitura devido à sua organização no texto (textualização), na página ou na revista (composição), afetando as possibilidades de constituição de sentidos. (BARZOTTO, 1998: 127).

Se levarmos em conta o que é disseminado no senso-comum sobre a qualificação da revista, podemos dizer que a peça sugere equivalência adjetiva para aqueles que se identificam com ela. Em outras palavras, queremos dizer que o anúncio agrega a seu produto as qualidades atribuídas ao suporte em que está. Logo, se a revista é respeitável, o produto “Honda Fit” também o é.

Essa prática de agregar valores é de constante presença nos textos publicitários, de maneira geral. Mesmo que a concretização não seja sempre explicitada com palavras, temos de levar em consideração outros elementos que configuram o conjunto de cada peça, pois ela não está isolada, mas pertence a um conjunto, e para o caso que expomos, isso significa dizer que está posta em uma revista, em determinadas páginas, antecedida e seguida de determinados assuntos. Assim, se ela estivesse isolada, deteria para si outros sentidos e significados, pois “não existe discurso senão contextualizado” (MAINGUENEAU, 2001).

Percebemos que a peça faz uso de duas formas de expressão em relação à linguagem: a verbal e a não verbal. Tanto uma quanto a outra forma de expressão são usuais na confecção de peças publicitárias, já que, com a união delas, consegue-se um resultado comunicativo bastante abrangente, pois se acrescentam sentidos ao texto. Portanto, o consumo incitado pela publicidade é efetivado a partir da e pela linguagem, o que nos permite dizer que é pela linguagem que se estabelece a própria identificação do consumidor com o objeto da propaganda.

Passemos a observar mais atentamente o anúncio. De modo geral, a Peça 1 apresenta algumas características visuais dignas de análise. Vejamos a disposição em que se encontra o texto publicitário em questão. O anúncio ocupa uma página dupla da revista, localizada nas primeiras folhas do volume; além disso, está inserida na seção “Entrevista” (também conhecida como “páginas amarelas”) e a “Ponto de vista”. E o fato de estar nesse entremeio já indica certos direcionamentos na interpretação, pois não é gratuitamente que se encontra ali.

Além da localização da peça dentro da revista, podemos destacar outros pontos – aos quais denominamos visuais – o primeiro deles que queremos abordar refere-se à escolha da cor de fundo em que é montado o anúncio. A mescla das cores azul, preta e prata são a predominância, dando uma tonalidade escura, porém luminosa ao anúncio, e, ao mesmo tempo, clareada pela imagem do carro. Aliás, é ele (o carro) que dá o tom, mescla-se à paisagem, confunde-se com ela. Ao observarmos a sequência de estrelas que constroem a cena, duas maneiras de leitura fazem-se presentes. Uma delas é ler convencionalmente como pede o alfabeto ocidental, ou seja, da esquerda para a direita. Se assim o fizermos, veremos que, o lugar do que seria a primeira das estrelas, está ocupado exatamente pelo carro, ao qual podemos interpretar como sendo a estrela das ruas. A segunda possível leitura dá-se a partir da direita para a esquerda. Nesse caso, veremos que a primeira estrela está não no céu, mas em um dos prédios, como um holofote. A sequência indica-nos que, no lugar onde estaria uma segunda estrela, vê-se um *emoticon* (ícone de emoção) bastante conhecido dos usuários das tecnologias: o *smiley* (riso), simbolizando alegria, felicidade, satisfação. Depois dele, seguem duas estrelas, no céu, e o que seria a última é representado pelo produto: o carro. Percebe-se nitidamente que é o carro quem traz mais luz ao ambiente urbano aplicado na imagem. Ou seja, o “Honda Fit” é um carro para moradores das grandes cidades (bem sabemos que a revista é distribuída e comercializada mais nesses mesmos grandes centros urbanos),

que estão rodeados de edifícios (como os representados na segunda página da peça), além de trazer alegria e satisfação a quem o tem, pois ilumina seu caminho.

De maneira geral, essas são as características que podemos ler na visualização da Peça 1. Porém, é necessário que efetuemos a leitura a partir das características verbais e, assim, teremos um panorama que contemple os dois modos de leitura: visual e verbal. Além disso, poderemos comparar o que diz uma e outra leitura, se ambas estão em consonância ou se estão destoantes.

No que concerne às características verbais, podemos indicar a presença de uma frase-chave (*slogan*) na primeira página, quase centralizada (se vista pela página como um todo) e mesmo centralizada (quando observada apenas dentro do retângulo imaginário que dimensiona o céu e as nuvens da cena).

Os textos explicativos estão no rodapé das páginas, iniciando-se logo após a imagem do carro e terminando juntamente com o caminho em que está posto o produto. Isso faz com que o interpretemos como sendo o próprio percurso que o carro oferece, isto é, a mensagem se pauta na ideia de “compre este carro e percorra o mesmo caminho que ele”

Observemos:



Nessa frase-chave, percebemos que a ideia de felicidade está colocada como consequência da compra do “Honda Fit”, inclusive a disposição física em que é colocada demonstra o que dissemos. Observe que, se separarmos o sujeito do predicado, exatamente como está exposto no recorte, veremos a última palavra de cada oração em estado de equivalên-

cia, ou seja, chave da felicidade equivale a “Honda Fit” pois, se no primeiro caso felicidade é um adjetivo, na segunda oração, “Fit” é também um qualificativo. O que nos habilita dizer que a felicidade proposta pela Peça 1 está intimamente ligada à ideia de aquisição do produto, refutando os valores que não portem essa ideologia do livre-mercado.

Outro argumento que podemos arguir é a relação existente entre a frase-chave e o texto explicativo. Vejamos o recorte:

Logo no título do texto explicativo notamos que há nova alusão à confluência entre felicidade e compra do produto, assim retomando os sentidos imbricados no *slogan*. Se na frase-chave o sentido pautava-se na ideia de a chave de ignição do Honda Fit ser sinônimo de felicidade, já no título do texto explicativo temos o fechamento do sentido estabelecido: quem tem a chave é feliz. Assim, não há dissonância, mas completude a fim de firmar-se uma nova realidade simbólica, pautada no imaginário, por meio da relativização dos valores anteriores.

Com isso, salientamos que ser comprador do produto (Novo Honda Fit) é igual a ser o melhor consumidor, já que alia ao produto o atributo ser “Melhor compra Quatro Rodas 2007” Assim ocorre também com o trecho do texto explicativo, que informa ao leitor-consumidor que o carro ganhou o prêmio

“O eleito dos eleitos” isto é, quem compra o “Honda Fit” será visto como alguém diferenciado, será o “eleito dos eleitos”

Assim, o que importa não é somente possuir o produto, mas o que ele simboliza, pois o fato de não possuir essa ou aquela mercadoria impingirá no sujeito-leitor sentimentos de frustração, colocando-o, simbolicamente, numa posição de inferior valor, ou seja, o valor do sujeito está diretamente atrelado aos valores dados aos bens de consumo, como o carro desta peça.

Parece-nos que se trata de um jogo (próprio das instâncias propulsoras de maturação ideológica) engendrado a estimular os sujeitos que o compõem a participarem ativamente (isto é, comprando) do movimento mercadológico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Consideramos o fazer publicitário como aquele que simula no objeto/produto um repertório de significações com o intuito de condicionar o sujeito a deslocar-se do lugar de sujeito-leitor à posição de sujeito-consumidor, ou seja, como o discurso publicitário atua nesse sujeito de modo que, por meio da construção linguística, ele veja no objeto uma imagem refletida. Aliamos ainda os fatores sociais aos linguísticos, objetivando mostrar a ação e a representação na circulação dos textos publicitários e, mais particularmente, no discurso que os consolida, demonstrando, desse modo, que é por meio dele que temos a adesão, a manutenção e (re)significação de determinados sentidos. Com isso, esperamos ter dado uma contribuição à Linguística – entendida de maneira ampla – em sua função de deslindadora dos conflitos gerados na linguagem estabelecida entre os homens e para eles.

BIBLIOGRAFIA

- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BARZOTTO, V. H. *Leitura de Revistas Periódicas: forma, texto e discurso – Um estudo sobre a revista Realidade (1966-1976)*. Campinas-SP Tese de doutorado. IEL/Unicamp, 1998.
- BAUDRILLARD, J. *O sistema dos objetos*. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- CERTEAU, M. *A Invenção do Cotidiano 1 – Artes de Fazer*. São Paulo: Vozes, 2004.
- CHAUÍ, M. *Simulacro e poder – uma análise da mídia*. São Paulo: Perseu-Abramo, 2006.
- COELHO, C. N. P. *Publicidade: é possível escapar?* São Paulo: Paulus, 2003.
- DUFOUR, D. *A arte de reduzir as cabeças*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2005.
- MAINGUENEAU, D. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2001.
- ROSSI-LANDI, F. *A linguagem como trabalho e como mercado – uma teoria da produção e da alienação lingüísticas*. São Paulo: Difel, 1985.
- SILVA, J. M. O. *Análise de textos de jornal impresso: releitura na voz que faz rir e faz calar*. São Paulo: Dissertação de mestrado. FFLCH/USP, 2008.

ABSTRACT: In this article we propose to provide a reading of texts, printed advertisements run by the brazilian media, specifically in trade journals, the description and analysis of these texts so that we can understand its textual structure based on the linguistic construction (verb-visual) and that affect socially, politically and culturally aspects of society. It will be based on the theoretical contributions of Discourse Analysis, Cultural History, Philosophy, Sociology and Cultural Studies.

Keywords: Discourses Analysis, Portuguese Language, Text Advertising, Media, Magazines.

SITUAÇÃO DE FALA, DEFINIÇÃO, ESTRUTURA E COMPONENTES DA NARRATIVA: POR UM CONTÍNUO DAS FORMAS NARRATIVAS

Fábio Almeida de Carvalho*

RESUMO: O presente artigo fornece uma caracterização da situação de fala e uma definição operacional da narrativa, bem como faz a descrição de sua estrutura e dos seus componentes mais importantes, com o intuito de ajudar a estabelecer a compreensão de que – mais que uma forma anômala da comunicação, como queria certa radicalização teórica que definia o texto literário pelo “estranhamento” que supostamente apresentava em relação às demais formas de interação humana – existe, em realidade, um contínuo entre as narrativas naturais e literárias (romanescas e dramáticas), apesar das especificidades lógicas e formais que apresentam.

A SITUAÇÃO DE FALA DA NARRATIVA

A ocorrência de *narrativas naturais* na conversação modifica o equilíbrio estatuído entre interlocutores ao obrigar os demais falantes a se privarem, por um tempo mais ou menos longo, do direito à fala. Com o surgimento de uma narrativa na conversação, dá-se a passagem de uma situação dialógica para uma situação monológica.

Pratt (1997: 100, 114-15) observa que, tal como ocorre com a narrativa natural, a situação de fala literária caracteriza-se pelo fato de apenas um falante ter acesso à palavra.

* UFRR.

Entretanto, a *narrativa literária* se diferencia da natural por apresentar uma situação de fala cujo auditório é não *participante e voluntário*. Daí decorre o fato de a narrativa literária passar por um período mais longo de preparação e planejamento antes de ser entregue ao público, de onde se presume que os autores de literatura sejam bastante cuidadosos e que procurem eliminar as falhas que porventura as narrativas possam vir a apresentar.

Analisando a inexistência de contexto imediato na narrativa literária, Rader (1982: 187) afirma que, embora minimamente dependente de recursos prosódicos, gestuais e de dados fornecidos pelo contexto, a ficção imaginativa é maximamente dependente do *background* do leitor. A significação da ficção literária é construída com base no *contexto*, ao passo que a significação da narrativa natural se constrói não só pelo modo como a história é contada, mas também pela conversação na qual ela se insere.¹ Para Rader a narrativa literária tende “à complexidade sintática e à elaboração lexical, não para tornar explícitas relações lógicas, mas principalmente para possibilitar e controlar o desenvolvimento de uma imagem complexa no espírito do leitor”

Tannen (1982: 2) discute e rejeita as hipóteses da “grande divisão” de Ochs e Chafe a respeito da distinção entre o oral e o escrito e faz uma análise comparativa de versões oral e escrita de uma narrativa para mostrar que traços característicos do discurso oral encontram-se também no escrito, bem como para assinalar que a narrativa escrita combina a complexidade sintática esperada na escrita – a *integração* – com o *envolvimento* esperado na fala. Para ela, a literatura imaginativa combina o traço característico da linguagem escrita – a *integração*, que consiste em criar o máximo de efeito com um mínimo de palavras – com o traço característico da

¹ Cf. Polanyi (1982). *The Nature of Meaning of Stories in Conversation*. *Studies in Twenty Century Literature*, v. 6, nº 12, 1982.

fala - o *envolvimento*, ou sentimento de envolvimento, entre o público leitor e o autor ou personagens.

Provavelmente em consequência dessas características, a forma escrita da ficção literária tornou-se, ao longo da história cultural do Ocidente, um meio privilegiado pelos escritores para explorar o potencial da linguagem escrita. Para a autora (1982: 1-2), a literatura imaginativa manipula a escrita para preservar o efeito da interação face a face, com o objetivo, “não de convencer o leitor com uma argumentação lógica, mas comovê-lo por um sentimento de envolvimento com o ponto de vista nele expresso”

A ficção literária escrita põe em jogo um complexo conjunto de conhecimento das convenções narrativas que requerem um leitor ativo, disposto a trabalhar o sentido, baseando-se exclusivamente nas representações linguísticas, e a imaginar, a partir dessas representações, um mundo no qual se movem e agem pessoas. O autor e o leitor, além de compartilharem conhecimentos gerais, culturalmente determinados, concernentes às atitudes das personagens, devem compartilhar o conhecimento de convenções narrativas, fixadas pelas instituições literárias.

Dessa situação de fala resulta que os ouvintes de narrativas naturais têm possibilidade de averiguar a autenticidade do que é narrado, perguntando e investigando se os fatos ocorreram da maneira que foram contados, ao passo que bem diverso é o caso das narrativas ficcionais propriamente ditas, nas quais o tempo da produção não é o mesmo da recepção, e o leitor não tem a quem perguntar, porque quem narra é uma entidade que só existe no discurso: o narrador. Na seção 1.3 desse ensaio, voltaremos a discutir a questão.

NARRATIVA: DEFINIÇÃO E COMPONENTES

Boa parte dos modernos estudos desenvolvidos no campo da narratologia toma por base ensaios de Labov (1967-1972), reconhecidos, principalmente, pelo seu grau de

operacionalidade. Buscando depreender as estruturas fundamentais da narrativa, os seus padrões constantes e recorrentes, Labov & Waletzky (1967) e Labov (1972) focalizam a unidade menor da expressão linguística: a oração.

Labov (1972: 360) define a narrativa como “um método de recapitular a experiência passada pela combinação de uma sequência verbal de orações à sequência de acontecimentos que (inference) realmente ocorreram.”

Labov & Waletzky (1967:13) distinguem duas grandes funções na narrativa: a *função referencial*, por meio da qual a experiência é recapitulada num conjunto ordenado de orações que corresponde à sequência temporal dos acontecimentos, e a *função avaliativa*, mediante a qual o narrador expressa o seu objetivo ao narrar uma história.

É crucial na proposta Labov a distinção entre o *núcleo da narrativa*, que corresponde à sequência de acontecimentos, e a *estrutura secundária*, que confere eficácia à narrativa e é responsável pelo índice de narrabilidade ou relevância que ela apresenta. Labov (1972: 361) propõe que o que é feito, ou o conjunto de ações desenvolvidas pelas personagens, compõe o cerne da narrativa. Assim, a sequência de eventos é privilegiada porque fornece uma recapitulação de acontecimentos anteriores na ordem em que se supõem que eles realmente ocorreram. Por outro lado, o modo como os fatos são apresentados tem a função de comentar e avaliar as ações praticadas, podendo ser essa a razão mesma de a história ser contada.

Ao tratar da estrutura global da narrativa, Labov (1972: 372 e segs.) concentra o interesse na sequência de eventos e observa que a reordenação de duas orações narrativas acarreta mudança na interpretação semântica original da história. Assim, para o autor, qualquer reordenação produzida nas orações narrativas de uma história resulta em contar outra história.

Segundo Labov (1972: 63 e segs), uma narrativa completa compõe-se de seis seções: a) o *resumo* é um breve sumário oferecido pelo narrador, em que ele anuncia que se irá produ-

zir um texto monológico e o interesse que este pode oferecer; b) a *orientação* indica o modo, o tempo, o lugar, as pessoas e a situação em que elas se encontram; c) a *ação de complicação* corresponde à trama, aos acontecimentos que constituem o núcleo da história; d) a *resolução* encerra a sequência de acontecimentos e coincide com a última oração narrativa; e) a *coda* tem a função de indicar que não há mais acontecimentos importantes a serem narrados; e, por fim, f) a *avaliação* corresponde aos mecanismos de que se utiliza o narrador para indicar a razão de ser de sua história. A avaliação pode vir localizada imediatamente antes da resolução, mas geralmente se distribui ao longo da narrativa e consiste em todos os recursos utilizados para que seja mantido o interesse pelo relato.

Os comentários avaliativos podem ser totalmente externos à oração narrativa — quando o narrador interrompe o relato para dar uma explicação direta ao interlocutor — ou podem vir encaixados em diferentes graus, sob a forma de um comentário do narrador ou de outro participante sobre os acontecimentos (caso do discurso reportado), ou ainda, podem apresentar como uma personagem reagiu a um determinado acontecimento. As orações avaliativas externas, além de criarem um clima de suspense, elemento vivificador da narrativa, servem para destacar os segmentos narrativos mais importantes, ajudando a captar o interesse do ouvinte.

Há, também, mecanismos de avaliação intrassentencial ou internos, que ocorrem nas orações narrativas e compreendem quatro tipos: a) intensificadores, quando chamam a atenção para a importância de um acontecimento narrativo por meio de gestos, do emprego de fonologia expressiva, do uso de hipérboles, de repetições etc. b) comparadores, quando relatam fatos não ocorridos que põem em jogo um plano cognitivo mais amplo que o que efetivamente existe na narrativa, mediante o recurso à negação, aos modalizadores, ao emprego de formas futuras, às locuções comparativas e superlativas etc. c) correlativos, que funcionam reunindo acontecimentos autônomos numa oração independente simples,

pelo uso do imperfeito, indicando simultaneidade e prolongamento, pelo uso de participios e infinitivos justapostos, indicando simultaneidade com o verbo principal, e pelo uso de atributos duplos; d) explicativas, quando esclarecem certos fatos de modo direto, pelo emprego de orações explicativas.

No que tange ao problema suscitado pela relação estabelecida entre as orações narrativas e as avaliativas, a definição de narrativa cunhada por Labov & Waletzky (1967) e Labov (1972) pressupõe a primazia dos acontecimentos. Entretanto, Labov (1972: 367) reconhece que o aspecto mais importante de uma narrativa, a sua *raison d'être*, é o interesse que ela pode despertar no ouvinte. Daí a preocupação do narrador em contar uma história que não seja considerada desprovida de interesse e, assim, evitar que ao cabo do relato alguém pergunte: “– E daí?” verdadeiro atestado de fracasso para o contador de histórias.

A análise de Labov é bastante operacionalizável por dispor de meios para que se possam distinguir as orações que relatam ações das orações que avaliam os acontecimentos. Isso implica que a significação de uma narrativa é construída não só pelas ações e conteúdos que carrega, mas também pelo modo em que é contada. Assim, o discurso constitui uma dimensão de sentido que fornece informações que a história em si não apresenta.

Para Labov, os elementos avaliativos mais eficazes vêm encaixados na sequência de ações – o que vale dizer que a avaliação, no mais das vezes, está inserida numa oração narrativa. Para o autor, as orações que narram e avaliam concomitantemente têm a função de ressaltar o caráter dramático do acontecimento. O seu modelo de análise confronta-se, porém, com o problema de como distribuir e como classificar essas orações.

Isso implica ser o desdobramento entre relato e avaliação um tópico importante e de difícil resolução na análise de narrativas ficcionais, pois a separabilidade entre a intriga e as reformulações discursivas interpoladas apre-

sentam-se como uma necessidade operacional para a compreensão da narrativa.

AS INSTÂNCIAS DA NARRATIVA DE FICÇÃO

Para que se possa interpretar a ficção narrativa, deve-se identificar sua procedência, exatamente como na vida real, quando nos contamos histórias que interpretamos a partir do conhecimento que temos do contador e das evidências que ele nos fornece de que os acontecimentos tenham se passado como foram relatados. Mas, se na vida real, a presença do narrador e a história conversacional que com ele partilhamos nos orientam no sentido de aceitarmos integralmente ou corrigirmos aspectos do que é contado,

na ficção a identidade do falante não se dá por antecipação e deve ser interpretada com base exclusivamente textual. as técnicas de interpretação de falantes ficcionais não são em si restritas à ficção. [sendo] basicamente as mesmas estratégias que usamos quando ouvimos uma conversa atrás de uma porta fechada e tentamos formar uma representação dos falantes envolvidos. (Ryan, 1981: 517)

A autora afirma (1981: 519) que “o conceito de narrador é logicamente necessário para todas as obras ficcionais, mas não tem fundamento psicológico no caso impessoal” visto que o narrador impessoal “é um construto abstrato privado de dimensão humana” A partir desse ponto de vista, Ryan (1981: 523) se propõe a mostrar que a distinção entre narração pessoal e impessoal acarreta consequências importantes para as estratégias interpretativas, já que a relação entre o falante real e o seu substituto ficcional será muito mais próxima na ficção impessoal que na pessoal. Se se aceita a tese de Adams (1985) de que a ficção consiste num ato de atribuição no qual o locutor real, o autor, delega a um falante substituto a responsabilidade pelos atos de fala por ele produzidos, torna-se óbvio que quanto mais individualizado for o narrador tanto

maior será o distanciamento do autor em relação ao que é dito.

Dado que o *discurso do narrador* é hierarquicamente privilegiado em relação ao *discurso atributivo* e ao discurso que reporta a *fala das personagens*, torna-se pertinente investigar as funções que os narradores ficcionais podem desempenhar visto que o grau de individualização que apresentam é fundamental para que se possa determinar como eles selecionam o discurso para expressar o modo em que as personagens interagem. Temos, todavia, a consciência de que o que estamos chamando de *discurso do narrador* é na verdade uma ficção metodológica já que todo o discurso de que é composta uma narrativa, incluído aí o *discurso atributivo* e a *fala das personagens*, é, em última instância, discurso do narrador. O *discurso atributivo* poderia ser tratado sob a designação de *comentário*, já clássica em Teoria da Literatura. Entretanto, optamos pela terminologia de Prince (1978), que nos parece designar melhor o ato de atribuição que o narrador faz à personagem e que é essencial para o nosso trabalho.

Genette (1979: 254) aponta as seguintes funções para o narrador: a) *função de comunicação*, quando os narradores simulam uma conversa com o narratário, objetivando atuar sobre o interlocutor chamando-lhe a atenção e facilitando a sua compreensão – este caso corresponde à avaliação totalmente externa de Labov; b) *função ideológica*, quando interage com as personagens, regendo-lhes as falas e monitorizando diretamente todas as enunciações; c) *função de atestação*, quando testemunha um fato como personagem da história.

Botelho (1989: 24) acrescenta às funções do narrador estabelecidas por Genette d) uma *função de mediação e monitoração* do discurso das personagens – que se confunde, em parte, com a função ideológica de Genette, bem como e) uma *função de contextualização* dos aspectos paralinguísticos que se processam durante a interação das personagens.

Estes elementos teóricos possibilitam obter informações importantes sobre o ponto de vista adotado nas narrativas bem como saber em que medida o narrador e o autor estão mais imbricados ou disjuntados na ficção narrativa, e, ainda, sobre os modos de monitoramento e seleção que o narrador exerce sobre o discurso das personagens.

Os narradores ficcionais dispõem de vários dispositivos para representar as falas das personagens que povoam seus relatos. Para Reis e Lopes

As virtualidades semânticas e estéticas do texto narrativo dependem em larga medida do modo como nele se combinam, sobrepõem ou entrelaçam o **discurso do narrador** e o **discurso das personagens**. De fato, várias 'vozes' se entrecruzam no texto narrativo e é justamente nessa alternância que se constrói a produtividade semântica do texto. Há, no entanto, uma relação hierárquica entre as diferentes instâncias discursivas, já que o discurso das personagens aparece sempre inserido no discurso do narrador, entidade responsável pela organização e modelização do universo diegético. (1988: 274)

A citação se justifica pela clareza com que aborda a questão essencial da fala das personagens: a da inevitável dependência a que ela está submetida. Desse modo, o discurso da personagem deve ser analisado a partir do maior ou menor grau de dependência em relação ao discurso do narrador.

Há duas grandes modalidades à disposição dos autores de narrativas para reportar a fala das personagens: o *discurso direto*, mais mimético porque a personagem assume o estatuto de sujeito da enunciação, porta como marca principal a presença de verbos *dicendi* e *sentiendi* ou, ainda, o emprego de recursos grafêmicos indicando outra instância enunciativa; e o *discurso indireto*, ou forma mais diegética de reprodução da fala, caracterizado por um monitoramento maior da voz da personagem pelo narrador, o que torna o relato mais mediado e informativo. Há, ainda, o *discurso indireto livre*, mecanismo narrativo empregado para apreensão do monólogo inte-

rior do personagem. Trata-se, como se percebe, de uma modalidade possível de ocorrer somente em narrativas de experiência vicária. Não obstante, não nos debruçaremos sobre essa modalidade de discurso em razão de que tal tarefa exige uma análise detalhada que não podemos empreender nesse momento, dada a exiguidade deste ensaio.

Prince (1978) chama *discurso atributivo* às locuções e frases que, na narrativa romanesca, acompanham as falas das personagens, regem a circulação de vozes, indicam o ponto de vista, situam o contexto da fala, a origem, a destinação, o ato ilocucional, o tom, a mímica e os gestos produzidos pelos interlocutores. O discurso atributivo constitui um fator de caracterização da personagem, uma vez que revela seus sentimentos e atitudes numa determinada situação, contribuindo para a melhor compreensão do sentido das falas produzidas no mundo da ficção. Para Prince (1978: 312), o discurso atributivo ajuda o leitor a compreender “a posição de um texto em relação à sua própria legibilidade e à sua própria natureza”

Vários mecanismos são utilizados para marcar a mudança de voz na narrativa, que vão desde a forma mais corrente (sujeito + verbo *dicendi* ou vice-versa), passando por formas mais complexas (sujeito + verbo *dicendi* + advérbio, por exemplo) e elípticas, reduzidas somente a um verbo, a um nome, a um advérbio, ou a um adjetivo (processo este que se aproxima do diálogo dramático), até à elipse total, em que frases indicando movimentos, gestos, mímicas, ocupam o lugar da fórmula de apresentação. Essa variedade de formas do discurso atributivo é índice das múltiplas relações que ele pode estabelecer entre o discurso direto e o discurso narrado.

Apesar da clareza com que Prince descreve as formas do discurso atributivo e seus modos de aparição, determinando seu rendimento na economia narrativa, falta à sua abordagem um grau de aprofundamento maior no que respeita a como os verbos que comentam a interação ficcional ajudam a interpretar diálogos escritos.

Com a intenção de dar uma explicação que preencha esta lacuna, recorreremos à classificação dos verbos de atribuição proposta por Coulthard (1987). A autora encontrou notáveis diferenças de estilo entre autores que optam por narrar suas histórias de um modo quase dramático, com pouco comentário na periferia do diálogo e com predominância de verbos de elocução neutros, e autores que comentam as falas de suas personagens com verbos propriamente de elocução, que indicam como a fala está sendo citada. Buscando categorizar as inferências que os leitores produzem quando interpretam diálogos ficcionais, a autora afirma que a neutralidade dos verbos de dizer, que obriga o leitor a trabalhar mais no preenchimento dos vazios do texto, é o que torna mais vívidos os relatos dos escritores do primeiro grupo, ao passo que a maior informatividade, característica das histórias dos autores do segundo, decorre da presença do narrador – e num nível superior, do próprio autor.

A taxonomia proposta divide os verbos em dois grupos: o primeiro é formado por verbos de elocução neutros e o segundo, por verbos de elocução propriamente ditos. Há verbos de elocução totalmente neutros (*dizer* e *contar*, por exemplo) e outros (como *replicar* e *perguntar*) que descrevem o modo pelo qual um dado ato de fala se ajusta ao enunciado que o antecede, ou como estes verbos organizam o discurso no sentido da prospecção e da retrospecção em relação às falas das outras personagens.

Segundo a autora (1987: 157), os verbos de elocução são *metalinguísticos*, quando se referem ao ato linguístico, e *metaproposicionais*, quando indicam aspectos referentes à interação dos falantes ficcionais. Há outros verbos que não têm a função de reportar, mas sim de descrever a fala ficcional marcando a maneira em que a sentença é pronunciada, tais como verbos indicadores de prosódia, que sinalizam efeitos vocais (variações de tom, de voz, intensidade, duração etc.) e apresentam características suprasegmentais, tais como a entonação e a exclamação. Os autores de narrativas ficcionais

indicam, por meio deste mecanismo de controle, como os receptores de seus textos devem interpretar a fala de uma personagem.

Existe uma grande diversidade na construção do diálogo romanesco, havendo aqueles em que há poucas características da oralidade, ao passo que outros são escritos como se fossem ditos – ainda que lhes faltem certas estruturas presentes no diálogo natural (como hesitações, retomadas, frases inacabadas, reformulações etc.). A narrativa tem uma lógica própria, e, nessa lógica, o recorte narrativo se sobrepõe ao recorte conversacional – o que põe em evidência que outros elementos, além dos estritamente linguísticos, segmentam e hierarquizam o diálogo. Assim sendo, parece constituir uma proveitosa via de análise investigar não só por que modo e com que função o narrador seleciona, elabora e distribui o diálogo ao longo da narrativa, mas também como ele fornece informações (e com que propósitos) sobre as disposições comportamentais das personagens.

O diálogo ficcional romanesco é marcado por diferenças tanto em relação ao diálogo natural quanto em relação ao diálogo dramático. O diálogo natural tem finalidade comunicativa (com intenções que variam desde o simples contato até a obtenção de efeitos perlocucionais,² como ocorre com os atos de persuadir, mandar, pedir etc.), ao passo que o diálogo ficcional (romanesco e dramático) tem, para além dessa função pragmático-comunicativa, uma função lúdica, que reforça o desenvolvimento do tema e da ação narrativa. Como se percebe, estamos nos apoiando numa concepção teórica que permite pleitear que enredos dramáticos, em rigor, constituem narrativas.

² Austin (1990) aponta três dimensões de realização dos atos de fala: a) ato *locucional* – ato de produzir um enunciado; b) ato *ilocucional* – ato pelo qual ao dizer o que diz, o falante procura influenciar o ouvinte, levá-lo a fazer algo; c) ato *perlocucional* – ato pelo qual ao dizer o que diz, o falante pode estar tentando alcançar certos efeitos sobre o interlocutor, além dos alcançados pelo ato ilocucional.

Ao fazermos tal afirmação, temos em mente o modelo de Virtanen (1992: 302) que, a partir da constatação de que “o tipo de texto de um texto determinado não precisa estar de acordo com seu tipo de discurso” propõe um modelo de tipologia textual assentado em dois níveis. Para a autora, os casos de discordância aparente entre um tipo de texto e o discurso que ele realiza podem ser explicados com o auxílio de noções como ‘direto’ e ‘indireto’. Considerando que “textos narrativos podem realizar o tipo de discurso argumentativo, instruções podem assumir a forma de descrição e assim por diante” a autora argumenta que o texto narrativo, mais que qualquer outro, pode servir a tipos de discursos outros que não correspondem ao narrativo, ou seja, podem realizar qualquer tipo de discurso.

Para essa autora, a consequência disso é claramente percebida pelo fato de que, embora a narrativa prototípica contenha certo número de características, não se precisa senão de pouco material para classificar um texto como narrativo. Baseando-nos nesse modelo, propomos que o drama escrito, por representar sequências de eventos, provocados e sofridos por agentes e que se desenvolvem num determinado tempo e num determinado espaço, constitui um texto narrativo que realiza um discurso a que poderíamos chamar dramático.

Segundo Gelas (1988: 323 e segs.), as diferenças entre o diálogo ficcional romanescos e o diálogo natural se acentuam no tratamento dado aos elementos linguísticos (elementos verbais e unidades vocais, como prosódia, acentuação e entonação). Se o diálogo natural comunica e obtém sua significação a partir do tratamento de elementos linguísticos e não linguísticos de modo *associado* e *simultâneo*, no qual as palavras, ou o conjunto de palavras, que formam as réplicas, coexistem com as entonações e os acentos específicos e são acompanhados por gestos, atitudes e objetos da situação, “no diálogo ficcional tudo é apresentado a partir do universo lingüístico. O escritor dá conta do tom, do modo de enunciação, da qualidade da voz, dos movimentos e da mímica de forma *dissociada* e *sucessiva*.”

Gelas afirma que, em decorrência da dissociação e da sucessividade, o diálogo ficcional fratura o discurso da narrativa tanto pelas mudanças de pessoa e de tempo, quanto pela disposição gráfica e pelo uso de uma sintaxe e de um léxico particularizantes, que introduzem uma multiplicidade de vozes.

Diferentemente do diálogo narrativo ficcional, em que há a presença constante do narrador, monitorando a produção discursiva, o diálogo dramático dispõe apenas das *didascálias*, que “correspondem a uma enunciação *não ficcional*, voz sempre ativa do dramaturgo, em oposição ao caráter ficcional do diálogo” (ISSACHAROFF 1985: 11). Este elemento caracteriza o drama enquanto gênero literário, uma vez que interpõe *rubricas cênicas* entre as falas diretas e as observações do autor. Na representação teatral essas notas são eliminadas e os hiatos resultantes do seu desaparecimento na unidade do texto são preenchidos, amiúde, por signos de natureza diversa da estritamente linguística. Trata-se de um processo de transposição de significados linguísticos para outros sistemas semióticos.

O diálogo teatral necessita de uma descrição que atente para a sua semiologia, que apresenta uma natureza *verbal* (signos linguísticos e acústicos), e *não verbal* (signos visuais, musicais, proxêmicos etc.). A representação teatral é um texto complexo, produzido por um conjunto de subtextos e outros signos de códigos diversos. Para Ubersfeld (apud BAJARD, 1994: 61), o texto verbal (código linguístico) é uma parte do texto geral da representação teatral, que se define por suas leis próprias e sustenta relações precisas com os outros textos cênicos.

Neste ponto nos aproximamos de uma querela de longa data acerca da natureza do texto dramático: se se trata de um gênero literário ou de uma peça de teatro. Parece, entretanto, que uma coisa não exclui a outra. O drama é uma obra de literatura por características próprias, pois não requer mais

que a simples leitura para penetrar na consciência do público. Mas, ao mesmo tempo, é um texto que pode, e geralmente pretende ser usado como componente verbal da representação teatral. Para Fischer-Lichte (1995: 305) a diferença fundamental entre a representação do drama e o texto literário está nos meios em que se realizam: o drama escrito pertence à classe de *textos monomediais* (porque realizados por meio da homogeneidade do signo linguístico), ao passo que o drama encenado pertence à classe de *textos multimediais* (que se realizam a partir da produção homogênea de signos verbais – e voco-acústicos – e não verbais, tais como a música, o figurino, o cenário, o adereço etc.).

As narrativas dramática e romanesca se diferenciam porque a primeira, enquanto gênero literário, porta como traço característico o fato de sua linguagem se realizar através do diálogo, ao passo que a segunda se constitui como monólogo. Outro ponto em que se diferenciam é que o diálogo narrativo enfatiza a sucessão de falas, enquanto o diálogo dramático ressalta o desdobramento e a interação simultânea dos contextos onde brotam.

Mas, ainda que a narrativa romanesca não disponha de uma instância de discurso voltada para a concretização da cena no palco, como ocorre com a narrativa dramática, dispõe de um meio eficaz para caracterizar as personagens, uma vez que é pródiga na apresentação de aspectos da *comunicação não verbal*: as personagens de ficção romanesca são construídas não só pelo que dizem, mas também pelo que fazem, por meio de uma série de signos não verbais que são descritos na narrativa com a função de sedimentar as identidades sociais e de contribuir para a interpretação dos seus comportamentos.

Os narradores ficcionais costumam descrever grande quantidade de sinais produzidos pelas personagens em contextos comunicativos específicos. Estes sinais associam-se aos atos de fala (reforçando-os ou contradizendo-os) e fornecem informações úteis para a interpretação das motivações que

as impulsionam, porque descrevem signos importantes de sua atividade emocional.

Eis alguns elementos de teoria da narrativa que cremos ser importantes para que se possa começar a romper de forma mais radical com o mito ainda predominante de que a narrativa literária, em particular, e a literatura em geral, constituem uma espécie de anomalia no conjunto das efetivas comunicações humanas, ou para usar do jargão estruturalista, são caracterizadas pelo estranhamento e pela diferenciação; em suma, pela posição anódina enquanto forma de comunicação.

Esperamos que essas poucas achegas de ordem teórico-metodológica possam ajudar a estudantes iniciantes nos estudos e exercícios de análise da narrativa, esse campo tão vasto que assusta a quem dele se aproxima pela primeira vez.

BIBLIOGRAFIA

- ADAMS, John-K. *Pragmatics and fiction*. Amsterdam : John Benjamins, 1985.
- AUSTIN, J. L. *Quando dizer é fazer*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BAJARD, Elie. *Ler e dizer: compreensão e comunicação do texto escrito*. São Paulo: Cortez, 1995.
- BANGE, Pierre. Toward a pragmatic analysis of narratives in literature. *Poetics*, Amsterdam, n° 15, p. 73-87. 1986b.
- BOTELHO, Amara Cristina de B. e S. *O diálogo ficcional em seis contos machadianos*. Recife, 1989. Dissertação de mestrado em Letras e Linguística - Departamento de Letras e Linguística, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, 1989.
- CALDAS, Carmem Rosa. Dialogue in fiction. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n° 11, p. 83-92, 1984.
- _____. Reported speech in written narrative texts. In: COULTHARD, R. M. (Ed). *Discursing discourse*. Birmigham: University of Birmigham ELR, 1987 (Discourse analysis monograph; 14).
- CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

- COULMAS, Florian. *Direct and indirect speech*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1986. p. 1-27: Reported Speech: some general issues.
- CULLER, Jonathan. *The pursuit of signs: semiotics, literature, deconstruction*. New York: Cornell University Press, 1985.
- FARIA, João Roberto. Fronteiras da narrativa. In: *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1971. p. 255- 274.
- FISCHER-LICHTE, Erika. Writen drama – oral performance. In: QUASTHOFF, Uta M. *Aspects of oral communication*. Berlim: Walter de Gruyter, 1995.
- GELAS, Nadine. Dialogues authentiques et dialogues romanesques. In: COSNIER, Jacques et al. *Echanges sur la conversation*. Paris: CNRS, 1988.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Arcádia, 1979.
- HELBO, André et al. *Théâtre, modes d'approche*. Paris: Klincksieck/Labor, 1987
- ISSACHAROFF, Michael. *Le Spectacle du discours*. Paris: José Corti, 1985.
- _____. Voix, autorité, discascales. In: *Poétique*, Paris, n. 96, p. 463-474, 1993.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Cathérine. Le statut référentiel des textes de fiction. *Fabula*, n. 2, p. 131-138, 1983.
- LABOV, William & WALETZKY, Joshua. Narrative analysis: oral versions of personal experience. In: HELMS, June (Ed.). *Essays on the verbal and visual arts*. Seattle: University of Washington Press, 1967 p. 12-44.
- LABOV, William. *Language in the Inner City*. Oxford : Basil Blackwell, 1972.
- _____. Speech actions and reactions in personal narrative. In: TANNEN, Deborah (Ed.). *Analyzing discourse: text and talk*. Washington D. C.: Georgetown University Press, 1982. p. 219-274
- LAFORÉST, Marty; VINCENT, Diane. Du récit littéraire à la narration quotidienne. In: LAFORÉST, Marty. *Autour de la narration*. Paris: Nuit Blanche, 1993. p. 13-28.
- MARCUSCHI, Luiz Antonio. *A ação dos verbos introdutórios de opiniões*. Recife. Mestrado em Letras e Linguística da Universidade Federal de Pernambuco, 1981. (Mimeografado).
- POLANYI, Livia. So what's the point?. In: *Semiotica*, v. 25, n. 3-4, p. 207-241, 1979.

- _____ The nature of meaning of stories in conversation. In: *Studies in Twenty Century Literature*, v.6, n. 1-2, 1982.
- PRATT Mary Louise. *Toward a speech act of literary discourse*. Bloomington: Indiana University Press, 1977.
- PRINCE, Gerald. Le discours attributif et le récit. In: *Poétique* Paris, n. 35, p. 305-313, 1978.
- _____. Narrative pragmatics, message and point. In: *Poetics*, Amsterdam, n. 12, p. 527-536, 1983.
- RADER, Margareth. Context in written language: the case of imaginative fiction. In: TANNEN, Deborah. *Spoken and written language: exploring orality and literacy*. Norwood: N. J. ALEX Publishing Corporation, 1982. p. 185- 198. (Series Advances Discourse; v. 9).
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- RYAN, Marie-Laure. The pragmatics of personal and impersonal fiction. In: *Poetics*, Amsterdam, v.10, n. 6, p.517-539, 1981.
- SCHERER, Klaus R. La fonction des signes non verbaux dans la conversation. In: COSNIER, J.; BROSSARD, A. *Textes de base en psychologie*. Paris: Neuchâtel; Delachaux et Niestlé: TDB, 1984.
- TANNEN, Deborah. Oral and literate strategies in spoken and written narratives. In: *Language*, Baltimore, v. 58, n. 1, p. 1 -21, 1982.
- _____ *Talking voices*. repetition, dialogue, and imaginery in conversational discourse. New York: Port Chester; Melbourne-Sydney: Cambridge University Press, 1989.
- TOOLAN, Michael J. Analysing fictionel dialogue. In: *Language & Communication*, London, vol. 5, n. 3, p. 193-202, 1985.
- VIRTANEN, Tuija. Issues of text tipology: narrative – a 'basic' type of text? In: *Text*, v.12, n. 12, p. 293-310, 1992.

A FUNÇÃO “ARQUEOLÓGICA” DOS VELHOS TEXTOS CLÁSSICOS

Zélia de Almeida Cardoso*

RESUMO: Os textos literários produzidos na Antiguidade se assemelham aos artefatos arqueológicos uma vez que trazem o passado até o presente revelando as experiências culturais de outrora. As obras latinas que sobrevivem até hoje são importantes não só por preservarem esses conhecimentos como também por terem sido escritas em um idioma que se modificou com o tempo, gerando outras línguas, mas que pode ainda hoje ser estudado tal como era.

Palavras-chave: Literatura antiga, Literatura e arqueologia, Literatura latina, Língua latina.

A leitura das antigas obras literárias gregas e latinas, escritas há mais de dois mil anos, nos põe em contato com um outro mundo e nos incita a investigar o passado, a penetrar na vida de outrora e a procurar conhecer o ser humano que deixou suas marcas nos textos. Sob esse aspecto essas obras operam como as descobertas arqueológicas: trazem de volta o que passou e nos mostram as experiências, conhecimentos e características de épocas distantes. Mais do que os artefatos de cultura material, os textos desvendam o modo de pensar e de viver de antigamente, revelam os autores, falam de preferências e concepções, de aptidões especiais e gostos.

Professora aposentada da FFLCH - USP.

Como o material arqueológico, tornam presente o tempo que se foi e os espaços que se modificaram e fazem com que deles participemos e sejamos levados a compreendê-los.

O exame das obras escritas gregas e latinas corresponde a um processo de investigação que nivela os pesquisadores que delas se ocupam aos arqueólogos. Os textos mostram o pensamento antigo; os objetos confeccionados pelo homem complementam essa visão e são indispensáveis quando vêm de uma civilização ou grupo humano que não conheceu a linguagem escrita: são "monumentos" culturais, evidentemente, e como tais devem ser estudados e prezados. Os textos, porém, além de se afigurarem também como monumentos, têm o estatuto de "documentos" atestando, pela escrita, o que se disse e se pensou.

A criação da linguagem verbal foi um dos principais fatores a caracterizarem o homem, em sua essência; a da escrita – milênios e milênios mais tarde – completou essa criação, permitindo a salvaguarda de ideias e sentimentos expressos, a integridade das reflexões, a perenidade da história, dos saberes e da poesia, dos quais ainda hoje partilhamos.

E foi todo um universo de pensamentos e de arte o que nos veio da Antiguidade clássica e se projeta em nossos dias. Ao discorrer sobre a herança que recebemos dos antigos, em uma entrevista concedida à *Folha de São Paulo*,¹ Jean-Pierre Vernant afirmou que "os gregos inventaram tudo": inventaram a política e a democracia, reconceituaram a sociedade humana, discutiram a igualdade de direitos, criaram a praça pública que dá um lugar ao cidadão, coexistindo com a acrópole, o espaço dos deuses. E é nesse espaço público dos homens que são debatidos os assuntos de interesse geral, que se argumenta e se contra-argumenta, que se demonstra, que se persuade, que se reflete, que se exercita a arte da pa-

¹ VERNANT, Jean Pierre. Os gregos inventaram tudo. Entrevista concedida à *Folha de São Paulo*. In: *Folha de São Paulo*. 31/10/1999. Caderno MAIS! Páginas: 4 e 5.

lavra. E como consequência cria-se a retórica e trabalha-se a contradição nas discussões acaloradas; floresce a filosofia, desenvolvem-se as ciências, as matemáticas, a medicina; desabrocha a literatura, a poesia, o teatro. Inventando tudo isso, “os gregos em grande parte nos inventaram”, disse Vernant.

Gilbert Highet,² por sua vez, faz referência aos primeiros e principais herdeiros dos gregos, os romanos, que, com eles aprendendo, difundiram-lhes a cultura e criaram uma civilização nobre e complexa, que floresceu por mais de mil anos e ainda sobrevive, transformada, mas não destruída.

Como parte do que permaneceu da civilização latina estão as letras, as obras escritas, os textos, íntegros ou fragmentados, que continuam a ser lidos e estudados até hoje, a ser apreciados e analisados, na língua original ou em traduções, no estado em que se encontram ou em adaptações simplificadoras. São obras que atravessaram a Idade Média e atingiram os tempos modernos. Nessas obras está a língua latina que, levada aos confins do Império Romano, em ondas sucessivas, acabou por sofrer modificações em suas estruturas gerando as línguas românicas.

Muitos escritores latinos se inquietaram, de alguma forma, com a preservação do que escreveram. Escreveram para o futuro, parece, e não apenas para aqueles que os cercavam e com eles participavam da vida de todos os dias.

Catulo,³ um dos primeiros poetas romanos a viver na chamada época clássica – a que se estende pelos séculos I a.C. e I a.D. –, compôs um pequeno poema-dedicatória, colocando-o no início de seu livro. Nesse poema ele se indaga, em

² HIGHET, G. *The classical tradition*. New York and London: Oxford University Press, 1949, p. 1.

³ Catulo viveu presumivelmente entre 87/84 e 54/52 a.C. As datas de seu nascimento e morte são discutíveis. Publicou 116 poemas, compendiados em uma coletânea intitulada *Poemas (Carmina)*.

uma pergunta retórica,⁴ sobre o possível destinatário do livro, e o oferece a Cornélio Nepos, comparando as obras de ambos: enquanto o historiador compôs um texto monumental, o poeta se limitou a escrever nugas, poemas de circunstância, insignificâncias literárias, às quais, entretanto, Nepos soube dar o merecido valor.⁵ E Catulo conclui a dedicatória, falando sobre o apoio dado pelo amigo e as esperanças que nutre quanto à longevidade de seus *carmina*:

Por essa razão, guarda contigo o que está neste livrinho,
não importa o que seja. E possa ele, ó virgem protetora,
conservar-se inalterado por mais de um século!⁶

É possível que o poeta estivesse gracejando ao dizer essas palavras, mas, sem dúvida, elas evocam uma espécie de preocupação, comum entre os poetas latinos: o desejo de que os poemas que escreveram permanecessem por muito tempo. Não se sabe quem era a "virgem protetora" a que o poeta alude. Minerva, a deusa da sabedoria? Ou uma das musas inspiradoras da poesia? Erato, talvez? Quem quer que fosse, ela o protegeu. Catulo almejava que seus poemas se preservassem por mais de um século. E eles estão aí, dois mil anos depois, trazendo-nos as deliciosas imagens da amada, uma mulher bonita e volúvel, que tinha um pequeno pardal cuja morte a fez chorar,⁷ que tornava o amante insaciável em ma-

⁴ *Quoi dono lepidum nouum libellum/ arida modo pumice expolitum?* (CAT. 1, 1-2) (A quem oferecerei este delgado livrinho novo./ que acaba de ser polido com áspera pedra-pomes?). Os textos latinos de Catulo são extraídos de CATULLE. *Poésies*. Texte ét. et trad. par G. LAFAYE. 9. ed. Paris: Les Belles Lettres, 1974. Todas as traduções apresentadas neste artigo são de nossa responsabilidade.

⁵ *Corneli. tibi; namque tu solebas/ meas esse aliquid putare nugas./ iam tum cum ausus es unus Italorum/ omne aeuum tribus explicare cartis/ doctis. Iupiter. et laboriosis* (CAT. 1, 3-7) (A ti, Cornélio, pois que costumavas/ julgar que minha nugas eram algo/ quando já tinhas ousado, como único dos italos./ desdobrar toda a história em três volumes/ eruditos, por Júpiter!, e bem elaborados).

⁶ *Quare habe tibi quicquid hoc libelli. / quaecumque: quod. o patrona uirgo./ plus uno maneat peremne saeclo.* (CAT. 1, 8-10).

⁷ CAT. 2; 3.

téria de beijos trocados,⁸ que o fazia sofrer quando dele se afastava,⁹ impelindo-o a procurar a companhia de vulgares prostitutas,¹⁰ que, andava pelas ruas, ela própria, em vielas e esquinas, procurando romanos para “esfolar”¹¹ mas que era bela, belíssima, pois que roubou todas as graças de todas as mulheres!¹²

Os poemas de amor sobreviveram aos tempos e inspiraram outros poetas e artistas. No segundo quartel do século XX, Carl Orff compôs a cantata *Catulli carmina*,¹³ utilizando textos de Catulo no original e acrescentando uma abertura em latim.

Mas não foram apenas poemets amorosos o que Catulo deixou. Há em seu livro textos irônicos, críticos, agressivos, em que o poeta evidencia os vícios da velha Roma, há poemas extensos, de forte sabor alexandrino – os chamados *carmina docta*¹⁴ – nos quais ele fala de velhos mitos, há epitalâmios, elegias, e epigramas satíricos e sentimentais.¹⁵ Todos esses textos chegaram até nós. E nós, com facilidade, por meio do conhecimento da língua latina ou por traduções, podemos chegar até eles.

Se Catulo almejava um século de duração para a sua obra, Horácio,¹⁶ um dos mais conhecidos poetas líricos da época de Augusto, parece ter a certeza de que os poemas que

⁸ CAT. 5; 7

⁹ CAT. 8.

¹⁰ CAT. 32; 41.

¹¹ CAT. 58.

¹² CAT. 86, 5-6.

¹³ A cantata faz parte do tríptico de Orff, intitulado *Trionfi*, que engloba também a famosa *Carmina Burana* e o *Trionfo di Afrodite*.

¹⁴ CAT. 61-68.

¹⁵ A guisa de exemplificação, lembramos o famoso poema 85, que consta de um único dístico: *Odi et amo. Quare id faciam, fortase requiris./ Nescio, sed fieri sentio et excrucior* (CAT.85) (Odeio e amo. Por que ajo assim, talvez perguntes./ Não sei; mas sinto que acontece, e me torturo).

¹⁶ Horácio viveu entre 65 e 8 a.C. Escreveu, entre 41 e 8 a.C., epodos (*Epodes*), odes (*Odes*), sátiras e epístolas (*Sermones*).

escrevia eram praticamente eternos, superando os objetos de cultura material e as próprias construções antigas. Na ode 3,30 – a última do terceiro livro de *Odes* – ele protesta essa certeza:

Construí um monumento mais duradouro que o bronze,
e mais importante, ainda, que a real ancianidade das
pirâmides.

Nem a chuva devoradora, nem o violento Aquilão
poderão destruí-lo, nem a série infinita dos anos
e a marcha contínua do tempo que foge.

Não morrerei completamente: uma grande parte
de mim escapará da deusa Libitina.¹⁷

Horácio estava certo. Seus poemas evitaram a morte e o esquecimento do nome do autor. Libitina, a divindade romana que presidia as cerimônias fúnebres, não se ocupou dos textos de Horácio. Eles estão aí, vivos, para quem quiser lê-los e admirá-los: os epodos, as odes, as sátiras, as epístolas – os poemas cáusticos, inspirados em Arquíloco, os que exaltam os prazeres do vinho e da amizade e a beleza das mulheres e dos efebos, os textos cívicos e laudatórios, os *sermões* que nos trazem visões da vida cotidiana de Roma, a *Arte Poética* que tanta influência exerceu, no passado, sobre aqueles que teorizaram a poesia.

Na esteira de Horácio, Propércio¹⁸ também falou da imortalidade de suas elegias, no sofisticado estilo dos poetas que se influenciaram pela estética alexandrina:

¹⁷ *Exegi monumentum aere perennius/ regalique situ pyramidum altius/ quod non imber edax. non Aquilo impotens/ possit diruere aut innumerabilis/ annorum series et fuga temporum./ Non omnis moriar multaque pars mei/ uitabit Libitinam.* (HOR. O. 3, 30, 1-7). HORACE. *Oeuvres*. Étude, notice et notes de E. Plessis et P. Lejay. 7^e ed. rev. Paris: Hachette, 1917

¹⁸ Propércio viveu entre 45/40 e 16 a.C., presumivelmente. Escreveu quatro livros de elegias.

Feliz daquela que for celebrada em meu livrinho!
Meus poemas serão, todos eles, os monumentos de sua
beleza!
Pois nem o custo das pirâmides erguidas para os astros,
nem o templo de Júpiter Eleu que se assemelha ao céu,
nem o rico esplendor do sepulcro de Mausolo
escapam da extrema condição da morte:
as chamas e os temporais lhes subtraem a glória;
vencidas pelos anos, as coisas tombam por seu próprio peso.
Mas o nome desvendado pelo gênio não cairá pela ação
do tempo:
a glória, por meio do gênio, permanece sem morrer.¹⁹

Uma parte dos textos latinos permaneceu, realmente, para a posteridade; muitos se perderam, porém. Do que restou, há de tudo: história, filosofia, tratados de retórica, discursos, cartas, história natural, arquitetura, agronomia, medicina, poesia... Poesia épica, poesia lírica, didática, sátira, comédias, tragédias – obras conservadas por copistas, que na obscuridade da Idade Média, foram capazes de preservá-las para nós. Facilitou esse trabalho o fato de a língua latina ter-se mantido viva nesse período, graças à Igreja e aos notários que escreviam os documentos em latim.

A história da língua latina é bastante peculiar. O idioma, falado inicialmente no pequeno território do Lácio, na região central da península itálica, onde, em meados do século VIII a.C., um grupo de pastores albanos fundou a cidade de Roma, foi registrado em diferentes momentos de sua evolu-

¹⁹ *Fortunata. meo si qua est celebrata libello! / carmina erunt formae tot monumenta suae. / Nam neque Pyramidum sumptus ad sidera ducti / nec Iouis Elei caelum imitata domus / nec Mausolei diues fortuna sepulcri / mortis ab extrema condicione uacant: / aut illis flamma aut imber subducit honores. / annorum aut ictu pondere uicta ruent. / At non ingenio quaesitum nomen ab aeuo / excidet: ingenio stat sine morte decus.* (PROP. 3, 2, 17-26). PROPERCE. *Elégies*. Texte ét. et trad. par D. Paganelli. 4^e ed. Paris: Les Belles Lettres, 1970.

ção, permitindo que dele se tenha uma panorâmica visão diacrônica.

Os documentos escritos que se preservaram permitem a reconstituição da história da língua latina, em sua evolução. Os romanos conheceram a escrita muito cedo, adotando o alfabeto etrusco. As inscrições mais antigas que chegaram até nós são do período que se estende entre os séculos VI e IV a.C., momento em que aquilo que se conhece sobre a cidade é ainda obscuro, impreciso, envolto em lendas. Só a partir do século IV a.C., quando Roma começou a crescer e a expandir-se, vencendo povos vizinhos e caminhando para sua hegemonia, é que as informações se tornam mais seguras. É quando surgem os primeiros textos escritos propriamente ditos: arquivos públicos e particulares, anais, leis, máximas e refrões em verso. Tudo isso foi vazado em uma forma especial da língua, bastante pobre e rústica, a que chamamos de *latim arcaico*. No segundo quartel do século III a.C., a vitória de Roma sobre a Magna Grécia foi decisiva tanto por representar um passo fundamental no caminho da helenização, quando começam a ser produzidos os primeiros textos verdadeiramente literários, como por constituir-se no início de uma série de novas vitórias e conquistas romanas que se estenderam pelos séculos afora, determinando a formação de um império imenso.²⁰

Esses textos, cuja língua ainda apresenta traços arcaizantes, são bastante influenciados pela literatura grega que lhes serviu de modelo. Somente aos poucos é que começam a ter identidade própria, mostrando as importantes inovações introduzidas por seus autores.

O apogeu da literatura latina se dá no século I a.C. quando a língua se fixa, se embeleza e chega ao requinte formal,

²⁰ O império romano, no século II de nossa era, se estendia por grande parte da Europa ocidental, pelo norte da África e pela Ásia Menor. Para pormenores sobre a expansão romana, cf. PIGANOL, A. *Histoire de Rome*. Paris: PUF. 1954. Cap. I-IV.

sendo conhecida como *latim clássico*. Surgem os grandes escritores: prosadores como Cícero, Júlio César, Salústio, Tito Lívio; poetas como Lucrécio, Catulo, Virgílio, Horácio, Tibulo, Propércio, Ovídio e outros. O *latim clássico* – forma literária, por excelência – coexiste com o *latim vulgar*, a língua falada pelo povo, que apresenta múltiplos matizes e foi documentada em inscrições e até mesmo em alguns textos especiais; esse foi o latim levado pelos soldados a todos os pontos do império, impregnado de elementos arcaicos, vulgares e rurais, de deformações e até mesmo de estrangeirismos uma vez que dos soldados mercenários eram muitos os não romanos. À romanização dos territórios conquistados seguiu-se a latinização – a implantação da língua latina como oficial. Apenas em alguns locais que se transformaram em províncias romanas, onde a civilização já atingira um nível muito alto – o que ocorreu na Grécia e em algumas regiões do Oriente –, as línguas até então faladas foram mantidas, coexistindo de certa forma com o latim.

Entre os séculos II e III de nossa era, com o surgimento da chamada literatura cristã, há uma tendência entre os principais autores do período a reproduzir nos textos a riqueza do *latim clássico* dos séculos anteriores, mas com o fracionamento e o posterior esfacelamento do império, no século V o latim assumiu outras formas. Desapareceram os grandes escritores, as obras escritas se rarefizeram e a língua oral, profundamente afetada por falares próprios de habitantes das diversas regiões que compunham o mundo romano, começou a modificar-se substancialmente, adquirindo características especiais em cada região em que era falada e gerando as línguas românicas. Nesse ínterim, a Igreja, responsável em grande parte pela preservação da antiga cultura, faz do latim sua língua oficial. Passam a coexistir o *latim eclesiástico*, falado e escrito pelos representantes da Igreja e utilizado em cerimônias e rituais, o latim utilizado nas cortes, pelas aristocracias, como língua comum, o *latim dos tabeliães*, empregado em documentos oficiais, e os dialetos românicos que em breve se

tornarão novas línguas, autônomas, independentes do idioma que lhes deu origem e dotadas de identidade própria – a extensão da língua latina no tempo e no espaço.

Os textos escritos em latim permaneceram, entretanto, em número suficiente para que tenhamos um amplo panorama da literatura que se produziu em Roma. Foram traduzidos desde a Idade Média, mas ainda interessam a todos aqueles que desejam conhecê-los em sua forma original, quer para o estudo da língua quer para penetrar no segredo do pensamento antigo sem possíveis modificações decorrentes da tradução.

E é fascinante o contato com a literatura latina – original ou traduzida –, o exame das obras literárias e a comprovação da “modernidade” que delas emana e da influência enorme que exerceram sobre a literatura posterior.

Alguns desses textos, aparentemente, só poderiam interessar a especialistas, mas quando os lemos vemos a infinidade de importantes elementos que lá podem ser encontrados. As obras de Cícero²¹ nos mostram a versatilidade de seu talento para compor textos filosóficos e de retórica, discursos inflamados de caráter político, jurídico, acusatório ou encomiástico, cartas em que se extravasa a alma inquieta do escritor; o poema filosófico de Lucrecio²² nos faz conhecer a doutrina de Epicuro; os trabalhos históricos de Júlio César²³

²¹ Cícero viveu entre 106 e 43 a.C. Escreveu imensa quantidade de cartas agrupadas em 37 livros, cerca de 60 discursos (sobre 120 que teriam sido pronunciados, dos quais a metade se perdeu), obras de retórica tais como *O orador* (*Orator*), *Sobre o orador* (*De oratore*) e *Bruto* (*Brutus*), obras filosóficas como *Sobre a república* (*De republica*), *Sobre as leis* (*De legibus*), *Sobre a natureza dos deuses* (*De natura deorum*), *Sobre a adivinhação* (*De divinatione*), *Sobre o destino* (*De fato*), *Sobre os limites dos bens e dos males* (*De finibus bonorum et malorum*), *Discussões em Túsculo* (*Tusculanae disputationes*), *Sobre a amizade* (*De amicitia*), *Sobre a velhice* (*De senectute*), *Sobre os deveres* (*De officiis*). Escreveu também obras poéticas.

²² Lucrecio viveu aproximadamente entre 99 e 55 a.C. Escreveu um poema filosófico em 6 livros: *Sobre a natureza* (*De rerum natura*).

²³ Júlio César viveu entre 100 e 44 a.C. Escreveu *Comentários sobre a guerra na Gália* (*Commentarii de bello Gallico*) e *Comentários sobre a guerra civil* (*Commentarii de bello civili*). Seus discursos e obras poéticas não sobreviveram.

e Salústio²⁴ nos põem em contato com as conquistas romanas, com a luta política, com as guerras civis; os de Tito Lívio²⁵ abrem diante de nós o vasto painel da história desde a fundação da Cidade; a obra filosófica de Sêneca²⁶ resume os princípios da doutrina estóica; a *História Natural* de Plínio o Velho²⁷ resenha a obra científica elaborada por autores anteriores; as biografias de Suetônio,²⁸ como uma novela, mostram a intimidade da vida palaciana na época dos Césares, com as intrigas da corte, as minúcias do dia a dia dos imperadores, os romances, os escândalos, as perseguições – é quase uma narrativa de ficção. Mas há também narrativas puramente ficcionais, que chegaram até nós, vindas da velha Roma, tais como o *Satíricon* de Petrônio, e o *Asno de Ouro*, de Apuleio.²⁹ E há a poesia propriamente dita: a épica, a lírica, a satírica, a didática, a dramática, ou seja, a comédia e a tragédia.

A dramaturgia antiga está viva ainda hoje – tanto a grega, ressuscitada no Renascimento, como a latina que permeou a Idade Média e chegou aos séculos posteriores. De todos os gêneros poéticos é, sem dúvida, o dramático aquele que conseguiu sobreviver, de maneira mais evidente, mantendo-se muito próximo do que era, no passado. Nos palcos do mundo representam-se ainda as peças antigas, em línguas originais ou, as mais vezes, em traduções. O público ainda vibra com as criações dos gregos e romanos. E também com as adaptações e modernizações dessas obras, com a adequação dos

²⁴ Salústio viveu entre 87 e 35 a.C. Compôs duas obras episódicas: *A conjuração de Catilina* (*De coniuratione Catilinae*) e *A guerra de Jugurta* (*De bello Iugurthino*).

²⁵ Tito Lívio viveu entre 59 a.C. e 17 a.D. Compôs uma imensa História romana (*Ab Vrbe condita libri*), em 142 livros.

²⁶ Sêneca nasceu entre o ano 1 a.C. e o ano 4 de nossa era e morreu em 65. Escreveu tragédias e obras de caráter filosófico.

²⁷ Plínio o Velho viveu entre 23 e 79 a.D. Escreveu um monumental *Historia natural* em 37 livros.

²⁸ Suetônio viveu aproximadamente entre 75 e 160 de nossa era. Sua obra mais importante é as *Vidas dos doze Césares*.

²⁹ Petrônio é um escritor do século I de nossa era; Apuleio, do século II.

textos a outras realidades, com peças novas inspiradas nas antigas obras dramáticas, prolongando-as, de alguma forma.

É indiscutível a importância do teatro latino na formação do teatro moderno ocidental. Embora se inspirassem na literatura grega, os autores de Roma foram mais conhecidos do que os da Grécia na Idade Média e na Europa renascentista e barroca dos séculos XVI e XVII, uma vez que o latim continuava a ser estudado e era falado em escolas religiosas e seminários. Plauto e Terêncio,³⁰ comediógrafos que viveram nos séculos III e II a.C. e cujas obras foram preservadas praticamente na íntegra, exerceram grande influência sobre a dramaturgia posterior. Plauto foi imitado na Idade Média, servindo de modelo aos primeiros teatrólogos medievais, que ainda escreviam em latim, a exemplo de Vital de Blois e de Pier Paolo Vergerio, o Velho, que viveram, respectivamente na França do século XII e na Itália de fins do século XIV.³¹ Vital de Blois se baseou no *Anfitrião*, de Plauto, ao escrever a comédia *Geta*, e na *Aulularia* em uma peça homônima; Vergerio se inspirou em Plauto e Terêncio, ao compor a comédia *Paulus* (*Paulo*). Ao alvorecer do Renascimento, no final do século XV inspirando-se nos dois comediógrafos latinos, mas já adotando as novas tendências que começavam a surgir, Ariosto compôs, em italiano, *Cassaria* (*A caixinha*), inspirada na *Cistellaria* (*Comédia do cofre*), na *Mostellaria* (*Comédia do Fantasma*) e no *Poenulus* (*O cartaginês*), de Plauto, bem como no *Eautontimoroumenos* (*O autopunidor*), de Terêncio.

Nos séculos XVI e XVII, Plauto é um dos principais modelos da nova comédia que se produz. Traduzido em diversas línguas modernas, adaptado um sem-número de vezes, exerceu influência sobre Camões, Shakespeare, Molière, e muitos

³⁰ Plauto viveu aproximadamente entre 250 e 184 a.C., dele restando vinte comédias completas; Terêncio, entre 185 e 159 a.C., tendo sobrevivido as seis comédias que escreveu.

³¹ Cf. *El teatro medieval*. Recopilación y notas de Nilda Guglielmi. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1980. p. 25.

outros teatrólogos.³² No século XVIII, em Portugal, Antonio José da Silva, o Judeu, compôs a ópera *Anfitrião*, apoiada na comédia de Plauto e representada inúmeras vezes no reino e no Brasil. Até mesmo modernamente, podemos verificar a influência do comediógrafo latino em teatrólogos como Giraudoux, que, em 1929, baseando-se também no *Anfitrião*, escreveu uma comédia que ele denominou *Amphitryon 38 – Anfitrião 38* –, numa alusão às trinta e oito versões modernas da peça plautina que, até então, haviam sido compostas em todo o mundo. Ou como Guilherme Figueiredo e Ariano Suassuna que, em pleno século XX, no Brasil, compuseram, respectivamente, *Um deus dormiu lá em casa*, adaptação de *Anfitrião*, escrita em 1949, e *O santo e a porca*, de *Aulularia*, em 1957

Sêneca, o filósofo, embora não se tenham informações sobre a representação de suas tragédias na época em que foram escritas, foi outro autor latino a exercer enorme influência sobre a dramaturgia dos séculos XVI e XVII, juntamente com os comediógrafos. Suas tragédias foram traduzidas, representadas, adaptadas, imitadas, seus procedimentos dramáticos foram reaproveitados, seu estilo foi reproduzido. São muitos os teatrólogos que nele se inspiraram, de alguma forma: Giambattista Giraldi Cinzio, na Itália, Shakespeare, na Inglaterra, Garnier, Corneille e Racine, na França, entre muitíssimos outros.

Até mesmo o drama *Otávia*, uma peça de caráter histórico de autoria desconhecida, atribuída a Sêneca, teve seu papel influenciador nos séculos XVI e XVII. As peças ditas *históricas*, denominadas *pretextas*, foram bastante cultivadas em Roma e coexistiram com as tragédias mitológicas inspiradas em modelos gregos. Seus entrecos exploravam tra-

³² Sob a influência de Plauto, Camões compôs *Enfatriões*; Shakespeare, *The comedy of errors* (*A comédia dos erros*), baseada em *Menaechmi* (*Os Menecmos*) e no *Anfitrião*; Molière, *L'avare* (*O avaro*), inspirado na *Aulularia*. Cf. G. HICHET. *Op. cit.* p. 121.

dições latinas ou fatos da história romana e muitas vezes elas eram representadas como homenagens a heróis. Entretanto, de toda uma produção que se iniciou no século III a.C., só se preservou para a posteridade o drama *Otávia*, que chegou até nós em manuscrito que continha as peças de Sêneca. Focaliza a história do repúdio e da condenação da esposa de Nero. Por ser a única pretexto supérstite, *Otávia* representa uma espécie de ponto de partida de toda uma produção dramática que se ocupa da História Romana e começa a reflorescer durante o Renascimento, substituindo, juntamente com as comédias e tragédias, as peças medievais em suas diferentes modalidades. Voltando-se para a Antiguidade e explorando fatos da história romana essas peças correspondem a uma redescoberta da pretexto, que retorna aos palcos quinhentistas e seiscentistas sob vestimentas novas.

Na Itália, na França, na Espanha, na Inglaterra, a tragédia de assunto romano ressuscita, ombreando com textos trágicos que focalizam a história moderna ou que se detêm na exploração de temas mitológicos, bíblicos ou romanescos. Em pesquisa que realizamos há algum tempo sobre as projeções da pretexto latina no mundo renascentista e barroco,³³ levantamos, nos séculos XVI e XVII, apenas nesses quatro países – na Itália, França, Inglaterra e Espanha – 84 dramas históricos com motivos romanos. Os argumentos utilizados pelos dramaturgos desse período, extraídos de textos antigos, cobrem toda a história de Roma, da época dos reis ao baixo império. Os enredos das tragédias envolvem figuras históricas ou, por vezes, pseudo-históricas. Desfilam nas peças personagens romanas bastante conhecidas, egressas de antigas obras compostas por Tito Lívio, Tácito, Suetônio, Eutrópio, Plutarco: os Horácios, a jovem Lucrecia, Coriolano, Júlio César, Marco Antonio, Augusto, Nero, Britânico, Tito e muitos ou-

³³ Um recorte dessa pesquisa pode ser observado em meu artigo "O drama histórico latino e suas projeções no mundo renascentista e barroco" publicado em *Letras Clássicas*, n. 7 2002, p. 161-195.

tros, que se postam ao lado de personagens estrangeiras, ligadas de alguma forma à história de Roma, quer na condição de aliadas quer na de inimigas; é o caso de figuras tais como Aníbal, Viriato, Cleópatra, Sofonisba, Átila, Berenice.

O tema “romano” na obra de arte teatral vem da própria Antiguidade; atravessa a Idade Média, reaparecendo em alguns dos “milagres” que focalizam a história dos mártires cristãos, e ressurge, com grande impacto nos séculos XVI e XVII, abordado pelos principais dramaturgos da época. Não se detém, no entanto, nesse período de encantamento e redescoberta dos clássicos: permanece, de alguma forma, nos séculos XVIII e XIX, exercendo influência sobre o romance nascente, e se faz presente não só no romance e no teatro do século XX, quando grandes teatrólogos como Bernard Shaw ou Albert Camus, compõem obras da importância de um *César e Cleópatra* ou de um *Calígula*, mas também no cinema, que pode ser considerado como um prolongamento do teatro.

Desde seu surgimento, em 1896, até nossos dias, a sétima arte tem explorado temas que versam sobre a história romana.³⁴ Uma das primeiras produções de Louis Lumière, considerado como um dos inventores do cinema, focaliza a época de Nero e se intitula *Néron essayant des poisons à ses esclaves*. Em 1899, Georges Méliès, um dos mais produtivos cineastas franceses a viver na aurora da cinematografia,³⁵ produz *Cléopâtre*, a primeira “Cleópatra” de uma longa série

³⁴ Pedro Luis Cano elaborou um catálogo com 185 filmes de temas romanos apresentados desde 1896, quando o cinema nasceu, até 1972. São filmes produzidos na França, nos Estados Unidos, na Itália, na Inglaterra, na Alemanha, na Tunísia, no México, bem como co-produções que envolveram Itália-Alemanha, Itália-França, Itália-Espanha, Itália-Espanha-Alemanha, Itália-França-Espanha, Itália-Egito, Alemanha-Rumânia-Itália, Inglaterra-Espanha-Suíça. Cf. CANO, P. L. e LORENTE, J. *Espectacle, amor i martiris al cinema de romans*. Tarragona: Facultat de Filosofia i Lletres, s/d. p. 123 ss.

³⁵ Ilusionista francês e proprietário de um teatro em Paris, Méliès foi produtor de mais de trinta filmes, realizados entre 1896 e 1910.

que chega até hoje, abrangendo numerosos títulos.³⁶ A história que envolve a rainha do Egito e os próceres de Roma é talvez a mais recorrente no cinema, mas, assim como houve muitas “Cleópatras” houve também numerosos “Júlios Césares” muitos deles partindo do texto de Shakespeare³⁷ que, diga-se de passagem, se baseia na obra de Plutarco.

São bastante variados os assuntos romanos escolhidos pelos produtores e cineastas: a época imperial, com Calígula, Cláudio, Messalina, Agripina, Nero; os fatos históricos e ficcionais que envolvem gladiadores (figuras reais, como Espártaco³⁸ e Cômodo,³⁹ ou criações romanescas como Demétrio, Ursus, Maciste); as histórias sobre os primeiros

³⁶ Foram muitas, realmente, as “Cleópatras” que o cinema nos ofereceu. De várias nacionalidades. Em algumas das películas mais famosas sobre a rainha do Egito foi utilizado o texto de Shakespeare, *Anthony and Cleopatra*, original ou adaptado; outras foram baseadas em outras fontes: a célebre *Cleópatra*, de Walter Wanger, de 1963, superprodução norte-americana estrelada por Elizabeth Taylor e Richard Burton, foi inspirada, segundo consta, pelo romance de C.M. Fransero, *The life and time of Cleopatra* e pelas *Vidas paralelas* de Plutarco, a principal fonte utilizada também por Shakespeare. Entre esses filmes, lembramos a *Cleópatra* carioca, de 2008, dirigida por Júlio Bressane e estrelada por Alessandra Nigrini.

³⁷ Os mais antigos são *La mort de Jules César*, de 1907, produzido e dirigido na França pelo mesmo Georges Méliès acima citado, *Julius Caesar*, de 1908, produzido por John Stuart Blackton, nos Estados Unidos, e *Giulio Cesare*, de 1909, dirigido por Giovanni Pastrone, na Itália. Os três filmes são mudos, mas seus roteiros são inspirados no *Julius Caesar* de Shakespeare. O mais famoso dos filmes que focalizam a morte do ditador romano é o *Julius Caesar* da M.G.M., de 1953, dirigido por Joseph L. Manckiewicz, e representado por um elenco de importantes atores e atrizes tais como Louis Calhern, Deborah Kerr, Marlon Brando, James Mason. Merece, porém, uma referência especial o *Giulio Cesare, il conquistatore delle Gallie*, produzido pela Metheus Film/ Imperial Film, na Itália, em 1963, cujo assunto explora as conquistas de César e se baseia nos *Commentarii de bello Gallico*.

³⁸ Vejam-se, por exemplo, *Espártaco (Spartaco)*, filme italiano de 1952 e *Espártaco (Spartacus)*, produção norteamericana de 1960, dirigido por Stanley Kubrick e com Kirk Douglas no papel principal.

³⁹ Vejam-se, por exemplo, os filmes *O Declínio do Império Romano (The fall of the Roman Empire)*, de 1964, no qual o imperador-gladiador é interpretado por Christopher Plummer, e *Gladiador (Gladiator)* de 2000, dirigido por Ridley Scott, com: Russel Crowe, Joaquin Phoenix, Richard Harris, Connie Nielsen, Oliver Reed, Derek Jacobi, Ralph Moeller, Spencer Treat Clark.

cristãos; as que focalizam guerras como as que se travaram entre Roma e Cartago; as catástrofes que ocorreram no mundo romano, como a erupção do Vesúvio, por exemplo. O romance de E. Bulwer Lytton, *The last days of Pompeii* (*Os últimos dias de Pompéia*) foi adaptado em várias filmagens diferentes, desde 1905, o mesmo ocorrendo com os romances *Quo vadis?*, de Henri Sienliewics, e *Ben Hur*, de Lewis Wallace – objetos de diferentes adaptações cinematográficas.

Considerados “históricos” por terem como cenário o império romano e por focalizarem a Antiguidade, são romances ficcionais que, de alguma forma, se baseiam em dados históricos fornecidos por historiadores latinos e gregos e por estudiosos do assunto. Há filmes, porém, que correspondem à adaptação para o cinema de obras realmente ficcionais, compostas por escritores latinos. É o caso de *A funny thing happened in the way to the forum* (*Aconteceu uma coisa engraçada no caminho para o fórum*),⁴⁰ musical que se inspirou na obra de Plauto; bem como o dos dois “*Satyricons*” italianos, realizados em 1966 e 1968, o de Gianluigi Polidoro e o de Federico Fellini, adaptações da obra de Petrónio; ou ainda o de *L'asino d'oro* (*O asno de ouro*),⁴¹ filme que se inspira no texto de Apuleio.

Até nossos dias os temas clássicos – embora já não com tanta frequência – continuam a ser abordados pela cinematografia, confirmando a importância do mundo antigo preservado nas velhas obras literárias. As palavras dos escritores daquela época trazem conhecimentos e se modificam, dando origem a outras palavras, convertem-se em imagens, em movimento, em cores, músicas, sons... são impressas, gravadas, digitalizadas... se transformam em outras mídias... E permanecem.

⁴⁰ Trata-se de uma comédia musical de autoria de Burt Shevogle, Larry Gelbart e Michael Portwee coproduzida pela Inglaterra e pelos Estados Unidos em 1966, inspirada em textos de Plauto.

⁴¹ Filme produzido por Sergio Spina, em 1970.

Permanecem para que nós as procuremos e analisemos, num minucioso trabalho de investigação. O trabalho do arqueólogo.

Para concluir nossas reflexões, retornamos à época de Augusto e entre aqueles escritores que sonharam com a imortalidade de suas obras encontramos também Ovídio,⁴² o poeta banido, que nos confins do império, à margem do Ponto Euxino, amargou um exílio sofrido por anos e anos. E durante esse tempo ele escreveu. Escreveu aos amigos, às autoridades, aos parentes, fazendo de seus poemas uma espécie de ponte que o levava a Roma e a seu passado e que também o trouxe ao futuro e a nós. Em um de seus textos ele disse:

Por meio do poema o valor se torna vivaz e, livre da morte,
chega ao conhecimento da posteridade tardia.
A idade destruidora consome o ferro e a pedra
e nada conserva a antiga robustez por muito tempo;
*Mas os escritos resistem aos anos!*⁴³

Resistem, estão aí, aguardam nossa leitura e o aproveitamento que deles pudermos fazer, expõem-se a nós, configuram-se em campo para nossas pesquisas como os objetos escondidos sob a terra, a poeira e as cinzas. Revelam os dias de outrora e o saber que então se produziu – o saber que está nas raízes de nossos conhecimentos atuais.

⁴² Ovídio viveu entre 43 a.C. e 17 a.D. Esteve exilado em Tomos, por motivos até hoje não bem esclarecidos, de 8 a.D. até a sua morte. Escreveu, entre 15/14 a.C. e 17 a.D., *Amores (Amores)*, *Heroides (Heroides)*, *A arte de amar (Ars amandí)*, *Receitas de beleza (De medicamine facieie)*, *Remédios do amor (Remedia amoris)*, *Medeia (Medea)*, *Metamorfozes (Metamorphoseon libri XV)*, *Fastos (Fasti)*, *Tristezas (Tristia)*, *Cartas pônicas (Epistulae ex Ponto)*, *Halieuticas (Halieutica)* e *Íbis (Ibis)*.

⁴³ *Carmina uestrarum peragunt praeconia laudum/ neue sit actorum fama caduca cauent./ Carmine fit uiuax uirtus expersque sepulcri/ notitiam serae posteritatis habet./ Tabida consumit ferrum lapidemque uetustas/ nullaque res maius tempore robur habet./ Scripta ferunt annos* (OVID. P. IV, 8, 45-51). OVIDIO. *Tristes/ Ponticas*. Madrid: Gredos, 1992.

BIBLIOGRAFIA

- CANO, P. L. e J. LORENTE. *Espectacle, amor i martiris al cinema de romans*. Tarragona: Facultat de Filosofia i Lletres, s/d.
- CATULLE. *Poésies*. Texte ét. et trad. par G. LAFAYE. 9^e ed. Paris: Les Belles Lettres, 1974.
- CARDOSO, Z.A. O drama histórico latino e suas projeções no mundo renascentista e barroco. In: *Letras Clássicas*, n. 7 2002, p. 161-195.
- EL TEATRO MEDIEVAL. Recopilación y notas de Nilda Guglielm. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1980.
- FARIA, E. *Fonética histórica do Latim*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1955.
- HIGHET, G. *The classical tradition*. New York and London: Oxford University Press, 1949.
- HORACE. *Oeuvres*. Étude, notice et notes de E. PLESSIS et P. LEJAY. 7^e ed. rev. Paris: Hachette, 1917.
- OVÍDIO. *Tristes/ Ponticas*. Madrid: Gredos, 1992.
- PIGANIOL, A. *Histoire de Rome*. Paris: PUF. 1954.
- PROPERCE. *Elégies*. Texte ét. et trad. par D. Paganelli. 4^e ed. Paris: Les Belles Lettres, 1970.
- VERNANT, Pierre. Os gregos inventaram tudo. Entrevista concedida à *Folha de São Paulo*. *Folha de São Paulo*, 31/10/1999. Caderno MAIS! Páginas: 4 e 5.

ABSTRACT: The ancient literary texts are similar to archaeological articles because they bring the past until the present, disclosing the cultural experiences of long ago. The Latin texts that have survived until today are important not only to preserve this knowledge but also because they have been written in a language that changed over time, but may still be studied as it was.

Keywords: Ancient literature, Literature and archaeology, Latin literature, Latin language.

ZÉ-DO-BURRO E O DESTINO TRÁGICO DO ANTIMALANDRO

Carlos Augusto Bonifácio Leite*

RESUMO: Este artigo busca compreender Zé-do-Burro, protagonista de *O pagador de promessas*, peça de Dias Gomes, como representativa da categoria que se optou por denominar “antimalandro”. Com base no célebre artigo de Antonio Candido, “A dialética da malandragem” analisaram-se os eixos da “ordem” e da “desordem” representados na peça, a fim de argumentar pelo predomínio do signo da intransigência na construção desta personagem.

Palavras-chave: Antimalandro, Personagem, Teatro, Cultura.

Este ensaio tem por objetivo analisar a peça *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, sob a luz do artigo “Dialética da malandragem” de Antonio Candido (2000: 17-46), principalmente no que tange às ações tomadas pelo protagonista Zé-do-Burro ao longo de sua trajetória dramática. Embora o artigo mobilizado não verse especificamente sobre o drama em questão, propor-se-á aqui que a absoluta intransigência demonstrada por Zé-do-Burro no decorrer da peça – intransigência esta que culmina em seu fim trágico –, pode ser interpretada, por meio do aparato crítico proposto por Candido, como característica distintiva de uma espécie de

antimalandro, como tal, incapaz de transitar com êxito entre os pólos da “ordem” e da “desordem” (2000: 32 e segs.), ao custo de modestas ou significativas concessões éticas.

Desta forma, além da relação a que o crítico se refere em seu texto, verificar-se-ia uma segunda dialética, cujos pólos seriam representados por Leonardo, principal personagem de *Memórias de um sargento de milícias*, e Zé-do-Burro, protagonista de *O pagador de promessas*. Enquanto o primeiro parte de um plano mediano, oscilando entre a “ordem” (superior) e a “desordem” (inferior), em direção ao pólo da “ordem” ao final do livro (2000: 32 e segs.), o protagonista de Dias Gomes permanece estático neste mesmo plano equatorial,¹ ancorado em sua promessa, sem realizar quaisquer concessões, quer ao plano da “ordem” (na peça: Igreja, Lei e Família), quer ao plano da “desordem” (igualmente: pequeno comércio, capoeiristas e meretrício), até o momento trágico de sua morte, no fim do drama.

É possível definir, portanto, por meio da relação dos protagonistas com as demais personagens, tanto do romance quanto do drama, uma tópica literária caracteristicamente nacional para o entendimento das personagens. Não constituída por heróis, anti-heróis e vilões, categorias dependentes e subalternas ao enredo, nem mesmo tripartida em caxias, peregrinos e malandros, como propõe Damatta (1997) ao identificar tipos recorrentes da sociedade brasileira e suas dramatizações sociais representativas; mas caracterizada, de um lado, por aqueles aptos ao dialogismo ético, os malandros e, do outro, por aqueles que pautam sua conduta pela intransigência e pela recusa, os antimalandros.

Após identificar as características de Zé-do-Burro que o aproximam dessa segunda categoria, este ensaio, como conclusão, verifica no artigo crítico de Antonio Candido as características que comporiam o malandro para, a partir delas,

¹ O plano mediano reservado ao peregrino é inspirado nos argumentos de Damatta (1990), p. 263 e segs.

traçar um paralelismo que auxilie na composição de sua contraparte, o antimalandro. Se houve êxito em seu objetivo, este ensaio acaba por propor uma segunda figura que componha, junto ao malandro de Candido, um aparato crítico confiável e profícuo para o estudo de personagens como Zé-do-Burro, construídos sob o signo da recusa, avessos ao dialogismo ético.

AS RECUSAS DE ZÉ-DO-BURRO

Para concretizar a proposta deste ensaio, é preciso, primeiramente, verificar como ocorrem as ações realizadas por Zé-do-Burro e se há algum traço que as faça convergir para um ponto comum. Se há algo que se pode associar indubitavelmente a todas as ações do protagonista de *O pagador de promessas* é sua intransigência. Derivada do verbo latino *trans-gere*, que significa “chegar a acordo”, “condescender” (CUNHA, 1982), a palavra traduz bem a caracterização de Zé-do-Burro quanto à sua inflexibilidade, austeridade de caráter e, principalmente, no caso da peça, seu rigor na imobilidade de certas crenças ou princípios pessoais. Para se compor a figura do antimalandro, ou aquele que se recusa ao diálogo entre a “ordem” e a “desordem” por conseguinte, é necessário identificar os diversos momentos da peça em que se torne flagrante uma postura intransigente por parte do peregrino.

Antes cabe uma ressalva. As recusas por parte do protagonista, no decorrer da obra, não são todas obviamente de mesma magnitude. Algumas são decisivas para o desfecho da trama, enquanto outras somente reforçam a caracterização da personagem. O importante para este ensaio, contudo, é pautar-se na afirmação de que, “ao longo do drama, não há nenhuma ação que vá de encontro à intransigência apresentada pelo peregrino” Ou seja, embora haja ações de outras naturezas, em que a personagem não recuse algo nem explicitamente se negue ao diálogo, não há qualquer condescendência por parte de Zé-do-Burro a qualquer proposta dirigida

a ele, quer dos representantes da “ordem”, quer dos representantes da “desordem” Essa renúncia inabalável é decisiva para que a personagem surja como privilegiada para a conceituação da figura proposta do antimalandro.

AVESSO À ORDEM

Dito isso, dentre as ações que definem a trajetória do protagonista, pode-se destacar, primeiramente, sua recusa ao lidar com os representantes da dimensão da “ordem” O antropólogo Roberto DaMatta identifica três grandes eixos, na hierarquizante sociedade brasileira, que se concebem como atemporais: Igreja, Estado e Família (1997: 25-29). Visto que esta atemporalidade pode ser aproximada a um ordenado caráter civilizatório que prefere a manutenção à ruptura, optou-se, neste ensaio, por identificar as três grandes instâncias apontadas por DaMatta como componentes possíveis e singularizados do eixo da “ordem” Como essas três esferas estão representadas na peça, pôde-se aqui analisar detidamente a relação entre Zé-do-Burro e cada uma delas para se verificar a hipótese de que o peregrino nega firmemente dialogar com quaisquer dos componentes deste eixo.

A Igreja, por exemplo, é representada na peça por quatro personagens: o sacristão, Padre Olavo, o Monsenhor e o Arcebispo. Salvo o primeiro, que inicialmente mantém uma relação amena com o peregrino, também porque hierarquicamente estaria mais próximo a este, e o último, que só figura na peça referencialmente, como uma instância muito superior do poder eclesiástico, Zé-do-Burro mostra-se absoluta e constantemente arredio em relação aos representantes da Igreja. Exemplos desta esquiva ocorrem quando o protagonista se recusa a deixar a praça, mesmo ao ser coagido por Padre Olavo a isso – “Padre, eu não andei sete léguas para voltar daqui” (GOMES, 2002: 52) –, ou, ainda, quando não aceita a possibilidade de ter sua promessa quitada ou transmutada pelo Monsenhor, ao que o Padre vaticina: “resta agora você

escolher entre a tolerância da Igreja e a sua própria intransigência” (2002: 102). Embora a Igreja não provoque diretamente a morte de Zé-do-Burro, a insubmissão do protagonista, ou sua recusa ao âmbito de influência e proteção da Igreja, faz com que ele permaneça na praça com a cruz de madeira e isso acaba por resultar em certa vulnerabilidade fundamental para o seu fim trágico. Também cabe à Igreja a primeira marca de insubmissão dada a Zé-do-Burro, por meio da alcunha de *herege*, no episódio em que o padre o acusa de querer se comparar a Jesus Cristo e de ter feito a promessa em um terreiro “fetichista” (2002: 49-50). Estas alcunhas, mesmo que pontuais, parecem funcionar como um reconhecimento oficial da condição transgressora do indivíduo e significam certamente um abandono por parte da esfera da “ordem” ou da “desordem”² que a emite.

Não se verifica uma relação menos conflituosa entre Zé-do-Burro e a esfera do Estado, militar à época, representado nas figuras do Guarda, do “Secreta” do Delegado e do Comissário. Não obstante, o amigável primeiro contato com o Guarda, que Dias Gomes descreve como um homem esquivo à sua responsabilidade (2002: 59), uma espécie de malandro da “ordem” as tensões entre Zé-do-Burro e o Estado aumentam gradativamente a partir do instante em que o protagonista rejeita a sugestão do Guarda em arrumar uma saída para o impasse (“mas o senhor bem que podia ter arranjado uma promessinha menos complicada”). Daí em diante, com a Igreja e Zé-do-Burro já de laços desfeitos, o Guarda deixa de se interpor e torna o peregrino vulnerável à futura ação do “Secreta” e do Delegado, que culminarão em sua morte. Cabe destacar, como exemplo privilegiado da intransigência do pagador de promessas, as respostas que ele dá ao “Secreta” quando este lhe dirige um pequeno interrogatório para averi-

² Como exemplo, sem se deter muito no tema, a esfera da desordem parece ser capaz de proferir uma marca análoga em acusações como “alcaguete” “vira-casaca” “traíra” dentre outras.

guar sua periculosidade. Pleno de sarcasmo, irredutibilidade e fúria, Zé-do-Burro se apresenta totalmente avesso ao diálogo que lhe poderia salvar a vida e ainda concede ao interrogador a prova (ao mencionar a palavra “bomba”) de que este precisava para atribuir-lhe a alcunha de *subversor*, outra marca condenatória, e decidir prendê-lo. Esse diálogo consiste em um exemplo notável para o ensaio, pois, mais do que recusar uma ajuda, renunciar completamente ao diálogo parece se configurar como o auge da intransigência de um antimalandro e, o que na peça pode ser verificado nos eventos em que Zé-do-Burro assume uma postura de maior recrudescimento (posteriormente, com Dedé Cospe-Rima e com a Imprensa).

A título de comentário, somente para evidenciar uma constatação que se torna óbvia após a análise das duas primeiras esferas do eixo da “ordem” é possível notar no drama certa natureza simétrica. Tanto a Igreja quanto o Estado trazem quatro personagens em suas fileiras. Numa ordem hierarquizada, o de menor posição é quem lida da melhor maneira com Zé-do-Burro, os dois intermediários são quem lhe fazem valer a ordem e condenam-no, enquanto o de maior posição não aparece efetivamente na peça, mas é referido pelos demais como uma instância máxima da esfera que representam. Longe de se buscar aqui uma análise mais detalhada a respeito, a gradação simétrica parece representar bem o realismo social³ encenado em muitas das peças de Dias Gomes, onde pouco importa verdadeiramente grande parte das personagens, mas sim a posição social que preenchem em suas hierarquias e no quadro pintado pelo dramaturgo. Além disso, pode-se também apontar para alguma semelhança com o que Candido afirma ocorrer em *Memórias de um Sargento*

³ Szondi (2002) identifica esta característica como típicas da crise do drama moderno e a ascensão do que chama “forma épica” no teatro. Em especial, há um quadro comparativo às páginas 134-135. Especificamente sobre Dias Gomes, pode-se averiguar seu engajamento político em Ridenti (2000), p. 88-89 e 171-172.

de Milícias, onde a obra “é circunscrita a um tipo de gente livre e modesta” (2000: 27), sem a presença das camadas mais extremas do meio retratado.

Encerrado o comentário, e de volta ao escopo escolhido para este artigo, das três esferas inspiradas na obra de DaMatta, resta apenas detalhar a relação de Zé-do-Burro com a Família, para que a análise do eixo da “ordem” esteja completa. À exceção de Nicolau, o burro que nomeia a personagem e mantém com ele uma relação próxima a de parentesco – “um burro com alma de gente” (GOMES, 2002: 51) –, a família do peregrino se resume à sua esposa, Rosa, que o acompanha em toda a saga, salvo no momento derradeiro, em que o abandona. Não podendo ser diferente, também em diversos momentos se mostra a recusa de Zé-do-Burro em aceitar qualquer auxílio ou admoestação de sua mulher. Do simples ato de dispensar “almofadinhas” para atenuar o peso da cruz de madeira (2002: 11), até negar-se duas vezes a ir embora a pedido de Rosa (2002: 64 e 118), negação, aliás, que dá o contorno decisivo à tragédia do peregrino, Zé-do-Burro também media sua relação com a esposa pela renúncia. Em toda a peça, Rosa é a personagem que mais busca dialogar com Zé-do-Burro e convencê-lo a desistir de sua promessa. Inutilmente, no entanto, pois o protagonista mais uma vez mantém-se apartado das concessões que poderiam eximi-lo de seu fim trágico, e prefere, em última instância, manter o monólogo com sua promessa a qualquer diálogo que lhe amenize o peso da situação peculiar em que se encontra.

Ao negar por completo, como se espera ter evidenciado, qualquer diálogo com a Igreja, a Lei e a Família, o peregrino demonstra sua intransigência absoluta em relação a todo o eixo da “ordem”, afastando, por consequência, qualquer auxílio que lhe poderia advir de uma dimensão superior à sua e facilitar, com algumas exigências (propinas morais, sociais etc.), o cumprimento de sua promessa.

AVESSO À DESORDEM

Após se verificar a relação, absolutamente pautada pelo signo da renúncia, do pagador de promessas com eixo da “ordem” é necessário complementar a análise com a investigação de como se configura sua relação com o eixo da “desordem” representado na peça pelo pequeno comércio, pelos capoeiristas e pelo meretrício, este último, apresentando características distintas dos demais, como será discutido adiante. Para compor este eixo, adotou-se neste ensaio uma postura relativamente empírica ao associar à “desordem” tudo aquilo que mantém em relação à “ordem” uma postura de oposição do tipo opressor-oprimido, ou ainda, a “desordem” seria o eixo que, em oposição ao eixo da “ordem” prefere a ruptura pela manutenção. Em termos gerais, se não é a mesma, esta definição compartilha muitos pontos da definição mobilizada por Candido implicitamente em “Dialética da ma-landragem”

A esfera denominada aqui como pequeno comércio consiste numa gama diversa e estereotipada de personagens (reverberando mais uma vez o realismo social de Dias Gomes), e compreende Galego, um imigrante dono de um pequeno estabelecimento, Dedé Cospe-Rima, um trovador que vende seus versos, e Minha Tia, uma vendedora de acarajé, que também representa a dimensão do candomblé, contraponto essencial ao catolicismo e à “ordem” na peça.

Embora uma leitura equivocada tenda a aproximar Zé-do-Burro desse eixo – equivocada porque, apesar do estereótipo de miserável que normalmente acompanha os peregrinos, este era proprietário de terras antes de reparti-las com lavradores pobres por conta de sua promessa –, o protagonista de Dias Gomes está tão distante em dialogar moralmente com os representantes da “desordem” quanto com o eixo da “ordem” já analisado. O pagador de promessas nega reiteradamente as refeições oferecidas por Galego, dispensa os versos que poderiam ser feitos sobre ele por Dedé Cospe-

Rima, capazes, supostamente, de angariar apoio dos leitores, e rejeita os acarajés oferecidos por Minha Tia (pelas mãos de Rosa). Da vendedora de acarajé e “ekédi” do Candomblé, Minha Tia, Zé-do-Burro ainda recusa algo decisivo para seu fim trágico: transmutar sua promessa de Santa Bárbara para Iansã, levando sua cruz até o terreiro de umbanda e cumprindo sua promessa – “Eu levo você lá! Você leva a cruz e a santa recebe! Você fica em paz com ela!” (GOMES, 2002: 78). Há aqui um dado importante a ser catalogado à figura do antimalandro. Como bem aponta DaMatta em relação aos peregrinos, embora acabe, por fim, subvertendo a ordem, a intenção é antes inaugurar uma nova relação de sentidos sociais, por seu isolamento, do que propriamente destituir a ordem vigente (1997: 270), exatamente como faz Zé-do-Burro. Este, como renunciador, não ancora seus atos à subversão da ordem vigente, mas simplesmente no cumprimento de sua promessa, uma ordem íntima e de integridade considerada superior às demais proposições presentes no meio. Na peça, a capacidade de cumprir uma promessa, portanto, seria a pedra fundamental dessa nova ordem social possível de ser erigida sobre a ética particular do peregrino, mas nunca erigida pelo peregrino sobre si mesmo, nuance importantíssima para o entendimento da figura.

Seguindo a análise, uma segunda esfera a ser verificada no interior do eixo da “desordem” é representada pelos capoeiristas, que, apesar de figurarem bem tardiamente na peça (ao segundo quadro do segundo ato, mais precisamente), têm papel crucial, com o perdão do trocadilho, nos momentos decisivos e derradeiros do drama. Embora a relação entre eles seja bastante pontual, se resumindo, fisicamente, à cena em que Mestre Coca avisa Zé-do-Burro do cerco da polícia (GOMES, 2002: 132 e segs.), aos lutadores protegendo o protagonista no momento do conflito e à colocação do corpo de peregrino já morto sobre a cruz; esta se torna decisiva para a caracterização da natureza do antimalandro, pois sua negativa em se retirar diante do aviso é, mais uma vez, ação

condicionante de seu fim trágico. Além disso, no evento em que os capoeiristas se postam em torno do peregrino, a negação do antimalandro é tão característica que, mesmo na situação de intenso e íntimo contato físico com os lutadores, Zé-do-Burro permanece alheio a qualquer diálogo. Por mais que os capoeiristas se envolvam na briga para defendê-lo, não é a pedido de Zé-do-Burro que o fazem, este continua apartado de qualquer benefício advindo dos lutadores e só efetivamente se relacionará com eles, se é possível considerar como tal, quando os lutadores erguem seu corpo sobre a cruz e adentram a igreja, fazendo com que postumamente o devoto cumpra sua promessa.

Por fim, um último grupo que pode ser considerado componente do eixo da “desordem” é formado por Marli e Bonitão, representantes do meretrício. Cabe analisar de maneira própria esta esfera, pois Bonitão é o grande antagonista do drama e o maior responsável pela morte de Zé-do-Burro. Apesar do peregrino também não se envolver efetivamente com estas personagens, talvez seja apenas com elas que minimamente dialogue ao longo da peça. Primeiramente, ao aceitar que Bonitão leve Rosa para dormir num lugar adequado, com a observação importante de que nega o mesmo para si. Depois, quando Marli acusa Rosa de ter dormido com o cafetão, Zé-do-Burro aceita as acusações como indícios da suposta traição de sua mulher. Embora não seja muito, e não descaracterize o protagonista de sua natureza antimalandra, em virtude das ações especificamente não lhe dizerem respeito e não irem de encontro à sua promessa, no ambiente de total negação em que Zé-do-Burro se estabelece, tal confiança é digna de ser verificada e faz com que sejam aventadas possibilidades para explicar seu mecanismo.

Mesmo que não se pretenda aqui esgotar o argumento, a hipótese encontrada que melhor explica essa peculiaridade versa sobre a figura de Bonitão, que na peça se configuraria como um típico malandro, tal qual apontado por Candido em seu artigo, e, dessa forma, dotado das habilidades necessá-

as para causar alterações no quadro estabelecido, no caso em questão, o isolamento e a intransigência de Zé-do-Burro. Já que no próximo item, para enfim listar as características do antimalandro, será analisado o artigo de Candido, cabe aqui somente indicar as muitas características de Bonitão que são constitutivas da figura do malandro. São elas: explora a prostituta, mas não pede dinheiro emprestado; diz que não flerta com outras mulheres, senão com Marli – “É uma questão de princípios” (GOMES, 2002: 18) –, mas termina a peça com Rosa; apesar de sua condição marginal, foi ex-policia e tem boas relações com a polícia (2002: 29), o que proporciona até mesmo chamar o “Secreta” para averiguar a situação de Zé-do-Burro; mantém uma relação leviana com a culpa – “a gente pode apagar uma porção de noites. Isso não deixa marcas” (2002: 74) –; já se desfez, sem problemas, de uma promessa a Santo Antônio (2002: 21); e, por fim, Bonitão afirma, e que resume sua identificação com a figura do malandro, “toda coisa tem pelo menos duas maneiras de ser olhada. Uma de lá pra cá, outra de cá pra lá” (2002: 22). Como bem aponta DaMatta, por meio da análise da figura de Pedro Malasartes, o malandro é exatamente esse que faz uso das regras pertencentes ao sistema para atingir seus objetivos pessoais, sem alterá-las a princípio, mas que acaba por subjugar e inverter o panorama que se apresentava antes de suas ações tomarem corpo (1997: 260 e segs.), ou seja, prática idêntica a de Bonitão sobre a realidade de Zé-do-Burro em *O pagador de promessas*.

ENFIM, O ANTIMALANDRO

Até este ponto do ensaio, espera-se que tenha sido identificada uma lista significativa de ações realizadas por Zé-do-Burro que orbitem o tema da intransigência, previamente eleito para figurar como núcleo opositivo da atitude do malandro apontada por Candido em “Dialética da malandragem” Não obstante já seja possível intuir como se caracterize

a figura do antimalandro, torna-se necessário evidenciar o motivo da escolha da intransigência como este valor central de oposição e, ainda, pormenorizar os atributos de Zé-do-Burro que respondem especificamente por essa caracterização, tarefa a ser mediada, constantemente, pelo supra citado artigo de Candido.

Para o crítico uspiano, um dos grandes méritos da obra *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, consiste na retratação de um universo muito próprio ao do brasileiro do século XIX, em que se configura um diálogo constante entre os extratos da “ordem” e da “desordem” com esta cercando a ordem “de todos os lados” (CANDIDO, 2000: 31). O malandro, representado no livro principalmente por Leonardo Filho, seu protagonista, seria aquele capaz de *transitar* com desenvoltura entre esses dois eixos, lançando mão de características caras a cada um deles a depender da situação em que essas características sejam exigidas. A leitura de Schwarz sobre Candido revela a conjugação de análises no plano estético e social que realiza este último para chegar a uma espécie de síntese histórica profunda da sociedade brasileira (SCHWARZ, 1997).

Com base no artigo de Candido, e seu comentário schwarziano, é possível analisar simetricamente *O pagador de promessas*, de Dias Gomes. Pode-se considerar que o dramaturgo igualmente retrata de maneira hábil um universo bastante comum ao vivenciado pelo brasileiro do início da década de 60 do século passado, com o país prestes a sofrer o golpe militar de 1964. Há nesta conjuntura, de maneira inversa àquela apontada por Candido, um extrato da “desordem” cercado pelo extrato da “ordem” por todos os lados. Nesse contexto, o antimalandro, analogamente, seria aquele incapaz de *transitar* entre esses dois eixos, no caso da peça, amparado pela promessa que fizera à santa. Também na forma, a simetria se faz presente entre o romance de Manuel Antônio de Almeida e a peça de Dias Gomes, pois esta, diferentemente dos saltos narrativos daquela, mantém seu foco

todo o tempo numa única praça com o peregrino atrelado à sua promessa e à sua cruz. Eis, portanto, a razão para se identificar o antimalandro pelo signo da intransigência, enquanto se associa o malandro ao dialogismo, com a consequência de que algumas características apontadas por Candido em seu artigo podem, inclusive, ser mobilizadas para o entendimento do protagonista de Dias Gomes e as relações que o peregrino (não) estabelece no decorrer do enredo.

Mais uma vez como um simples comentário, é possível destacar a notável simetria entre esses heróis também no que se refere ao êxito de cada um deles. Não é difícil afirmar que tanto Zé-do-Burro quanto Leonardo Filho tenham sucesso em sua empreitada, embora o século que os distancia – em todas as suas diferenças sociopolíticas – tenha transmutado a noção de valor do conceito de “vitória”. Enquanto se configura como êxito para o arrivista carioca ascender malandramente ao eixo da ordem, para o antimalandro baiano, o triunfo significaria resistir com honra sem trair seus princípios morais. No contexto de Zé-do-Burro, a vitória é mais resistir do que vencer. Por esses motivos, embora tratados aqui muito rapidamente, optou-se por tratar o antimalandro como a figura especular do malandro definido por Candido e elegeu-se a intransigência como seu mais caro valor.

Justificada a escolha do lugar central da intransigência para o antimalandro, resta traçar com mais detalhes como se apresenta essa figura tão bem delineada por Dias Gomes em sua peça, na personagem de Zé-do-Burro.

Uma primeira característica que pode ser relacionada indubitavelmente ao antimalandro é seu sentimento constante de culpa, na verdade, uma culpa projetada sobre a transgressão daquilo a que ele se apega, ou, ainda, em outros termos, uma possibilidade de remorso. No caso de Zé-do-Burro, essa culpabilidade exacerbada impede com que tome qualquer espécie de medida que se desvie ou supostamente transgrida a promessa feita – “nesse negócio de milagres, é preciso ser honesto” (GOMES, 2002: 11). Usar almofadas para amenizar

o peso da cruz, considerar o pátio como ambiente da igreja – e cumprir sua promessa à porta do templo –, levar a cruz ao terreiro de Iansã, e, até mesmo, aceitar o auxílio de alguém (ao que se pode acusar um certo exagero): nenhum ato é realizado pelo antimalandro que possa se opor a um código de conduta que ele se estabelecera anteriormente. Em contrapartida, Candido afirma sobre a figura do malandro: “o remorso não existe, pois a avaliação das ações é feita segundo sua eficácia” (2000: 41). Diante dessa afirmativa do crítico, restabelecendo como escopo o antimalandro, aprofundam-se as reflexões sobre a culpabilidade de Zé-do-Burro. Para a personagem, pouco importa a eficácia de suas ações. Se fugisse nas inúmeras vezes a que foi incentivado a isso, se aceitasse o apoio do trovador ou do repórter, por exemplo, teria tomado ações racionalmente mais eficazes. Contudo, a avaliação das ações para o peregrino sempre é feita segundo sua promessa (por hipótese, outros antimalandros elegerão cernes próprios para julgarem suas ações) e, portanto, tudo o que se afasta da promessa gera remorso a Zé-do-Burro e confere-lhe a retidão de caráter que se identifica na personagem, mesmo que muitas vezes exagerada. Na tentativa de evitar esse remorso, o peregrino jamais fica impedido de agir de forma a deixar sua promessa em risco.

Outro valor que podemos identificar em Zé-do-Burro, em oposição à figura do malandro, é sua imobilidade. Não somente sua imobilidade física – evidente, já que o peregrino permanece toda a obra num único lugar, enquanto Leonardo Filho está sempre se movimentando no romance –, mas uma imobilidade social e, principalmente, uma imobilidade moral é a marca distintiva do antimalandro. É difícil traduzir exatamente qual seja este traço, mas está claro que, enquanto ao malandro estão associados valores como “móvel” “fluido” “periférico” “aventureiro”⁴ em oposição, ao antimalandro se

⁴ Candido, principalmente na aproximação à figura do “Picaro” identifica também esse caráter no malandro. *Ibidem*, p.18-22.

associariam as ideias de “imóvel” “sólido” “central” e “conservador” Na peça, isso está bastante demarcado quando se opõem as ações de Bonitão e Zé-do-Burro, uma vez que o primeiro está sempre se movendo para transformar em sucesso suas artimanhas, enquanto o segundo permanece absolutamente estático, à espera das ações que o meio lhe irá exercer. Pode-se dizer, por fim, que esse panorama concede um caráter mais ativo ao malandro, em oposição a um caráter mais reativo do antimalandro, onde talvez esteja explicado o quadro social referente à “oportunidade” em que se insere o primeiro, enquanto este último se identificaria mais a um panorama de “repressão” ou “resistência” cada qual coerente à época em que a obra se desenvolve.

O terceiro e último ponto relevante, que será aqui realçado para evidenciar a distinção opositiva entre o malandro e o antimalandro, diz respeito à composição de suas trajetórias. Cândido afirma sobre o primeiro: “a história de Leonardo Filho é a velha história do herói que passa por diversos riscos até alcançar a felicidade” (CANDIDO, 2000: 33), após oscilar entre a ordem estabelecida e condutas transgressoras. O que se pode afirmar sobre Zé-do-Burro em relação a seu fim? Exatamente o contrário, o fim do antimalandro parece apontar sempre para a morte.⁵ Mais do que isso, tal qual Candido identifica como natureza do malandro – “nasce malandro feito, como se se tratasse de uma qualidade essencial, não um atributo adquirido por força das circunstâncias” (p. 20) –, parece residir no antimalandro uma tendência essencial a ser alvo de violência ou sacrifício daqueles que o circundam. Não se inferiu essa peculiaridade com base no fim recorrente a outros antimalandros, nem mesmo em simetria à análise realizada pelo crítico paulista, mas com base nas afirmações sobre violência que constam em *A violência e o sagrado*, de

⁵ Damatta (1990) indica como exemplos de peregrino, que podemos aproximar dos antimalandros, personagens como Augusto Matraga, de Guimarães Rosa, e Antônio Conselheiro, em *Os sertões*, ambos destinados a um fim trágico, p.299.

René Girard. O autor afirma que o sacrifício seria uma medida social que visa erradicar a possibilidade de violência generalizada e que o sacrificável, quando humano, deve apresentar um “vínculo muito frágil ou nulo com a sociedade” para que sua morte não gere um processo incontrolável de vinganças (1990: p. 44). Além da aproximação constante ao longo do drama com a figura de Jesus Cristo (arquétipo ocidental do antimalandro?), cada negativa de Zé-do-Burro confirma-o como objeto sacrificável e afasta-o de possíveis auxílios daqueles que o cercam. Como sua característica primordial é esta intransigência ao diálogo com quaisquer dos eixos, “ordem” ou “desordem” é possível afirmar que a partir do momento em que se é possível firmar na personagem sua caracterização de antimalandro, sua trajetória está definitivamente delineada para a tragédia, já que afasta de si qualquer auxílio que o pudesse resguardar da violência da sociedade sobre si mesmo.

Expôs-se neste item, complementando os exemplos reunidos no item anterior, as principais características do antimalandro, personificado na figura de Zé-do-Burro: sua intransigência, sua culpa exacerbada, sua imobilidade social e sua destinação à tragédia. Na peça de Dias Gomes, a personagem jamais fará uso de um “jeitinho”⁶ que re-signifique sua promessa diante de uma nova dinâmica de poderes nem aceitará qualquer auxílio que advenha da dimensão da “ordem” ou da dimensão da “desordem” permanecendo obstinado e, a seu ver, íntegro em relação à sua promessa. Todas essas características definiriam sua trajetória e seu fim no drama, fazendo com que se possa identificá-lo, assim como o malandro de *Candido*, como um tipo recorrente e relativamente fixo de personagem ficcional.

⁶ Segundo Damatta (1990), p.291, o “jeitinho” pode ser definido como uma astúcia para utilizar as regras em benefício próprio, “sem destruí-las ou colocá-las em causa”

CONCLUSÃO

Algumas objeções importantes poderão ser feitas a este trabalho e convém expor antecipadamente os argumentos em que este artigo se embasou em relação a estas críticas possíveis. Certamente outras críticas incisivas poderão ser encetadas contra este ensaio, além das previsões do autor – quanto mais forem válidas estas linhas, mais se tornam passíveis de críticas relevantes não previstas –, quanto a estas, contudo, este ensaio fia sua incapacidade na certeza de que haverá melhores e mais bem acabados textos a respeito que darão continuidade à abordagem do tema.

A primeira crítica relevante antevista versa sobre a profundidade deste artigo, que é claramente superficial e breve demais para dar conta do assunto que aborda: a caracterização de um novo tipo literário nacional (ou transnacional) que reverbera, como razoavelmente prova DaMatta com a identificação próxima do Caxias, como um tipo social ou um modo de comportamento em nossa cultura. Quanto a este ponto, este ensaio contra-argumenta de duas formas. A primeira, a de que realmente o escopo deste ensaio é muito mais modesto do que se possa pensar, ou, ao menos, seu ponto de partida foi diametralmente outro. Não buscou encontrar este padrão ético⁷ na literatura e na sociedade, mas antes buscou entender a personagem Zé-do-Burro e sua trajetória de renúncia. A partir, então, de algumas observações sobre a personagem, tornou-se possível estender padrões e hipóteses para além do limite de *O pagador de promessas*. A segunda forma de se justificar ante a essa crítica é de que, em virtude da complexidade do tema, não seria possível para qualquer outro autor ou obra abarcar tudo o que tenha de relevante a ser dito a respeito. Todos os trabalhos relacionados a um tema tão multifacetado, na verdade, realizam o mesmo, apontam

⁷ Aqui em seu sentido original, referente ao conceito aristotélico de *ethos*, de Aristóteles (1992), p.35.

para uma direção que auxilia na delimitação de conceitos e temas. De maneira semelhante, embora incomparavelmente menor do que Candido, DaMatta e Girard, este ensaio tenta encontrar hipóteses que deem conta das relações estabelecidas por uma personagem no interior de um drama e que definiriam ou influenciariam em sua morte, auxiliando, assim, na formulação de uma ideia geral sobre alguns dos conceitos mais complexos que permeiam a questão.

Uma segunda crítica relevante diz respeito a algumas personagens que não foram analisadas devidamente. Mais do que o “esquecimento” da Beata, que é absolutamente periférica e mais representa um tipo social aludido do que propriamente uma personagem, há neste ensaio a omissão da análise do papel da Imprensa na peça. Eximir-se de uma análise tão importante é claramente um atestado de inaptidão para fazê-lo, e realmente a natureza dúbia desta instância na peça assomaria um grau de complexidade inesperado a este ensaio. Como se analisar a contento um núcleo que ora se comporta como representante da “ordem” – o Repórter é ex-militar, almeja a eleição política do peregrino e possui relações com o Governador –, ora como representante da “desordem” – ao se intitular representante do povo, ao traduzir como “reforma agrária” a divisão das terras de Zé-do-Burro e ao ter clientes que financiam suas campanhas? Seria possível propor que a Imprensa constitua uma instância pautada no dialogismo do malandro, ao medir seus sucessos pela eficácia e transitar com habilidade entre os eixos da “ordem” e da “desordem”? Embora seja uma questão interessantíssima, infelizmente, por sua complexidade, não pôde ocupar um lugar neste ensaio, que assume tal apagamento e ressenete-se do mesmo.

Outras omissões mais pontuais ainda podem ser apontadas neste trabalho: a falta de uma análise sobre a forma da peça, em vez da prioridade ao conteúdo; não haver observado algumas peculiaridades clássicas – a ação restrita a um dia, o coro formado pela capoeira – que Dias Gomes mantém em

sua peça; a ausência de considerações sobre a recepção da obra, tanto na década de 60, quando foi encenada pela primeira vez, quanto em sua versão cinematográfica, e sua permanência como representativa de nossa cultura; e, por fim, a inexistência aqui de uma análise de maior fôlego sobre o papel do Candomblé e sua relação com a “ordem” representada pela Igreja Católica. A todas essas objeções, este ensaio se defende pela afirmação de que, infelizmente, é imperativo um recorte muito estrito para se realizar um artigo de vulto tão modesto. Certamente a peça analisada não obteve ainda o número de estudos e ensaios a que está destinada e estes textos vindouros se voltarão para essas questões, eximindo *in absentia* este artigo de suas falhas.

Enfim, este ensaio se encerra em uma análise minuciosa de seu início, seu título, que previamente já anunciava todo o desenvolvimento argumentativo que iria apresentar ao longo destas páginas.

Zé-do-Burro, o personagem central da obra-prima de Dias Gomes, tão nuclear ao drama que, mesmo quando não é o foco da cena, é remetido e referenciado nos diálogos das personagens coadjuvantes. Personagem também central a este ensaio, que buscou analisar suas características intrínsecas e as relações que estabelece com as demais personagens do drama. Sempre balizado, convém lembrar, pela análise que Candido realiza quanto à figura do malandro.

Destino aqui entendido bem próximo ao sentido clássico do termo *hybris*, mas não totalmente coincidente a ele, como um fim reservado ao herói desde o início de sua trajetória. Como bem aponta DaMatta, “é muito comum observar a formação do *renunciador* [grifo do autor] como uma obra do destino, [...], que lhe abre as portas da marginalidade, mudando sua orientação deste para um outro mundo” (1997: 270). Destino aqui, do mártir, entendido como algo latente e preconizado na caracterização da figura do antimalandro. Em outras palavras, como se a constituição da figura do antimalandro já antevisse sua predisposição e predestinação ao martírio.

Trágico porque a peça de Dias Gomes nos mostra exatamente a trajetória de um herói, homem de índole elevada, superior a nós (ARISTÓTELES, 1992: 21-23), que antes do drama propriamente encenado, já havia peregrinado quarenta quilômetros e dois com uma pesada cruz de madeira às costas e que, ao fim da peça, encontrará a morte explicada por sua natureza heróica de enfrentamento.

O *antimalandro*: esta figura da recusa, que não se permite o diálogo de concessões éticas adotado pelo malandro e que, por isso, tem sua trajetória vital entre as esferas da “ordem” e da “desordem” prejudicada por esta intransigência. O argumento central deste ensaio é a proposição de que a figura do antimalandro, a princípio, na análise da peça de Dias Gomes, mas podendo ser aplicada a demais obras da literatura ocidental, é um aparato teórico relevante para a análise literária, especialmente em Literatura Brasileira. Por meio de sua conceituação, obtêm-se conquistas significativas no entendimento do mártir, do processo de caracterização de personagens, da relação estabelecida entre elas e, eventualmente, da representação dramática das tensões sociais que eram verificáveis à época prefigurada na obra. Assim como o malandro, parece que esta figura acaba por dizer tanto de si quanto do meio que a cerca.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Moderna, 1993.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992.
- _____. *Retórica*. São Paulo: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1998.
- CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem” In: CANDIDO, Antonio. *O Discurso e a Cidade*. São Paulo / Rio de Janeiro: Duas Cidades / Ouro Azul, 2000, p. 17-46.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

- GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Trad. de Martha Conceição Gambini. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1990.
- GOMES, Dias Alfredo. *O pagador de promessas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- MAMET, David. *Três usos da faca: sobre a natureza e a finalidade do drama*. Trad. de Paulo Reis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do malandro brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. *Pressupostos, salvo engano, da "Dialética da Malandragem"* In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Trad. de Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

ABSTRACT: This article aims to understand Zé-do-Burro, main character of *O pagador de promessas*, a Dias Gomes' play. as representative of the category that it has been decided to call "antimalandro" Based on the famous Antônio Cândido's article, "A dialética da malandragem" the axis of "order" and "disorder" represented in the play have been analysed to argue the prevalence of the intransigence sign in this character building.

Keywords: Antimalandro, Character, Drama, Culture.

POLÍBIO POR PAPARRIGÓPOULOS

Breno Battistin Sebastiani*

RESUMO: K. Paparrigópoulos compreende Políbio como legítimo predecessor que fundamentaria discussões caras à historiografia grega de meados do século XIX, envolvendo nomeadamente as questões de língua e pátria gregas. O presente trabalho procura analisar tal apropriação e situá-lo no debate historiográfico do período mencionado.

Palavras-chave: K. Paparrigópoulos, Políbio, Historiografia grega antiga e moderna, Recepção de textos.

Próximo do encerramento do terceiro capítulo do sétimo livro de sua monumental *História da nação grega* (1860-75), capítulo sobre a situação da Macedônia e da Grécia imediatamente após a conquista romana, K. Paparrigópoulos dedica uma página à apreciação da fonte da qual depende majoritariamente o seu relato. Depois de descrever a situação de Políbio enquanto estadista e refém em Roma, o historiador descreve sua obra e tece a seguinte apreciação:

Ainda que bastante mutilada, a obra de Políbio é vista até hoje como um dos mais belos produtos da técnica histórica. Não possui, é certo, a graciosidade de Heródoto, nem a verve dramática de Tucídides, nem a pureza ática lexical de Xenofonte, mas possui uma virtude pela qual se mostra muito superior aos seus predecessores e mais se aproxima dos melhores dentre os historiadores atuais, isto é,

com relação à exposição precisa e clara dos fatos, demonstra para cada um suas causas e consequências. Por isso denominou com justiça sua história de 'apodítica e pragmática', e fez dela a mais educativa para políticos de todas as nações e todas as épocas.

Subjaz à apreciação de K. Paparrigópoulos o pressuposto de que a possibilidade de identificação de uma singularidade metodológica não diretamente relacionada ou dependente de apreciações estilísticas, porém a elas fundida sob a alcunha "técnica histórica" alça a fonte a êmulo ou anunciador dos historiadores atuais, atribuindo-lhe perenidade. Por outras palavras, trata-se de leitura que busca lastrear seus próprios juízos sobre questões contemporâneas, nomeadamente língua e pátria gregas, tentando projetar no historiador do passado preocupações semelhantes. O objetivo deste texto é discutir as implicações de tal pressuposto no debate historiográfico grego de meados do século XIX.

Em 1841 M. Reniérís publica um ensaio de filosofia da história em cujo prólogo² escreve:

A filosofia da história era desconhecida na antiguidade. Os historiadores gregos não tratavam a história senão em termos de acaso ou destino. Daí que entre eles a pesquisa da história não visava senão a uma formação ética ou ao exercício para a prática política. Roma não conheceu a filosofia da história, mas a gerou, ao instituir a unidade perceptível da história por via da conquista de todo o mundo antigo. Daí que Políbio, pesquisando os acasos relacionados a Roma, foi o primeiro e único entre os antigos a perceber as lacunas da história tal qual se escrevia até então, e teve um vago pressentimento da ciência histórica.

De modo análogo a K. Paparrigópoulos, a apreciação de M. Reniérís sobre Políbio também procura identificar um êmulo

¹ ΠΑΠΑΡΡΗΓΟΠΟΥΛΟΣ, 1886, p. 365.

² ΡΕΝΙΕΡΗΣ, 1841, p. ε'. Destaques no original.

dos historiadores modernos, porém acentuando o destaque para sua característica de seu anunciador. Por outro lado, há uma diferença fundamental entre as duas apreciações: enquanto o historiador procura e valoriza em Políbio exatamente o caráter didático de sua obra como algo perene, o que viabilizaria sua comparação com os modernos, o filósofo situa este mesmo caráter como algo dependente de uma historiografia passada, e valoriza a proximidade conceitual entre sua concepção de filosofia da História e seu eventual sentimento por Políbio, este sim o elemento que o aproximaria dos historiadores modernos.

Independentemente de quaisquer finalidades de ambos os textos, o que merece destaque é o fato de ambos sinalizarem a possibilidade de se equiparar um historiador antigo a seus congêneres modernos, lendo-o não apenas como fonte do e sobre o passado, mas como pioneiro em uma senda cujo fim se desvela e se realiza apenas depois da independência grega de 1821, a partir da construção de um conceito de *unidade diacrônica* entre o passado e o presente, subsumido nos conceitos de nação e língua gregas (cf. GOURGOURIS, 1996 e LIAKOS, 2001).³

Estribado em tal perspectiva histórica de matiz romântico, desenvolvida pelo historiador contemporâneo S. Zampélios, K. Paparrigópoulos divide sua monumental história grega em cinco períodos: 1) das origens até a queda de Corinto (146 a.C.), a “parte mais famosa da história da nação grega” (ΠΑΠΑΡΡΗΓΟΠΟΥΛΟΣ, 1999: p. 34); 2) o intervalo compreendido pelo domínio romano (146 a.C. - 476); 3) o império bizantino (476-1453), “novo período de liberdade da nação

³ Na primeira versão da *História da nação grega*, publicada em 1853 em forma de breviário e dirigida à educação de jovens, K. Paparrigópoulos escreve, à guisa de introdução: “diz-se história da nação grega a narrativa de tudo que ocorreu à nação grega desde os tempos mais antigos até hoje, e que merece ser conservado na memória da humanidade. Denomina-se nação grega todos os homens que falam a língua grega como sua língua nativa”

grega”; 4) o intervalo compreendido pelo domínio otomano (1453-1821) e 5) o período de “retomada da liberdade” da independência (1821) até os dias do historiador.

Cooperando com esse conceito de unidade está o a ele subjacente e indissociável conceito de *continuidade*, envolvendo geografia, língua e história gregas, apesar de todas as vicissitudes passadas pela “nação” grega durante quase três milênios e que poderiam levar a pensar o contrário, e é por essa via que o historiador antigo é lido: na obra de K. Paparrigópoulos sua função de fonte histórica ocupa papel secundário em relação à posição que lhe é atribuída e destacada enquanto testemunha ocular privilegiada (ΠΑΠΑΡΡΗΓΟΠΟΥΛΟΣ, 1970: 113) do período de consolidação do domínio romano sobre a Grécia ou, por outras palavras, por seu *status* de historiador em uma longa cadeia que começaria pouco antes de Heródoto e atingiria sua grande síntese, seguindo ininterrupta, na obra do próprio K. Paparrigópoulos. As informações factuais transmitidas pela fonte só teriam sentido a partir do momento em que a própria fonte é integrada na cadeia maior de significado que dá sentido às informações transmitidas. Essas não teriam importância em si, a não ser como retrato a afirmar e lastrear a ideia de uma nação una e contínua no tempo e no espaço.

Para a geração de historiadores românticos de 1850, que tem como corifeus S. Zampélios, K. Paparrigópoulos e M. Reniéris, é o presente pós-1821 que confere sentido e inteligibilidade ao passado (KOUBOURLIS, 2005: 155-63). É por essa razão que G. Veloudis afirma que “o método epistemológico de Paparrigópoulos é simples: ele submete as fontes que dizem respeito a seu tema a exame sistemático, forçando-as a revelar seu real conteúdo” (ΒΕΛΟΥΔΗΣ, 1982: 64). Se, por um lado, o exame sistemático das fontes é algo intrínseco ao trabalho de qualquer historiador, por outro a busca por conteúdos subordinados a temáticas investigadas explicita preocupação voltada para conferir sentido a prévia seleção/ordenação de fontes e, conseqüentemente, configu-

ra-se como elemento identificador das intenções do historiador em questão.

A fim de desautorizar a tese de J. P. Fallmerayer, para quem “a raça helênica foi exterminada da Europa” por via de sucessivas levas de migração para o território da antiga Grécia a partir das invasões eslavas dos séculos VII-VIII (FALLMERAYER, 1830: 3), o romantismo grego⁴ anseia pela definição de “helenismo” (ΣΙΓΑΛΛΑΣ, 2001: 20) e seus elementos, nomeadamente língua, religião e pátria gregas. No caso de K. Paparrigópoulos, é também com respeito a Políbio que dois desses elementos – língua e pátria – se tornam manifestos. Com relação ao primeiro, já do passo citado depreende-se que, por via da comparação estilística com outros historiadores – que sinaliza implicitamente a necessidade de um estilo apropriado à historiografia como um todo – a questão da língua grega é pensada por via do conceito de continuidade. Com relação à ideia de pátria, a ela K. Paparrigópoulos associa Políbio na compilação que publicou em francês de sua obra maior:

No oriente “o helenismo não cessou de levar uma vida ativa, associando aos princípios de seu passado mais brilhante os de suas novas transformações. Que contraste com o estado miserável a que foi reduzido na Europa! No oriente apareceram então, em todas as áreas do conhecimento humano, homens notáveis, muitos dos quais – Luciano, Longino, Epicteto, Galeno, Estrabão, Euclides e Dionísio de Halicarnasso – são arrolados entre os representantes mais sérios do gênio helênico. Na Grécia propriamente dita dois nomes apenas, nomes célebres, é verdade, Políbio e Plutarco, se manifestam nesse mesmo espaço de tempo” (PAPARRIGOPOULO, 1878: 113).

Descrito como representante pátrio do “helenismo” e, por extensão, como pertencente àquela cadeia que une ambos os

⁴ “Romantismo grego” porque não há perfeita correlação entre o romantismo europeu ocidental e o desenvolvido na Grécia, conforme demonstrado por ΔΙΑΜΑΝΤΗΣ, 2003.

historiadores por uma reclamada unidade-continuidade historiográfica e linguística, Políbio é apresentado como avatar antigo de uma “genialidade helênica” que se perpetua e atinge seu cume exatamente na obra de K. Paparrigópoulos, especificamente nessa de 1878, síntese da obra maior publicada em uma língua ocidental, isto é, visando público mais abrangente e possivelmente simpatizante do “helenismo” Por outras palavras, novamente o historiador antigo é empregado a fim de veicular questões e interpretações modernas em função das quais sua obra é resgatada, sem que necessariamente seja utilizada como fonte de informações, ou seja, o valor a ela atribuído deriva do presente do historiador que a lê.

Em ambos os passos evidencia-se a construção do conceito de predecessor: esse seria não apenas qualquer historiador que houvesse escrito em momento anterior, mas especificamente o historiador que, em tempo passado, legou algo cuja concretização interessa diretamente ao debate cultural e político do presente. Assim como no passo de M. Reniérís Políbio é indicado como o primeiro a ter vislumbrado a filosofia da história, implicando, portanto, importância à sua obra em função do presente do filósofo, do mesmo modo nos passos de K. Paparrigópoulos as apreciações sobre o historiador apontam para um predecessor com características bem definidas e relevantes para o presente daquele: assim como Tucídides e Xenofonte, Políbio pertence à “pátria grega antiga”; diferentemente, porém, destaca-se pelo caráter apodítico e pragmático de sua obra, que a torna perene, ou seja, constitui-se em predecessor de historiadores que constroem um conceito de “helenismo” que necessita de difusão e aceitação. Assim, portanto, o legado polibiano é encarado como avatar do presente no passado, como manifestação do “gênio helênico” presente em uma época recuada.

Uma vez configurado como predecessor nesse molde, Políbio passa a ser objeto de diálogo direto, sem necessidade de intermediações ou contextualizações, ou seja, o historiador moderno passa a se utilizar de sua obra não necessaria-

mente como vestígio do passado, mas como se fora um contemporâneo com quem dialoga e cuja opinião endossa, porque válida para o contexto em que escreve, assim abreviando a distância cronológica de dois mil anos. É exatamente o que K. Paparrigópoulos já havia feito muito antes de publicar sua obra maior: em 1850, três anos antes da publicação da edição didática da *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, K. Paparrigópoulos publicara o artigo⁵ “*Η Ελληνική γνώμη περί του συοτήματος του Φάλλμεράνερ*”, em que, depois de expor sua visão sobre a história grega e sobre o próprio trabalho que empreendia, conclui refletindo:

deixando de lado o presente estudo introdutório, concordo que muitas vezes, olhando para tais dificuldades, para a grandeza do trabalho, para minhas fracas forças, para meus outros encargos, muitas vezes receei o desafio e hesitei, e ainda neste momento em que vos falo hesito se conseguirei chegar a seu termo. Mas consolo-me recordando as palavras de Políbio: “pois estou convencido... não ficará inconcluso o projeto, nem faltarão homens dignos dele: devido à sua beleza, muitos se encarregarão e se esforçarão para levá-lo a cabo”⁶

A citação de Políbio não é feita para ilustrar ou descrever, mas tão somente para substituir a reflexão do próprio historiador que escreve, ou seja, a apropriação não leva em conta diferentes contextos e finalidades, tão somente a abstração que transplanta sem mediação um raciocínio propositalmente abreviado. Com efeito, o texto de Políbio, na versão integral do passo, contém informações que não parecem ter sido fortuitamente amputadas:

⁵ O texto do artigo é citado na íntegra na biografia do historiador escrita por ΔΗΜΑΡΑΣ, 1986, p. 143-74.

⁶ ΔΗΜΑΡΑΣ, 1986, p. 174. A citação de Políbio, abreviada pelo próprio K. Paparrigópoulos, encontra-se em III, 5, 8.

Esse é o projeto de minha obra. É preciso ainda que o acaso concorra para que em vida possa levá-la a termo. Pois estou convencido, ainda que me ocorra algo inerente aos homens, de que não ficará inconcluso o projeto, nem faltarão homens dignos dele: devido à sua beleza, muitos se encarregarão e se esforçarão para levá-lo a cabo. (Pol., III, 5, 7-8)

Dois elementos – o acaso e a condição humana – condicionantes do raciocínio de Políbio, em forma de prudente ressalva, são amputados pelo historiador cuja confiança na execução de seu próprio projeto se enraíza em algo como fé cega inerente ao assunto que vem construindo.⁷ A construção da ideia do predecessor passa, portanto, pela seleção das informações convenientes ao projeto presente, sem alterações explícitas, porém retoricamente aproveitadas.

Se, por um lado, a determinação de um predecessor por via de recortes precisos constitui construção idiossincrática a retratar a técnica hermenêutica do historiador que o faz, por outro, o mesmo procedimento pode ser encontrado já no historiador que é configurado como predecessor: o próprio Políbio já havia tentado transformar Homero, por via de recortes precisos, em predecessor que autorizasse sua própria narrativa.⁸

O argumento se inicia com o apontamento da causa das falhas de Timeu: o fato de haver-se fiado na tradição (ouvida/lida) e não nos próprios olhos ou, por outras palavras, na pesquisa bibliográfica que é mais agradável e demanda menos esforço e gastos, e por isso também menos frutífera, e

⁷ Ao fim da vida o historiador já não demonstrava a mesma confiança no próprio projeto: ΔΗΜΑΡΑΣ, 1994, p. 467.

⁸ Dos historiadores com quem dialoga, notadamente Filino, Fábio Pictor, Timeu, restaram apenas a crítica polibiana, fragmentos em sua maioria dela derivados, e testemunhos antigos que não necessariamente os relacionavam a Políbio. Assim, o único autor a quem Políbio se refere e utiliza, no que restou de sua obra, como legítimo inspirador ou predecessor, é Homero, por via de uma leitura que identificava na poesia homérica uma fonte verídica. Cf. SEBASTIANI, B. B. O Odisseu de Políbio: leituras da Odisséia na Roma cipiãoica. Caliope (UFRJ), v. 17, p. 24-37, 2008.

não na experiência político-militar e na observação *in loco*, mais difíceis porém mais proveitosas. O paradigma da atitude positiva encontrar-se-ia em Homero:

com ênfase ainda maior do que a deles [i.é, Éforo e Teopompo] o poeta tratou desta questão: desejando mostrar-nos como deve ser o homem pragmático, apresenta a personagem de Odisseu e diz mais ou menos assim:
narra-me o homem, Musa, astucioso, que muito vagou,
e em seguida
de muitos homens viu as praças e conheceu o juízo,
e no mar muitas dores sofreu no peito, (Od., I, 1-3)
e ainda
percorrendo as dolorosas vagas e as guerras dos homens.
(Od., VIII, 183; XIII, 91 e 264)
Parece-me que a proeminência da história requer um homem assim (Pol., XII, 27. 10 - 28, 1)

J. Marincola (1997: 7-11) discute a imbricação entre as explorações e os sofrimentos de Odisseu, cuja transposição analógica para a historiografia avaliaria positivamente a obra do historiador que os reclama para si, por via do paradigma proposto, em detrimento daquele que é criticado pela ausência ou incapacidade de demonstrar competentemente um ou outro. Se, por um lado, tal imbricação é passível de ser constatada tanto na *Odisseia*, quanto na obra de Políbio, quanto, supostamente e por via indireta, na obra de Timeu, por outro é necessário enfatizar que a construção polibiana do paradigma em questão não constitui apenas exegese a partir de apropriações de informações pinçadas do poema, mas, sobretudo, configura a construção de uma visão própria de Odisseu coerente com os pressupostos que nortearam as outras duas apropriações: trata-se da determinação de um Odisseu cuja viagem e sofrimentos, idiossincraticamente caracterizados por via de recortes parciais de versos precisamente escolhidos, autorizaria assimilações à personagem odisseica de modo que ambos configurassem harmonicamente um mesmo ideal de historiador. Tanto no conteúdo das cita-

ções quanto, principalmente, nas flagrantes omissões facilmente constatáveis, evidenciam-se os critérios da leitura do historiador que configuram sua idiosincrasia.

O recorte polibiano mais evidente no passo é a omissão consciente da quase totalidade de *Od.*, I, 2 (“depois de abater a sagrada cidadela de Tróia”), e de *Od.*, I, 4 (“cuidando da vida e do retorno dos companheiros”), primeiro elemento que invalidaria a proposição do paradigma: na épica, Odisseu só vagou após a tomada de Troia, e com a específica finalidade de garantir a sobrevivência, algo que, se levado em consideração, desautoriza a interpretação polibiana, que vê na personagem um viajante cujo sofrimento é requisito para historiar competentemente. Com relação aos versos *Od.*, VIII, 183; XIII, 91 e 264, trata-se de pinçamento preciso de um verso recorrente que, se por um lado de fato dá a medida da multiplicidade das viagens e do sofrimento de Odisseu, por outro trata-se de verso que aparece em três contextos distintos enunciado de modo a sintetizar genericamente as aventuras do herói, sem explicitá-las em detalhe nem visando estabelecer-lhes as causas, finalidades, durações ou circunstâncias, de modo que a própria generalidade de seu conteúdo e a esporádica imprecisão de sua recorrência não condizem com os protocolos da narrativa polibiana e, conseqüentemente, também desautorizam a interpretação em questão.

Seguindo pela mesma via do precedente polibiano, M. Reniérís e K. Paparrigópoulos transformam o historiador antigo em predecessor autorizado de suas próprias obras, a partir de perspectiva conscientemente etnicista calcada na necessidade da definição de valores culturais e políticos a lastrear a jovem “nação grega” (ΣΙΓΑΛΛΑΣ, 2001: 5-6).

A leitura de um historiador predecessor, sempre filtrada pelas condições inerentes ao contexto do leitor, não constitui, entretanto, recepção passiva e retransmissão de conteúdos. Pelo contrário, a própria leitura, e sua posterior ordenação em uma obra que a abarque, constituem processos criativos

por meio dos quais o texto anterior é retrabalhado em função das exigências do presente do escritor, quando se trata de forjar uma história como a de K. Paparrigópoulos, para quem a fonte, no caso Políbio, é entendida como a serviço de uma ideia maior. Muito embora o precedente possa ser encontrado já no historiador lido, a tarefa de escrever para o presente a partir da interpretação do passado sinaliza a necessidade humana não apenas de não repetir caminhos trilhados, mas de percorrê-los a fim de, de modo atento, redirecioná-los a partir de seu suposto fim. Exatamente porque o precedente já se encontra no historiador lido: se há um divisor comum entre Políbio e K. Paparrigópoulos, este é precisamente o fato de ambos necessitarem da criação de um conceito de predecesor como legitimador de seus próprios anseios.

BIBLIOGRAFIA

- ΒΕΛΟΥΔΗΣ, Γ. *Jakob Phillip Fallmerayer και η γένεση του Ελληνικού ιστορισμού*. Αθήνα: Μνήμων, 1982.
- ΔΗΜΑΡΑΣ, Κ. Θ. *Ελληνικός ρομαντισμός*. Αθήνα: Ερμής, 1994.
- _____. *Κωνσταντίνος Παπαρρηγόπουλος. Η εποχή του. Η ζωή του. Το έργο του*. Αθήνα: ΜΙΕΤ, 1986.
- ΔΙΑΜΑΝΤΗΣ, Α. Ο χώρος ως εθνική ιδιαιτερότητα και η βυζαντινή πρωτοτυπία του Κ. Παπαρρηγόπουλου. In: *Τα ιστορικά*, n. 38, 2003, p. 113-32.
- FALLMERAYER, J. P. *Geschichte der Halbinsel Morea waerend des Mittelalters*. Stuttgart und Tubingen: Gottaschen, t. I, 1830.
- GOURGOURIS, S. *Dream nation. Enlightenment, colonization and the institution of Modern Greece*. Stanford: Stanford University Press, 1996.
- KOUBOURLIS, I. *La formation de l'histoire nationale grecque. L'apport de Spyridon Zambélios (1815-1881)*. Athènes: INR, 2005.
- LIAKOS, A. The construction of national time: the meaning of the Modern Greek historical imagination. In: REVEL, J. et alii. *Political uses of the past. The recent Mediterranean experience*. London: Routledge, 2001, p. 27-42.
- MARINCOLA, J. Odysseus and the historians. In: *Histos*, 1997, p. 1-36.

ΠΑΠΑΡΡΗΓΟΠΟΥΛΟΣ, Κ. *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*. Αθήνα: Α. Κωνσταντινίδου, τ. II, 1886.

_____. *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*. [Η πρώτη μορφή: 1853]. Αθήνα: Εσήνα, επιμ. Κ. Θ. Δημαράς, 1999.

_____. *Προλεγόμενα*. Αθήνα: Εσήνα, επιμ. Κ. Θ. Δημαράς, 1970.

PENIERHS, M. *Φιλοσοφία της ιστορίας. Δοκίμιου*. Αθήνα: Φιλολάου, 1841.

SEBASTIANI, B. B. O Odisseu de Políbio: leituras da Odisséia na Roma cirriônica. In: *Calíope* (UFRJ), v. 17, 2008, p. 24-37.

ΣΙΓΓΑΛΑΣ, Ν. "Ελληνισμός" και εξελληνισμός: ο σχηματισμός της νεοελληνικής έννοιας ελληνισμός. In: *Τα ιστορικά*, n. 34, 2001, p. 3-70.

ABSTRACT: K. Paparrigopoulos understands Polybius as a genuine predecessor who could base some discussions dear to the Greek historiography of the middle of the XIX century, concerning the questions namely of Greek tongue and fatherland. This text examines such appropriation and places it in the historiographical debate of that period.

Keywords: K. Paparrigopoulos, Polybius, Ancient and modern Greek historiography, Texts' reception.

METODOLOGIA DA HISTORIOGRAFIA DE CÉSAR

Paulo Roberto Souza da Silva*

RESUMO: Um enquadramento das obras de Caio Júlio César, os Comentários sobre a Guerra das Gálias e a Guerra Civil, dentro das características do então incipiente gênero historiográfico em Roma, requer um estudo comparativo tanto da metodologia da historiografia, enquanto discurso científico, quanto da sua apresentação, enquanto gênero literário. Uma apreciação seguindo os princípios e os procedimentos da retórica revela processos de justificação e veridicção apreciáveis pela moderna semiótica. O encobrimento dos processos retóricos conduz, pela pragmática, a axiomas que se situam aquém do texto, dando a impressão de imparcialidade. Essas formações ideológicas explicam o uso da historiografia como propaganda.

Palavras-chave: Historiografia Romana, Metodologia, Caio Júlio César.

INTRODUÇÃO

A historiografia na Antiguidade, enquanto fenômeno literário, nos remete a dois aspectos imediatamente: sua gênese e sua intencionalidade. Na sua gênese, a historiografia é o relato de uma pesquisa histórica, está, portanto, no fim de um processo cuja metodologia este relato traz como marcas genéticas, patentes ou latentes. Sua intencionalidade, que também pode ser patente ou latente, pode ser determinada em paralelo com outros tipos de discurso concomitantes, tais como o discurso épico, o trágico, o lírico, o retórico etc.

* Doutorando pela UFRJ, bolsista da CAPES.

Pela análise da narratividade, pode-se mergulhar nas camadas do texto, desvelando a retórica como eixo metodológico da historiografia antiga e, por este eixo, atar o texto a uma ideologia que o circunscreve. Este processo visa a ligar dois planos paralelos: o do texto e do contexto.

DIALÉTICA TEXTO-CONTEXTO

A oposição entre o plano do texto e do contexto não se encontra, como se poderia conceber apressadamente, entre o concreto e o abstrato. Toda pesquisa histórica afirma algo que o relato historiográfico pode, por vezes, encobrir: que o dito *mundo concreto* é, na verdade, uma trama de códigos, por vezes concorrentes, por vezes paralelos, a que Eco chama “Campo Semântico Global” e a que Greimas chama “Semiótica do Mundo Natural” Eco chama atenção para a “recursividade semântica infinita”¹ que, invariavelmente, leva a uma “semiótica ilimitada”² que acaba, assim, englobando toda a cultura. Tanto um autor quanto o outro deixa claro que o que se tinha por *referente extralinguístico* não existe, já que toda noção de mundo cria um significante, e automaticamente, um significado.

A oposição entre texto e contexto seria, então, entre dois códigos ou duas semióticas, a primeira sendo contida pela segunda. Mas, considerando-se as implicações de se definir *contexto* em termos científicos, preferimos considerar que a oposição se dá, de fato, entre um código, definido, pois que escrito, e um feixe de códigos em constante mutação, do qual o historiador tem apenas uma imagem.

Se concebermos que a História contém a cultura – e a literatura, conseqüentemente – e a cultura contém a historiografia, fica claro a necessidade de uma ponte entre os sujeitos, o que faz a História, o que escreve e o que lê. A historio-

¹ Eco (1976), p 110.

² *Idem. ibidem*, p 111.

grafia, enquanto prática, encontra aí o seu nicho. Para ligar estes três sujeitos concretos, a historiografia precisa se lançar pelo espaço abstrato da linguagem, criando nós de sentido. Mas a prática mostra que a denotação é um desafio tanto mais difícil quanto *menos complexo parece ser*. Por um lado, a historiografia se apoia numa história do discurso: todos os nós de sentido anteriormente criados pelo uso social da linguagem formam a base para toda a inovação; e o discurso histórico, enquanto visa metodologicamente à denotação, é uma inovação, ao encarar criticamente a opacidade do campo semântico.

Mas o campo semântico não está apenas repleto de ruído, mas também de forças motivadas que desviam as mensagens; estas forças são a manifestação, na linguagem, de fenômenos sociais concretos. O constante conflito que é a sociedade enquanto totalidade se reflete em ideologias concorrentes pela hegemonia no campo semântico³. Assim como o conflito é condição natural de todo grupo social, a contradição, isto é, a impossibilidade de uma denotação estrita, é condição fundamental de toda semiótica⁴. E uma denotação refratada é a gênese da ideologia.

HISTÓRIA DA HISTÓRIA

A gênese da História está numa metodologia que tem a verdade como fim⁵. Sendo a historiografia a concretização, enquanto relato, da produção de conhecimento na pesquisa histórica, o reflexo, no texto, da disposição crítica da História é ter-se a denotação como fim. A história em Heródoto se define em uma pesquisa; e a escrita da História é a busca por recriar uma experiência. O historiador visa, então, a se apro-

³ Cardoso (1988), p. 84.

⁴ Eco (1976), p. 258.

⁵ cf. Aristóteles, *Poética* IX, 2.

priar de uma experiência passada e transportá-la para o leitor. A denotação, então, se define pela tentativa de recriação de uma realidade concreta por meio da linguagem.

Assim, a denotação é o exercício da função referencial da linguagem. Mas, é essencial lembrar, a referência não se dá entre um signo e o referente externo, mas entre um signo verbal e outro do Mundo Natural. Este campo é aquele espaço de signos onde todos os sujeitos devem se estabelecer para se afirmarem enquanto sujeitos conscientes e cognoscíveis. Portanto, a experiência humana é convertida em algo legível e, posteriormente, relatável. O trabalho do historiador se estabelece dentro da linguagem, apesar de fugir dela em busca do concreto, reconhece-o apenas em suas representações.

Desde sua gênese, a História, pesquisa, e a historiografia, relato, são duas faces de uma mesma coisa. Por isso, o historiador, ao pesquisar, está consciente das coerções da linguagem e assume que lida apenas com fenômenos interpretáveis e não com fatos. Ao escrever, está consciente da necessidade de compor um texto que aponte sempre para fora de si, para a experiência concreta.

A preocupação com a qualidade do texto era, na antiguidade, muito maior do que na história positivista dos séculos XIX e XX; com ela trazia-se a certeza de que de nada adiantavam os catálogos de fatos sem um ordenamento que lhes dirigisse o sentido. A mesma metodologia que dirigia a pesquisa deveria orientar o escrito. Os historiadores antigos certamente estavam tão preocupados com a veracidade do seu relato quanto os de qualquer outra época. A diferença, portanto, reside na metodologia de pesquisa e, atado a esta, no gênero de expressão. Esta diferença metodológica é a que Cícero se refere quando descreve o trabalho do historiador:

Efetivamente, a História está ausente da nossa Literatura, (...) Com efeito, depois dos anais dos pontífices máximos (e não há nada mais aprazível do que eles), se formos até Fábio ou àquele que está sempre na tua boca: Catão, ou a

Pisão, ou a Fânio ou Venônio – embora, dentre estes, sempre haja um mais vigoroso do que outro – que coisa haverá de mais pobre do que todos eles?⁶

Justamente a falta do método retórico – o que ele chama *ornare* – é o que desqualifica os historiadores romanos das gerações anteriores, tornando-os “pobres” (*exiles*). A historiografia está, para Cícero, como um gênero, e como tal, obedece a convenções e métodos e atende a um fim. Um fim retórico, não poético.

Temos o caso de Tucídides, por exemplo. Por que o historiador incluiria discursos com requinte estilístico baseado em informações verificáveis, mas deixando claro que não se tratava de uma transcrição, mas de uma criação? A pretensão de dizer o que passa na cabeça das personagens é problema que ainda hoje ataca alguns historiadores. Mas, apesar disso, transcrever uma postura ou uma mentalidade num discurso, oferecia a possibilidade de condensar uma gama de discursos esparsos em apenas um e apresentar de maneira coesa informações fragmentárias oferecidas pelas fontes. Cada discurso descrito é, e os leitores disso deveriam saber, um arquidiscorso. Esta atitude, que o levou a ser considerado historiador-orador, é um sintoma de como o processo de disposição do texto historiográfico muito se aproxima da *dispositio* retórica.

METODOLOGIA RETÓRICA

Uma tentativa de contar a história precisa aparelhar-se de um método para diferenciar o que, de fato, aconteceu do que não aconteceu – uma *episteme* empírica -, e um gênero de expressão, uma retórica. A historiografia se filia naturalmente à retórica, pois esta é o meio de se compreenderem os

⁶ Cícero, *De Legibus* I, 5-6.

entimemas, que são o processo para se chegar a conclusões baseadas em premissas hipotéticas: via de regra, este é o único tipo de assertos aos quais o historiador tem acesso. Em outras palavras, como seu objeto não se presta a um estudo exato, a História demanda dos meios da retórica para produzir um discurso científico. O silogismo hipotético é indispensável, se se pretende mais do que apenas uma reportagem de atos. E mais: quanto menos processos lógicos um texto histórico apresentar, mais ele os toma como subentendidos,⁷ portanto, mais espaço se dá à refração ideológica.

Quanto menos um texto descreve um acontecimento, mais ele deixa ao contexto informar. Ora, se é a enunciação enquanto ato, que integra texto ao contexto, podemos dizer que quanto *mais simples* um texto, maior a força informativa depositada no seu “tipo e forma de discurso”⁸ em face da depositada no enunciado propriamente dito. O espaço semântico onde se deixou de dizer algo é preenchido por um conteúdo que o estilo nos fornece. Trata-se, na escritura, de inverter o processo de interpretação, colocado o peso maior da informação não no referente, mas nas informações prévias que se supõem no leitor.

Os quatro processos canônicos da retórica – *inuentio*, *dispositio*, *elocutio* e *pronuntiatio* – dispõem-se tanto em ordem cronológica quando em ordem de composição. O receptor só tem acesso à enunciação enunciada,⁹ mas a partir dela é capaz de entrever os processos componentes. O entendimento desses processos é necessário para a eficiência retórica. Eco¹⁰ dispõe estes processos da seguinte forma:

⁷ Aristóteles, *Retórica* V, 13.

⁸ Bakhtin (1979), p. 28.

⁹ Fiorin, (2001) p. 36.

¹⁰ Eco (1976), p. 234.

RETÓRICA

Invenção		Disposição		
Premissas	Premissas	Entimemas	Entimemas	Esquemas
Prováveis	Prováveis	Explicitos	Ocultos	Gerativos
Explicitas	Ocultas	(retóricos)	(ideológicos)	
(retóricas)	(ideológicas)			

A *pronunciatio* está presa às condições de recepção do texto; para o orador ela consistia em todos os processos de voz e gesto executados na tribuna. Na retórica escrita, ela estava basicamente presa a três fatores:

- As condições de circulação e distribuição do texto: isto é, o alcance efetivo do livro naquela sociedade.
- Os intertextos quase automaticamente gerados. No caso da obra historiográfica, trata-se do acesso que os mesmos leitores poderiam ter a outras fontes sobre o mesmo *narratum*.
- As coerções do gênero: isto é, tudo aquilo que já se espera de antemão de um texto historiográfico. Aqui se entende gênero como idioleto de corrente.¹¹

Esses fatores agindo sobre a *pronunciatio* vão modular a postura do leitor diante da *elocutio*, e, principalmente, vão determinar como o leitor acompanhará os entimemas explícitos e se ele conseguirá ou não desvelar os entimemas ocultos. Pois somente por recursos gerados na enunciação (*pronunciatio*) podem ser ativados estes entimemas. Caímos, então, no problema da hipercodificação:

O gênero historiográfico nos faz esperar, nos *Commentariū* de César, uma série de esquemas gerativos – figuras retóricas – que nos são negados. Toda a série de entimemas que nos ficam ocultos atualiza a máxima “se uma das proposições é

¹¹ Eco (1976), p. 230.

conhecida, não é mister enunciá-la”¹² Esta premissa pode desenvolver uma falácia ou um silogismo hipotético:

α

Premissa maior: se uma das proposições é conhecida, não é mister enunciá-la.

Premissa menor: esta proposição é conhecida.

Conclusão: não é mister enunciá-la.

α'

Premissa maior: se uma das proposições é conhecida, não é mister enunciá-la.

Premissa menor: esta proposição não foi enunciada.

Conclusão: esta proposição *deve ser* conhecida.

α''

Premissa maior: se uma das proposições é conhecida, não é mister enunciá-la.

Premissa menor: esta proposição não foi enunciada.

Conclusão: esta proposição é conhecida.

Onde α é um silogismo, α' é um silogismo hipotético (entimema), e α'' é uma falácia. Trata-se de uma **afirmação do conseqüente**, uma falácia típica descrita por:

Se A, então B. (A'!B)

B.

Logo, A.

Onde A = “esta proposição é conhecida” e B = “esta proposição não deve ser enunciada”

Como se pode notar, dado que a historiografia não trabalha com axiomas, mas somente com hipóteses, a modaliza-

¹² Cf nota 7.

ção das conclusões é indispensável para a validade do relato. Voltamos, portanto, ao domínio da retórica.

Ora, se consideramos a denotação o sentido primeiro que serve de base aos conotativos, estabelecemos que: 1) a determinação de qual é o sentido primeiro e de quais são os secundários é convencional. Consideramos catacrese, justamente, o processo que reduz as propriedades conotativas até neutralizá-las; 2) tal determinação convencional está na interdependência do acordo fiduciário que regula a enunciação; o gênero historiográfico propõe seu próprio acordo e conta, portanto, com esquemas denotativos – ou de diferenciação entre denotação e conotação – específicos.

IDEOLOGIA

O estudo das formações ideológicas não aponta para um psicologismo, um idealismo ou para uma instrumentalização referencial do texto. A ideologia não aponta para fora da linguagem; ela se estabelece entre dois planos semióticos. É Bakhtin quem esclarece:

- O único sujeito da ideologia é o sujeito que se expressa e se compreende: “A consciência só se torna consciência quando se impregna de conteúdo ideológico (semiótico) e, conseqüentemente, somente no processo de interação social”¹³
- “O domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos: são mutuamente correspondentes. Ali onde o signo se encontra, encontra-se também o ideológico. Tudo que é ideológico possui valor semiótico.”¹⁴
- “As formas do signo são condicionadas tanto pela organização social de tais indivíduos como pelas con-

¹³ Bakhtin (1979), p. 20.

¹⁴ *idem, ibidem*, p. 18.

dições em que a interação acontece”¹⁵ por outro lado: “é inadequado postular as classes sociais e suas lutas como pertencentes à esfera de uma ‘realidade social’ prévia à sua determinação lingüística”¹⁶ Ora, não existe realidade social aquém da linguagem e, portanto, isenta de ideologia.

A ideologia é incompreensível se não entendemos que ela emana de sujeitos com interesses de classe, que ela se realiza enquanto signo e que ela se instala no corpo social. Pois, o discurso é o fenômeno que ocorre quando um texto é colocado em circulação, integrado ao seu contexto. Para Bakhtin, as instâncias da enunciação e do enunciado nunca estiveram descoladas e, portanto, não há problema na análise sociológica do discurso: não há outra análise do discurso possível.

De fato, a ideologia, enquanto falsa consciência, consiste na transposição imprópria de valores de um código a outro, uma metáfora mal intencionada. Segundo Eco:

Portanto, a retórica, nesta forma, constitui o objeto de uma semiótica da interação conversacional. O principal requisito desse tipo de interação é que as regras de conversação sejam respeitadas; e uma das mais importantes regras de interação é que sejam reconhecidas a parcialidade das premissas e suas reatividades às circunstâncias.

Existem, porém, execuções ‘aberrantes’ (embora raras) do mesmo tipo de interação regulada, que dão origem aos discursos ditos ‘ideológicos’, vale dizer, a todas as formas de propaganda oculta e de persuasão de massa, além de asserções mais ou menos ‘filosóficas’ em que, através de premissas prováveis que definem só uma seção parcial de um campo semântico, se pretende chegar a conclusões que devem ser aceitas como Verdadeiras, cobrindo assim a natureza contraditória do Campo Semântico Global e apresentando o próprio ponto de vista como o único aceitável. Em tais casos, não é relevante que a atitude descrita seja

¹⁵ *idem, ibidem*, p. 30.

¹⁶ Cardoso (1988), p. 64.

deliberada e cinicamente aceita pelo emitente para enganar o destinatário, ou constitua, ao contrário, um caso de auto-ilusão e de parcialidade inconsciente”¹⁷ (grifos do autor)

Dois pontos aqui são de destaque. Primeiro: que a falácia referencial e a ilusão de imparcialidade estão na gênese de “todas as formas de propaganda oculta” Segundo: que a intenção ou consciência do autor acerca de tais falácias não é relevante para a análise do discurso. Portanto, o pensamento do autor só é relevante quando se reverte em *ideologia do sujeito da enunciação*. Este elemento é perfeitamente alcançável pelo estudo da *pronuntiatio*, e este é determinado pelos seus vestígios deixados na *elocutio*. Pois a enunciação é “instância lingüística logicamente pressuposta pela própria existência do enunciado (que comporta seus traços e suas marcas)”¹⁸ “Subjacente ao dito há o dizer que também se manifesta”:¹⁹

Para estimular a atenção do ouvinte e convencê-lo a tirar as conclusões implícitas nas premissas propostas ou pressupostas, deve-se apresentar o discurso de maneira inédita, nutrindo-o com embelezamentos e ‘surpresas’, de modo a oferecer, pelo menos no plano expressivo, uma certa cota de informação fresca. Artíficos ordenados para tal escopo eram, para a retórica clássica, as FIGURAS (tropos, figuras de discurso e figuras de pensamento).²⁰

Na obra de César, é exatamente a ausência desses artifícios que garante a “surpresa”; o não estilo é também um estilo. Tanto mais eficiente quanto mais acostumado o seu esperado destinatário – os senadores e a elite romana – estivesse com esquemas retóricos canônicos. Podemos dizer que, abdicando das figuras de linguagem, César torna suas pre-

¹⁷ Eco (1976), p. 235.

¹⁸ Greimas e Courtès, citado por Fiorin (2001), p. 36.

¹⁹ Fiorin (2001), p. 39.

²⁰ Eco (1976), p. 235.

missas mais aceitáveis, mas também oculta o fato de serem prováveis. No estilo se conjuga uma pretensa simplicidade ao gosto dos antigos anais romanos – a partir da qual não se daria a nenhum evento mais relevo do que a outro, com uma moralização altamente sofisticada baseada em conceitos que suportam a supremacia romana: o patriotismo, a disciplina e a fidelidade do soldado, a *humanitas* e *clementia* do general, a animosidade dos povos bárbaros e a decadência da nobreza senatorial.

O limiar entre a legítima retórica e a ideologia está justamente na ocultação dos processos lógicos. A famosa citação de Cícero deixa claro este processo:

Mas, enquanto quis deixar pronto material para outros escreverem a História, fez talvez obra grata aos ineptos que vão querer dotá-la de excessivos ornamentos, mas desencorajou os sensatos de escrever; nada é realmente mais doce, em História, do que a pura e clara brevidade.²¹

A partir do momento em que César se dispõe a contar retoricamente a história das guerras de modo que seu relato se converta em documento para os futuros historiadores, ele incorre no erro de “apresentar o próprio ponto de vista como o único aceitável” É neste aspecto que sua obra pode ser considerada ideológica. Trata-se da violação do acordo fiduciário em que subjaz toda obra retórica, inclusive a histórica: a admissão da refutação.

CONCLUSÃO

A gênese da historiografia está presa à metodologia de pesquisa histórica, numa relação processo/produto. Sua intenção de transmitir uma verdade a coloca dentro do campo de construção de argumentos da retórica e, por estes fatores,

²¹ Cícero, *Bruto*, 262.

se determinam as normas do gênero. Estes aspectos, somando-se aos processos de produção e circulação do texto historiográfico, condicionam a *pronuntiatio* da historiografia. Pela análise do discurso podemos encontrar os vestígios da enunciação deixados na *elocutio*, o enunciado. O enunciado, visto como *elocutio*, por sua vez, se presta a uma análise da narratividade que segue os processos gerativos de sentido que Greimas define e que se consolidam como a base da crítica semântica da enunciação.

O acompanhamento desses processos na obra de César deve nos ajudar a responder a tais perguntas: como se davam as formações ideológicas na historiografia na Antiguidade? Em que aspectos o estilo de César se distancia das normas do gênero e como se pode relacionar o seu estilo às condições materiais da produção e circulação dos *commentarii*? Por fim, estudando as relações entre a enunciação e o enunciado deve-nos ajudar a poder desvelar as formações ideológicas na obra de César.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES. *Arte Poética e Arte Retórica*. Trad. de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Prefácio de Roman Jakobson; apresentação de Marina Yaguello; trad. de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira com a colaboração de Lúcia Teixeira Wisnik, Carlos Henrique D. Chagas Cruz. São Paulo: HUCITEC, 1979.
- CANFORA, Luciano. *Júlio César o ditador democrático*. Trad. de Antônio da Silveira Mendonça. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CARDOSO, Ciro Flamarion. *Ensaio racionalistas*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.
- CÉSAR, Caio Júlio. *Bellum Ciuile, A Guerra Civil*. Trad., intr. e notas de Antonio da Silveira Mendonça. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.
- _____. *Comentários sobre a Guerra Gálica*. Trad. de Francisco Sotero dos Reis; estudo introdutivo de Otto Maria Carpeaux. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

- CÉSAR. *Guerre des Gaules*. Texte établi et traduit par L. A. Constans. 5^{ème} édition. Paris: Les Belles Lettres, 1954.
- ECO, Umberto. *Tratado Geral da Semiótica*. Trad. de Antônio de Pádua Danesi e Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 2001.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. Petrópolis: Vozes, 1976.
- TORRINHA, Francisco. *Dicionário Latino Português*. 2. ed. Porto: Porto Editora, 1942.

UMA ESTÉTICA, UMA ÉTICA

Norma Discini*

RESUMO: Trabalharemos na interface do saber linguístico-literário e, dentro da Linguística, o fundamento teórico e metodológico virá da semiótica de base greimasiana, respeitados os desdobramentos contemporâneos trazidos por um ponto de vista tensivo. Assim, a partir de uma análise que reconstrói o sentido no plano do conteúdo dos textos e observa as relações estabelecidas com o plano da expressão, serão cotejados um poema e um quadro barrocos, com vistas a identificar o sujeito depreensível de uma totalidade discursiva. Deverá ser confirmado que *o estilo é o homem*, visto esse homem como efeito de sentido, com corpo, voz, tom de voz, caráter: um *éthos*, enfim.

Palavras-chave: *Estilo, Literatura, Pintura, Éthos.*

INTRODUÇÃO

Aguinaldo José Gonçalves, em artigo intitulado *Relações homológicas entre literatura e artes plásticas* (1997), permite-se rememorar inquietações de um tempo de descobertas, em que vislumbrava “mútua iluminação” entre um poema e um quadro, ou em que sentia num poema o avesso de um quadro e vice-versa:

Ao ler um poema, conforme o poema, surgia em minha mente uma espécie de diagrama, delineando um desenho que nem sempre possuía um referente definido. Ao con-

trário, quanto menos se definia o desenho, mais enriquecedor se tornava o fenômeno para o meu espírito. Os procedimentos construtivos do texto pareciam querer determinar uma figura que expressasse seus sentidos. Isso fez com que me voltasse à observação de obras de arte plástica de artistas de minha predileção: Cézanne, Miró, Kandinsky, Mondrian, Paul Klee, René Magritte... e a mesma sensação de avesso me atravessava o espírito: as relações entre categorias plásticas determinavam o indefinível que só o poema conseguia engendrar (1997: 58-59).

Avançando do tom memorialista, o autor considera criticamente esse “universo intersemiótico” (1997: 59), para sugerir a necessidade de uma análise que depreenda “homologias de estrutura” (1997: 58) entre poesia e pintura, ou, como diz, “entre sistemas distintos” (Id.). Ressalta então um suposto ganho para a descrição que assim se oriente. O autor encerra o ensaio, fazendo referência à retórica, concebida como elemento propulsor dos estudos que contemplem, sob tal prisma, questões relativas às “artes comparadas” (1997: 60).

Procuraremos atar a essas reflexões princípios relativos a uma estilística discursiva, a qual interpela a noção de estilo sob os parâmetros do estudo do discurso, o que significa partir do texto para “o homem” sujeito pressuposto a uma totalidade de enunciados dita integral e relacionada à unidade pressuposta, também integral. Uma totalidade mais que numérica, isto é, uma totalidade contemplada segundo as semelhanças entre as partes que a constituem, é observada como sustento do efeito de unidade relativo ao sujeito, assim confirmado como construção discursiva. O sujeito será depreensível dos textos na medida em que se verifica uma *inclinação a...*, *um pendor a...* certo ritmo de percepção do mundo. Aí está o corpo sensível, afetado de modo peculiar pelos fenômenos que o atravessam. Em conjunto com esse corpo regido por paixões, emerge o sujeito segundo certa orientação axiológica, assim configurado como ocupante de determinado lugar social. Temos, portanto, um corpo, porque temos um campo de presença dado não só pela recorrência de um modo de dizer, que remete a um modo próprio de ser,

mas também pela rede de relações internas estabelecidas ao longo de determinada totalidade discursiva. Saltamos da observação do pensamento nascente em cada unidade textual, da enunciação que se enuncia a cada vez única e atual, para obter o que se mantém estável na totalidade subjacente. É o resvalamento do atual no inatual, sem que este seja circunscrito ao que já passou. “Se [o pensamento] se mantém, é através do – é pelo resvalamento que o lança ao inatual” afirma Merleau Ponty (1991: 13), que destaca haver “o inatual do esquecimento, mas também o do adquirido” (Id.). Acrescenta o filósofo: “É pelo tempo que meus pensamentos envelhecem, é também por ele que marcam época, que abrem um futuro de pensamento, um ciclo, um campo, que formam juntos um todo, que são um único pensamento, que são eu” (Id.). Um poema e um quadro podem constituir um todo. Não custa lembrar que, para reafirmar a possibilidade de uma “homologia profunda” do pensamento estético” Gonçalves (1997: 60) confessa que, pondo em comparação um poema e uma pintura, passou a perceber que um o “fazia compreender um pouco mais o outro e vice-versa” (1997: 58).

Em princípio falamos de um corpo como caráter. Não reduzido ao que há anteriormente à linguagem, temos o corpo como *éthos* e estilo. Assim fica ancorada a estilística discursiva, que deve à retórica aristotélica a noção de *éthos*, juntamente com a noção de *páthos* e *logos*, os três fundamentos da ação oratória. A partir do *éthos* retórico pensa-se na imagem do responsável por um enunciado e pela totalidade deles, bem como no sujeito como “um feixe de traços psicológicos” Aqui se recupera a noção de caráter do sujeito segundo estudos feitos pelo analista do discurso Mainueneau (2005: 72), que sugere ainda determinada “compleição corporal” como sustento para determinado “comportamento global” (Id.). A tal compleição não se furta “uma forma de vestir-se e de mover-se no espaço social” (Id.). Acrescentamos que o *éthos* assim pensado pode ser entendido como aspectualização actorial: temos o aspecto do sujeito segundo um certo esquema de percepção.

Por sua vez o *páthos*, concernente, seja à disposição afetiva do auditório, seja às paixões a ser despertadas junto a ele, fato este a ser cuidado pelo orador a fim de que a peça oratória seja bem sucedida, será contemplado na intersecção orador/ auditório. O *logos*, que diz respeito ao enunciado propriamente dito, sob a perspectiva discursiva torna-se o objeto de descrição, a partir do qual se depreendem *éthos* e *páthos*. Este último, como “disposição do sujeito para ser isto ou aquilo” (Fiorin, 2008: 85), verdadeiramente pode ser observado como um regime passional que dobra a seu modo o corpo do sujeito trespassado pelas emoções: o sujeito da enunciação, bipartido necessariamente em enunciador e enunciatário, projeções discursivas do autor e do leitor, do orador e do auditório. Tais instâncias, que remetem, cada qual, ao *éthos* (imagem do enunciador) e ao *páthos* (imagem do enunciatário), na retórica aristotélica apresentam contornos bem delimitados. Supondo as paixões a ser suscitadas no auditório, conforme a adequação a este, promovida pelo orador, temos lá, portanto, para a concepção de *páthos*, as paixões necessárias à boa oratória: “Obtém-se a persuasão nos ouvintes, quando o discurso os leva a sentir uma paixão, porque os juízos que proferimos variam, consoante experimentamos aflição ou alegria, amizade ou ódio” (Aristóteles, s/d: 35).

Para além das paixões contempladas sob o crivo da persuasão, interessa-nos a tal disposição do sujeito. Temos então diluídos os contornos entre *éthos*, *logos* e *páthos*, embora mantidas as especificidades de cada um. Temos o estilo como campo de presença. Desestabilizada a tripartição da retórica clássica, temos respaldada a noção de estilo como construção de um sujeito com corpo, voz, tom de voz e caráter, depreensível de uma totalidade de enunciados: um sujeito uno, embora assim o seja somente na relação com seu duplo, o *outro* com quem necessariamente dialoga (cf. BAKHTIN, 1997). Temos o *outro*, que habita o *um*, o não-centro constituinte do centro, estejamos na instância do social ou na instância daquilo que “em nós precede e excede a razão” considera-

das ambas na imbricação inevitável entre o inteligível e o sensível. Chauí (2002: 8), ao interpretar uma das metas da especulação merleau-pontyana relativa a “uma dialética capaz de sacudir as falsas evidências, denunciar as abstrações e as positivities” explica que o filósofo “não buscava refúgio no irracional, mas lutava por uma racionalidade alargada que pudesse ‘compreender aquilo que em nós e nos outros precede e excede a razão’” (2002: 7). Nessa “racionalidade alargada” a estilística discursiva encontra amparo para o conceito de algoritmo da percepção, elo que integra a totalidade, a qual pode conter enunciados que materializam diferentes gêneros discursivos, manifestados por meio de substâncias linguísticas diversas, como um texto verbal e um visual.

Um poema pode ser cotejado com um quadro com vistas a descrever a rede de relações que sustenta um estilo. Poema e quadro, cada qual uma unidade integral, já que apoiados ambos numa totalidade integral subjacente, remeterão, respeitadas as características próprias ao verbal e ao visual, a uma organização passional e ética fundante de um esquema corporal. O pressuposto orienta o pressuponente. Um poema cotejado com um quadro pode remeter a um estilo de época, desde que, tanto no texto verbal como no visual, um sistema de percepção seja observado, enquanto se desvela a organização discursiva. Vale que o ato de enunciar, sempre único e novo a cada vez que se enuncia, em se tratando de estilo representa, em cada unidade contemplada, a presença que se realiza. Tal presença, entretanto, aguarda confirmação como unidade integral, pois depende do cotejo entre dois ou mais enunciados, vistos sob as semelhanças que os sustentam. Na relação entre a totalidade e a unidade, ambas integrais, podemos pensar, por exemplo, em certa inclinação ao impacto emocional, este tão mais ascendente, quanto mais permanece em recesso a inteligibilidade do sujeito no trato com o fenômeno, mundo percebido. Esse traço poderá tornar-se relevante como fato de estilo, desde que confirmado como sistematização de presença. Esta se estende, portanto, num

eixo de complementaridade, estabelecido entre dois pólos: aquele da realização e da plenitude, relativo ao enunciado que temos à mão; aquele da atualização e da falta. O último remete ao primeiro, conforme consta em Fontanille e Zilberberg (2001: 134). As recorrências de um modo de dizer confirmam um modo de ser. Entretanto, mais do que a soma dos próprios dizeres, vale a correlação entre as funções exercidas pelos elementos componentes da totalidade, depreensíveis de uma análise que observa o texto na relação *expressão/conteúdo* e, para a descrição deste, tem como instrumento o percurso gerativo do sentido. O integral, seja como unidade, seja como totalidade, torna-se fortalecido, na medida em que certa regência do esquecido sobre o adquirido consolida o corpo na sua inerência e na sua transcendência. Cotejados entre si, poema e pintura podem confirmar um modo próprio de conduzir a experiência, que só é do ser em si, porque é do ser no mundo. Vamos às análises.

O POEMA

Buscando a Cristo

A vós, correndo vou, braços sagrados,
 Nessa cruz sacrossanta descobertos,
 Que, para receber-me, estais abertos,
 E, por castigar-me, estais cravados.
 A vós, divinos olhos, eclipsados
 De tanto sangue e lágrimas abertos,
 Pois para perdoar-me, estais despertos,
 E, por não condenar-me estais fechados.
 A vós, pregados pés, por não deixar-me,
 A vós, sangue vertido, para ungir-me,
 A vós, cabeça baixa, pra chamar-me.
 A vós, lado patente, quero unir-me,

A vós, cravos preciosos, quero atar-me,
Para ficar unido, atado e firme.

Gregório de Matos Guerra apud
CANDIDO e CASTELLO (1968, p. 73)

Buscando a Cristo: partindo da observação do título na relação catafórica com o texto, notamos que o emprego do gerúndio, recorrente no primeiro verso *correndo vou* implicita-se nas elipses que o recuperam em outros versos: *A vós*, (correndo vou), *divinos olhos* (v.5); *A vós*, (correndo vou) *pregados pés* (v. 9); *A vós*, (correndo vou) *sangue vertido* (v.10); *A vós*, (correndo vou) *cabeça baixa* (v.11). A princípio duas perguntas podem ser feitas: a primeira, sobre o efeito de sentido resultante da recorrência da elipse; a segunda, sobre a relação entre tal efeito e o delineamento do perfil do sujeito da enunciação. Num plano de expressão aparentemente disciplinado na forma fixa do soneto, distribuem-se os quatorze decassílabos, em esquema de rimas consoantes e emparelhadas, que se definem como ricas no par final *unir-me/firme*. Com tal rima se encerra o clamor do poeta a Cristo, sendo ambos, poeta e Cristo, atores instalados no enunciado na relação *eu/tu* expressa por meio do pronome *vós*, que, abrindo a primeira estrofe, faz da enunciação enunciada campo propício ao efeito de impacto. Quanto mais se enuncia o *vós*, mais o *eu* pede presença. Concretizam-se, então, interlocutor e interlocutário, poeta e Cristo, de maneira intensa, entendido este atributo segundo a relação estabelecida entre ambos os eixos da percepção: aquele dirigido por sensações marcadas por gradações ascendentes da emoção, logo relativo ao recrudescimento da intensidade do sentir, e aquele propício ao domínio da inteligibilidade. O último desenvolve-se igualmente acionado segundo gradações, mas tem por mira o que mais se propaga e menos se concentra, definindo-se segundo a extensidade.

No poema, estamos diante de um fenômeno pautado até certo ponto pela correlação inversa entre o intenso e o exten-

so, na medida em que o sujeito, quanto mais se inclina para graus elevados de impacto e emoção, menos parece acionar o inteligível, que assim permanece recessivo na convocação realizada já nos primeiros versos, relativa à *cruz sacrossanta* e aos *divinos olhos, eclipsados de tanto sangue*. Temos aí uma intensidade aumentada, estando no emprego da composição lexical, cumulativa semanticamente (*sacrossanta*), e no emprego do pronome intensificador (*tanto sangue*), figuras que sobrecarregam as sensações em relação ao mundo percebido, enquanto conduzem o vínculo metonímico do olhar. Ao fazê-lo, firmam a paixão voltada ao objeto único, o que reforça a concentração da presença. “A restrição a um objeto único, fixo e exclusivo, caracteriza paixões maníacas, pois são então particularmente intensas” afirmam Fontanille e Zilberberg (2001: 302), em estudo sobre a relação entre as paixões e a intensidade das percepções. A metonímia se presta à retenção da presença do enunciador (poeta) e do co-enunciador (leitor) junto ao corpo fragmentado de Cristo.

Há que se destacar o vínculo metonímico estabelecido ao longo do poema, tal como se apresenta no paradigma fundado no primeiro terceto: *pregados pés* (v. 9); *sangue vertido* (v. 10); *cabeça baixa* (v. 11). Aprofunda-se o olhar sobre Cristo por meio dessa quebra em partes do divino corpo. Pensando na relação de inclusão, própria à sinédoque, e nesta como uma variação da metonímia, temos confirmada a relação de contiguidade e interdependência entre a isotopia da parte e a do todo, assim firmadas como coexistentes: os *pregados pés*, não apenas parte de Cristo, configuram-no por inteiro, já que o clamor dirigido a eles, na verdade se volta para o corpo sacrossanto. Segundo Mazaleyrat e Molinié (1989: 349), temos nessa relação *parte-todo* uma sinédoque particularizante, para o que citam o segmento de um verso de Lamartine, “Meu coração se abre [...]” realçando que se trata de um sentimento que afeta o *eu* por inteiro. O coração implica o *eu* por inteiro. A mesma lógica de implicação *parte-todo* se dá com o *sangue vertido*, com a *cabeça baixa*, com os *cravos preciosos*, este,

sintagma do verso 13. No apelo que personifica as partes do corpo de Cristo, as quais, como vimos, passam a representá-lo por inteiro, o vínculo metonímico se consolida e, por meio dele, certa programação inteligível também toma lugar recessivo embora. É curioso que os autores recém-citados sugerem para a metonímia uma “transferência de isotopias de denotação” (1989: 216), enquanto para a intersecção semântica, própria à metáfora, ressaltam a conotação. Esse ponto de vista teórico reforça a presença do inteligível, dada na descontinuidade das partes, que logicamente supõem o contínuo e o todo. Silva (1996: 13), ao referir-se a um “sentir que pensa” certamente oferece entendimento para essa percepção de mundo.

Na medida em que se aprofunda a concentração do olhar, mediante a recorrência da “sinédoque particularizante” também se fortalece o movimento de busca em relação ao atamento de ambos os corpos, para que o *eu* e o *tu* formem o contínuo *atado e firme*. Cortam-se as partes, para que sejam unidas novamente; fixa-se em cada uma delas um breve olhar, para que se possa obter delas algo mais. Assim fica instaurada a paixão da obsessão. Temos um *éthos* obsessivo na captação dos vãos do corpo de Cristo. Um não-poder sustenta o querer. Quanto mais não pode reunir o corpo, por meio das partes decompostas, mais o poeta quer fazê-lo. A reunião, por sua vez, não é tão somente das partes em relação ao todo, mas também dos dois corpos, interlocutor e interlocutário, no amálgama desejado. Como “estado de espírito do auditório” o *páthos* incorpora o *éthos* (cf. FIORIN, 2008: 86) na eficiência discursiva, para que se dispensem “paixões propagativas” que se ancorariam em menor grau da intensidade do sentir (cf. FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001: 302). Como “disposição do sujeito para ser isto ou aquilo” (FIORIN, 2008: 186), tal âmbito da obsessão perpassa o sujeito da enunciação, para o que contribuem as recorrentes anáforas, como a relativa ao sintagma convocatório *a vós*, expresso no início dos versos 9, 10, 11, 12 e 13. Temos um dizer elaborado segundo torneios

do pensamento. Por conseguinte, não apagada, mas residual, a denotação subjacente à metonímia confirma-se nos labirintos conceituais que falam daquele “sentir que pensa”

Fincado então no eixo “retensivo/contensivo” (ZILBERBERG, 1986: 236), já que configurado segundo uma distância que empenhadamente tenta ser sentida como minimizada, entre o sujeito e o objeto tido como desejável e possível, o próprio Cristo, temos no eu lírico um sujeito, cujo corpo se movimenta de modo acelerado no evento criado como núcleo acentuado de sensações. Tanto é nucleado o fenômeno, que fica oferecida à leitura uma segunda possibilidade de dependências sintáticas, dada a inversão possível dos termos: *quero unir-me* (v. 12) *a vós: pregados pés* (v. 9); *sangue vertido* (v. 10); *cabeça baixa* (v. 11); *lado patente* (v. 12), o que levaria, quer a uma antecipação, quer a uma circularidade do sentido.

Não é tão somente devido aos traços semânticos relativos ao ato de imprimir grande velocidade ao corpo em deslocamento, próprios ao léxico *correndo vou*, núcleo figurativo que sustenta as três primeiras estrofes, que temos esse corpo tão menos estático, quanto mais célere. Tal celeridade se dá também por outras razões, entre as quais se inclui a implicitação, via elipse, dessa mesma expressão ao longo do poema. Também a implicitação metonímica apresenta função equivalente. Cristo, como vimos, é referencializado por um olhar que o busca por inteiro, mas que o consegue fixar apenas parte a parte e na implicação de cada parte com o todo: ora Cristo é os *braços sagrados*, ora é os *divinos olhos*; ou é o *sangue vertido*, ou é a *cabeça baixa*, para finalmente ser os *cravos preciosos*. A conjunção com Cristo, desejada retensivamente, é retomada na rima *unir-me/firme*, que, na homofonia do plano da expressão, reconstrói a união tida como maximamente desejável. Mas tudo exige um regime acelerado de percepção.

Por meio da recorrência de tal mecanismo de implicação, confirma-se a orientação para a não-linearidade de um olhar, que no ir-e-vir, compõe-se também diante das figuras

contraditórias entre si, representadas nos dois últimos versos da primeira estrofe. Nesses versos, ao correr em direção aos braços sagrados e, por implicação, a Cristo, o poeta explicita o porquê do próprio gesto: os braços estão abertos para recebê-lo numa metáfora do perdão, mas simultaneamente estão cravados para castigá-lo. Castigo pode pressupor culpa, auto e hétero-imputada. A crucificação de Cristo é culpa dos pecados humanos, de acordo com os princípios discursivizados da fé católica. Todo texto constrói seu próprio contexto, não esqueçamos; no caso, o contexto da Contra-Reforma desencadeada na Europa do século XVII, que exalta aquela fé, reverbera no enunciado do poeta brasileiro, da Bahia do século XVIII. Mas isso acontece de modo polêmico. Não é harmônica a relação do poeta com tais valores. Quanto mais se desenha um sujeito com pendor ao recrudescimento das próprias forças, com a celeridade da presença aumentada no afã para a conquista da união atada, menos se desenha um corpo encolhido, seja pela culpa, seja pelo remorso, devido a pecados cometidos.

É interessante notar o emprego da preposição *por* no quarto verso: “E, por castigar-me, estais cravados” Massaud Moisés (1969: 15-16), ao fazer a leitura da cantiga de Paio Soares de Taveirós (séculos XII-XIII), que se inicia com os versos *No mundo non me sei parelha, / mentre me for como me vai, ca já moiro por vós – e ai!* constata, para a expressão *por vós*, possíveis significações como “para vós” ou “em troca de vós” ou “em substituição a vossa pessoa” Justifica-se, mediante tais indicações, o sentido de “para castigar-me” aqui proposto, relacionado à expressão *por castigar-me*. Mas as mesmas indicações sugerem “em troca de me castigar, estais cravados; em substituição ao meu castigo, estais cravados, braços sagrados” leitura que ressalta a posição de Cristo como o cordeiro sacrificado vicariamente, o que poderia dar vazão à paixão da culpa. Não é essa a prioridade da voz do poeta.

Voltando às figuras contraditórias agrupadas nos versos 3 e 4, *receber-me* e *abertos* (v. 3), juntamente com casti-

gar-me e cravados (v. 4), notamos a ênfase dada às forças opostas que convivem no mesmo sujeito: um ator, cujo corpo se contorce no oxímoro evoluído para o cruzamento do quiasmo. Por conseguinte, temos um ator que, instalado no próprio enunciado ao clamar por Cristo, apresenta-se crucificado pelo próprio modo de dizer. Não custa destacar que o quiasmo lembra a letra grega em forma de cruz. Dilui-se, contudo, qualquer rastro de arrependimento. Assim pode prevalecer a obsessão relativa à união simbiótica dos corpos, com o êxtase da fusão a ser preservado. A crucificação sugerida pelo quiasmo remete com predominância à vontade de sentir firmemente atados ambos os corpos. Tais volteios contribuem, é verdade, para as bases inteligíveis, fincadas na extensidade da lógica implicativa. Entretanto a lógica da concessão acaba por ser a preponderante: *embora dois, somos um*. Assim a recorrência dos procedimentos discursivos relativos à efetivação das simultaneidades contrárias passa a assessorar a definição do grande acontecimento, sentido como impacto emocional: os *divinos olhos* estão ao mesmo tempo *despertos* (v.7) e *fechados* (v. 8); lá, *para perdoar*; aqui, *para não condenar* ou por não ter condenado, na ambiguidade provocada pelo referido emprego da preposição *por*.

Firmam-se como dominâncias as diretrizes de uma cena enunciativa que, avessa a estabilidades e à fixidez, caseia-se muito bem com as recorrentes implicitações. Exige-se reiteradamente a recuperação do todo nas partes, o que acaba por cobrar movimento maior de leitura, curiosamente no processo de retenção da presença. Também para o enunciatário-leitor, constitui-se, então, esse modo movimentado de ocupar um lugar no mundo. Nessa direção, retoma-se o recurso da elipse, como a que ocorre nos versos 5 e 6: *A vós, divinos olhos eclipsados / De tanto sangue e lágrimas abertos* (e abertos de tantas lágrimas). Elipses, inversões, oxímoros fazem firmar-se um enunciado e, conseqüentemente, uma enunciação, que ganha em obscuridade e perde em nitidez. A ascensão da emoção obsessiva acaba por amparar-se na inteligibilidade do dizer labiríntico.

As duas primeiras estrofes apresentam, cada qual, uma oração principal seguida de uma sequência de orações subordinadas, com predominância das reduzidas de infinitivo: *para receber-me; por castigar-me; para perdoar-me; por não condenar-me*. Tal organização sintática faz a textualização, ancorada na passagem entre os planos do conteúdo e da expressão, firmar em si o efeito de elaboração racional de um dizer que encadeia volteios da hipotaxe. O ator da enunciação consolida-se verdadeiramente sob o efeito do “sentir que pensa” Mas esse pensar, enfatizado na própria maneira de encadear as orações no período, sucumbe às contradições e aos contrastes que relançam o mundo no imprevisto: o corpo do poeta, posto no contato de gradação crescente (“unido, atado e firme”) em relação ao corpo de Cristo.

Um simulacro de sujeito regido pela emoção subsidia imagens encadeadas e afins: a do tormento, devido à maximização do desejo pela própria conjunção com o corpo divino; a da impaciência, voltada para a conquista definitiva do objeto de desejo, que é a conjunção simbiótica. O sujeito, entretanto, acaba por atropelar o objeto contemplado, já que, no comando impaciente do olhar, acaba por configurar-se, ele próprio, como um sujeito já composto, anteriormente à composição do próprio objeto de desejo. Explicam-se a celeridade do olhar que, tenso, não suporta a lentidão da serenidade.

Entre a prepotência e a impotência, recorta-se o mundo não só por meio de figuras de *sangue* (v. 6); *sangue vertido* (v.10); *lágrimas* (v. 6); *cravos preciosos* (v.13), mas também por meio da viabilização de possibilidades de diferentes encaidamentos sintáticos, o que promove a sensação de inacabamento, reforçada pelo emprego do gerúndio: *Buscando a Cristo; correndo vou*, nessa tentativa, malograda e não-malograda concomitantemente, de atrelamento aos altos. Também sem oferecer alívio, o divino, como discursivização do alto, não confirma formações ideológicas que visem à restauração de valores medievais contra a corrente renascentista. Não temos apaziguamento.

Inversões como: *correndo vou* (posposição do verbo auxiliar na perífrase verbal); *braços sagrados / nessa cruz sacrossanta descobertos* (interposição do adjunto adverbial, “nessa cruz sacrossanta” na sequência entre os termos *braços sagrados* e *descobertos*), realizam-se em conjunto com outras, em todo o poema, para que se definam hipérbatos, anástrofes e sínquises. Emparelha-se aí o uso recorrente do vocativo, firmando a voz que, longe de apresentar o tom da justa medida, mais se solta no clamor ao *lado patente*, ao lado aberto, como manda a etimologia de *patente*.

Se, no enunciado, o poeta clama aos cravos, para com eles permanecer *unido, atado e firme*, da enunciação se depreende um corpo que se joga em movimentos sem fechos. Não é por acaso que o sintagma *quero unir-me*, do verso 12, pode, no movimento retroativo denunciado, ser inserido nos versos 9, 10 e 11, no lugar “vazio” deixado pela elipse da expressão *correndo vou. A vós, quero unir-me, pregados pés, por não deixar-me, / A vós, quero unir-me, sangue vertido, para ungir-me, / A vós, quero unir-me, cabeça baixa, pra chamar-me*. Ambiguidade e obscuridade são equivalentes.

Retomando o pensamento de Aguinaldo José Gonçalves, não negamos que Cristo esteja criado plasticamente no poema e, da simbiose *eu/tu*, não negamos que emerge um sujeito enunciador também iconizado, já no verbal, por meio dos *olhos eclipsados, abertos e fechados* simultaneamente. Teixeira (1998b: 52), ao comparar textos verbais e não-verbais, propõe “um fundo figural constante, sendo recortado por figuras variáveis” e afirma que “os mecanismos plásticos de representação estão na origem do destino humano de existir na linguagem, desde que a primeira mão de um homem foi contornada na pedra” (1998b: 48).

A PINTURA

Vamos à pintura, para que se reconstrua o diálogo entre ela e a literatura. Falamos do quadro *Sansão e Dalila*, do pin-

tor flamengo do século XVII, Rubens. Esse quadro narra a desgraça de Sansão. Para isso retoma cena inserida na Bíblia Sagrada (1999), Velho Testamento (Juízes, 16). Sansão, israelita, é traído pela amada, Dalila, uma filisteia. O guerreiro revelara a Dalila o segredo da força incomum, com a qual tinha sido dotado: os longos cabelos, que jamais poderiam sofrer qualquer corte. Dalila, cúmplice dos filisteus, tanto importunou o amante, para que a fonte de tamanha potência fosse revelada, que, por fim, o guerreiro deixou-se apoderar “de uma impaciência de matar” (1999: v. 16). Segundo o relato bíblico, o herói descobriu o coração à amante, ao dizer: “Nunca subiu navalha à minha cabeça, porque sou nazireu de Deus, desde o ventre de minha mãe; se vier a ser rapado, ir-se-á de mim a minha força, e me enfraquecerei e serei como qualquer outro homem” (1999: v. 17).

O pintor seleciona, do relato bíblico, o momento em que o guerreiro repousa sobre os joelhos de Dalila: “Então, Dalila fez dormir Sansão nos joelhos dela e, tendo chamado um homem, mandou rapar-lhe as sete tranças da cabeça; passou ela a subjugar-lo; e retirou-se dele a sua força” (1999: v. 19). No quadro, abandona-se Sansão sobre as pernas, sobre as coxas da mulher, enquanto a mão direita em repouso sobre o baixo-ventre feminino representa o tema da intimidade amorosa.

Com base em estudo sobre o barroco, feito por Zilberberg (1992), podemos confirmar a “operação de ‘agigantamento’” (1992: 41), que tal estética pressupõe, se verificarmos o dorso de proporções colossais, jogado sobre aquele ventre. Além disso, podemos deduzir que, na figura de Sansão, o volume encontra-se com o movimento, para que se constitua uma presença que tende a perceber o mundo segundo a aceleração e vivacidade do olhar. O colossal, segundo o autor, articula-se a um “andamento vivo” (1992: 42) da percepção, de modo que a proporção agigantada, “arrastada por um impulso inesgotável, no lugar de parar e de permanecer em ‘boa distância’, como ocorre com a obra clássica, acaba por ‘tocar’ o observador e por chocar-se com ele” (Id.).



Sansão e Dalila, Peter Paul Rubens. Óleo sobre madeira, 1609, 185 x 205cm, acervo da National Gallery, Londres. Fonte: CUMMING (1998: 46-47).

Voltemos à cena bíblica. “Consagrado a Deus desde o ventre de sua mãe” (1999: 13, v. 5), a qual conceberia um filho, embora fosse estéril, conforme alerta feito pelo Anjo do Senhor à mulher de Manoá, “homem de Zorá, da linhagem de Dã” (1999: 13, v. 2), o Sansão bíblico carregava um prognóstico, feito pelo mesmo “Anjo do Senhor” (1999: 13, v. 3): “Ele começará a livrar a Israel do poder dos filisteus” (1999: 13, v. 5). Ainda no Velho Testamento, sempre em cumplicidade com Dalila, tantas vezes tinham os filisteus tentado subjugar Sansão, tantas vezes o herói escapara ileso! Entretanto, ao “descobrir todo o coração” àquela que receberia, pela traição, “mil e cem siclos de prata” (1999: 16, v. 5) de cada um dos

príncipes dos filisteus, Sansão perderá a força, fato a que sucederá sua morte, levando consigo numerosos inimigos. No auge do aviltamento como escravo, e motivo contínuo de diversão e riso para os filisteus, Sansão clamara ao Senhor e dissera: “Senhor Deus, peço que te lembres de mim, e dá-me força só esta vez, ó Deus, para que me vingue dos filisteus, ao menos por um dos meus olhos” (1999: 16, v. 28). Segue a esse clamor a derrocada das duas colunas que sustinham o espaço onde eram acolhidos “uns três mil homens e mulheres” (1999: 16, v. 27), mais todos os príncipes dos filisteus. Morre Sansão, ao derrubar as colunas. “Morra eu com os filisteus” (1999: 16, v. 30).

Pensemos um pouco na vingança que permeia a passagem bíblica. Greimas (1983: 242), em estudo sobre essa paixão, apresenta-a calcada neste sintagma passional: “sofrer/ fazer sofrer/ sentir prazer” Recuperada sua portentosa força, Sansão, após ter sido ouvido por Deus, pôde vingar-se. Eis aí um encaminhamento peculiar imprimido à vingança, paixão que, concernente a uma crise de confiança, é calcada na relação entre a falta sentida pelo sujeito traído e a liquidação dela, promovida como “prova decisiva que comporta a dor infringida e o prazer do herói vitorioso” (Id.). O enfrentamento básico relatado na cena bíblica desenvolve-se entre os israelitas e os filisteus, para que a vingança se cumpra como “afirmação de si e destruição do outro” tal como Greimas observa no discurso mítico e no discurso relativo às histórias infantis. Ainda o pensamento de Greimas (1999: 243) cabe aqui, a fim de adentrarmos a cena enunciativa da palavra revelada, que não supõe mera beligerância entre sujeitos. Greimas sugere que a vingança pode ser transformada em senso de justiça: “É na verdade a delegação do poder-fazer que institui o destinador-julgador e transforma a vingança em justiça” (Id.). Podemos então depreender a simbiose do corpo de Sansão, mutilado embora, com o corpo de Deus, nessa vingança com ares de justiça. Temos, na verdade, um Deus “a proclamar que a vingança

ça lhe pertence” (Id.), no percurso de vingança desenvolvido por Sansão.

Retomemos o quadro como texto e como discurso. Observamos que, englobada por um entorno de sombras, saturado de detalhes, destaca-se, preenchendo um semi-círculo descendente, a cena principal. Dalila, bem como os adjuvantes, a velha e o barbeiro, se superpõem figurativamente nesse conjunto, que tem no dorso de compleição agigantada e favorecida pela luz intensa, a imagem de um herói aconchegado em merecido repouso. O lugar seguro é o corpo da mulher. Tons vibrantes do vermelho das vestes drapeadas de Dalila, no desarranjo que se estende aos pés nus e levemente retorcidos, remetem mais à impetuosidade das pulsões vitais e menos ao espectro da tragédia. O olhar é orientado para identificar figuras mostradas por meio das partes, que implicam o todo, na metonímia ou na sinédoque particularizante, dadas plasticamente. Esse olhar, seduzido pela luz, dirige-se ao conglomerado humano resultante da superposição do que está contíguo. Tal movimento da visão se homologa à etapa de sanção narrativa, que se apresentaria como punição do herói, tal como sugere o texto-fonte.

Falamos da narratividade subjacente a qualquer texto, segundo os princípios da semiótica discursiva. Dessa narratividade, depreendemos o sujeito do enunciado, Sansão, que, manipulado por um destinador transcendente, deveria manter-se não só atento sobre o segredo de sua força mítica, mas também no lugar de homem enviado por Deus, o que supõe um contrato de fidelidade a ser mantido. Não pôde proceder assim. Entretanto no quadro dilui-se tal contrato com o divino, assim como se dilui a presença do Senhor, para que valores relativos à fruição amorosa sejam maximizados. Em Juízes (1999: 16, v. 1), anterior ao encontro com Dalila dá-se que “Sansão foi a Gaza, e viu ali uma prostituta, e coabitou com ela” Em vão os gazitas tentaram subjugá-lo. Em progressão, o narrado apresenta: “Depois disto, aconteceu que se afeiçãoou a uma mulher do vale do Soreque, a qual se cha-

mava Dalila” (1999: 16, v. 4). Dalila entra, portanto, na linha isotópica da prostituta que participa de emboscada. Enquanto isso, exalta-se a impaciência do herói sob pressão, antes de descobrir-se por inteiro.

No quadro, ao contrário, predomina a cumplicidade em relação à amante filisteia. Por conseguinte, imbricam-se aí duas possibilidades de leitura, com o privilégio discursivo de uma sobre outra. Para a primeira, que prioriza a legitimação do texto-fonte, o herói foi punido, e tal punição está figurativizada no ato de cortar o cabelo, sendo o sono homologado ao abatimento. Para a segunda, para a qual a fruição torna-se prevaLENcente, temos minimizada a sanção negativa sofrida pelo herói. Assim temos a concessão: embora abatido, como prevê o texto-fonte, o sujeito mantém-se pujante de vida, e vida homologada à volúpia, o que se corrobora nas dominantes ondulações da plasticidade. Não é o que acontece no texto-fonte, em que a sequência de punições culmina com a vingança justiceira. Para a cena bíblica da traição, entra o percurso de Dalila, comprometida com os valores de seu próprio povo, inimigo de Israel. Na performance de traição de Dalila, que se cumpre como sujeito manipulado pelos ideais filisteus, apropriados por ela, está o castigo imprimido àquele que se desviou de Deus. Segue a este outro castigo, concretizado na vingança, tanto divina, quanto de Sansão, sobre os filisteus.

Voltemos ao quadro. Visualmente, todas as figuras estão subordinadas àquele ato de cortar o cabelo do israelita, momento emblemático da queda física e moral do herói, como manda o relato bíblico. Convergente à alusão intertextual, a cena é enfeixada pela luz que, intensa, ao incidir sobre o dorso de Sansão e sobre o tronco de Dalila, reconstrói, no plano da expressão, a ênfase dada à suposta punição exemplar. Sansão ousou ser humano. Isso o discurso bíblico não perdoa. O guerreiro, permitindo-se não partilhar os valores do dever-ser, doados pelo destinador, comprometendo-se, ainda, com os valores assumidos do querer-ser, oscila, na bíblia, entre a modulação de fechamento, dada pelo dever, e a mo-

dulação da abertura, dada pelo querer. Mas opta pela última. Tinha de ser punido. Uma faceta do discurso pictural representa na tela tal punição e, por meio dessa representação, tênue voz emerge como aliada dos ideais relativos a uma contra-reação à concepção pagã e humanista do mundo. Mas, no quadro, esses mecanismos da construção do sentido acabam por fazer aparecer a face contraditória a esta, relativa à punição.

Pensemos na metodologia de uma análise baseada na narratividade subjacente a qualquer texto, a análise semiótica. Por meio do encadeamento dos programas narrativos, que supõem a performance de um sujeito cerceado, de um lado, pela manipulação de um destinador e, de outro, pela sanção de um julgador, aquele que passa a assumir o papel deste, temos, em qualquer texto, o esquema narrativo canônico. Esse esquema, que contém as etapas da manipulação, performance e sanção, estando pressuposta à performance, a construção da competência do sujeito, está baseado numa lógica implicativa. Esse esquema apresenta todas as etapas discursivizadas no relato da desgraça de Sansão, concentrado no capítulo 16, de Juízes. O mesmo não se dá no quadro. A evolução do sentido, segundo uma lógica implicativa, não é o que domina nessa pintura, em que prepondera a concessão: embora morto, vivo; embora transgressores, cada qual a seu modo, Sansão e Dalila são sujeitos que se compensam mutuamente. Juntamente com tais recursos, no quadro torna-se durativo o momento de prazer, que faz coexistirem a anterioridade e a concomitância temporais. Podemos tomar como referência o marco temporal pretérito instituído no quadro, como alusão implícita “àqueles dias” tal qual está no texto-fonte: naqueles dias, “não havia rei em Israel; cada um fazia o que achava mais reto” (1999: 21, v. 25). Podemos também tomar como marco referencial pretérito, instalado plasticamente no enunciado, “aquele instante em que o barbeiro cortou os cabelos de Sansão” Se nos fixarmos no segundo, podemos observar, no quadro, tanto o que aconteceu antes do corte do cabelo, o que remete ao encontro erótico, como o

que acontece enquanto o cabelo é cortado. Assim observa-se que a anterioridade invade a concomitância, para que se legitime a entrega amorosa. Inacabado, o ato prazeroso mantém inacabado também o mundo. Eis um dos méritos de Rubens, que assim cria no quadro um diálogo peculiar com seu tempo, respondendo de modo polêmico ao texto bíblico. O quadro discursiviza menos o “lugar da clareza” e mais o “lugar do equívoco” tomando para nós a definição de Merleau Ponty (1999: 445) sobre consciência: “A consciência, que passa por ser o lugar da clareza, é ao contrário o próprio lugar do equívoco” Eis uma estética que, como ética, permite tais experiências.

Falemos um pouco mais a partir das bases oferecidas pela semiótica greimasiana. Como abstração do sentido que se concretiza no discurso, a narratividade apresenta, conforme temos demonstrado, os actantes: sujeito e objeto; destinador e destinatário, estando os últimos envolvidos na manipulação. Os actantes, meros papéis sintáticos, sem a carne do discurso, ao serem identificados como destinador e destinatário, enquanto enunciador e enunciatário, isto é, actantes da enunciação, poderiam favorecer, no quadro de Rubens, o partilhamento dos ideais que pregam a noção de erro homologada à punição necessária, quando não irreversível. Se assim fosse, entenderíamos a voz do pintor como convergente com tais ideais, históricos e sociais, antes de religiosos. Mas a manipulação, assim como a performance de transgressão e a sanção punitiva estão recuperadas na narratividade do quadro de modo diverso daquele relativo ao Velho Testamento; isso, não só porque o quadro recorta a suposta sanção, mas também porque há nessa pintura uma proposição ética diversa. Assim emerge do quadro um contexto que se articula segundo aspirações dirigidas mais à ubiquidade do olhar e menos a engajamentos.

Associado à instituição da ameaça, a noção de erro assola o *páthos* do texto bíblico. Dalila errou; Sansão errou: ambos, irrecuperavelmente. Por isso, configura-se o *páthos*

relacionado a sentimentos de medo, enquanto no enunciado, advindos da quebra de confiança, proliferam situações de revolta e vingança. A imagem do enunciatário do Velho Testamento apresenta, como um pólo contraditório a ela, o *páthos* do observador do quadro, para o qual o temor fica minimizado. A prescrição, como um dever-fazer, que se liga complementariamente à interdição, como um dever não-fazer, sobrepõe-se como proposta enunciativa para o leitor da palavra revelada, assim intimidado a dever partilhar valores com o destinador-manipulador de seus atos, este discursivizado sobretudo como um deus judicativo.

Como temos observado, devido à alusão intertextual, mantém-se, embora atenuada, a sanção negativa, como etapa da narratividade. Acontece que a sanção negativa se desdobra em positiva, como a segunda possibilidade de leitura: Sansão se realiza como sujeito do querer e assim é compensado. Tais ambigüidades dão lugar à lógica da concessão, se trouxermos à luz o texto-fonte: embora punido, desfruta o prazer. Não à toa, seduzem o observador os seios volumosos, firmes e de alvura iluminada de Dalila, a confirmar a isotopia da curvilinearidade das formas, por meio da qual é reconstruído o mundo. Perguntamos: Que figura é a dessa mulher que, ao consumir a vitimização do próprio amante, deixa-se captar no gesto de abandono lascivo, enquanto envolve o amado, sobre cujas costas abandona a própria mão, em linha curva, que lhe tocar a carne delicadamente? Carinhoso afago. O olhar de Dalila não se movimenta em direção à tesoura, ou em direção às intrincadas mãos do barbeiro, imagem esta de intersecção semântica com a maquinação e a trama traidora. Dalila, sem espaldar que lhe fixe as costas, o que lhe permite o movimento na postura diagonal, apóia-se tão somente na mão direita em repouso sobre o canapé recoberto dos panejamentos dourados e vermelhos, redobrados no brilho do cetim. A partir da luminosidade focada sobre a nuca da jovem, luz esta advinda da vela acesa que a velha senhora sustém na retaguarda, passando pela luminosidade dos ca-

chos loiros da mulher do vale de Soreque, o olhar do observador é levado a percorrer as tranças desmanchadas na lateral esquerda dos seios nus. Mas, se se deixar conduzir pelo olhar de Dalila, será conduzido tanto à frente de Sansão como ao nada. Ambiguidades de um olhar perdido não compactuam com a Dalila venal da cena bíblica.

Aquela mão esquerda da filisteia, quase em concha, largada sobre o ombro esquerdo do guerreiro, cujo dorso de compleição hiperbolicamente agigantada contradiz o papel do sujeito vulnerável, finca a ambos no imprevisto. Para isso colabora a lógica da concessão, tal como tem sido estudada por Zilberberg (2006: 203): “O *embora* põe em xeque o esperado *porque*” O autor prossegue, citando frases de exemplos da concessão e da implicação, relativas a estudos gramaticais: “Embora estivesse com forte febre, ele saiu. Ele não saiu porque estava com forte febre” (Id.). Paradoxal, Sansão, tanto quanto Dalila, confirma-se no impacto que causa ao observador do quadro, quer tenhamos instituído o sujeito que busca traços de perfídia na mulher e de esvaziamento no homem, estes amantes condenados, quer tenhamos um co-enunciador em harmonia com o arroubo e *élan*.

Para isso contribui o papel temático, isto é, a função exercida por Sansão na trama pictural. Esse papel remete mais ao amante e menos ao ser mítico, exposto na saga de provações. Reforçado, o apaziguamento se oferece não só por meio dos seios da companheira, cujo tom claro alcança gradações para tonalidades mais claras ainda, nas mangas onduladas das suas vestes. O apaziguamento está na expressão facial da mulher, que, como sujeito que trai, poderia estar marcada por um ricto de malícia. A paixão da malícia supõe distanciamento afetivo do sujeito malicioso em relação à vítima. Não é assim que se discursiviza Dalila, que acaricia a própria vítima, juntando-se a ela no estado de disponibilidade mútua.

Dalila constitui-se também por meio do paradoxo discursivo, este um recurso confirmador do que disse Coutinho

(1968: 148) sobre o barroco: um “estilo prismático”, em que várias facetas de um mesmo fenômeno se dão a conhecer, para que a ideia de união permaneça apenas “na mente de Deus” Assim, formações ideológicas são tematizadas e figurativizadas de modo peculiar no quadro. Efeitos de sentido que contemplam o inacabamento do mundo realizam-se no próprio plano da expressão por meio daquela luz que, advinda da vela acesa na mão da velha, expande-se entre focos de claridade, como o lenço da mesma velha, a gola das vestes do barbeiro, o colo nu de Dalila, no contraste que desenha em sombras a faixa englobante, também em diagonal. Na recorrência dos contrastes destaca-se a figura da velha que, em perfil, exhibe a cor terrosa da pele pregueada de rugas. No cotejo com o texto-fonte, deduz-se que a velha existe para fazer mais translúcida a tez de Dalila, já que lá não se faz alusão a tal senhora.

Não é pacífica, verdadeiramente, a citação do texto bíblico, feita pelo quadro, pensando neste momento em citação sob a acepção trazida por Wall (2004: 80), para quem “uma semelhança de conteúdo ou uma comunidade temática entre duas obras não bastam para que se constitua uma citação” Wall, que estuda a citação entre quadros, ao realçar a relação necessária entre obra citante e obra citada, acrescenta que a citação “visa a uma configuração individual, isto é, a um sujeito já sistematizado” (Id.). Para isso sugere que se deve não “reduzir a citação a um movimento de conteúdo e de temas” (2004: 81). Entendemos, com o autor, que os temas retomados não legitimam a citação, se observados tão só como um elenco do que é narrado. Diz Wall (Id.) que se deve pensar em “estratégias de representação” comuns à obra citante e à obra citada. No caso do poema e do quadro em pauta os textos apresentam reversibilidade de tais posições: o quadro cita o poema e a recíproca é verdadeira. A alusão que um faz a outro solta-se não só da superfície textual, além de soltar-se das coerções do gênero, para que se firme a totalidade, respaldo para o efeito de unidade, o *éthos* barroco.

Examinemos um pouco mais o que acontece à direita e ao fundo do quadro. Lá, junto à porta semiaberta, estão os filisteus, cujos rostos se iluminam de baixo para cima pela tocha, que um dentre eles mantém acesa numa das mãos. Esses guerreiros seguram bastões, numa alusão ao ato de furar os olhos do inimigo. Está aí reiterada a constituição metonímica do gesto que pinta, já que a causa do dano, os bastões, implicam o próprio dano. Sob tal coexistência, os bastões encerram o efeito que eles mesmos causarão. Nesse canto direito ao fundo do quadro, nova e mais discreta incidência de luz mantém o claro-escuro. A luz, desse modo, passa ora pela saturação, ora pela diluição nas sombras, até atingir o ressurgimento, ainda que discreto, se o olhar do observador deixar-se conduzir da esquerda para a direita, como sugere a própria organização do espaço, preenchido por tais volumes, cores e luz. Esses soldados em pé, ao fundo, as únicas figuras que se postam no eixo da verticalidade, apresentam, entretanto, um entre eles, com os ombros curvados, em prontidão de quem espia alguma coisa por trás das fendas. Tal curvatura do corpo não permite que se interrompa a linha isotópica dos semicírculos e das diagonais, aliada desse mundo em movimento. Borram-se detalhes, enquanto atores se definem por meio de paradoxos. Desse modo, cobra-se a contorção do observador, naquele olhar de contínuo ir-e-vir. Radica-se assim o *éthos* da obsessão, em complementaridade com o *páthos*: o não-poder ver tudo alimenta o querer, tão mais intenso quanto mais impotente.

Na plasticidade, confirmam-se as elipses, hipérboles, metonímias e inversões do poema de Gregório. Os pés descalços e revirados no solo consolidam aquele elo de inacabamento, oferecendo-se, como figura visual emblemática, à direcionalidade da percepção. Podemos entender a polêmica deflagrada entre o quadro e o Velho Testamento. Temos, para isso, um ator da enunciação responsável por um herói que, ao ser punido e ao punir no texto-fonte, transfigura-se esteticamente mais na malemolência ou na pachorra revestida de

sensualidade e menos na beligerância ou na vitimização. Afasta-se a possibilidade de existência de um corpo exangue: isso, tanto no poema como no quadro. Lá, apesar do sangue vertido, ao corpo divino é atribuído o poder de sustentar uma união firme. Sob a lógica da concessão, fica definido nessa estética o *éthos* que leva a “crer no inacreditável” e a “não crer no acreditável” conforme o sintagma concessivo proposto por Zilberberg (2006: 204). O texto bíblico, posto fora de tal *élan*, remete à lógica da implicação: o sujeito transgrediu, foi punido; sofreu, fez sofrer, sentiu prazer. Sob tal cotejo, a cena enunciativa do livro de Juízes, no relato do caso de Sansão e Dalila, sustenta-se nos sintagmas implicativos, como expõe Zilberberg (Id.): “crer no acreditável; não crer no inacreditável”

O ESTILO

Pensemos em modos de presença, segundo as relações abstratas de realização, atualização e virtualização. Com a realização e a atualização, de um lado, temos, naquela, um estado de conjunção de algo com alguém, enquanto, nesta, em complementaridade com a realização, mantém-se o estado de não disjunção. As estruturas virtuais são então observadas como um estado de disjunção de algo com alguém (cf. FONTANILLE e ZILBERBERG, 2001: 58) e como ponto de partida para aquele eixo (atualização/ realização). A virtualização é negada, para que se componha a atualização, esta que é complementar à realização. Nesse movimento, podemos supor em que pólo fica resguardada a conjunção do sujeito com a dor. Em que pólo estará alguma dor aguda ou estará acolhido o sujeito dobrado pelo sofrimento, conforme a totalidade em análise? As descrições tendem a indicar tal estado doloroso predominantemente como virtualização, seja no enunciado, seja na enunciação. Poderíamos pensar na dor da perda. Lá, no poema, a perda poderia ter sido em relação à graça divina, se a noção de culpa e pecado tivesse sido relevante; aqui, no

quadro, a perda poderia ter sido amorosa, diante da crise de fé, sem falarmos da perda dos poderes de Sansão. Isso não acontece, o que remete quadro e poema a um mesmo campo de experiências, ou a um mesmo campo de presença sensível. Se há algum sofrimento na configuração do ator do enunciado, ele resulta da insatisfação de necessidades, logo, temos uma dor moral, conforme fica explicitada, no dicionário, uma das acepções para a noção de dor (PETIT ROBERT, 1996): para o poeta, a insaciabilidade, relativa ao encontro com o corpo divino, gera dor; para Sansão e Dalila, o encontro dos corpos e o torpor cálido resultante, em coexistência com o momento da separação, também gera dor, embora a separação se configure mais como resíduo da obra citada. Eis a pena, tão menos viva, quanto mais um esquema de percepção, concernente ao sujeito da enunciação da totalidade, firma-se como sistema fechado, porque homogeneamente organizado, e aberto, porque responsivo, no diálogo estabelecido com o mundo feito discurso. A singularidade do *éthos* está no seu caráter diferencial. Na homogeneidade, está o fato formal do estilo, este que, nessa totalidade, confirma a consciência menos como precisão e mais como ubiqüidade. Tudo converge para o olhar célere, que descompõe, para recompor – isso e aquilo concomitantemente. Temos outrossim menos zelo com os limites e mais a vista posta no limiar: do dizer, do ser. Na heterogeneidade, compõe-se o caráter dialógico do sujeito, este que, considerado na situação concreta de comunicação, é responsivo por excelência, como o é qualquer signo.

Enquanto sucumbem, no quadro, dor e medo, que circulariam na enunciação, numa resposta convergente ao *éthos* do Velho Testamento, se pensarmos no tom de exemplaridade discursiva que faz crer no castigo iminente para o homem que se afasta de Deus, temos nesse texto visual, movimentos enunciativos afins com os estabelecidos no poema. Lembremos o panejamento pintado em torções, ora semi-encobrendo o corpo de Dalila, ora posto em suspensão no alto do ambiente. Tal como no poema, mediante tal recurso é cobrado um

movimento de ir-e- vir. O mesmo acontece com o efeito de saturação dos matizes do vermelho, que, juntamente com o dourado, o amarelo e o branco, invadem o marrom-escuro na mancha diagonal à direita do quadro. A saturação é equivalente, embora sob materialidade expressiva diversa: o verbal e o visual. No poema, esse recurso encontra seu equivalente na reiteração de termos sintáticos, como o vocativo, ou nas anáforas que introduzem os versos no modo da repetição. Juntam-se, verdadeiramente, procedimentos afins. Configura-se um *éthos*, ou um modo recorrente de dizer, fundante de um estilo. Confirma-se o que disse Teixeira (1998a: 207) sobre o discurso da pintura, comparado ao da literatura: “No lugar de um verbo, linhas recobertas de cores desenham a ação.” Verbo e linhas desenham o esquema perceptivo de um sujeito fiador de ambas as cenas narradas, que remetem a uma cena enunciativa única, o sujeito do estilo barroco.

Enquanto diluição de contornos, o maciço bloco de figuras humanas, que faz esquecer as linhas demarcadoras dos corpos pintados, lembra a diluição dos contornos operada pela hipotaxe, no poema, tão significativa quanto o *enjambement* entre os versos 5 e 6: *A vós, divinos olhos, eclipsados / De tanto sangue e lágrimas abertos*. Certamente é possível depreender de ambos os textos um modo similar de presença no mundo, sob o qual se radica um efeito de unicidade. Desde a mediação entre o volume e o movimento, tal como observada no corpo de Sansão, temos corroborado o regime de velocidade da percepção, já que, segundo o simulacro estabelecido, temos como resultante de tais recursos um andamento vivo do olhar. O excesso suscita a aceleração, na semântica global estabelecida. Zilberberg (1992: 42) afirma que o colossal, “independentemente de suas características referenciais, que ninguém pode negar, é um dos modos da presença e, se a expressão for tolerada, da presença excessiva” Preservadas as especificidades da materialidade pictural e da verbal, temos, no quadro e no poema, um sujeito que traça para si o simulacro de quem é familiarizado com o lugar não só do excesso, mas também do equívoco.

Eis um caráter, um *éthos*, identificado não com aquilo que o sujeito possa afirmar de si, mas com uma maneira de dizer. Eis uma estética e uma ética. Para depreendê-las, não basta observar em que medida o tema da contrição do pecador é recessivo ou dominante no poema, em que medida o tema da volúpia sancionada se faz presente no quadro. Vale detectar relações de dependência entre categorias aspectuais que compõem o sujeito, tais como as relativas a um andamento da percepção, mais acelerada, ou menos. Quanto mais acelerado é o olhar do sujeito que se movimentará nos labirintos do verbo poético e do pincel que cita a passagem bíblica, o objeto-mundo seqüestra o próprio sujeito, para retirá-lo do lugar das clarezas de contornos e da desaceleração.

Assim se organiza no enunciado certo algoritmo da percepção, relativo ao sujeito da totalidade. É nuclear o olhar do excesso, enquanto impacto ascendente, seja no volume do corpo em repouso, seja na voz altissonante do clamor poético. A hipotaxe entre as orações está para o aglomerado humano das figuras visuais, assim como isto está para aquilo, a fim de que um “pólo imantado” seja capaz de atrair os actantes do enunciado, segundo as modalizações de uma falta constitutiva: não poder ser segundo modelos de completude e precisão. Em relação de convergência com o enunciado, mais a enunciação se modula também na incompletude. As elipses das partes dos corpos pintados, juntamente com as do texto verbal, operam uma concentração do olhar, ela própria aliada da aceleração perceptiva.

O tempo célere da percepção, revertido em expansão concentrada do olhar sobre o mundo, propõe como modo de presença a fugacidade: o ator, pintor, ou eu-lírico, fica encarnado, na remissão entre poema e quadro, como memória do próprio sentir, já que o quadro remete ao poema e vice-versa, sendo que o quadro converge eticamente com o poema e não com o próprio texto-fonte. Poema e quadro tornam privilegiado o breve, ao ser expressado o mundo segundo cores, linhas e verbo, nessa operação estilística peculiar. Buscar o *éthos*

como sujeito da percepção na totalidade trazida para a análise leva a depreender o que está pressuposto como inacabamento, embora posto sob a ilusão contrária: dois textos prontos. O sujeito da enunciação, pressuposto aos enunciados assim reunidos sob tal esquema sensível e inteligível, pode ser contemplado como estilo. Poema e quadro discursivizam possibilidades próprias e afins para representar o mundo.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad. de Antônio P. Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, (s/d).
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997
- BÍBLIA de Estudo de Genebra. Trad. de João Ferreira de Almeida et al. Barueri, São Paulo: Cultura Cristã e Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.
- CANDIDO, Antonio; CASTELLO José Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira. Das origens ao Romantismo*. Tomo I. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1968.
- CHAUÍ, Marilena. *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Tomo I. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1968.
- CUMMING, Robert. *Para entender a arte*. São Paulo: Ática, 1998.
- FIORIN, José Luiz *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. Semiótica e comunicação. In: DINIZ, Maria Lucia Vissoto Paiva; PORTELA, Jean Cristtus (orgs.). *Semiótica e mídia: textos, práticas, estratégias*. Bauru: UNESP/ FAAC, 2008, p. 75-92.
- FONTANILLE, Jacques, ZILBERBERG, Claude. *Tensão e significação*. Trad. de Ivã Carlos Lopes et al. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/ USP, 2001.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. *Relações homológicas entre literatura e artes plásticas: algumas considerações*. In: *Literatura e Sociedade*.

Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo: FFLCH-USP, nº 2, 1997. p. 56-68.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Du Sens II. Essais sémiotiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

_____; COURTÈS, Joseph. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Tome II. Paris: Hachette, 1986.

MAINGUENEAU, Dominique. *Ethos, cenografia, incorporação*. In: AMOSSY, Ruth (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. Trad. de Dilson Ferreira da Cruz et al. São Paulo: Contexto, 2005.

MAZALEYRAT, Jean; MOLINIÉ, Georges. *Vocabulaire de la Stylistique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.

MERLEAU PONTY. *Signos*. Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 1969.

PETIT ROBERT. *Le nouveau Petit Robert*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1996.

SILVA, Ignácio Assis. A escuta do sensível. In: SILVA et alii (org.). *Corpo e sentido*. São Paulo: Editora da Unesp, 1995, p. 195-209.

TEIXEIRA, Lúcia. Imagens de mulher. In: OLIVEIRA Ana Cláudia de; FECHINI, Yvana (eds.). *Semiótica da arte. Teorizações, análises e ensino*. São Paulo: Hackers, Centro de Pesquisas Sociosemióticas da PUC-SP, 1998a, p. 201-213.

_____. Um Rinoceronte, uma Cidade: Relações de Produção de Sentido entre o Verbal e o Não-Verbal. In: *Gragoatá. Literatura, outras artes e indústria cultural*. Niterói: EDUFF, 1998 b, v. 4, p. 47-57

WALL, Anthony; HOUILLON-CHAMBAT, Marie-France. *Droit de citer*. Paris: Éditions Bréal, 2004.

ZILBERBERG, Claude. Tensivité. In: GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÈS, Jacques. *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Tome II. Paris: Hachette, 1986, p. 236.

_____. *Présence de Wölfflin*. Limoges: Pulim, 1992.

_____. *Éléments de grammaire tensive*. Limoges: Pulim, 2006.

ABSTRACT: We shall work in the interface of the linguistic-literary knowledge and, within the linguistic field, the theoretical and methodological fundament shall come from the greimasian basis, respecting the contemporary development brought up by a tensive point of view. Thus, from an analysis which reconstructs the meaning in the level of the content of texts and observes the relations with the level of expression, a poem and a baroque painting will be compared, so as to identify the inferable subject of a discursive totality. It shall be confirmed that the *style is the man*, being this man seen as effect of meaning, body, voice, character, *éthos*, at last.

Keywords: *Style, Literature, Painting, Éthos.*

QUANDO TODOS OS GATOS SÃO PARDOS: ESTÉTICA E ÉTICA NA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA

Maria Helena Neri Garcez*

RESUMO: A produção literária das últimas décadas, tanto em Portugal quanto em outros países, coloca alguns problemas de ordem teórica para a reflexão de críticos, ensaístas, estudantes, professores de literatura e leitores em geral. É frequente que autores de romances, peças de teatro e até mesmo poetas se inspirem em personalidades e/ou em fatos históricos, recriando-os com a plenitude de liberdade que a arte proporciona. Tal procedimento, que não é novo, tem, contudo, recebido, nos dias de hoje, um tratamento diferente do habitual. As fronteiras tradicionalmente reconhecidas entre diferentes âmbitos do saber – poesia/ficção e história, por exemplo, ou, numa formulação mais abrangente, entre arte e história – parecem ter caído por terra em romances de José Saramago e em outros romancistas contemporâneos, ditos pós-modernos. Tal fenômeno da criação artística, praticado hoje de forma massiva em todas as modalidades da arte – e com êxito de recepção – é, neste texto, analisado e problematizado.

Palavras-chave: Ficção contemporânea e História: reflexão sobre os limites, Estética e Ética na ficção contemporânea, *Memorial do Convento*: reflexões estéticas e éticas.

Quando todos os gatos são pardos é noite. Não distinguimos, então, nosso gato dos gatos da rua ou do vizinho, o rajado do preto ou do amarelo. (Não será esta uma boa metáfora para o vale-tudo que ocorre hoje nos diversos âmbitos da

vida social?). Acenda-se, porém, um simples fósforo e comecemos a distingui-los. Os gatos tornam a ser o meu, o do vizinho, os da rua, o rajado, o preto, o amarelo. Distintos e identificáveis. De igual modo, o fósforo que se acende não pode ser uma metáfora adequada para a imprescindível reflexão ética nos dias atuais? Antes, porém, de adentrarmos nessas questões, importa estabelecer os pressupostos de que nos serviremos neste trabalho.

Recordemos, para tanto, que a arte, sendo uma das modalidades do lúdico, pode, com liberdade irrestrita, brincar de tudo, o que, efetivamente, ela faz. Brinca de mimese e não-mimese, de harmonia e desarmonia, de seriedade e leveza, delicadeza e violência, engajamento e declarada recusa de qualquer engajamento, realismo e irrealismo, erudição e *naïveté*, hermetismo e clareza, figurativismo e abstração, polifonia e monofonia, de risonha descontração e de solenidade... e assim, de antinomia em antinomia, poderíamos ir *ad infinitum*.

Recordemos também que esse brincar não se resolve, contudo, em mero brincar. Embora a criação da obra de arte se mova no mundo do *faz de conta*, do *então eu era o herói...*, isso não significa que fique restrita a puro jogo, que não possa assumir, de modo sempre subordinado a sua específica gratuidade, uma gama de funcionalidades quase infinita. Pertencendo à esfera do lúdico, não é só lúdica. Comprova a experiência que ela pode educar e deseducar, estimular à paz, à violência, levantar problemas e/ou dissimulá-los, documentar épocas, delas desentender-se, propor soluções, desesperar de encontrá-las, filosofar ou fantasiar, em suma, intervir na vida por ação, omissão ou mesmo distração, mas sempre de um modo especificamente seu. Como bem disse Dewey: "a arte é sempre mais do que arte"¹ Mesmo quando uma obra se construa em polifonia, não devemos julgar que nela impere

¹ Apud Pareyson, 1984, p.45.

necessariamente um relativismo anódino, no qual todas as visões apresentadas têm o mesmo valor (ou valor nenhum), ou que, de algum modo, nela não exista uma tomada de posição. Cumpre analisar caso a caso.

No presente texto, porém, desejo refletir acerca de um dos fortes modismos pós-modernos, que vem ganhando cada vez maior visibilidade na arte literária em geral, e ao qual a literatura portuguesa não se manteve alheia: o da arte que brinca com os limites.

Se a questão dos limites ou da ausência deles vem assumindo, principalmente após Nietzsche, importância crescente, central e decisiva no mundo ocidental, a arte, sendo das mais complexas atividades humanas, não poderia deixar de, a seu modo, marcar presença no tratamento dessa questão, refratando – mais do que refletindo, pois ela não é mero espelho – as discussões travadas na vida social, nelas participando e influenciando.

Talvez seja óbvio, mas recordemos que o problema dos limites não é novo. É *originário*, aliás, e, não podendo, por falta de conhecimento, afirmar que se encontra nos mitos primevos de todas as culturas, posso, contudo, afirmar que pelo menos se destaca dentre os do mundo grego e do hebraico-cristão, donde provêm os relatos fundadores da cultura ocidental. Limites e transgressões.

Desta forma, Prometeu atreveu-se ao fogo e pagou por isso; Adão e Eva ao fruto do conhecimento do bem e do mal: continuamos a pagar por isso. E aos assíduos frequentadores da literatura portuguesa não soa familiar ouvir os ecos da voz do Velho do Restelo, no jogo épico camoniano, a vociferar na praia de Belém contra a desmesura que via no empreendimento das navegações? “Nenhum cometimento alto e nefando, / Por fogo, ferro, água, calma e frio, / Deixa intentado a humana geração; / Mísera sorte! estranha condição!”² Os em-

² Camões, 1985. Canto IV, 104 e, mais adiante, 94.

preendimentos que visavam o progresso, trazendo, inevitavelmente, danos consigo, o velho só os via e ajuizava como transgressões a limites sagrados e, portanto, maléficos. Eis um dos possíveis motivos pelos quais Camões o figurou como velho, *de aspecto venerando* embora.³

Episódio paradigmático, criado pelo épico do século XVI – inícios da modernidade – a questão dos limites aparece em suas relações com o então recente projeto de corrida desmesurada pelo progresso, contra o qual a personagem se declarava enfaticamente avessa. Sabia, com amarga certeza, que seria o povo humilde a por ela pagar o alto preço de uma Dor também desmesurada e multiforme.

Na idade contemporânea, em consonância com o que se passa na vida social, a tendência dominante na ficção, no que diz respeito aos limites, parece ser a da sua *dissolução*. Dentro dessa tendência, ocupemo-nos da questão relativa aos limites entre história e ficção, um de seus aspectos atualmente ostensivo.

Para muitos, como é possível ver em discussões teóricas e na prática, tanto de historiadores quanto de letrados, a distinção, estabelecida por Aristóteles no Capítulo IX da *Arte Poética* e milenarmente aceita entre poesia e história, parece ter caído por terra. Terá efetivamente caído ou será apenas um modismo contemporâneo?

Diante da progressiva e verdadeira constatação de que as versões dos historiadores, secularmente aceitas, acerca de acontecimentos, épocas e/ou personalidades, eram incompletas, injustas e regidas por matrizes ideológicas, pois a história havia sido relatada sempre do ponto de vista dos vencedores, a época contemporânea foi criticando-as e rechaçando-as como carentes

³ Lembremos o impacto causado pelo anúncio da Nova Ciência, proclamada no *Novum Organum* e na *Nova Atlântida* de Francis Bacon. Em grande parte ela foi gerada pela novidade dos dados trazidos pelas Navegações e Descobertas. Veja-se também: Garcez, Maria Helena Nery, *Via Atlântica*, n.º 13, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2008, p. 219-228.

de verdade. Tal contestação, por volta de meados do século XX, chegou à consciência clara da impossibilidade de uma história unitária, o que levou Vattimo a dizer:

Se não há, porém, uma história unitária, portanto, mas apenas as diversas histórias, os diversos níveis e modos de reconstrução do passado na consciência e no imaginário coletivo, é difícil ver até que ponto a dissolução da história como disseminação das “histórias” não é também um verdadeiro fim da história como tal; da historiografia como imagem, ainda que variegada, de um curso unitário de eventos, o qual também, suprimida a unidade do discurso que dele falava, perde toda e qualquer consistência reconhecível.

A “dissolução” da história, nos vários sentidos que se podem atribuir a essa expressão, é, de resto, provavelmente, a característica que distingue do modo mais claro a história contemporânea da história “moderna”. A contemporaneidade (...) é a época em que, enquanto, com o aperfeiçoamento dos instrumentos de coleta e transmissão da informação, seria possível realizar uma “história universal” precisamente essa história se tornou impossível”⁴

Reflitamos sobre essa afirmação.

A aguçada consciência crítica contemporânea dá-se conta de que o narrador dos acontecimentos é quem os seleciona, organiza e interpreta, podendo até, por razões ideológicas, manipulá-los. Mais. Ao tornar pública a complexidade do ato de escrita da história, a impossibilidade de um relato único, universal, totalmente isento e independente das regras dos gêneros literários, será que não se reage com radicalismo quando se conclui pela “dissolução da história”?⁵ Não haverá outro modo de solucionar a questão a não ser cair no *extremo*

⁴ Vattimo, 2002, p.XV.

⁵ Algo de análogo ocorreu no âmbito da filosofia. Hegel foi o último filósofo que pretendeu propor *o sistema filosófico definitivo*, que daria conta de todas as questões filosóficas. Quando Kierkegaard e Feuerbach, cada um a seu modo, contestaram o sistema hegeliano, houve quem falasse do fim da filosofia. O que findou foi a pretensão de propor *um sistema filosófico definitivo e monopolizador da verdade*.

simétrico de considerar a história como um mero discurso cujos relatos não se distinguem dos ficcionais?

No cerne da discussão que empenhou o século XX, muitos chegaram ao ceticismo, não só em relação ao relato da história, mas também quanto à possibilidade de conhecer a verdade – na filosofia e nos diversos campos do saber – assumindo posições niilistas e relativistas. *Do dogmatismo de uma história unitária e verdadeira não se terá passado ao ceticismo quanto à possibilidade de fazer história, sem a busca de uma solução não radical nem pendular?*

Vem a propósito recordar, em grandes linhas, a solução, *nem dogmática nem relativista*, encontrada e proposta pelo filósofo Luigi Pareyson em sua obra *Verdade e interpretação*.

Pareyson propõe como ponto central de seu pensamento “aquela solidariedade originária entre pessoa e verdade, na qual consiste a essência genuína do conceito de *interpretação*”⁶ A respeito da verdade cito o filósofo quando considera que “a verdade não pode ser entendida em sentido objetivo e puramente meta-histórico: por um lado, ela não é objeto, mas origem do pensamento, não resultado mas princípio da razão, não conteúdo mas fonte de conteúdos; por outro lado, ela só se oferece no interior de uma interpretação histórica e pessoal que já a formula de um determinado modo, com o qual ela se identifica a cada vez, sem nele exaurir-se ou a ele se reduzir(...).⁷ Esse pensamento completa-se noutro trecho, no qual Pareyson afirma: “(...) e aquela formulação, mesmo não monopolizando a verdade, que como inexaurível está em condições de suscitar outras infinitas formulações, é *a própria verdade* como pessoalmente possuída, e não outra coisa diferente dela, uma sua imagem ou deformação ou substituição”⁸

⁶ Pareyson, 2005, p. 5.

⁷ Idem, p. 3-4.

⁸ Idem, p. 43.

Premissas do pensamento hermenêutico pareysoniano são a de que da verdade só pode haver interpretação e a da referida solidariedade entre a pessoa do historiador e a verdade factual a ser por ele reconstruída e relatada. Como é óbvio essa verdade depende da pessoa do intérprete, que pode ser-lhe fiel ou não. Se é ponto pacífico que nenhum historiador pode dar-nos a verdade completa e objetiva sobre nenhum acontecimento, época ou personalidade, pois ele é uma *pessoa historicamente situada* e seu testemunho traz as marcas da sua *personalidade e temporalidade*, isto não significa que esse testemunho, se não foi intencionalmente tendencioso, não seja a formulação de uma verdade pessoal e historicamente condicionada a respeito daquele acontecimento, época ou personalidade. Tal formulação não esgotará a verdade daquele fato, época ou figura histórica, nem pretende isso, mas constitui uma contribuição verdadeira para o conhecimento histórico.⁹

Não cabe nesse modo de solucionar o problema a pretensão de ter apresentado a única e definitiva versão verdadeira de um episódio ou de uma época ou de uma personalidade históricos. Essa posição não é dogmática nem cética nem cai no relativismo do vale-tudo. Humilde e não niilista, tal modo de encarar o problema não aponta para o “fim da história” mas para a sua sobrevivência, desde que o narrador da história se mantenha fiel à verdade e não se deixe obcecar por uma ideologia que o leve a intencionalmente manipular dados. A distinção aristotélica continua válida: a poesia trata do que poderia acontecer enquanto a história se ocupa do que aconteceu.

Vejamos agora a questão sob o ponto de vista da arte. Se é verdade que as consequências mais profundas dessa revolução atingiram e perturbaram primacialmente historiadores, também a arte – profundamente ligada, como está, a todos os aspectos da vida humana – não poderia deixar de senti-las.

⁹ Cf. Pareyson, 2005.

Deste modo, atentemos para o poeta leitor de Nietzsche que, nos alvares do século XX, em Portugal, captou as linhas mestras do percurso que a cultura europeia post-nietzschiana iria desenvolver e, em 1914, concluiu o poema VIII, de Alberto Caeiro, com o seguinte fecho: “Esta é a história do meu Menino Jesus./ Por que razão que se perceba/ Não há de ser ela mais verdadeira/ Que tudo quanto os filósofos pensam/ e tudo quanto as religiões ensinam?”¹⁰

Fernando Pessoa/Alberto Caeiro conta a “história do seu Menino Jesus” Se bem que recorra ao sonho, propõe seu “canto paralelo” – no duplo sentido que a expressão comporta às narrações históricas do Evangelho, muitas décadas antes de José Saramago (*O evangelho segundo Jesus Cristo* é de 1991) se pôr a brincar no jogo da composição do que alguém já chamou de quinto evangelho.

O balão-de-ensaio que foi esse poema, talvez por ter sido criado sob forma de poesia, não foi então notado em todo o alcance eversor de sua proposta. Estava, além disso, fazendo parte do conjunto intitulado *O Guardador de Rebanhos* e inserido no jogo heteronímico, que, *de per si*, trazia consigo novidades suficientemente grandes, de morosa e difícil digestão. Compreende-se que não se tivesse concedido atenção maior ao que estava subjacente à feitura de um poema isolado. A história “ficcional” do Menino Jesus, atribuída a Alberto Caeiro, terminava pedindo uma razão convincente pela qual ela não poderia ser “mais verdadeira” do que a ensinada pelos livros históricos da religião. Ante a resposta: porque é a ficção de um poeta, levantar-se-ia outra pergunta: então uma obra ficcional não pode conter verdades? E essa ficção não estava reivindicando o estatuto de verdadeira, em pé de igualdade com os pensamentos dos filósofos e os ensinamentos religiosos? Eis-nos de novo diante da geleia geral.

¹⁰ Pessoa, 1972, p. 212.

A sugestão de queda do limite entre o texto histórico e o poético, em Fernando Pessoa/Alberto Caeiro, caíra por terra, bem antes de Nikos Kazantzakis escrever *O Cristo recrucificado* (1971), que, por sua vez, serviu de base ao filme de Scorsese, *A Última tentação de Cristo* (1988). Contudo, se pensarmos bem, em *A Relíquia* (1887), Eça de Queiroz já não encerrara seu romance, sob o signo de Schopenhauer, com a mais cabal profissão de ceticismo? “(...) houve um momento em que me faltou esse ‘descarado heroísmo’ de afirmar, que, batendo na Terra com pé forte, ou palidamente elevando os olhos ao Céu – cria, através da universal ilusão, ciências e religiões”¹¹

Antes de *O evangelho segundo Jesus Cristo*, porém, José Saramago havia publicado, em 1982, o romance que o tornou mais conhecido, *Memorial do Convento*. Essa obra ilustra bem o modo atualmente dominante de a ficção apropriar-se de figuras e épocas da história em Portugal, outro aspecto importante da questão.

Se Fernando Pessoa, como fruto de leituras e reflexões filosóficas, fora capaz de, tão cedo, captar a problemática relativa à história e até mesmo de compreender, *avant la lettre*, os sucessivos desenvolvimentos da questão advindos após sua morte, Saramago, em 1982, já podia dispor de um caminho traçado. Autodidata, teve o mérito de acompanhar as candentes questões do século XX e, sua obra o demonstra, não ficou alheio às reflexões de Walter Benjamin em suas *Teses sobre filosofia da história*, de 1940.¹² Como marxista, pensar a história tinha, de fato, de interessá-lo e de ocupar posição central em suas reflexões.

Nas *Teses*, Benjamin alertava para o fato de que só para “os vencedores” o processo da história podia revelar-se como sequência de causas e consequências de racionalidade patente, pois, para os vencidos isso não valia; suas lutas e fatos

¹¹ Queiroz, 1980, p. 307.

¹² Cf. Benjamin, 1985.

não entravam na memória coletiva. Os vencedores, senhores da história, cuidavam de transmitir a imagem que lhes era favorável.

Em *Memorial do Convento*, esse aspecto das *Teses* irá fundar, *não totalmente, mas em parte*, o projeto de escrita. José Saramago conta uma estória dos humildes, dos que nunca tiveram nem vez nem voz, ou dos que, de algum modo, foram marginalizados. Os “heróis” são primeiramente os construtores do Convento de Maфра e suas mulheres. Depois, o Padre Bartolomeu de Gusmão que, na obra, aparece mais como o inventor da Passarola do que como religioso e o músico Domenico Scarlatti, que preferiu a Península Ibérica a Roma, interessou-se pelo folclore, pela música dos ciganos – cultura popular – e que teria pertencido a uma sociedade secreta ligada à franco-maçonaria.

Afirmamos que as ideias benjaminianas fundamentaram apenas *em parte* o projeto do romance, pois a partir de um dado momento ele envereda pelo realismo fantástico, demonstrando ostensivamente seu estatuto ficcional. Salientemos, porém, agora, um aspecto importante para as reflexões deste trabalho, e, para fazê-lo, recordemos a abertura do *Memorial*:

D. João, quinto do nome na tabela real, irá esta noite ao quarto de sua mulher, D. Maria Ana Josefa, que chegou há mais de dois anos da Áustria para dar infantes à coroa portuguesa e até hoje ainda não emprenhou. Já se murmura na corte, dentro e fora do palácio, que a rainha, provavelmente, tem a madre seca (...). Mas nem a persistência do rei, que, salvo dificuldade canônica ou impedimento fisiológico, duas vezes por semana cumpre vigorosamente o seu dever real e conjugal, nem a paciência e humildade da rainha que, a mais das preces, se sacrifica a uma imobilidade total depois de retirar-se de si e da cama o esposo, para que não se perturbem em seu gerativo acomodamento os líquidos comuns, escassos os seus por falta de estímulo e tempo, e cristianíssima retenção moral, pródigos os do soberano, como se espera de um ho-

mem que ainda não fez vinte e dois anos, nem isto nem aquilo fizeram inchar até hoje a barriga de D. Maria Ana. Mas Deus é grande.

Quase tão grande como Deus é a basílica de S. Pedro de Roma que el-rei está a levantar.(...)”¹³

Tão anticlerical “opção preferencial pelos pobres” e excluídos não está alheia aos moldes das narrativas maniqueístas. Não é preciso avançar muito na leitura para ver, de um lado, que rei, rainha, nobreza e clero são os “bandidos” da história e que, de outro, os trabalhadores, submetidos aos caprichos absurdos do Rei D. João V. são os “mocinhos”

Esse maniqueísmo, como é óbvio, não terá passado despercebido ao Autor, pois seu romance, bem como o poema VIII de *O Guardador de Rebanhos*, adota intencionalmente o esquema da sátira. Contrariando o ponto de vista multissecular, que sempre privilegiou os poderosos, Saramago lança mão do modo satírico, caricato e radical. Põe, então, completamente de lado o enfoque psicológico, pois, se este existisse, a sátira demolidora não poderia ter lugar. Para evidenciar as vicissitudes dos marginalizados, Saramago – com toda sua notável erudição e domínio das técnicas da criação literária – opta pelo rebaixamento dos “vencedores” ao nível animalesco, isto é, pelo procedimento simétrico e extremo relativamente à tradicional ficção apologista regiocêntrica.

Assistimos, então, a uma espécie de desforra, de “vingança ficcional”, que inverte a posição dos parceiros, mas conserva as regras do jogo.

Ao apresentar assim estas reflexões, quer isso dizer que eu seja advogada de D. João V ou de D. Maria Ana Josefa da Áustria? Absolutamente não! Longe de mim tal função, que não tenho, aliás, simpatia alguma por essas figuras históricas! Quer dizer, então, que eu não saiba que uma romance lida com personagens ficcionais? Também não preciso res-

¹³ Saramago, 1982, p. 11-12.

ponder que sei. Mais ainda: mesmo que eu saiba de cor e salteado “que qualquer semelhança com pessoas existentes ou fatos realmente acontecidos é mera coincidência” sei também que essa “mera coincidência” acaba sendo mera ficção. Tais personagens, afinal, *são fictícias e não fictícias*, obrigando-nos a defrontar-nos com uma ambiguidade perversa. Buscou-as o Autor na “tabela real” de seu fictício e não fictício Portugal e, lançando mão da prerrogativa da liberdade irrestrita que a arte oferece, aviltou-as e rebaixou-as burlescamente, ao nível dos irracionais. Ao proceder assim, não se estará dando o caso de que a arte acabe oferecendo ao artista uma espécie de *habeas corpus*, mediante o qual não é possível imputá-lo por aquilo que ele cria? É como estar de posse de um estilingue mágico e poder quebrar vidraças e reputações impunemente, se o discurso proferido for bem aceito por uma maioria dominante, mídia inclusive.

Pessoalmente, ao ver personagens, às quais se atribuem nome, sobrenome e posição social de pessoas realmente existentes, serem submetidas a rebaixamento brutal na ficção, não me regozijo e até me arrisco a pensar que o prazer experimentado diante da *vingança ficcional*, assemelha-se aos que, durante a Revolução Francesa, acorriam à praça para fartar seu ódio com o espetáculo de ver tombar cabeças nobres e reais à guilhotina.

Dessas colocações decorrem as perguntas: não poderíamos, então, dizer que também existe uma *barbárie ficcional*? Por ser ficção, tudo quanto se diz ou faz numa obra de arte deve ser palatável? Se isso é assim, então por que não consideramos palatáveis as obras de arte feitas por Leni Riefenstal, a cineasta do nazismo de Hitler e consideramos palatáveis as obras de arte feitas por Eisenstein, o cineasta do comunismo de Stalin? O que, efetivamente, pesa na avaliação desses casos: a qualidade artística ou a ideologia dominante, politicamente correta? (Conste que nunca assisti a nenhum filme de Leni Riefenstal e nem tenho desejo de assisti-los, mas tenho

lido e ouvido muitos elogios de conceituados críticos de cinema ao elevado nível estético de seus filmes.

Em compensação assisti a vários de Eisenstein e só posso fazer coro aos que elogiam o seu elevado valor estético).

O que dizer, então, das obras de arte que possuem forte apelo popular, que conseguem agradar a eruditos e à massa, tipo *Amadeus*, por exemplo? Aceitemos, sem discutir, que *Amadeus* realize esse tipo de obra de arte. Diante desse filme, não ocorre perguntar se é ético atribuir a morte de Mozart às pressões de Salieri, sem que haja provas de que isso tenha realmente acontecido? e apenas para glorificar mais o já tão admirado e amado Mozart? Pessoalmente gosto muito de Mozart e do filme (é possível, dele, não gostar?), mas essa obra me leva a perguntar se caluniar, numa obra de arte, deixa de ser caluniar só porque a obra é de arte? E os menos cultos ou menos críticos que assistem a ela? Não sairão, de um filme assim, convencidos de que Salieri foi o causador da morte de Mozart, mesmo que não haja certeza acerca disso?¹⁴ Conheço várias pessoas, de cultura média, que assistiram ao filme e saíram convencidas de que Salieri fora o culpado pela morte de Mozart. Eis um exemplo de como se aumenta a confusão, já enorme, que existe no mundo. *Amadeus* é um belíssimo filme, mas e quanto a Salieri...? Sobre sua reputação não se criou uma sombra? Não fica pairando uma dúvida? Isso é justo?

¹⁴ Até quanto sei, não há um exemplo tão escandaloso na literatura ou na filmografia portuguesa. Registro apenas que o romance *Fanny Owen* (1979), de Agustina Bessa-Luís, narra-nos um caso complexo e ambíguo, no qual Camilo Castelo Branco, tornado personagem, aparece como responsável pelas consequências trágicas de um triângulo amoroso. Manoel de Oliveira, que apenas havia pedido diálogos para o filme a Agustina Bessa-Luís proporcionou-lhe a inspiração para o romance. E afinal foi a partir do romance que Oliveira criou seu belíssimo filme, em que Camilo é caracterizado como maléfico, perverso, desleal e desprovido de quaisquer resquícios de consciência moral. Até que ponto a história, tal como foi criada, tem fundamento na realidade, desconheço.

Caberia, se houvesse tempo, lembrar o caso de Dante Alighieri que, na *Divina Comédia*, coloca seus desafetos nos suplícios dos círculos do *Inferno*. Embora tal *desforra* não empane a avaliação estética do poema, tradicionalmente a crítica literária, fundada nesse motivo, tem-nos apresentado a figura do Autor como vingativa e rancorosa.

Concluindo: é ponto pacífico que a arte oferece ao artista um âmbito de liberdade irrestrita. Tudo pode ser tomado como matéria de arte. Não discuto, nem ponho em dúvida tal princípio. Será, porém, ao fazer suas escolhas e produzir suas obras que o artista se revelará também noutro campo, o ético. E será Luigi Pareyson novamente quem virá em nosso auxílio com uma reflexão iluminadora: “Os campos não se confundem: há obras de arte que (...) podem ser julgadas imorais, e não lhes basta toda a sua arte para justificar, *em campo ético*, a sua imoralidade, nem a sua imoralidade para negar, *em campo artístico*, o seu valor de arte”¹⁵ Com essa distinção encerramos estas reflexões, não sem antes observar que, como é óbvio, também nesses dois campos, sempre há o mais e o menos.

Na noite em que, hoje, estamos vivendo, tentei acender um fósforo, que me permitisse distinguir um gato de outro e, então, identificá-los. Para mim mesma, penso que o consegui; para os que me vierem a ler não me cabe responder.

BIBLIOGRAFIA

- BENJAMIN, Walter. Teses sobre filosofia da história. In: Flávio R. Khote (org.). *Walter Benjamin*. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1985.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Porto: Ed. de Emanuel Paulo Ramos; Porto Editora, 1985.
- PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da estética*. Trad. de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1984.
- _____. *Verdade e interpretação*. Trad. de Maria Helena Nery Garcez e Sandra Neves Abdo. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 2005.
- PESSOA, Fernando. *Obras poéticas*. Org., intr. e notas de Maria Aliete Galhoz. 4. ed. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1972.

¹⁵ Pareyson, 1984, 49.

QUEIROZ, Eça de. *A Relíquia*. Porto, Lello & Irmão – Editores, 1980.

SARAMAGO, José. *Memorial do Convento*. 22. ed., Lisboa: Editorial Caminho, 1982.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade*. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, 2002.

ABSTRACT: The literary production of the last decades, in Portugal and in other countries, raises some theoretical problems for the consideration of critics, essayists, students, teachers and readers. Frequently, fiction writers, dramatic writers and even poets, find their inspiration in historical personalities and facts, recreating them with the entire freedom that art offers them. This practice – that is not new – has been dealt, nowadays, in a different way. The traditional boundaries between the fields of knowledge – poetry/fiction and history, for instance – seems to have fallen in José Saramago's novels and in other contemporary novelists, the so-called post-modernists. This aspect of the artistic creation, abundantly used in all forms of art – and successfully received by the public – is analysed and questioned in this text.

Keywords: Contemporary Fiction and History: a discussion about the boundaries, Aesthetics and Ethics in contemporary fiction, *Memorial do Convento*: aesthetics and ethics questions.

CULTURA E IDENTIDADE: O CERNE DA AÇÃO E REAÇÃO IMPERIALISTA

Leticia Valandro*

RESUMO: Através da análise de duas obras de autores africanos – *A Chaga*, do angolano Castro Soromenho e *A Última Tragédia*, do guineense Abdulai Sila – buscar-se-á identificar a relevância que os elementos culturais do imperialismo português tiveram para sua dominação na África. Em relação oposta a isso, apresentar-se-á, ainda, a cultura como fator relevante para tomada de consciência e reação, bem como essencial para a (re)construção da identidade africana, a qual se torna híbrida, constituída através do entrelaçamento de características culturais do colonizador a elementos da cultura do colonizado.

Palavras-chave: Cultura, Imperialismo, Identidade.

Assim como uma cultura pode predispor e preparar ativamente uma sociedade para a dominação ultramarina de outra sociedade, ela também pode preparar essa primeira sociedade para renunciar ou modificar a idéia de dominação no ultramar. [...] Essas mudanças não podem ocorrer sem que [...] se questione em público o custo do domínio colonial; a menos que as representações do imperialismo comecem a perder justificação e legitimidade; por fim, a menos que os 'nativos' revoltosos forcem a cultura metropolitana a reconhecer a independência e a identidade de suas culturas, sem intromissões coloniais.

Edward Said

A cultura certamente apresentou grande relevância para a subjugação e dominação de povos por potências imperiais. Sem dúvida, de acordo com Edward Said, não é somente através das armas que se constrói um império. Ao definir o imperialismo como o domínio da soberania de um povo sobre outro e o colonialismo como a implantação de colônias nas terras dominadas, Said conclui que “ambos são sustentados e talvez impelidos por potentes formações ideológicas que incluem a noção de que certos territórios e povos *precisam* e imploram a dominação [...]” (SAID, 1995: 40).

Acreditando-se nisso e também tendo presente a ideia de que “a cultura e suas formas estéticas derivam da experiência histórica” (1995: 23), o que se pretende é apresentar argumentos que confirmem essa convicção, através do estudo dos romances *A Chaga*, do escritor angolano, filho de portugueses, Castro Soromenho, e *A Última Tragédia*, do guineense Abdulai Sila. Em um segundo momento, a partir dessa consciência cultural e do fim do colonialismo, discutir-se-á a complexa tarefa que as comunidades subjugadas enfrentam para a construção de sua identidade.

O imperialismo português foi o primeiro a lançar suas bases no mundo moderno. Em relação, especificamente, à África, é no século XV que inicia seu domínio, tendo, posteriormente, passado à fase da implantação de colônias. É importante destacar que os romances em questão tratam de diferentes épocas do colonialismo. *A Chaga*, escrito em 1964, trata das décadas de trinta e quarenta do século XX, o que fica explícito através de referências à Segunda Guerra Mundial. A história passa-se no povoado de Camaxilo e é marcada pelas perspectivas dos funcionários do governo, os quais trabalham no posto administrativo existente no povoado, e pelas dos colonos, que se consideram desprestigiados pela metrópole. A presença da imposição branca é constante, marcada, inclusive, pela descrição de práticas violentas, como o uso do chicote e da palmatória, obrigando-os a colocar as mãos em água salgada e quente, para “curar”

Já *A Última Tragédia* é um romance mais recente, além de tratar de outro país africano, a Guiné-Bissau. A história é contada pelo autor no ano de 1994, mas, a “passada” ocorreu antes. Não há uma referência que explicita o período de que trata, mas certamente discorre sobre a fase posterior à década de cinquenta, já que “[...] as guerras da resistência movidas pelos africanos à ocupação portuguesa se prolongam até a 2ª metade deste século [...]” (LARANJEIRA, 1995: 356). Conta a história de Ndani, uma menina negra que sonhava, por influência da madrasta, em trabalhar para os brancos, pertencer ao mundo “tão diferente” deles. Sua trajetória é marcada pela crença na profecia de um *Djambakus* (feiticeiro; curandeiro), de que ela possuía um mau-espírito, elemento essencialmente africano. Depois de muitas desventuras, que só vêm confirmar esse imaginário, ela se une ao Professor e, após uma breve esperança e certeza de erro da predição, morre à espera do amado que foi deportado. Em ambos, a implantação das colônias e suas consequências ficam bem visíveis, sobretudo em relação à importância que a *cultura nacional* portuguesa, de acordo com a definição de Stuart Hall (1999), apresenta nesse cenário.

Nesse sentido, na obra de Abdulai Sila, a figura de Maria Deolinda representa plenamente a consciência ideológica que norteou o colonizador. Ao aceitar uma negra como criada, o que faz por insistência do marido, ela prontamente muda o nome da mesma, de Ndani para Maria Daniela, impondo fortemente sua cultura e sua superioridade em relação à negra, já que a perda do nome pode ser vista como uma perda de identidade. A crença no caráter civilizatório da presença portuguesa na África é frequentemente apresentada, em trechos como “a gente vem para este inferno para civilizar-vos e vocês a criarem confusão” (SILA, 1995: 18). No entanto, é após o retorno de uma viagem à metrópole, na qual uma forte tempestade em alto-mar assusta Maria Deolinda, que ela passa a se lançar, com veemência, a sua *missão* civilizatória:

Ela servia a Deus e à pátria ao mesmo tempo. Tal como os descobridores portugueses. Essa comparação com os heróis da pátria que tinham andado 'por mares nunca dantes navegados' fez crescer o seu entusiasmo, mas também o seu orgulho pessoal. Se tudo ocorresse como esperava e com alguma ajuda de Deus, o nome dela também poderia um dia aparecer nos livros da história de Portugal [...]. (SILA, 1995: 40)

Nesse trecho, o caráter cultural do imperialismo português fica bem evidente. Percebe-se a ligação à história lusa, aos heróis imperialistas do passado, seus feitos cantados em versos pelo grande poeta da nação, a benção e o incentivo da Igreja na missão de civilizar os povos bárbaros. Ou seja, a cultura nacional desenvolve toda uma ideologia com a qual seus membros identificam-se e a qual buscam realizar.

Em relação à apresentação de aspectos da cultura metropolitana envolvidos nas ações imperialistas, o livro de Castro Soromenho é mais explícito. Isso ocorre porque a ideologia da superioridade branca e da barbárie *indígena* é recorrente no discurso de vários personagens, tanto colonos quanto funcionários do posto administrativo, incluindo negros assimilados. Trechos como – “os pretos são como crianças, crianças grandes [...] É preciso estar sempre em cima deles, obrigá-los a trabalhar [...] todos são ladrões e bêbados” (SOROMENHO, 1970: 9), e “proteger e civilizá-los é o nosso lema. [...] Colonialismo não é chicote, [...] é civilização” (p. 25) – são alguns dos muitos que constituem a obra e servem para revelar que a cultura nacional serviu como legitimadora das ações imperialistas. Ou seja, a ideia da suposta superioridade da raça branca, da necessidade de levar a civilização e o Evangelho até os povos bárbaros estava sempre presente entre os colonizadores e serviu como justificava para seus atos.

Contudo, faz-se relevante observar o que Albert Memmi diz a respeito dos reais motivos que levaram o colonizador até as colônias e que estimularam suas práticas nelas:

Os motivos econômicos do empreendimento colonial estão, atualmente, esclarecidos por todos os historiadores da colonização; ninguém acredita na missão cultural e moral, mesmo original, do colonizador. Em nossos dias, ao menos, a partida para a colônia não é a escolha de uma luta incerta, procurada precisamente por seus perigos, não é a tentativa da aventura, mas a da facilidade (MEMMI, 1967: 22).

Essa ideia de que a partida para as colônias foi motivada economicamente, aparece em ambas as obras. No livro de Sila, Maria Deolinda revela que ela e o marido partiram para a África em busca de emprego. Na obra de Soromenho, percebe-se claramente que a partida de portugueses para as colônias estava alicerçada na esperança desses em melhorar de vida. Assim, reconhece-se que a grande maioria dos portugueses que partiu para as colônias era constituída pelas classes menos favorecidas da metrópole e via nessa empreitada um meio de transformar e melhorar sua vida.

Ainda que de uma forma consciente e desejada, a ideologia imperialista passou, então, a servir como justificativa para eles e é a partir dela que constroem suas vidas no ultramar. Mesmo que muitos pensassem no lucro pessoal antes de sua *missão civilizatória*, a imposição dessa ideologia à terra dominada foi de grande relevância para o domínio e a manutenção das colônias. Nicolau Maquiavel já dizia, em “O Príncipe” que para se construir e manter um império, a destruição da cultura do dominado era uma das mais eficazes estratégias, já que “[...] não há garantia de posse mais segura do que a ruína” (1979: 21). No caso do imperialismo português, essa destruição deu-se pela imposição de novos valores culturais, sendo esses o do colonizador. E esses novos valores supunham a ilegitimidade e, sobretudo, a inferioridade da cultura africana.

Diante disso e dos maus-tratos, da violência com que essa alegada superioridade branca foi imposta aos africanos, muitos culminaram por realmente acreditar em sua inferioridade. Ndani é um exemplo disso. Deslumbrada com as histórias contadas pela madrasta, ela busca empregar-se na casa

de brancos. O que desejava era “[...] poder descobrir o que fazia o mundo dos brancos tão diferente...” (SILA, 1995: 17), mais bonito, confortável que o dos negros. Ou seja, não há mais a valorização de sua própria cultura, mas sim a crença na superioridade da cultura do homem branco.

Na obra de Castro Soromenho, a imposição cultural também fica clara. Os cipaios e capitas (negros a serviço dos brancos) representam bem esse aspecto. Assimilados, eles creem na superioridade branca e, conseqüentemente, na sua própria, uma vez que trabalham para os brancos. A preparação da encenação de uma *guerra negra*, para ser apresentada na visita do governador-geral – que acaba não vindo – é um exemplo representativo da imposição da cultura metropolitana pelos brancos. Nessa encenação, negros e brancos representariam as batalhas pela ocupação do território. A submissão cultural dos negros, que pactuam com as realizações dos colonizadores, mesmo que forçadamente, fica marcada na fala do Administrador Santiago da Silveira, “[...] uma página viva da história da ocupação. Vai ser estupendo [...]. O passado e o presente reunidos numa homenagem a Portugal, aqui neste fim de mundo. De arromba!” (SOROMENHO, 1970: 65).

Diferente passagem que revela o tamanho da interferência portuguesa na África aparece quando se conhece que as desavenças entre tribos rivais, característica marcante da cultura africana, sofre a interferência portuguesa:

O castigador, embora negro fardado, empunhando a palmatória do branco, era lunda, desprezível aos olhos de qualquer quioco por sua origem tribal e aquela farda que lhe dava direito ao uso de espingarda e chicote. Fora a farda que tornara o lunda arrogante e lhe abria caminho para se vingar dos quiocos que durante largos anos o avassalaram (1970: 72).

Isto é, o português aproxima-se da tribo subjugada por outra e, através do desejo de vingança da mesma, usa-a em prol de seus interesses. Outra característica marcante e rele-

vante para a perda da identidade africana é a figura do mestiço, do mulato. Esse, por ter sangue branco, considera-se superior aos negros. Entretanto, não é aceito pelos brancos, por ter sangue negro. O mesmo acontece em relação aos negros, que o discriminam por ter sangue branco. Fica, então, como uma raça à parte, entre negros e brancos, desprezado por ambos, outra consequência da suplantação cultural.

Assim, percebe-se que um grande número de negros assumiu sua inferioridade e a crença nos valores culturais impostos pelos brancos, em detrimento de sua própria cultura. Contudo, as obras apresentam a existência de uma reação a isso, de uma consciência cultural e racial. Em *A Chaga*, essa certeza dá-se através do conhecimento que se tem de que os negros continuavam realizando seus rituais próprios, como queimadas, batuques, danças, festas. É através da voz de Vasco Serra, uma espécie de *alter ego* de Soromenho, que a convicção de que a África continuava viva torna-se mais forte:

Só há vinte anos é que foram submetidas as últimas tribos. Destribalizou-se para os dominar, depois de vencidos pela guerra. Mas o negro refugiou-se nas associações secretas e nos movimentos profético-messiânicos. Eles resistem, Eduardo. Odeiam o branco, o estrangeiro, hoje mais do que ontem. Não estão vencidos. Estás a ouvir este batuque, mas não sabes o que ele significa. Para os brancos, o batuque é festa, libertinagem, bebedeira. Mas para eles é muito diferente. Este é um batuque religioso. Ontem foi enterrado um preso e estão a fazer o batuque dos mortos [...] O tambor é a grande voz da África. Nunca me esqueci do que me disse um africano [...]: 'Só se conhece a África depois de se compreenderem todos os toques de tambores. Quando se deixarem de ouvir os tambores, a África está morta' (1970: 152).

Essa passagem é bem expressiva da resistência, ainda que velada, escondida, que os africanos preparavam. Estavam, para os portugueses, completamente subjugados, submissos. No entanto, clandestinamente, preservavam sua cultura e, com isso, projetavam sua reação. Isso também aparece

em *A Última Tragédia*. Há casos revelados na obra que dão conta da reação à imposição branca por indivíduos, de forma isolada. Esses, prontamente são castigados, a fim de servirem de exemplo.

A figura do Régulo do povoado de Quinhamel é muito representativa do desejo de mudança da condição do negro e da consciência de sua humanidade. O testamento que pede para o Professor escrever, conferindo a ideia de um tom profético presente em sua figura, revela sua consciência diante da dominação:

Isso de luta entre raças foi sempre assim, é como luta de cachorros: agora um está por baixo, o outro em cima; depois o que estava em baixo vai para cima e o outro para baixo. O branco veio, tem que ir um dia. Ainda há de aparecer um preto com coragem para pensar nisso. Um preto que vai descobrir todos os pontos fracos e pontos fortes do branco para depois combatê-lo (SILA, 1995: 82).

Além disso, o Régulo também defendia que os negros deveriam pensar mais, já que a cabeça estava na parte de cima do corpo porque era mais importante e sua tarefa principal era a de pensar. Para mudar a situação, a força não bastava, já que quando o poder é baseado na força não tem durabilidade. Para que ele tenha valor e duração, deve estar baseado em ideias. Nesse testamento, o Régulo anunciava “[...] um plano de como tirar os brancos a mandar nessa terra. [...] Não é matar nem expulsar ninguém. É só por os brancos no seu lugar” (1995: 95). No entanto, esse plano nunca aparece, já que o Régulo morre antes de apresentá-lo.

O Professor, também negro, contudo educado de acordo com a cultura lusa, compreende a importância de suas palavras e ideias e passa a pensar no assunto. Conclui que realmente os brancos não tinham direito de mandar e impor sua cultura aos negros, indo de encontro, através disso, às pregações de Deus. Toma consciência, logo, dos paradoxos do ideário imperialista e da ilegitimidade verdadeira do mesmo. Contu-

do, não consegue desenvolver e pôr em prática um plano antes de ser deportado para São Tomé, fato esse que ocorre em virtude de ter sido acusado, injustamente, pela morte do novo Administrador de Catió. Essa acusação injusta pode ser vista como mais uma demonstração do poder e da supremacia que os brancos julgavam possuir sobre os negros.

O que não se pode perder de vista é que, tanto Castro Soromenho quanto Abdulai Sila constroem narrativas engajadas, que:

[...] trazem dentro de si o passado – como cicatrizes de feridas humilhantes, como uma instigação a práticas diferentes, como visões potencialmente revistas do passado que tendem para um futuro pós-colonial, como experiências urgentemente reinterpretáveis e revivíveis, em que o nativo, outrora silencioso, fala e age em território tomado do colonizador, como parte de um movimento de resistência. (SAID, 1995: 269)

Ou seja, criam o que Hall chamou de *narrativa da nação*, a qual apresenta rituais, cenários, símbolos, fatos históricos, os quais culminam por dar “sentido à nação” Com isso, fica clara a ideia que nas duas narrativas, além da consciência e reação iniciais, pretendem lançar as bases do que, após o domínio ultramarino português, constituirá a nova face da cultura africana.

Em ambas, o que se percebe é a consciência de que essa *cultura nacional* não pode constituir-se, simplesmente, por uma retomada das características que a formavam antes da dominação colonial. É inegável a existência de uma hibridação, de uma mistura entre características culturais essencialmente africanas, como a crença em deuses próprios (personagem Alice, de *A Chaga*) e características marcadamente portuguesas, como a criação de escolas e creches (desejo expresso por Ndani, em *A Última Tragédia*). A língua portuguesa, imposta pelo colonizador, também passa a fazer parte de suas práticas sociais, logo, a caracterizar uma face de sua cultura. Ain-

da que perdurem as línguas tribais, o português inegavelmente faz-se presente, é a língua oficial. Além disso, é a língua através da qual o colonizador pode tomar conhecimento da nova situação africana. Por outro lado, a escrita é pontuada por muitos elementos linguísticos do crioulo, como *Djambakus*, citado anteriormente, os quais deixam claro de onde e sobre onde se fala, ou seja, representam fortemente a cultura e a identidade africanas.

Outra característica formal que deixa explícita essa hibridação é o epílogo da obra de Sila. Nele, o autor diz estar contando uma “passada”, uma *estória* que não tem certeza sequer que tenha ocorrido realmente ou se, de fato, foi como contou, uma vez que, ao se contar e recontar uma estória, as pessoas põem ou tiram “sal” aumentam o acontecido ou inventam outros fatos, trocam os personagens ou suas ações, enfim, atualizam-na a seu modo. Isto é, em meio a um aspecto extremamente formal e característico da cultura do colonizador – a literatura escrita –, há a presença de um elemento fortemente representativo da cultura africana: a narrativa oral, a qual tem como uma de suas principais características essa variação e atualização de uma mesma estória.

Essa presença incontestável da ideia de hibridação, de mistura pode ser comparada à *Antropofagia Cultural* de Oswald de Andrade, já que a cultura africana, a partir de então, passa a ser constituída do entrelaçamento de elementos africanos e portugueses. *A Chaga* revela claramente essa ideia, à medida que o colono Albino Lourenço ensina seu filho Jesus, mulato, a buscar sua identificação com os negros, com a África. Logo, o mulato, representante do entrelaçamento racial, seria o responsável pela identificação cultural africana, deixando límpida a ideia de hibridação que norteia o pensamento.

Em *A Última Tragédia*, essa percepção também se faz presente. Tanto Ndani quanto o Professor eram negros, mas tiveram acesso à cultura branca. Seus filhos, como representantes da *esperança* africana são, portanto, não mestiços, mas criados em meio à fusão de elementos africanos e lusos. Quan-

do Ndani vislumbra um futuro melhor para si e para sua família, revela-o pleno de características culturais trazidas pelos brancos, como a idéia de ser costureira e ampliar seus negócios, o desejo de que haja jardins infantis e escolas para seus filhos e os das outras negras. E em meio a essas marcas características da cultura do colonizador, Ndani acrescenta elementos africanos, como o de que “nesse jardim, só iriam trabalhar Mulheres-Grandes, para que elas transmitissem todo o seu afecto e carinho às crianças, para que elas aprendessem a brincar e a sorrir com alegria e descobrir cedo o sol que iria arder para cada uma delas” (SILA, 1995: 127).

Ela revela, ainda, o desejo de:

[...] criar uma escola especial, só para raparigas. Elas iriam aprender a ler e escrever; calcular e criar modelos de roupa para todas as idades. Nessa escola não haveria só um professor. Haveria também aí Mulheres-Grandes a ensinar. A ensinar as coisas da vida que só elas conheciam, que não vinham escritas em nenhum livro, em nenhuma enciclopédia nem em nenhum testamento, novo ou velho. (SILA, 1995: 127)

Assim, fica claro, nas duas obras, que a (re)construção da identidade do africano, após anos subjugado à cultura e à ideologia imperial, faz-se por meio de uma conjugação de elementos africanos a elementos portugueses, uma vez que alguns desses passaram a constituir, também, a vida do africano. Sua identidade nacional está relacionada ao que Hall denominou *cultura híbrida*. Nesse sentido, o africano não é e nunca será *unificado* “no velho sentido” porque é, “irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas”, pertence “a uma e, ao mesmo tempo, a várias ‘casas’” (1999: 89).

Dessa forma, através da análise de duas obras de autores africanos, conscientizadoras e engajadas por essência, percebe-se a relevância do papel da cultura, tanto para a implantação de um império, quanto para a libertação dele e a

consequente percepção e consciência da identidade por parte do povo subjugado. Uma nação não se constitui somente de armas, homens, interesses econômicos. O que une tudo isso é uma ideologia maior, são as crenças e os costumes comuns a todos, os fatos históricos do passado, os desejos em relação ao futuro. Portanto, a força e poder da cultura são singulares e extremamente importantes, responsáveis por determinar e legitimar as ações e reações dos povos.

BIBLIOGRAFIA

- HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DPA, 1999.
- LARANJEIRA, Pires. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.
- MAQUIAVEL, Nicolau. *O Príncipe; Escritos Políticos*. Trad. Lívio Xavier. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- MEMMI, Albert. *Retrato do Colonizado Precedido pelo Retrato do Colonizador*. Trad. de Roland Corbisier e Mariza Pinto Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967
- SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. Trad. de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SILA, Abdulai. *A Última Tragédia*. Bissau: Ku Si Mon Editora, março de 1995.
- SOROMENHO, Castro. *A Chaga*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

ENEIDA – OS HORRORES DE MARTE

José R. Seabra Filho*

*Infelix, nati funus crudele uidebis!*¹

RESUMO: A poesia épica tem seu início e definição de formato na Grécia. Entre os antigos romanos, Ênio por primeiro segue os modelos gregos e compõe os *Annales*, extensa epopeia da qual restam hoje muitos fragmentos. Mas é Virgílio, em pleno período de Augusto, quem vai compor a epopeia que teve mais sucesso e bem maior divulgação, a *Eneida*, para glorificar o surgimento da nação romana. Embora influenciado também pelo modelo deixado pelo anterior Ênio, Virgílio vai mais basicamente seguir os padrões da épica grega, isto é, dos poemas de Homero e das características da epopéia sistematizadas por Aristóteles.

Palavras-chave: Virgílio, Poema épico, Narrativa bélica.

ENEIDA: ESTRUTURA ÉPICO-DRAMÁTICA

Fatalidade e dor manifestam-se na narrativa virgiliana. Após fugir de Troia, o príncipe Eneias mais os troianos escapados procuram alcançar a Itália, onde os destinos lhes prometem grande império. Isso não ocorreria sem dor, sem muito sofrimento, como a invocação do poema já deixa entrever (*Eneida* I, 8-11):

FFLCH – USP

¹ “Infeliz, do filho o funeral cruel verás!” Palavras de Eneias, que pensava em Evandro e discursava diante do cadáver de Palante (*Eneida* XI, 53).

Musa, mihi causas memora, quo numine laeso
quidue dolens regina deum tot uoluerit casus
insignem pietate uirum, tot adire labores
impulerit!

[Musa, recorda-me as causas, por qual nume ofendido, ou em que ressentida a rainha dos deuses tenha impelido um varão insigne pela piedade a passar tantas desgraças, a enfrentar tantos labores!]

E ainda no começo do poema, mas já na parte da narrativa, um só verso resume os momentos difíceis da grande empresa (I, 33):

tantae molis erat Romanam condere gentem!

[de tanta dificuldade era fundar a nação romana!]

Apenas um comentário, mas comentário em frase de reflexão. Nada se conseguia sem grande dificuldade; criar o povo romano (*Romanam condere gentem*) era pois algo de volumoso, de grandioso, de muito esforço (*tantae molis*).

Registra-se no primeiro livro o desembarque de Eneias em costas africanas, e ali o encontro com companheiros que se haviam dispersados em tempestade provocada por Juno. Para consolar a esses companheiros, em meio a tantas desventuras, o herói discursa (I, 198-207):

O socii (neque enim ignari sumus ante malorum).
o passi grauiora, dabit deus his quoque finem.
Vos et Scyllaeam rabiem penitusque sonantis
accestis scopulos, uos et Cyclopia saxa
expertis: reuocate animos maestumque timorem
mittite; forsitan et haec olim meminisse iuuabit.
Per uarios casus per tot discrimina rerum,
tendimus in Latium, sedes ubi fata quietas
ostendunt; illic fas regna resurgere Troiae.
Durate, et uosmet rebus seruate secundis.

[Ó companheiros (pois nem antes ignaros somos de males), ó /vós/ que sofrestes mais graves coisas, um deus dará a estas também um fim. Vós tanto da raiva de Cila como dos profundamente soantes rochedos vos aproximastes, vós também as rochas dos Ciclopes experimentastes: reconvocai os ânimos e despachai o triste temor; talvez também algum dia dará prazer ter recordado estas coisas. Por várias desgraças, por tantas diversidades de acontecimentos, dirigimo-nos para o Lácio, onde os destinos anunciam moradas tranquilas; ali /é/ lícito que os reinos de Troia ressurjam. Fortalecei-vos e conservai-vos para essas circunstâncias favoráveis.]

Discurso apenas para animar os companheiros de viagem, mas em que já aparece um dos ingredientes da epopeia, a reflexão em meio a narrativa, o pensamento profundo extraído a partir das circunstâncias: *forsan et haec olim meminisse iuuabit* (talvez algum dia dará prazer recordar também estas coisas).

Outro ingrediente, o tom elevado, já se nota também neste primeiro livro, logo em trecho inicial de resposta de Júpiter a Vênus, mãe de Eneias (I, 257-260):

Parce metu, Cytherea, manent immota tuorum
fata tibi; cernes urbem et promissa Lauini
moenia sublimemque feres ad sidera caeli
magnanimum Aeneam.

[Poupa o medo, Citereia, para ti permanecem imutáveis os destinos dos teus; distinguirás a cidade e as prometidas muralhas de Lavínio, e como a um sublime transportarás até os astros do céu o magnânimo Eneias.]

Na grandiloquente resposta reafirma-se, mesmo indiretamente, a grande ideia da *Eneida*: em todo o poema o assunto básico é a fundação da nação romana.

Ainda no mesmo livro o episódio da boa acolhida proporcionada pela rainha Dido, que então fundava Cartago. Em meio ao banquete de recepção aos troianos, a rainha pede a

Eneias que narre os acontecimentos da queda de Troia e as desventuras pelas quais ele e companheiros passaram.

A longa narração de Eneias vai dar início ao segundo livro da epopeia:

Conticuere omnes intentique ora tenebant.
 Inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto:
 “Infandum, regina, iubes renouare dolorem,
 Troianas ut opes et lamentabile regnum
 eruerint Danaï, quaeque ipse miserrima uidi
 et quorum pars magna fui” (II, 1-6).

[Calaram-se todos e atentos os rostos mantinham. Daí então desde leito elevado pai Eneias assim começou: Dor excessiva, rainha, mandas renovar: como os dânaos tenham destruído as forças troianas e a seu lamentável reino, e as coisas misérrimas que eu mesmo vi e das quais parte grande fui.]

Já de início a lembrança da dor (*infandum dolorem*), pois esta é a tônica dos acontecimentos do poema. E já na narrativa do herói sobressaem os feitos horrendos de Marte (*horrentia Martis*), que em especial nos livros finais serão o material básico da epopeia. Nessa narração, um dos episódios sangrentos da queda de Tróia ocorre quando o filho de Aquiles, Pirro, também chamado Neoptólemo, invade os santuários do palácio de Príamo em perseguição a Polites (II, 526-558):

Ecce autem elapsus Pyrrhi de caede Polites,
 unus natorum Priami, per tela, per hostis
 porticibus longis fugit et uacua atria lustrat
 saucius. Illum ardens infesto uolnere Pyrrhus
 insequitur, iam iamque manu tenet et premit hasta.
 Vt tandem ante oculos euasit et ora parentum,
 concidit ac multo uitam cum sanguine fudit.
 Hic Priamus, quamquam in media iam morte tenetur,
 non tamen abstinuit nec uoci iraeque pepercit:
 “At tibi pro scelere” exclamat “pro talibus ausis,

di, si qua est caelo pietas quae talia curet,
persoluant grates dignas et praemia reddant
debita, qui nati coram me cernere letum
fecisti et patrios foedasti funere uoltus.
At non ille, satum quo te mentiris, Achilles
talis in hoste fuit Priamo; sed iura fidemque
supplicis erubuit corpusque exsanguie sepulcro
reddidit Hectoreum meque in mea regna remisit”
Sic fatus senior telumque imbelle sine ictu
coniecit, rauco quod protinus aere repulsum,
et summo clipei nequiquam umbone pependit.
Cui Pyrrhus: “Referes ergo haec et nuntius ibis
Pelidae genitori. Illi mea tristia facta
degeneremque Neoptoleum narrare memento.
Nunc morere” Hoc dicens altaria ad ipsa trementem
traxit et in multo lapsantem sanguine nati
implicuitque comam laeua dextraque coruscum
extulit ac lateri capulo tenus abdidit ensem.
Haec finis Priami fatorum, hic exitus illum
sorte tulit Troiam incensam et prolapsa uidentem
Pergama, tot quondam populis terrisque superbum
regnatorem Asiae. Iacet ingens litore truncus
auolsumque umeris caput et sine nomine corpus.

[E eis que escapado da matança de Pirro, Polites, um dos nascidos de Príamo, fuge através dos dardos, através dos inimigos, sob os pórticos longos, e, ferido, percorre átrios vazios. Pirro ardente por uma encarniçada ferida o persegue, e já já pela mão o retém e lhe enterra a lança. Ainda então /Polites/ escapou, e ante os olhos e faces dos pais caiu, e com o muito sangue derramou a vida. Então Príamo, conquanto contido já em meio à morte, todavia não se absteve nem poupou a voz e a ira: “Ah ! que a ti pelo crime – exclama –, por tais atos de audácia, os deuses, se de algum modo há no céu piedade que cure tais coisas, /te/ paguem graças dignas e /te/ premiem devidamente, /a ti/ que de um filho me fizeste ver de frente o assassinato e com o cadáver manchaste os pátrios rostos. Ao menos não aquele Aquiles, do qual mentes teres sido procriado, tal foi em inimigo de Príamo; mas os direitos e a confiança de um suplicante ele reverenciou e o corpo exanguie de Heitor res-

tituiu ao sepulcro e mo enviou para meus domínios” Assim falou o velho e dardo fraco sem impulso atirou, o qual logo pelo rouco bronze foi repellido e na cônica saliência do escudo em vão ficou pendurado. A este /velho/ Pirro: “Levarás então estas notícias ao meu genitor Pelida e irás como mensageiro. A ele os tristes feitos deste degenerado Neoptólemo lembra-te de narrar. Agora morre” Isso dizendo, em direção aos próprios altares arrastou o tremente, e no muito escorregante sangue do filho o misturou, e com a esquerda ergueu a cabeleira e com a destra cravou cintilante no flanco até o cabo a espada. Este o fim de Príamo, este o desfecho que sob a predição dos destinos se abateu sobre aquele que via Tróia incendiada e Pérgamo arrasada, o outrora por tantos povos e terras soberbo monarca da Ásia. Ele jaz como enorme tronco sobre a margem, e cabeça arrancada dos ombros, e corpo sem nome.]

Presente e passado, como dois tempos principais da narrativa épica, seguem-se em todo esse episódio; ilustrem-lhe distintamente o início e o fim: primeiro a vivacidade do presente (versos 528 a 530): *fugit* (foge), *lustrat* (passa em revista, percorre, examina), *insequitur* (persegue), *tenet* (retém, segura), *premit* (pressiona, enterra); depois o fato acabado do passado (versos 551 a 553): *traxit* (arrastou), *implicuit* (implicou, envolveu, misturou), *extulit* (ergueu), *lateri ... abdidit enseme* (cravou no flanco a espada) – nestúltimo exemplo, *abdidit* (cujo significado primeiro é “retirou” “afastou”), em sentido figurado e em uso poético, com dativo (*lateri*) e acusativo (*enseme*), no sentido de “ocultou” e “cravou”: ocultou a espada no flanco. No verso 557 de novo o presente – *iacet* (jaz) –, que não vai indicar então tempo nenhum, mas a situação final e duradoura. É o presente das máximas; está aí para advertir sobre a vaidade das grandezas humanas: Príamo, o outrora poderoso rei de Troia, jaz agora e para sempre como enorme corpo (*ingens truncus*), como cabeça arrancada do ombro (*auolsum umeris caput*), como corpo sem nome (*sine nomine corpus*).

Seguem-se os principais episódios, indicados a seguir resumidamente. Livro III: continuação da narração de Eneias

sobre as aventuras por que passou após o fim da guerra e o abandono da destruída cidade de Troia; fim da narração (III, 714-718):

*“Hic labor extremus, longarum haec meta uiarum.
Hinc me digressum uestris deus appulit oris.”
Sic pater Aeneas intentis omnibus unus
fata renarrabat diuom cursusque docebat;
conticuit tandem factoque hic fine quieuit.*

[“Ali o sofrimento extremo, das longas viagens esta meta.² Um deus impeliu-me para vossos litorais, a mim que de lá parti.” Assim pai Eneias só, tensos todos, renarrava os destinos dos deuses e informava os cursos/as navegações/ ; calou-se afinal, e, feito o fim, ali aquietou-se.]

O livro IV apresenta a paixão de Dido por Eneias, a saída de Eneias da África, o suicídio da rainha. No trecho a seguir, o momento em que Dido se fere mortalmente pela espada, como heroína (IV. 659-665):

*“Moriemur inultae,
sed moriamur” ait. “Sic, sic iuuat ire sub umbras.
Hauriat hunc oculis ignem crudelis ab alto
Dardanus, et nostrae secum ferat omina mortis.”
Dixerat, atque illam media in talia ferro
conlapsam aspiciunt comites enseque cruore
spumantem sparsasque manus.*

[“Vamos morrer sem vingança, mas morramos” diz ela. “Assim, assim agrada ir por sob as sombras. Que desde o alto mar o cruel Dárdano³ absorva pelos olhos este fogo, e que de nossa morte ele leve consigo os presságios.” Assim dissera, e para ela, que em tais espaços centrais desaba

² No porto de Drépano, na Sicília, morre Anquises, pai de Eneias.

³ *Crudelis Dardanus*. Isto é: o cruel troiano (Enéias). Segundo a lenda, Dárdano teria sido o fundador de Troia. Em vez do nome próprio, poderiam aparecer aí os adjetivos *dardanius* (dardânio) ou *dardanides* (dardânide).

sobre o ferro, as companheiras olham, e para a espada espumante pelo sangue, e para as salpicadas mãos.]

Nos livros seguintes, resumidamente, os demais principais acontecimentos: chegada à Sicília; acolhida do rei Alceste; partida para a Itália (livro V); chegada a Cumas; consulta à sacerdotisa de Apolo; descida de Enéias, com a sacerdotisa, aos infernos; reencontro com a sombra de Dido; reencontro com a sombra de Anquises (VI); chegada à foz do Tibre, início das guerras pela conquista do Lácio (VII); Turno, rei dos rútuos, reúne seus guerreiros; Enéias vai pedir auxílio ao rei Evandro (VIII); o campo troiano é assaltado por Turno, na ausência de Enéias (IX); Enéias faz grande matança de inimigos; continuação da guerra (X); trégua; recomeço da guerra; Camila, aliada de Turno, é morta em combate (XI); continuação da luta; Enéias mata Turno (XII). Em todo esse conjunto de episódios perpassa a dor, o sofrimento, as dificuldades - já previstas em versos do primeiro livro - de tão grande empresa que é o iniciar a civilização romana. Perpassa também a idéia da fatalidade no sentido de que os acontecimentos ocorrerão necessariamente da maneira como ocorrerão, até que se inicie a nação romana: *per varios casus, per tot discrimina rerum, / tendimus in Latium, sedes ubi fata quietas / ostendunt* são ali, no primeiro canto, palavras soantes como profecia que necessariamente se cumprirá: Eneias, fundador mítico da nação romana, mais os companheiros escapados da destruição de Troia deverão alcançar a Itália, onde os destinos lhes prometem um grande império.

Virgílio começa a *Eneida* em 29 a. C., morre em 19, e trabalha pois 11 anos na obra. Esta deverá ser grandiosa, como convém a uma epopéia e como convém ao desejo de propaganda do império romano, ou mais exatamente do principado, do tipo de governo que se iniciava com Augusto – o do *princeps*, o primeiro magistrado. Pela simples leitura, sem preocupação de análise, pode-se perceber que a personagem principal não é exatamente o herói troiano que dá nome ao

poema, mas sim a nação romana e a fundação de sua capital. Embora os acontecimentos ali sejam de trezentos anos antes da fundação da cidade, Roma já pre-existe na *Eneida*.

Quanto ao aspecto formal, de composição, é possível, a partir do resumo acima, distinguir dois blocos: dos livros I a VI: aventuras de Eneias e seu grupo de troianos; a partir do livro VII: preparativos para a guerra, alianças entre os povos que irão guerrear, combates pela conquista do Lácio.

CENÁRIO BÉLICO

A parte mais predominantemente de narrativas guerreiras, constituinte do segundo bloco, já vem enunciada em VII, 37-45:

Nunc age, qui reges, Erato, quae tempora rerum,
 quis Latio antiquo fuerit status, aduena classem
 cum primum Ausoniis exercitus appulit oris,
 expediam et primae reuocabo exordia pugnae.
 Tu uatem, tu, diua, mone. Dicam horrida bella,
 dicam acies actosque animis in funera reges
 Tyrrhenamque manum totamque sub arma coactam
 Hesperiam. Maior rerum mihi nascitur ordo,
 maius opus moueo.

[Eia! agora, Érato, quais os reis, quais as circunstâncias, qual do Lácio antigo tenha sido o estado, quando como estrangeiro um exército aportou por primeiro às margens ausônias – eu o exporei e reviverei os exórdios do primeiro combate. Tu ao vate, tu, deusa, instrui. Mostrarei horri-veis guerras, mostrarei batalhas e reis animados para matanças e a tirrena tropa e toda sob armas coagida a Hespéria. Maior me nasce a ordem dos assuntos, maior trabalho movo.]

Eis aí a proposta. Não só dizer, não só narrar, mas até “mostrar” as cenas. *Dicam* – futuro de *dico*, antigo *deico*, relacionado com *dei/knumi* (eu mostro) – não é só “darei”, nem

exatamente “celebrarei”; é “mostrarei” O poeta se propõe a narrar de tal maneira, com tal exatidão, que consiga “mostrar” os episódios de guerra. A intenção é fixar na mente do leitor as cenas das batalhas. E é neste canto sete que começam mais constantemente as narrativas de guerra – a partir daqui até o fim da obra. Que vai então sobressair nas narrações de lutas? Como o poeta vai conseguir transmitir “visualmente” as cenas? A resposta está na influência de Homero, nos modelos de cenas da *Iliada*. Na *Eneida* vão sobressair – tanto quanto na *Iliada* – os “horrores de Marte”: a morte do guerreiro no campo de batalha, a variação das cenas desse tipo, a exatidão narrativa, o exato momento em que a lança transpassa o corpo do guerreiro, as várias maneiras da chegada da morte. Sobre a influência grega, o realismo dos episódios – cenas sangrentas –, o uso do verbo no presente para maior vivacidade, a denominação de variados apetrechos de ataque (*telum, sagitta, hasta, ensis, ferrum, iaculum, cornus*).⁴ Enfim neste aspecto os modelos seguidos são cenas de combates da *Iliada*. Veja-se por exemplo trecho do episódio de Niso e Eurialo (IX, 410-415), em que Niso, após ter invocado a deusa guardiã dos bosques, atira o dardo contra o inimigo rútilo:

Dixerat et toto conixus corpore ferrum
conicit. Hasta uolans noctis diuerberat umbras
et uenit aduersi in tergum Sulmonis ibique
frangitur ac fissio transit praecordia ligno.
Voluitur ille uomens calidum de pectore flumen
frigidus et longis singultibus ilia pulsat.

[Após ter falado, /Niso/ com a força do corpo todo arremessa o ferro. A lança voa, divide as sombras da noite e vem contra a couraça de Sulmão; quebra-se ali, e, fendida a madeira, atravessa as vísceras. Revolve-se este /Sulmão/. vo-

⁴ Respectivamente: dardo; seta; lança; espada; ferro (arma de ferro, espada, dardo, lança); arremesado (dardo [*telum*] *iaculum*, ou rede [*rete*] *iaculum*); corniso (nome de árvore, dardo feito de seu tronco).

mitando do peito corrente /de sangue/ quente, e, esfriado,
com longos estertores sacode as ilhargas.]

Para maior realismo, verbo no presente: *conicit* (lança, arremessa, atira); *diuerberat* (fende, separa); *uenit* (vem); *frangitur* (parte-se, quebra-se); *transit* (atravessa); *uoluitur* (rola, revolve-se); *pulsat* (pulsa, sacode). No verso 411 *diuerberat* significa mais exatamente “divide batendo”; “a lança divide (fende, separa)” não traduz toda a imagem; “a lança bate e separa as sombras da noite” é mais ou menos a imagem transmitida. Ainda no verso 411 *hasta uolans* é a “lança voante”, “lança que voa” Cena como essa – de lança disparada, que voa, penetra no guerreiro e o faz cair e sacudir-se todo em estertores – lembra descrições semelhantes do poema de Homero, como por exemplo a da morte de Sarpedão, por dardo disparado por Pátroclo (*Iliada* XVI, 479-486). Ainda do mesmo episódio o trecho final (*Eneida* IX, 438-445), em que Niso avança entre guerreiros inimigos para atingir-lhes o comandante Volcente, que acabara de matar Eurialo:

At Nisus ruit in medios solumque per omnis
Volcentem petit, in solo Volcente moratur.
Quem circum glomerati hostis hinc comminus atque hinc
proturbant. Instat non setius ac rotat ensem
fulmineum, donec Rutuli clamantis in ore
condidit aduerso et moriens animam abstulit hosti.
Tum super exanimum sese proiecit amicum
confossus placidaque ibi demum morte quieuit.

[Mas Niso se precipita no meio /dos rútuolos/ e através de todos procura atingir só Volcente, só se atém a Volcente. Aglomerados em torno, inimigos dum lado e doutro, de perto, procuram derrubá-lo. Ele ameaça não menos e rola espada fulminante, até que a enterrou de frente na boca do rútuolo que gritava; ao morrer, Niso arrancou ao inimigo a alma. Então sobre o corpo sem vida do amigo /Eurialo/ ele se lançou, transpassado de golpes, e ali afinal descansou em plácida morte.]

Note-se aí a sequência verbal presente-passado: primeiramente o presente, que transmite movimento e vivacidade à narrativa: *ruit* (precipita-se), *petit* (procura atingir), *in solo Volcente moratur* (só se detém em Volcente, só se importa com Volcente), *proturbant* (impelem, derrubam), *instat* (ameaça), *rotat* (rola, brande, arremessa); logo em seguida o passado, que passa a ideia de resultado final de toda a ação: *condidit* (enterrou), *abstulit* (arrancou), *sese proiecit* (projetou-se, lançou-se), *quieuit* (aquietou-se, acalmou-se, descansou).

Ora de maneira geral a matéria do poema épico são as guerras. Esse tipo de narrativa perpassa pela *Eneida* toda, mas com bem mais frequência nos quatro cantos finais. São batalhas entre: de um lado, troianos e aliados, comandados por Eneias; de outro, antigos habitantes da Hespéria (Itália) - os rútuos e aliados, comandados pelo guerreiro Turno. Batalhas pela conquista da terra, pelo domínio da região onde deverá surgir Roma. Outro exemplo desse tipo de episódio é o da narração da primeira arma lançada na guerra por Ascânio, o filho de Eneias (IX, 632-634):

effugit horrendum stridens adducta sagitta
perque caput Remuli uenit et caua tempora ferro
transigit

[escapa horrendamente estridente a retesada seta, penetra a cabeça de Rêmulo e transpassa com o ferro as côncavas têmporas.]

A arma (*sagitta*) escapa sempre sibilante, rangente, estridente (*stridens*), vai ferir o guerreiro rútuolo (*per caput Remuli uenit*), e com o ferro ou pelo ferro (*ferro*) vai perfurar-lhe as têmporas.⁵ O tempo verbal presente (*effugit, uenit, transi-*

⁵ A “seta” ou “flecha” (*sagitta*), arma de arremesso, constituía-se de haste de madeira com ponta de ferro.

git) dá mais força à cena sangrenta. Mais exemplo em trecho adiante (IX, 696-701):

et primum Antiphaten – is enim se primus agebat –,
Thebana de matre nothum Sarpedonis alti,
coniecto sternit iaculo; uolat Itala cornus
aera per tenerum stomachoque infixam sub altum
pectus abit; reddit specus atri uolneris undam
spumantem et fixo ferrum in pulmone tepescit

[e de início a Antífates – pois esse se apresentava como o primeiro –, de mãe tebana, bastardo do alto Sarpedão, / Turno/ estende, arremessado o atirado /dardo/; voa o ítalo tronco através do ar tenro e, enfiado no esôfago, segue por sob o profundo peito; gruta de negra ferida devolve onda espumante, e o ferro se aquece no pulmão perfurado].

Coniecto iaculo sugere *coniecto iaculo /telo/* [arremessado o atirado /dardo/] ou então [pelo arremesso do /dardo/ atirado]. Sutileza na descrição da imagem: Turno estende pelo chão a Antífates, e estende tanto com o dardo atirado como com o arremesso (*coniecto*). Note-se ainda a variação de nomes de armas: *Itala cornus* [*cornus*, nome de planta, pode-se traduzir aí por “o ítalo tronco” ou “o ítalo corníolo”]; e *ferrum*, designação geral para arma de ataque. Impõe-se aí a necessidade de tradução o quanto possível literal, para uma redação que passe o aspecto visual da cena.

Ainda no mesmo livro nono, cena exemplificadora da variada maneira como a morte chega ao guerreiro: após Pândaro, companheiro de Eneias, atirar em vão a lança contra Turno, este diz (IX, 747-748):

at non hoc telum, mea quod ui dextra uersat,
effugies; neque enim is teli nec uolneris auctor

[mas não te esquivarás a este dardo que minha destra brande com força, pois nem /és/ este autor do dardo nem da ferida],⁶

e em seguida ataca (IX, 749-755):

sic ait et sublatum alte consurgit in ense
 et mediam ferro gemina inter tempora frontem
 diuidit impubisque immani uolnere malas;
 fit sonus, ingenti concussa est pondere tellus:
 conlapsos artus atque arma cruenta cerebro
 sternit humi moriens atque illi partibus aequis
 huc caput atque illuc umero ex utroque pependit

[assim /Turno/ diz e se ergue altamente para com a espada elevada, e com o ferro divide pelo meio a fronte /de Pândaro/ entre as gêmeas têmeoras, e com monstruosa ferida as impúberes maçãs do rosto; faz-se barulho: a terra foi sacudida pelo enorme peso; ao morrer, /Pândaro/ estende pelo chão as desfalecidas articulações e as armas ensanguentadas pelo cérebro; e em partes iguais para cá e para lá, de um a outro ombro, pendeu-lhe a cabeça.]

Na narração sangrenta, note-se a variação presente-pasado, em especial no verso 752, em que o passado *concussa est tellus* (a terra foi sacudida) é explicação para o presente *fit sonus* (faz-se som, acontece um barulho). Para maior vivacidade à cena, prevalece o presente narrativo; no final, para indicar fato consumado, o passado *illi ... caput ... pependit* (penheu-lhe a cabeça).

O aspecto visual, expressivo nas cenas de combate, transparece até em palavras de Enéias ao escudeiro Acates (X, 333-334):

⁶ *Neque enim is teli nec uolneris auctor.* Em outras palavras “é outro o guerreiro que brande o dardo e que vai provocar a ferida”

suggere tela mihi: non ullum dextra frustra
torserit in Rutulos

[passa-me os dardos: nem um a destra terá lançado em
vão contra os rútuos.]

Tais palavras prenunciam a intensificação dos combates, a grande matança que o herói vai executar. Mas “terá lançado” não traduz com exatidão a imagem transmitida por *torserit*. A ideia é “terá torcido” “terá dobrado” “terá-feito-movimento-de-torsão”; daí a exatidão poderia ser “nem um em vão contra os rútuos a destra terá lançado após movimento de torsão”

Mais um trecho do mesmo livro (X, 345-349):

Hic Curibus fidens primaevu corpore Clausus
aduenit et rigida Dryopem ferit eminus hasta
sub mentum grauiter pressa pariterque loquentis
uocem animamque rapit traiecto gutture; at ille
fronte ferit terram et crassum uomit ore cruorem

[então Clauso proveniente de Cures, confiante no jovem corpo, chega e a Dríope fere de longe com a rígida lança fortemente pressionada por sob o queixo, e do falante /Dríope/ de igual modo voz e vida arrebatada pela garganta perfurada; este por sua vez com a frente fere a terra e da boca vomita espesso o sangue].

Hic, uma simples partícula, indica no contexto “aqui, neste momento, neste ponto”; *fidens primaevu corpore* é “confiante em corpo primevo (de primeira idade)”; e note-se a oposição: Clauso fere o troiano Dríope (*Clausus Dryopem ferit*), mas Dríope fere a terra (*at ille ferit terram*). O trecho não apresenta maiores dificuldades. A tradução aí pode sair fluente; o episódio, visual. Na medida do possível, ao tradutor não convém mudar as palavras.

Alguns versos mais adiante, trecho da luta entre Turno e Palante (X, 474-489):

At Pallas magnis emittit uiribus hastam
 uaginaque caua fulgentem deripit ensem.
 Illa uolans umeri surgunt qua tegmina summa
 incidit atque uiam clipei molita per oras
 tandem etiam magno strinxit de corpore Turni.
 Hic Turnus ferro praefixum robur acuto
 in Pallanta diu librans iacit atque ita fatur:
 “Aspice, num mage sit nostrum penetrabile telum”
 Dixerat, at clipeum tot ferri terga, tot aeris,
 quem pellis totiens obeat circumdata tauri,
 uibranti cuspis medium transuerberat ictu
 loricaeque moras et pecus perforat ingens.
 Ille rapit calidum frustra de uolnere telum,
 una eademque uia sanguis animusque sequuntur.
 Corruit in uolnus, sonitum super arma dedere,
 et terram hostilem moriens petit ore cruento.

[Mas Palante atira com grandes forças a lança e, da bainha côncava, fulgente arranca a espada. A lança voante incide por onde surgem do ombro as coberturas mais elevadas e, tendo aberto uma via através das bordas do escudo, enfim apenas roçou pelo grande corpo de Turno. Então Turno, brandindo por muito tempo a madeira dura guarnecida de ponta de ferro, arremessa-a contra Palante e assim fala: “Olha, acaso mais penetrável seja nosso dardo”. Após /Turno/ ter falado – não obstante o escudo, tantas coberturas de ferro, tantas de bronze, tantas vezes recubra a este /Palante/ circundada pele de touro –, a ponta transpassa com vibrante pancada o meio /do escudo/ e perfura os obstáculos da couraça e o peito ingente. Palante arranca em vão da ferida o cálido ferro: ao mesmo tempo e pela mesma via escapam sangue e ânimo. Ele desaba sobre a ferida – por cima suas armas provocaram somido – /e/ ao morrer acomete com boca sangrenta a terra hostil.]

No presente, para maior vivacidade, os principais verbos de ação de todo o relato: *emittit* (emite, atira), *deripit* (arranca, tira), *surgunt* (surgem, elevam-se), *incidit* (incide, cai sobre), *iacit* (arremessa, arroja), *transuerberat* (transpassa, atravessa), *perforat* (perfura, penetra), *rapit* (arranca, arreba-

ta), *corrui* (desaba, cai), *petit* (acomete, ataca). Na morte do guerreiro, a triste ironia: acostumado a atacar os rútuos inimigos, Palante ataca (*petit*) a terra, que agora lhe é a inimiga (*terram hostilem*).

Nos combates sobressai também, dentre os aliados de Turno, o cruel Mezêncio. A seguir trecho em que este Mezêncio abate a dois guerreiros (X, 719-746):

Venerat antiquis Corythi de finibus Acron,
 Graius homo, infectos linquens profugus hymenaeos;
 hunc ubi miscentem longe media agmina uidit,
 purpureum pinnis et pactae coniugis ostro –
 impastus stabula alta leo ceu saepe peragrans
 (suadet enim uesana fames), si forte fugacem
 conspexit capream aut surgentem in cornua ceruom,
 gaudet hians immane comasque arrexit et haeret
 uisceribus super accumbens, lauit improba taeter
 ora cruor –,
 sic ruit in densos alacer Mezentius hostis.
 Sternitur infelix Acron et calcibus atram
 tundit humum exspirans infractaque tela cruentat.
 Atque idem fugientem haud est dignatus Orodem
 sternere nec iacta caecum dare cuspide uolnus
 obuius aduersoque occurrit seque uiro uir
 contulit haud furto melior, sed fortibus armis.
 Tum super abiectum posito pede nixus et hasta:
 “Pars belli haud temnenda, uiri, iacet altus Orodem”
 Conclamant socii laetum paeana secuti.
 Ille autem exspirans: “Non me, quicumque es, inulto,
 uictor, nec longum laetabere; te quoque fata
 prospectant paria atque eadem mox arua tenebis”
 Ad quae subridens mixta Mezentius ira:
 “Nunc morere; ast de me diuom pater atque hominum rex
 uiderit” Hoc dicens eduxit corpore telum.
 Olli dura quies oculos et ferreus urget
 somnus, in aeternam clauduntur lumina noctem.

[Dos antigos confins de Córitho viera Ácron, homem grego, que como prófugo deixava núpcias não-concluídas; logo que a este, que punha em desordem ao longe o meio das tropas /latinas/ purpúreo pelas penas /do penhacho/ e pela púrpura da prometida cónjuge, /Mezêncio/ viu - assim como um não-alimentado leão ao percorrer muitas vezes um estábulo elevado (pois o persuade vesana fome), se por acaso percebeu fugitiva a cabra ou elevante pelos cornos o cervo, fica alegre abrindo enormemente a goela e endireitando a crina, e fixa-se nas vísceras deitando-se por cima, /e/ banha-lhe a improba goela escuro sangue -, assim se precipita em meio às densas hostes o impetuoso Mezêncio. O infeliz Ácron é abatido e, ao expirar, bate com os calcanhares a negra terra, e ensanguenta os quebrados dardos. E o mesmo /Mezêncio/ não julgou digno abater a Orodes que fugia, nem ferir-lhe cegamente /por trás/ com ponta de arma atirada; corre adiante ao encontro dele - face a face - e, não melhor pelo estratagema mas pelas fortes armas, conferiu como varão lado a lado o outro varão. Então posto o pé sobre o abatido /Orodes/. e apoiado na lança: "Da guerra uma parte que não se deve desprezar, ó varões: o elevado Orodes jaz" Entoam em conjunto os companheiros que o seguiram ledos péan. Aquele /Orodes/ porém, expirante: "Não te regozijarás, quem quer que sejas, de mim não-vingado, nem por longo tempo como vencedor; a ti também te contemplam adiante destinos parelhos, e em breve ocuparás os mesmos campos" A ele Mezêncio, sorrindo com um misto de ira: "Agora morre; quanto a mim, o pai dos deuses e rei dos homens terá visto" Dizendo isso, retirou do corpo o dardo. Àquele /Orodes/ pressionam-lhe os olhos duro repouso e férreo sono; fecham-se para a eterna noite seus lumes.]

Dentre as várias maneiras de descrever a chegada da morte, exemplo expressivo também no trecho que relata a morte desse Mezêncio por Eneias (X, 907-908):

haec loquitur iuguloque haud inscius accipit ensemen
undatique animam diffundit in arma cruore

[essas coisas /Mezêncio/ fala, e na garganta recebe consciente a espada, e com o sangue em ondas derrama pelas armas a alma].

Note-se que o guerreiro recebe não insciente (*haud inscius*) a arma; embora tivesse sido ferido antes, ele ainda estava consciente. A expressão *undanti cruore* indica exatamente “com ondulante sangue escorrente”

Intensificação das lutas no livro seguinte, conforme indica o trecho a seguir (XI, 629-647):

Bis Tusci Rutulos egere ad moenia uersos,
 bis reiecti armis respectant terga tegentes.
 Tertia sed postquam congressi in proelia totas
 implicuere inter se acies legitque uirum uir,
 tum uero et gemitus morientum et sanguine in alto
 armaque corporaque et permixti caede uirorum
 semianimes uoluuntur equi; pugna aspera surgit.
 Orsilochus Remuli, quando ipsum horrebat adire,
 hastam intorsit equo ferrumque sub aure reliquit:
 quo sonipes ictu furit arduos altaque iactat
 uolneris impatiens arrecto pectore crura.
 Voluitur ille excussus humi. Catillus Iolan
 ingentemque animis, ingentem corpore et armis
 deicit Herminium, nudo cui uertice fulua
 caesaries nudique humeri, nec uolnera terrent:
 tantus in arma patet. Latos huic hasta per armos
 acta tremit duplicatque uirum transfixa dolore.
 Funditur ater ubique cruor; dant funera ferro
 certantes pulchramque petunt per uolnera mortem.

[Duas vezes os tuscos empurraram os rútilos que estavam voltados para as muralhas, duas vezes os repelidos olham para trás, cobrindo com armas o dorso. Mas depois que os que se dirigiram a terceiros combates implicaram entre si inteiras as linhas de batalha e guerreiro escolheu guerreiro, então verdadeiramente se revolvem tanto os gemidos dos que morrem como as armas e corpos em sangue abundante e semimortos, misturados na matança dos guerreiros, os cavalos; pugna áspera se eleva. Orsiloco arrojou a lança contra o cavalo de Rêmulo, pois que tremia de horror em avançar contra o próprio /Rêmulo/ e deixou o ferro sob a orelha /do animal/; com esse golpe o sonípede fica furioso e, impaciente com a ferida, erguido o

peito, altas lança as pernas. Rola-se aquele /Rêmulo/ derrubado no chão. Catilo lança abaixo Iola e o ingente nos ânimos e ingente no corpo e nas armas Hermínio, a quem no vértice nu fulva /é/ a cabeleira e nus os ombros, e as feridas não aterram: tão grande para as armas ele está descoberto. Contra este a lança arremessada através dos largos ombros treme e, transfixada, duplica pela dor o guerreiro. Derrama-se negro por toda parte o sangue; provocam matanças com o ferro os combatentes e bela procuram através das feridas a morte.]

Na narração do livro XI distinguem-se as façanhas de guerreira de Camila, rainha dos Volscos e aliada de Turno. O trecho seguinte é o de início dessa narrativa (XI, 664-669):

Quem telo primum, quem postremum, aspera uirgo,
deicis? aut quot humi morientia corpora fundis ?
Euneum Clytio primum patre, cuius apertum
aduersi longa transuerberat abiete pectus.
Sanguinis ille uomens riuos cadit atque cruentam
mandit humum moriensque suo se in uolnere uersat.

[A quem primeiro, a quem por último, terrível virgem, deitas abaixo pelo dardo? ou a quantos morrentes corpos espalhas pelo chão? A Euneu por primeiro, filho de Clício, cujo peito adverso ela transpassa com longa lança. Cai aquele, de sangue vomitando rios, e cruenta morde a terra, e ao morrer se rola sobre sua ferida.] No verso 667. *longa abiete* é mais exatamente “com longo abeto” ou seja: com a lança fabricada com abeto.

Um pouco mais adiante, o episódio em que Camila persegue incauta a Cloreu, fascinada pela roupa e armadura de púrpura e ouro do guerreiro – *femineo praedae et spoliorum ardebat amore* (XI, 782). Arunte, de emboscada, aproveita a ocasião, envia prece a Apolo e brande o dardo (XI, 799-804):

Ergo ut missa manu sonitum dedit hasta per auras,
conuertere animos acris oculosque tulere
cuncti ad reginam Volsci. Nihil nec aurae

nec sonitus memor aut uenientis ab aethere teli,
 hasta sub exsertam donec perlata papillam
 haesit uirgineumque alte bibit acta cruorem.

[Então logo que a lança, enviada por mão /de Arunte/
 produziu somido através das auras, todos os volscos, aten-
 tos, levaram os ânimos e os olhos a voltar-se em direção à
 rainha. Nada consciente a própria /Camila/ nem de aura
 nem de somido ou do dardo que vinha pelo ar, e já a lança
 se prendeu trazida por sob a descoberta mamila, e pro-
 fundamente cravada bebeu o virgíneo sangue.]

Haesit indica que a lança “aderiu” a Camila, isto é, foi cravar-se-lhe em parte suave e ali fixar-se; pelo sentido, o verbo adequado para sugerir a ânsia da arma em penetrar o corpo feminino.⁷ Note-se que a lança penetra por sob a teta nua (*sub exsertam papillam*) própria de guerreira, para ali beber não leite mas sangue escorrente (*cruorem*).

Dramática então, após a morte de Camila, a debandada dos volscos e dos rútuos. Os versos a seguir (XI, 868-890) constituem trecho desse episódio:

Prima fugit domina amissa leuis ala Camilla;
 turbati fugiunt Rutuli, fugit acer Atinas
 disiectique duces desolatique manipli
 tuta petunt et equis auersi ad moenia tendunt.
 Nec quisquam instantis Teucros letumque ferentis
 sustentare ualet telis aut sistere contra,
 sed laxos referunt umeris languentibus arcus,
 quadripedoque putrem cursu quatit ungula campum;
 Voluitur ad muros caligine turbidus atra
 puluis et e speculis percussae pectora matres
 femineum clamorem ad caeli sidera tollunt.

⁷ O mesmo verbo indica a afeição de Dido por aquele que ela pensava ser o filho de Eneias, no episódio em que Cupido, sob as formas de Ascânio, a abraça para insuflar-lhe a paixão amorosa (I, 717-718): *haec oculis, haec pectore toto / haeret* [esta com os olhos, esta com o peito todo apega-se /a ele/].

Qui cursu portas primi inrupere patentis,
 his inimica super mixto premit agmine turba,
 nec miseram effugiunt mortem, sed limine in ipso,
 moenibus in patriis atque intra tuta domorum
 confixi exspirant animas. Pars claudere portas,
 nec sociis aperire uiam nec moenibus audent
 accipere orantis, oriturque miserrima caedes
 defendentum armis aditus inque arma ruentum.
 Exclusi ante oculos lacrimantumque ora parentum
 pars in praecipitis fossas urgente ruina
 uoluitur, immissis pars caeca et concita frenis
 arietat in portas et duros obice postis.

[Como primeira foge, perdida a dona, a ala de Camila; em desordem fogem os rútilos, foge o impetuoso Atinas; comandantes dispersados e manípulos desamparados procuram segurança e, voltados com seus cavalos, se dirigem às muralhas. Ninguém tem força para com dardos resistir aos teucros ou para manter-se firme contra /eles/ mas /todos/ voltam os relaxados arcos sobre ombros enlanguescidos; e pela corrida do quadrúpede o casco sacode poeirento o campo. Com caligem negra rola em direção aos muros turbulenta poeira, e desde elevados locais mães, que bateram os peitos, fêmeo clamor aos astros do céu elevam. Os que na corrida por primeiro irromperam pelas portas abertas, a esses além do mais pressionam inimiga turba misturada à tropa; e eles não evitam mísera morte, mas na própria soleira, nas muralhas pátrias e no interior das seguranças das casas, transpassados exalam as almas. Parte a fechar as portas, não ousam nem abrir caminho aos companheiros nem acolher os suplicantes; e começa misérrima a carnificina dos que defendem com armas os acessos e dos que se lançam sobre as armas. Excluídos ante os olhos e rostos de pais em lágrimas, parte rola em precipites fossas, pressionando-os a ruína; parte com os freios soltos, cegamente concitada, choca-se contra as portas e ombreiras duras pela tranca.]

No último livro, recrudescem as cenas sangrentas de batalhas. Assim por exemplo o episódio da grande matança de troianos provocada por Turno, que se aproveita da ausência de Eneias, momentaneamente ferido e afastado do campo

de luta. Para pôr fim a todo aquele encarniçamento e fúria, o guerreiro Fegeu, aliado de Eneias, ousa então enfrentar o chefe dos rútuos (XII, 370-382):

Non tulit instantem Phegeus animisque frementem;
obiecit sese ad currum et spumantia frenis
ora citatorum dextra detorsit equorum.
Dum trahitur pendetque iugis, hunc lata resectum
lancea consequitur rumpitque infixam bilicem
loricam et summum degustat uolnere corpus.
Ille tamen clipeo obiecto conuersus in hostem
ibat et auxilium ducto mucrone petebat,
cum rota praecipitem et procursu concitus axis
impulit effunditque solo, Turnusque secutus
imam inter galeam summi thoracis et oras
abstulit ense caput truncumque reliquit harenae.

[Fegeu não suportou aquele atacante e fremente nos ânimos; lançou-se adiante do carro e com a destra desviou as espumantes pelos freios bocas dos incitados cavalos. Enquanto ele é arrastado e pende pelos jugos, a larga lança o atinge a descoberto e, fixada, rompe a couraça de dois tecidos, e pela ferida prova-lhe a superfície do corpo. Fegeu todavia, virado, com o escudo à frente ia contra o inimigo e pedia auxílio, desembainhada a espada, quando a roda e o eixo posto em movimento pela marcha para a frente o empurraram precipite e o esparramaram pelo solo; e Turno, tendo-o seguido, decepou-lhe com a espada a cabeça entre o baixo do capacete e as bordas do alto da armadura, e abandonou à areia o tronco.]

Mais adiante, Eneias e Turno, cada um de seu lado, vão provocar carnificina; e para o relato o poeta sente necessidade de mais inspiração (XII, 500-504):

Quis mihi nunc tot acerba deus, quis carmine caedes
diuersas obitumque ducum, quos aequore toto
inque uicem nunc Turnus agit, nunc Troius heros,
expediat ? tanton placuit concurrere motu,
Iuppiter, aeterna gentis in pace futuras ?

[Qual deus a mim agora destrincharia tantos azedumes, qual pelo poema /me destrincharia/ matanças diversas e óbito de chefes, que pela planície toda e alternadamente ora Turno provoca ora o herói troiano? acaso por tão grande abalo agradou entrechocar, ó Júpiter, povos que haveriam de viver em eterna paz?]

E daí, logo em seguida, o relato cruento (XII, 505-512):

Aeneas Rutulum Sucronem – ea prima ruentis
 pugna loco statuit Teucros – haud multa morantem
 excipit in latus et, qua fata celerrima, crudum
 transadigit costas et cratis pectoris ense.
 Turnus equo deiectum Amycum fratremque Dioren,
 congressus pedes, hunc uenientem cuspide longa,
 hunc mucrone ferit curruque abscisa duorum
 suspendit capita et rorantia sanguine portat.

[Enéias ao rútilo Sucrão – essa primeira pugna determinou por posição os teucros que se arrojam –, que não /o/ retém muito, apanhou no flanco e, ali por onde as fatalidades /são/ celérrimas, sangrenta /lhe/ varou pelas costas e grades do peito a espada. Turno tendo atacado Ámico, derrubado do cavalo, e ao irmão /deste/ Diores, a este que vinha fere com a longa ponta da lança, àquele com a ponta da espada, e no carro suspende dos dois as cortadas cabeças, e /as/ porta rorejantes em sangue.]

Início violento da dupla carnificina. Cada herói por seu lado procura matar número maior dos guerreiros que ousam aparecer-lhes por perto. Com espada um acolhe o inimigo pelos flancos (*excipit in latus*) e atravessa-lhe as costas e as grades do peito (*transadigit costas et cratis pectoris*); com armas em ambas as mãos o outro suspende cabeças destroncadas e as leva orvalhantes em sangue (*abscisa suspendit capita et rorantia sanguine portat*). Seguem-se então os demais relatos das façanhas de ambos os heróis naquele momento especial da luta (XII, 513-528):

Ille Talon Tanaimque neci fortemque Cethegum,
 tris uno congressu, et maestum mittit Oniten,
 nomen Echionium matrisque genus Peridiae;
 hic fratres Lycia missos et Apollinis agris
 et iuuenem exosum nequiquam bella Menoeten.
 Arcada, piscosae cui circum flumina Lerna
 ars fuerat pauperque domus nec nota potentum
 munera conductaque pater tellure serebat.
 Ac uelut immissi diuersis partibus ignes
 arentem in siluam et uirgulta sonantia lauro,
 aut ubi decursu rapido de montibus altis
 danta sonitum spumosi amnes et in aequora currunt
 quisque suum populatus iter: non segnius ambo
 Aeneas Turnusque ruont per proelia; nunc, nunc
 fluctuat ira intus, rumpuntur nescia uinci
 pectora, nunc totis in uolnera uiribus itur.

[Aquele /Eneias/ envia para a morte violenta Talo e Tânais e o forte Cetego, os três em um único ataque, e o sombrio Onites, nome equiônio,⁸ e gerado de mãe Perídia; este /Turno/ enlaçava os irmãos enviados desde a Lícia e desde os campos de Apolo e o jovem que em vão detestou guerras Menetes, o árcaide, que em torno das correntes do piscoso Lerna tivera sua atividade e uma pobre casa e não os conhecidos cargos dos poderosos e, arrendada a terra, um pai. E assim como fogos enviados de diversas partes para dentro da selva ressequida e das ramagens soantes pelo loureiro, ou onde por descida rápida desde as montanhas altas dão somido os espumosos rios e na superfície correm, cada um devastou o caminho: não mais frouxamente ambos, Enéias e Turno, ruem através dos combates; agora, agora flutua-lhes por dentro a ira, rompem-se os peitos que não sabem ser vencidos, agora se vai com todas as forças para as feridas.]

Aumenta o ritmo dos combates, encarniçam-se mais e mais os heróis, nomeados então com demonstrativos (*ille ... hic*). Parece que ambos querem matar aos demais todos e restar sozi-

⁸ *Nomen Echionium*. Equiônio pode indicar aqui ou “filho de Equião (rei mítico de Tebas)” ou “tebano”.

nhos, frente a frente. Daí eles se precipitam em meio aos embates (*Aeneas Turnusque ruont per proelia*). Os heróis, cada um por seu lado, continuam então as matanças (XII, 529-553):

Murranum hic ataus et auorum antiqua sonantem
 nomina per regesque actum genus omne Latinos,
 praecipitem scopulo atque ingentis turbine saxi
 excutit effunditque solo; hunc lora et iuga subter
 prouolere rotae, crebro super ungula pulsu
 incita nec domini memorum proculcat equorum.
 Ille ruenti Hyllo animisque immane frementi
 occurrit telumque aurata ad tempora torquet:
 olli per galeam fixo steti hasta cerebro.
 Dexteram nec tua te, Graium fortissime Cretheu,
 eripuit Turno, nec di texere Cupencum
 Aenea ueniente sui: dedit obuia ferro
 pectora nec misero clipei mora profuit aerei.
 Te quoque Laurentes uiderunt, Aeole, campi
 oppetere et late terram consternere tergo:
 occidis, Argiuae quem non potuere phalanges
 sternere nec Priami regnorum euersor Achilles;
 hic tibi mortis erant metae, domus alta sub Ida,
 Lyrnessi domus alta, solo Laurente sepulcrum.
 Totae adeo conuersae acies omnesque Latini,
 omnes Dardanidae, Mnestheus acerque Serestus
 et Messapus equom domitor et fortis Asilas
 Tuscorumque phalanx Euandrique Arcades alae,
 pro se quisque uiri summa nituntur opum ui;
 nec mora nec requies, uasto certamine tendunt.

[A Murrano, que faz soar os antepassados e dos avoengos os antigos nomes e a raça toda avançada através de reis latinos, este /Eneias/ com uma rocha o sacode abaixo precipite, e a rotação de ingente seixo o esparrama pelo solo; as rodas rolam-no adiante sob as rédeas e os jugos, e por cima o casco incitado de cavalos não lembrados de seu dono o pisa com pancada ininterrupta. Ao encontro de Hilo, que se precipita fogosamente fremente nos ânimos, ocorre aquele /Turno/ e com movimento de torção lança-lhe o dardo nas têmporas douradas: a lança ficou parada nele,

através do capacete, no perfurado cérebro. Nem tua destra, ó Creteu, o mais corajoso dos gregos, te livrou de Turno; nem a Cupenco os deuses protegeram: vindo-lhe ao encontro Enéias, ele apresentou de frente para o ferro os peitos, e o obstáculo do escudo de bronze não foi útil ao mísero. A ti também, Éolo, os laurentinos campos te viram afrontar a morte e largamente cobrir com o dorso a terra: sucumbes, tu a quem as argivas falanges não puderam abater, nem Aquiles destruidor dos reinos de Príamo; aqui para ti da morte estavam as metas: morada soberba sob o Ida; em Lirnesso, morada soberba; sob o solo laurentino, sepulcro. Linhas absolutamente inteiras de batalha se voltaram /para o combate/ e todos os latinos, todos os dardânidas, Mnesteu, e o impetuoso Seresto, e Messapo domador de cavalos, e o corajoso Asilas, e dos etruscos a falange, e de Evandro as árcades alas: cada um por si, os varões com o maior vigor de seus recursos se esforçam; nem demora, nem repouso: em vasto combate lutam.]

COMBATE FINAL

Para completar os exemplos, registra-se a seguir trecho da luta final entre os dois principais oponentes (XII, 919-929):

Cunctanti telum Aeneas fatale coruscat,
 sortitus fortunam oculis, et corpore toto
 eminus intorquet. Murali concita numquam
 tormento sic saxa fremunt nec fulmine tanti
 dissultant crepitus. Volat atri turbinis instar
 exitium dirum hasta ferens orasque recludit
 loricae et clipei extremos septemplicis orbis:
 per medium stridens transit femur. Incidit ictus
 ingens ad terram duplicato poplite Turnus.
 Consurgunt gemitu Rutuli totusque remugit
 mons circum et uocem late nemora alta remittunt.

[Para o hesitante /Turno/. dardo fatal Eneias brande, tendo com os olhos escolhido o momento afortunado, e com o corpo todo de longe /o/ arroja. Nunca estrondeiam assim pedras movidas por aríete, nem estrépitos estalam com raio tão grande. Voa como negro turbilhão a lança que

carrega morte terrível, e abre as bordas da couraça e os últimos círculos do escudo de sete camadas: atravessa estridente pelo meio da coxa. Dobrado o joelho, Turno cai abatido, enorme, em direção à terra. Elevam-se em conjunto com gemido os rútilos, e inteira ressoa a montanha ao redor, e som ao longe os bosques profundos repercutem.]

Nesse episódio final os mesmos “ingredientes” utilizados para transmitir imagem realista da cena. Palavras e expressões se repetem: *telum; corpore toto; eminus; intorquet; hasta; stridens*. No verso 921 *intorquet* pode ser “arroja após movimento de torsão”.

A seguir, o resultado da luta, nos versos finais da epopeia (XII, 930-952):

Ille humilis supplex oculos dextramque precantem
 protendens: “Equidem merui nec deprecor” inquit;
 “utere sorte tua. Miseri te si qua parentis
 tangere cura potest, oro (fuit et tibi talis
 Anchises genitor), Dauni miserere senectae
 et me seu corpus spoliatum lumine maus
 redde meis. Vicisti et uictum tendere palmas
 Ausonii uidere; tua est Lauinia coniunx,
 ulterius ne tende odiis.” Stetit acer in armis
 Aeneas uoluens oculos dextramque repressit;
 et iam iamque magis cunctantem flectere sermo
 coeperat, infelix umero cum apparuit alto
 balteus et notis fulserunt cingula bullis
 Pallantis pueri, uictum quem uolnere Turnus
 strauerat atque umeris inimicum insigne gerebat.
 Ille, oculis postquam saeui monimenta doloris
 exuiasque hausit, furiis accensus et ira
 terribilis: “Tunc hinc spoliis indute meorum
 eripiare mihi ? Pallas te hoc uolnere, Pallas
 immolat et poenam scelerato ex sanguine sumit.”
 Hoc dicens ferrum aduerso sub pectore condit
 feruidus. Ast illi soluontur frigore membra
 uitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras.

[Ele /Turno/ humilde e súplice, estendendo à frente os olhos e a destra em preces: “Certamente mereci, não me desculpo, diz ele; usa tua sorte. Se de um mísero pai algum cuidado te pode tocar, rogo (foi tal também para ti Anquises /teu/ genitor), tem piedade da velhice de Dauno, e restitui-me aos meus, ou, se o preferes, /restitui/ meu corpo privado da luz. Venceste, e os ausônios viram o vencido estender as palmas; tua é Lavínia como cômputo; mais longe não estendas os ódios.” Parou sobre suas armas o impetuoso Enéias, volvendo os olhos, e reprimiu a destra; e já e já mais o discurso começara a dobrar o hesitante, quando no alto do ombro /de Turno/ apareceu o infeliz cinturão, e pelos conhecidos botões brilharam as cinturas do jovem Palante, o vencido a quem com uma ferida Turno estendera por terra, e /de quem agora/ levava nos ombros a inimiga insígnia. Ele /Enéias/ depois que com os olhos absorveu as recordações de cruel dor e as presas, inflamado de furor e terrível pela ira: “Acaso daqui me serias arrebatado, ó tu revestido com despojos dos meus? Palante, Palante te imola por essa ferida, e inflige o castigo por /teu/ sangue celerado.” Dizendo isso, inflamado, enterrilha de frente no fundo do peito o ferro. Mas a ele /Turno/ dissolvem-se pelo frio os membros, e a vida com gemido foge indignada por sob as sombras.]

O final da epopeia – XII, 952 – repete o verso XI, 831, que relata o momento da morte de Camila. Repetição própria de poema épico poder-se-ia dizer, mas intencional também no relato das mortes: a vida do maior guerreiro rútilo se esvai da mesma maneira como se esvaiu a de sua principal aliada: *cum gemitu ... indignata sub umbras*.

MEDITAÇÕES

As mortes heróicas levam por vezes a pensamento profundo sobre a fragilidade da existência humana; as guerras propiciam esse tipo de reflexão. Vimos nesta série de trechos alguns exemplos de reflexões realistas sobre a fraqueza humana perante a inexorável força da natureza. Assim, mais acima, no relato da morte de Príamo (II, 557-558) *iacet ingens litore truncus / auolsunque umeris caput et sine nomine corpus*

[jaz como enorme tronco sobre a margem, e cabeça arranca-da dos ombros, e corpo sem nome]. Vaidade da grandeza: o rei poderoso; agora simples tronco (...) E assim também no relato da morte do guerreiro Éolo (XII, 546-547) *hic tibi mortis erant metae, domus alta sub Ida, / Lymessi domus alta, solo Laurente sepulcrum* [aqui para ti da morte estavam as metas: morada soberba sob o Ida; em Lirnesso, morada soberba; sob o solo laurentino, sepulcro]. Comentário aí que por si só já se apresenta como reflexão sobre as vicissitudes da vida e sobre a sorte final.

Exemplos de trechos que propiciam reflexão sobre a vida e sobre a morte podem ser completados agora com dois versos de cena de episódio ilustrado por meditação que o poeta vai atribuir ao próprio morrente: lançado por Mezêncio contra Enéias, o dardo acaba ferindo mortalmente ao aliado deste, o guerreiro Antores, que partira de Argos e se fixara no reino de Evandro (X, 781-782):

*sternitur infelix alieno uolnere caelumque
aspicit et dulcis moriens reminiscitur Argos*

[por golpe destinado a outro, o infeliz é estendido ao chão, e olha o céu, e ao morrer recorda-se da doce Argos].

Por um lado, o papel do acaso indicado na expressão “por golpe destinado a outro” (*alieno uolnere*); por outro, o nostálgico sentimento – que pode ser o de todo vivente – de na hora da morte recordar-se da vida pregressa, do torrão natal (*et dulcis moriens reminiscitur Argos*).

DAS GUERRAS, ROMA

Em momento especial, de início de nova fase política, a poesia épica vai servir para unir, divulgar, engrandecer a antiga civilização romana. Daí o trabalho de Virgílio, daí a *Enei-*

da, que apresenta história lendária da fundação de Roma, e que pretende transmitir origem divina do povo romano - que seria então descendente de Eneias, filho de uma deusa. Por causa de todos esses objetivos, e talvez sob pressão para completar a obra, Virgílio não pôde efetuar a sua pretendida revisão final antes de morrer. Explica-se então por isso mesmo um ou outro verso restar incompleto, como se pode ver por exemplo já nos três primeiros livros: *hic cursus fuit* (I, 534), *Dardanidae* (I, 560), *abluero* (II, 720), *stant circum* (II, 767), *ora fames* (III, 218), *rumpite* (III, 640). Explica-se também a imaginação do poeta não ter respeitado a seqüência cronológica. Assim é em relação ao encontro entre Enéias e Dido. Participante da guerra de Tróia, Enéias teria vivido - mesmo quando se considera o aspecto lendário de toda essa história - pelo menos duzentos anos antes de Dido e da fundação de Cartago. Mas o anacronismo aí pode ser relevado tanto pelo objetivo primeiro de engrandecer Roma como pela ficção poética, pelo mundo especial do maravilhoso e do fabuloso que é uma epopéia. E esta em especial, a *Eneida*, vai apresentar-se também muito extensa - como é próprio aliás do gênero -, com muita variedade de episódios. Não obstante essa variedade, a exemplificação foi aqui mais restrita, e mais dirigida para as cenas de lutas. Roma seria fundada após as guerras; a nação romana não surgiria sem grandes dificuldades. Este aspecto - a narração de batalhas - deve ter exigido maior empenho no trabalho de composição; *maior rerum mihi nascitur ordo / maius opus moueo* diz, ao começar o livro sete, o poeta, que sentia então necessidade de mais inspiração, que já imaginava portanto trabalho dobrado pela frente. Havia o modelo, a *Ilíada*, uma história de guerra; havia também, além dos acima indicados, outro objetivo, mesmo inconsciente ou não declarado: fazer da *Eneida* - nesta parte, como história de guerra - uma continuação da homérica epopeia guerreira.

BIBLIOGRAFIA

P. VERGILI MARONIS opera. Recognovit breuique adnotatione critica instruxit R. A. B. Mynors. Oxford: Clarendon Press, 1990.

VIRGILE Œuvres (éd. R. Durand; H. Goelzer; A. Bellessort). Paris, Les Belles Lettres, t. I (1956), t. II (1952).

A CONSTRUÇÃO MULTÍPLICE DO INTELLECTUAL SÍLVIO ROMERO

Luiz Alberto Scotto de Almeida

RESUMO: Este artigo analisará como os estudos literários, as pesquisas de Antropologia, Sociologia e folclore desenvolvidas por Sílvio Romero na busca de uma *teoria* do Brasil, integraram-se naturalmente ao projeto político de sua geração. Projeto político/intelectual hoje plenamente identificado: burguês e modernizador, científico e urbano. Neste sentido, demonstraremos como Sílvio Romero e seus companheiros da Escola de Recife fizeram uma revolta político-intelectual coletiva nos anos que antecederam à proclamação da República.

Palavras-chave: Sílvio Romero, Escola de Recife, Cientificismo.

O momento vivido pela cidade de Recife tornou-se ardente no final dos anos 60 do século XIX quando a propaganda republicana se intensificou e a juventude estudantil da Faculdade de Direito tomou conhecimento das novas ideias que provocavam ou explicavam as transformações vividas pelos países europeus. Eram os ventos da revolução burguesa, da hegemonia do sistema capitalista e da segunda revolução industrial. Mas estas mudanças eram atribuídas à força geradora de todas as transformações: a ciência. Era a ciência que se apresentava como responsável pelos avanços materiais e a única a possuir explicações para os fenômenos naturais, sociais, culturais e econômicos das grandes nações. O

cientificismo fornecia o instrumental teórico para que a sociedade alcançasse o caminho evolutivo do desenvolvimento econômico infundável. Era preciso, portanto, estudar a nação brasileira através do olhar científico, tomar as atitudes saneadoras e aguardar as consequências benéficas que inevitavelmente a levariam ao futuro promissor. A ciência, portanto, era a força revolucionária das grandes transformações.

Um grupo de jovens nordestinos – principalmente de Sergipe e do Ceará – envolveu-se com estas doutrinas científicas de forma absoluta. À frente deles estava Tobias Barreto de Meneses – um mulato, do quarto ano de Direito e um pouco mais velho que os demais – que sacudia a cidade com sua verve, cultura desconcertante e uma oratória ilustrativa (“a religião são as hemorróidas da alma”) que punha as pessoas a admirá-lo. Era também poeta e neste campo seu parceiro era o jovem baiano Castro Alves, também estudante de Direito, também republicano e apaixonado pelas novas ideias. Do grupo fazia parte Sílvio Romero, Artur Orlando, Clóvis Bevilaqua, Capistrano de Abreu, Graça Aranha, Martins Júnior, Urbano Santos, Abelardo Lobo, Vitoriano Palhares, José Higino, Araripe Júnior.

Sílvio Romero chamou o grupo de “Escola do Recife” e atribuiu a Tobias Barreto a liderança incontestável na divulgação das novas doutrinas, base das teorias que seriam desenvolvidas dali em diante nos estudos brasileiros. A forte influência de autores alemães – em contraposição ao francesismo já tradicional no pensamento brasileiro – encaminhou os estudos em busca de mais rigor científico, pragmatismo sociológico, e menos reflexões conceituais de caráter especulativo. Foi assim que “um bando de ideias novas” chegou ao Brasil, nas palavras de Sílvio Romero, e que tão bem expressam a quantidade e a desorganização com que foram difundidas.

A ideia central, ou melhor dizendo, o conjunto teórico, que caracterizou o pensamento da “escola do Recife” foi a utilização do instrumental racionalista europeu para apregoar a

vitória da cientificidade sobre todos os estudos e paixões humanas. Cientificidade era o império da ciência na intermediação e entendimento da realidade social, política, cultural. Do positivismo de Augusto Comte ao liberalismo de Herbert Spencer, o eixo central do novo pensamento estava na crença que só os instrumentos científicos da racionalidade poderiam fornecer o entendimento pleno da realidade. E essa, por sua vez, deveria ser submetida à vontade humana, dobrada e civilizada, porque em sua forma bruta representava um tempo selvagem de descontrole e de atraso.

Estamos diante, portanto, de um tempo de mudanças e também uma mudança de tempos. Os paradigmas teóricos daí em diante serão outros e Sílvio Romero escreveu sobre aquele momento:

Até 1868 o catolicismo reinante não tinha sofrido nestas plagas o mais leve abalo; a filosofia espiritualista, católica e eclética, a mais insignificante oposição; a autoridade das instituições monárquicas, o menor ataque sério por qualquer classe do povo; a instituição servil e os direitos tradicionais do feudalismo prático dos grandes proprietários, a mais indireta opugnação; o romantismo, com seus doces, enganosos e encantadores cismares, a mais apagada desavença reatora.....De repente, por um movimento subterrâneo que vinha de longe, a instabilidade de todas as coisas se mostrou e o sofisma do império apareceu em toda a sua nudez....A Guerra do Paraguai...a questão dos cativos se agita e logo após a questão religiosa; tudo se põe em discussão....Nas regiões do pensamento teórico, o travamento da peleja foi ainda mais formidável, porque o atraso era horroroso. Um bando de idéias novas esvoaçou sobre nós de todos os pontos do horizonte... Positivismo, evolucionismo, darwinismo, crítica religiosa, naturalismo, cientificismo na poesia e no romance, folclore, novos processos de crítica e de história literária, transformação da intuição do direito e da política, tudo então se agitou e o brado de alarma partiu da Escola do Recife. (ROMERO, 1979: 173)

Dentro deste novo discurso estava a intenção de desvendar a realidade, utilizando-se de um instrumental científico moderno. A busca pela realidade “verdadeira” na Europa e também no Brasil, resultou no debate sobre o homem – a identificação do habitante – e sobre o meio físico – seu espaço geopolítico. Em outras palavras, num debate sobre a realidade físico-humana e uma especulação política e intelectual sobre a nacionalidade. Definir a nação era uma tarefa política e também uma tarefa intelectual. O realismo foi uma estratégia de leitura que teve como objetivo o encontro desta nacionalidade. É desta perspectiva que vamos compreender a atribuição de valor ao elemento local, a representação dos costumes, a reprodução literária fiel ao retrato vivido pelas pessoas de determinada nacionalidade. A nação, portanto, é o elemento a ser representado nesta nova escrita que se compromete com determinado “povo” de determinado “lugar”

A experiência nacionalista europeia resultou em textos literários marcados por elementos nacionais. Honoré de Balzac, os irmãos Grimm, Robert Stevenson determinam, de fato, o caráter nacional de suas escritas a partir de elementos que buscam na realidade: seja na representação de uma pequena burguesia, nos contos populares infantis, ou na fixação apaixonada pela ciência. Em todos eles, o caráter nacional está presente nas descrições dos personagens e nas relações que estes estabelecem. Há uma afirmação clara de nacionalismo na produção literária porque esse é o tema presente na Europa (de 1835-1880), que vive as guerras e as revoltas nacionalistas de alemães, italianos, irlandeses, sérvios e tantos outros.

Desde os primeiros escritos (de Silvio Romero), é evidente que não lhe basta uma crítica puramente literária. Quer, segundo os modelos cientificistas de seus mestres europeus, descer à análise dos fatores condicionantes – meio, raça, evolução social, tradições – quer atingir setores da vida coletiva – política, ensino. Passa pela Filosofia, pela Etnologia, pela Sociologia. É bem um homem de seu tempo, embriagado pela revelação de tantas disciplinas novas, que pareciam trazer a chave do conhecimento. (CANDIDO, 1988: 96)

As palavras de Antonio Candido dão a dimensão e a abrangência com que a crítica realista (ou naturalista) pretendeu tratar os estudos literários, englobando os tempos sociais e políticos da nação. Este instrumental crítico chegou ao Brasil carregado de um entendimento científico da realidade que tinha como objetivo a definição do caráter nacional: seja nos aspectos referentes ao povo, seja com relação ao meio e suas representações culturais. Isso se tornou inovador porque Sílvio Romero teve de provar a existência do personagem nacional – o mestiço – que dizia existir, e encontrar a expressão de sua forma cultural única. Essa era a prova incontestável de que havia uma nação porque nela habitava um povo geneticamente homogêneo e com expressão cultural própria. Até aquele momento, a nação era representada pelo indianismo e a literatura nacional contava sua saga épica e romântica. Era o que Machado de Assis chamou de “vestir-se com as cores do país” Sílvio Romero foi atrás do nacional rastreando a figura do mestiço e tratando de atribuir a sua representação como a mais genuína do povo brasileiro. E acabou por colocar a crítica literária e os estudos sobre o Brasil em outro enquadramento intelectual.

O “bando de novas ideias” levou o jovem Sílvio Romero ao seguinte entendimento: o Brasil vive uma situação de atraso porque os instrumentos gerenciais – sejam políticos ou econômicos ou culturais – não são científicos, não são racionais e obedecem a uma ordem clerical e monárquica que não permite sua “evolução” natural. Um rei, um ordenamento católico e uma cultura romântica só poderiam derivar no país atrasado que resultou. Essas “anomalias” institucionais eram os fatores que impediam o desenvolvimento (ou seja, o progresso), dentro de um ordenamento (ou seja, uma ordem) normal da evolução das coisas vivas. Era preciso enquadrar o país numa releitura baseada no conhecimento científico e, através dele, descobrir a verdadeira nação brasileira. Antonio Candido escreve: “Se já houve projeto ambicioso no Brasil, poucos te-

rão sido mais que o desse estudante sergipano, embriagado pela divulgação da ciência européia” (CANDIDO, 1988: 42).

Os primeiros textos de Sílvio Romero deram relevo ao alvo escolhido por ele: o romantismo. Atacar o romantismo era atacar o conceito de nação que o *status quo* monárquico havia construído. Ao mesmo tempo, era descobrir elementos nacionais que justificassem o Brasil como uma unidade nacional. Com isso, Sílvio Romero colocava os temores políticos de que o país se esfacelaria numa eventual mudança de regime – como era senso comum na época – dentro de outra perspectiva de compreensão. O sistema monárquico, por exemplo, era uma dessas anomalias irracionais que provocavam o atraso. Junto com ela, o conceito indianista que, de modo algum, significava uma nação, mas uma raça condenada à extinção. Desta perspectiva, de fato, o país corria todo tipo de riscos e as razões eram seu próprio desconhecimento e equívocos (SEVCENKO, 2003: 103):

Desde os meados e fins da Idade Média outra não tem sido a marcha e o ritmo do movimento nacional na Europa. Sempre a força biológica da História, isto é, a ação étnica, representada pelo sangue e pela língua, foi-se tornando o centro de atração constituidor dos grandes focos nacionais. Assim foi por toda a parte. Os antigos reinos e estados ibéricos se transformaram na Espanha, os antigos condados e reinos que ocupavam o velho solo da Gália produziram a França; a antiga heptarquia anglo-saxônica produziu a Inglaterra, as províncias unidas produziram a Holanda. Esta força de integração étnica foi sempre produzindo a sua ação, dissolvendo uns estados e fundando outros. No século XIX deram-se três exemplos iniludíveis do fato: a unidade dos povos alemães, a unidade da Itália, a quase completa desagregação da Turquia. Ali é a unidade de raça a força atrativa; aqui é ainda o fator étnico que agremia as populações eslavas e as habilita a sacudirem o jugo turco. São as lições da História. (ROMERO, 2001: 47)

A obra da segunda fase de Sílvio Romero (CANDIDO, 1988) se propôs a apresentar o Brasil aos brasileiros. Foi nes-

te período que se concentraram seus mais relevantes estudos literários, onde foi mais forte o ataque ao romantismo e a afirmação científica de nacionalidade com a definição do “meio” da “raça” e da “cultura popular” Neste sentido, sua crítica literária determinista acabou por direcioná-lo a estudos sociológicos da formação do povo brasileiro até então inéditos no Brasil. “O pensamento crítico de Sílvio Romero se apresenta como parte duma interpretação social e como arma de interferência na vida e na cultura. Só o podemos avaliar, pois, se levarmos em conta a sua relação com o momento em que viçou” (CANDIDO, 1988: 15).

Antonio Candido destaca o contexto da obra porque, de fato, é determinante para seu entendimento. A valorização étnica e cultural do negro (em meio a campanha abolicionista); a contestação do sistema de governo monárquico (em meio a campanha republicana); avaliação do quadro social brasileiro das últimas décadas; o programa de imigração; a constituição da nacionalidade; as consequências do determinismo étnico e mesológico e uma consistente reconstituição de atividades intelectuais – literárias e culturais, seja poesia ou ensaio, romance ou folclore, publicismo ou jornalismo – genuinamente brasileira. Tudo isso constituiu a importância da *História da Literatura Brasileira* que, além de redefinir o caráter nacional, atribuiu à atividade literária uma dimensão absoluta e inovadora. “O grande defeito de certa espécie de crítica, muito comum entre nós, é nunca fazer estudos de conjunto... É sempre uma coisa fragmentada, um punhado de destroços impossíveis de ligar pela imaginação” (ROMERO, 2005: 42).

Na busca de uma interpretação social que justificasse a experiência de uma literatura essencialmente nacional e, portanto, expressão cultural e prova inquestionável da existência de um povo homogêneo e harmônico, Sílvio Romero encontrou o mestiço – uma raça resultante da mistura de índios, negros e portugueses. Essa definição racial do povo brasileiro (“a força biológica da História”) é apresentada como uma verdade étnica, habitante do território nacional. “A unidade na-

cional é garantida, a meu ver, pelos agentes morais e pela energia étnica” (ROMERO, 1980: 1138). A existência do “homem brasileiro” resolvia todos os problemas: tínhamos um único habitante na imensidão territorial, tínhamos, portanto, um sangue igual que gerava uma só manifestação cultural que estava na base do folclore popular. De certa forma, Sílvio Romero simplesmente substituiu a mítica do índio, pela mítica do mestiço.

A preocupação com a definição racial do povo brasileiro fazia parte de um projeto que tentava corrigir, para Sílvio Romero, um erro histórico da construção discursiva do romantismo e, portanto, da própria definição do “caráter nacional”. Ao nos separarmos da figura do português, na busca por uma representação nacional, caímos na figura do índio, conduzidos pela representação simbólica do romantismo. Mas isso nos teria levado a um segundo impasse: como a realidade brasileira não era nem portuguesa, nem africana e nem indígena, continuamos a não termos uma representação cultural/literária que construísse a nação a partir da verdade de seu povo. Daí todo seu interesse nas pesquisas de cultura e de folclore popular, a descoberta da figura do “mestiço” e a tentativa de dar uma unidade genética ao povo brasileiro. E esta unidade havia sido resultado de uma miscigenação racial, uma fusão de raças.

O índio do romantismo era um problema. Além de representar o objeto e não o sujeito do saber científico e de ser visto naquele momento do século XIX como indolente e omissivo, teve sua mítica construída num passado glorioso na visão do romantismo. Por esse lado, também o mestiço não podia falar do presente. Os mesmos estudos raciais em que se apoiava Romero, tanto serviam para definir a existência de um único povo a formar uma nação, como para hierarquizar a espécie humana e explicar a colonização de umas nações sobre outras. Internamente, o discurso afirmava que a essência de uma nação era a unidade racial de seu povo e não a existência de uma nobreza. Daí o discurso e os estudos voltados

ao povo, à criação da “unidade de raça” contida no povo de cada nação e, claro, em favor da república. Mas a visão eurocentrista e colonialista de exploração da África, da Ásia e da América Latina também se servia dos mesmos argumentos raciais para explicar a superioridade da raça branca sobre as demais (VENTURA, 2000: 31).

E esse era o grande impasse de Sílvio Romero. Se, por um lado, havia encontrado a unidade racial no habitante do Brasil – como exigiam os estudos científicos (e “as lições da História”) para reconhecimento da existência de uma nação – por outro lado, esta unidade racial estava na figura do mulato. Os estudos científicos apontavam o branco como ápice da cadeia de desenvolvimento humano. Na ordem evolutiva das raças humanas (pois na época eram tantas quantas cores de pele existissem), o branco era o mais capacitado, o mais adaptado e o mestiço era pernicioso para a sobrevivência da espécie. A solução encontrada por Romero foi defender a imigração européia para o país e promover o “branqueamento” do povo num futuro não muito distante. Portanto, assim como o índio, também o mulato não tinha um presente. Mas, ao contrário do índio, no discurso de Sílvio Romero, o mulato tinha futuro:

... minha tese, pois, é que a vitória na luta pela vida, entre nós, pertencerá, no porvir, ao branco: mas que este, para essa mesma vitória, atentas as agruras do clima, tem necessidade de aproveitar-se do que de útil as outras raças lhe podem fornecer, máxime a preta, com que tem mais cruzado. Pela seleção natural, todavia, depois de prestado o auxílio de que necessita, o tipo branco irá tomando a preponderância até mostrar-se puro e belo como no Velho Mundo. (ROMERO APUD MORAIS FILHO, 1985: 263)

No afã de construir a nação brasileira, Sílvio Romero foi enfrentando intelectualmente todas as tarefas, mesmo que isso significasse estudos distantes da literatura. Na busca da afirmação deste “mulato brasileiro”, saiu à procura de um

passado que assegurasse uma “certa tradição” de unidade, enquanto povo da mesma nação. Neste andar reconheceu a importância cultural do negro e a existência de um mestiçamento, se não físico, inevitavelmente moral e intelectual de toda a população brasileira. “O mestiço é o produto fisiológico, étnico e histórico do Brasil; é a forma nova de nossa diferenciação nacional. Nossa psicologia popular é um produto desse estado inicial.” (ROMERO, 2001: 119)

Localizado o personagem fundador da nação brasileira, Sílvio Romero parte para a sua realização positiva, dentro da história do país, alinhando-o na perspectiva política que lhe interessa:

Ora, os dois maiores fatores de igualização entre os homens são a democracia e o mestiçamento. [...] Em um povo destarte argamassado, os mestiços de todas as gradações e matizes estão em maioria e nos governos democráticos a maioria dita a lei. Todos os grandes fatos de nossa história são outras tantas vitórias das populações brasileiras novas, mestiçadas de sangue e de sentimento e intuições. (ROMERO, 2001: 72-75)

E como ocorria nas lutas pela criação dos estados nacionais europeus, também Sílvio Romero buscou a “verdadeira” cultura popular, prova legitimadora do autêntico e único espírito nacional. Seus estudos sobre o folclore tentaram provar essa singularidade, cuja existência nos tempos passados seria o argumento definitivo dessa unicidade da nação. E assim encontramos Sílvio Romero juntando quadrinhas e versos para demonstrar que ali estava o nascedouro de uma forma de viver que caracterizava, mais do que qualquer monarquia, a existência do Brasil e do povo brasileiro. A tradição cultural expressa na poesia de um Gregório de Mattos Guerra, por exemplo, alavancava a defesa inquestionável de uma cultura própria que tinha como origem o tipo brasileiro genuíno. “No dia em que o primeiro mestiço cantou a primeira quadrinha popular

nos eitos dos engenhos, neste dia começou a originar-se a literatura brasileira” (ROMERO, 2001: 183)

Há em toda a obra de Sílvio Romero, deste momento, o esforço em provar a viabilidade do Brasil: “...as populações genuinamente brasileiras, resultantes das três correntes que confluíram, das três almas que se fusionaram. A República foi uma vitória dessas populações novas...Ela representa a maioria e tem, assim, um esteio etnográfico.” (ROMERO, 2001: 76). Ele concentra suas pesquisas na tentativa de demonstrar unidades harmônicas. Foi assim que viabilizou o mulato brasileiro e, também deste modo, encontrou uma cultura “verdadeira” para o povo. Demonstrar a existência de um país possível foi seu objetivo neste período pré-proclamação. Passando por cima de fissuras já visíveis nas ruas das grandes cidades, onde havia convivência do imigrante branco e anarquista com o negro alforriado e analfabeto; onde a inexistência de uma classe operária mantinha ainda aviltante a forma de trabalho; onde a estrutura agrária era ainda escravocrata; onde os contrastes regionais e culturais eram gigantescos, Sílvio Romero construiu um discurso sócio-cultural harmonizando as diferenças e, de fato, dando unidade a um todo tão diversificado:

Em países como o Brasil, onde o Estado nasceu antes que um sentimento de nacionalidade preponderasse, os intelectuais, escritores e artistas foram essenciais na produção de um imaginário nacional, produção na qual Sílvio Romero se engajou profundamente. O autor se empenhou em narrar cientificamente o Brasil e, a partir desse *a priori*, discorreu sobre a história, a literatura, a cultura popular, as três raças fundadoras, a mestiçagem, a imigração européia e os ideais políticos. Imbuído de um compromisso vigorosamente nacionalista, Sílvio Romero cunhou o que poderíamos chamar de uma teoria do Brasil. (SCHNEIDER, 2005: 15)

Esta “teoria do Brasil” constatada por Alberto Schneider, tornou-se também a prova científica da existência de um país

além e acima dos sistemas de governo. Neste sentido é que seus estudos se integravam nas lutas políticas em favor da república. Ao atribuir à “unidade de raça a força atrativa” na formação das nações, o sistema de governo monárquico – que até então se arvorava como o mantenedor da unidade nacional – deixava de ser sinônimo de coesão. Essa unidade nacional vinha da unidade racial do povo brasileiro. “Profetizando essa verdade, já havia dito, há sessenta anos, o marquês de Maricá, em forma irônica e atacante, é certo: ‘Nosso primeiro imperador foi deposto porque não era nato; o segundo há de sê-lo porque não é mulato’ O velho marquês tinha razão: não há mais lugar na América para o sangue azul da realeza...” (ROMERO, 2001: 76).

O otimismo nacionalista desta geração foi-se abrigar na obra de Sílvio Romero porque ali a ciência parecia garantir – mais do que isso, parecia assegurar um futuro político e racial para o Brasil. A obra toda desta primeira fase está impregnada do “espírito civilizador” e de uma empolgante novidade. Sílvio Romero demonstra e prova em sua *História da Literatura Brasileira* a existência de uma literatura, de uma poesia, de um jornalismo, de um romance, enfim de um a produção cultural totalmente desvinculada do pensamento português. Demonstra também que essa produção é reflexo e expressão cultural de uma raça única, mestiça no seu padrão genético num futuro muito próximo, e formadora do povo brasileiro. Em toda a *História da Literatura Brasileira*, apesar dos ataques ao romantismo indianista que constituiu o fator nacional até aquele momento, perpassa no ar a noção de porvir que impregna a obra com seu caráter otimista. Há ali a descoberta de um povo, depositário legítimo de uma cultura popular, que conduzem o pensamento do autor a um conceito de nacional profundamente impregnado – por mais irônico que possa parecer – de romantismo. “O povo brasileiro, como hoje se nos apresenta, se não constituiu uma raça compacta e distinta, tem elementos para acentuar-se com força e tomar um ascendente original nos tempos futuros” (ROMERO, 2001: 110).

Na verdade, essa trajetória de estudos e de otimismo de Sílvio Romero, que estamos tentando demonstrar, estava

integrada ao sonho coletivo da juventude intelectual de sua época. A própria designação “geração de 70” revela a indefinição, a dúvida na caracterização de um determinado tempo de atividade intelectual ou movimento objetivo de atividade política. Mas a verdade é que houve uma explosão de idéias e de obras, de atividade política e de rebeldia, mas nunca de maneira harmônica ou coordenada. Porque o fato é que foram grupos absolutamente independentes, mas com forte produção intelectual e atividade política que, em muitos lugares e em alguns momentos, tornaram-se a voz das novas elites agrárias do interior do país. Mas, ao mesmo tempo, também foram representantes de setores incipientes da vida urbana. De todas as maneiras, a década de 1870 tornou-se o momento da vida nacional em que, pela primeira vez, a produção crítica intelectual, em volume e densidade, foi capaz de impor uma pauta de discussão nacional. E nos tempos que se seguiram, o país nunca mais foi o mesmo:

O movimento crítico do Recife, que floresceu desde 1868 ou 1869, ...foi a primeira manifestação orgânica e flagrante do processo de aburguesamento refletindo-se nas esferas mentais. Foi a primeira expressão coerente, no campo literário e filosófico, de uma ideologia burguesa no Brasil. O processo de aburguesamento...dera origem, apenas no século XIX, a uma classe urbana de comerciantes, funcionários, bacharéis, em parte mestiços e filhos de portugueses, que se antepunha ao patriciado decadente, ansiosa por recolher-lhe a herança. Não que o grande domínio rural estivesse para desaparecer, e a República importasse em vitória exclusiva da burguesia urbana. O processo que se desenvolve é o da união desta com a nova potência agrária, o fazendeiro de café, substituto na hegemonia econômica do plantador de cana e levado, pela própria natureza da sua lavoura, a tornar-se partidário da mão-de-obra livre e da descentralização política. (CANDIDO, 1988: 116)

Se o momento intelectual da “Escola do Recife” teve a primazia, como assegura Antonio Candido, na divulgação das novas ideias, isso não significa que outras províncias estives-

sem vivendo a vida cultural da corte. Pelo contrário. A juventude gaúcha e paulista, que tinha sua formação na Faculdade de Direito de São Paulo, também mergulhava no cientificismo com a responsabilidade de adequá-lo para carregar as antigas bandeiras federalistas e republicanas de suas províncias. As forças econômicas de São Paulo e do Rio Grande do Sul, e sua jovem elite intelectual, estiveram juntas na luta e na propaganda que antecedeu a proclamação da república. E os acontecimentos que se seguiram ao 15 de novembro, com a divisão do movimento e a desilusão de intelectuais como Sílvio Romero (como veremos adiante), deixam dúvidas sobre a natureza distinta do fazendeiro de café e do plantador de cana, de que fala Antonio Candido.

Mas o fato era que, até ali, o tempo era de propaganda e de otimismo pelas novas ideias. Os jornais de propaganda abolicionista e republicana proliferaram a partir da metade da década. Jornais como *A República*, do Clube Republicano Acadêmico, demonstram bem a aliança entre gaúchos e paulistas: era dirigido por Júlio de Castilhos e reunia Assis Brasil, Borges de Medeiros e o paulista Alberto Sales. Já Sílvio Romero tinha participação no jornal estudantil paulista *A Luta*, onde escreviam políticos já tradicionais como Campos Sales e Prudente de Moraes. Um exemplo do jornalismo e da propaganda que realizavam e do que eles chamavam orgulhosamente de “política científica”:

A Luta tinha uma linha científica de ataque ao Império e de defesa do republicanismo. Seus artigos obedecem a um verdadeiro padrão: apresentam um assunto de debate político do dia; vasculham nas obras de Comte, Spencer, Renan, Darwin, Haeckel, Moleschott, Pichard, Le Bon, Strauss, Stuart Mill, Lewes, Laffitte e Buckle – para mencionar os mais citados –, os princípios científicos gerais aplicáveis ao problema; em seguida enquadram a questão e concluem apresentando uma solução ‘oportuna’. Uma seção literária exibia não as obras românticas, mas romances naturalistas. Havia traduções como a de *Naturalismo em Literatura*, de Zola, por Sílvio Romero. (ALONSO, 2001: 147)

Nesta reconstrução do ideal republicano de Sílvio Romero, estamos tentando demonstrar que, para ele e sua geração, atividade política e atividade intelectual eram a mesma coisa. Os elementos que balizaram suas pesquisas para a *Historia da Literatura Brasileira* serviam também para integrá-lo na propaganda republicana e formar sua visão de mundo. A curiosidade intelectual era motivada pela ação política e esta só prosperava para quem tivesse realizado alguma obra artística ou intelectual. “O entrelaçamento entre vida política e intelectual era tão forte, que era quase impossível ascender ao parlamento sem ter escrito antes uns poemas. As faculdades de direito davam sobretudo o treino retórico e a erudição em história e literatura” (ALONSO, 2001: 113)

Na introdução de sua principal obra de crítica literária, Sílvio Romero vai escrever quinze páginas de texto onde, se imagina, irá apresentar aquele novo e relevante trabalho. Pois bem, dez páginas são sobre a abolição da escravatura e a forma de governo republicano que está no porvir. Fala muito da escravatura, que tinha ocorrido naqueles dias. Depois inicia uma discussão sobre a forma de governo republicano: se o federalista ou o centralista. Debate e argumenta que é preciso manter o equilíbrio (“...é bom adiar as paixões e dar entrada à imparcialidade”) e se apresenta como um cientista que estuda um campo específico da realidade: o Brasil. Quer um governo centralizador, mas não intervencionista. Depois advoga a ideia de que aquele que tem condição de usar uma pena, deve utilizá-la para ajudar a guiar o povo e discute educação, migração, reforma agrária e latifúndio. Dedicar somente duas páginas para falar de seu trabalho intelectual passado. E nada diz sobre a grande obra que estava ali para ser apresentada.

Pois essa introdução pertence ao livro fundador da crítica literária moderna brasileira: *História da Literatura Brasileira*. Podemos pensar que Sílvio Romero está tão envolto na atmosfera política da época que seu olhar, ao terminar o livro – em 19 de maio de 1888 – já não se contém mais fechado, trancado e con-

tido, nos estudos literários. Mas isso não é verdade. Para ele e sua geração as coisas não eram assim. Muito pelo contrário: a motivação intelectual tinha como base a intenção política. Encontramos isso claramente em seus textos políticos, de 1884:

O parlamentar brasileiro, com raríssimas exceções, se é que as há, não tem tanto em mira as vantagens do país, como exibir as sua honorífica individualidade, não porque seja ele um homem mau e ambicioso, mas por ser, quase sempre, uma bacharel ignorante e ingênuo...Daí a estreiteza de suas lutas...Daí o triste empenho de governar com frases e progredir às escuras; daí a esterilidade dos partidos... – a falta de completa reforma nas idéias, ditadas pela necessidade de uma outra filosofia social...E, todavia, sem esse estudo preliminar, sem o conhecimento exato da civilização brasileira, se é que de uma tal civilização podemos falar, nada de realmente duradouro poderão os políticos fundar. Continuaremos a ser, no fundo, uma nação semi-bárbara, ainda que trajada à europeia. Só um remédio existe para tamanho desideratum – mergulharmos na corrente vivificante das idéias naturalistas e monísticas que vão transformando o Velho Mundo. (ROMERO apud MOTA, 2000: 38)

Sua crítica de 1883 aos políticos do Império tinha como eixo a crença de que o bom desempenho intelectual era base e garantia de uma competente atuação política. A ideia de uma elite letrada – como tanto defendeu – tem sua origem nesta vertente política e ideológica da propaganda liberal republicana, herdeira do Iluminismo. Alguém intelectualmente preparado, portador do espírito civilizador, era o único personagem capaz de guiar o povo. Esse intelectual/político teria o papel fundamental, enquanto o povo, através da alfabetização, preparava-se para assumir sua própria história. Portanto, o conceito de unidade, de junção da atividade intelectual e de ação política, não estava consubstanciado somente na obra. Também produzia o próprio sujeito, a liderança completa, capacitada para colocar em prática a “política científica”

Muito interessante é observar como Sílvio Romero atribui importância histórica para o papel desempenhado pela

própria individualidade no processo social de uma nação ou de uma cultura. Além do meio, da raça, do momento – elementos fundadores na interpretação crítica para Hipólito Taine e também para Romero, é claro – ele acaba agregando um quarto elemento como determinante do processo histórico e cultural de uma nação: a individualidade. “...é preciso que o crítico assinale e dê conta de alguma coisa de inicial, de primitivo, de fundamental, a individualidade, que em cada homem é uma resultante obscura de toda a evolução cósmica e humana...” (ROMERO, 1908, 1137). Dessa forma, o país precisaria ser dirigido por “homens de caráter severo, de patriotismo provado, de ilustração larga, de estudos sólidos. Não basta ter sido declamador de rua ou de gazeta para pretender um posto na direção dos negócios; é mister inspirar confiança por produções sérias” (ROMERO, 1979: 142).

A derivação, portanto, de doutrinas de ciências humanas para doutrinas políticas era total e, inclusive, exigia o envolvimento pessoal do intelectual transformado em político. Toda essa geração brasileira de pensadores e intelectuais havia-se moldado doutrinariamente pelos intelectuais europeus que também tiveram participação política efetiva. Hippolyte Taine, além de historiador e crítico, teve uma relevante produção política conservadora, com destaque para *As origens da França contemporânea*; Teófilo Braga, adversário intelectual de Sílvio Romero em calorosos debates e discussões, ganhou relevância como intelectual ativo e tornou-se presidente de Portugal. “Daí também a sua necessidade de participação política, a maneira com que intervém em todos os terrenos e em todos os temas, desde os mais simples e especializados aos mais complexos e amplos” (SODRÉ, 19782: 364).

A importância que era atribuída ao intelectual era senso comum, era valor social e todos davam autoridade e destaque às letras e sua derivação futura, a política. Durante a campanha republicana foram intelectuais/políticos que haviam decretado a “fossilização” do aparelho estatal monárquico. E eram

eles também que decretavam a sociedade futura, suas características, suas prioridades e suas condenações. Neste sentido, as pretensões intelectuais do autodidata Sílvio Romero, a arrogância e a postura imperiosa como defendia suas idéias, não destoava muito de seus parceiros intelectuais. Nicolau Sevcenko lembra: “O engajamento se torna a condição ética do homem de letras. Não por acaso, o principal núcleo de escritores cariocas se vangloriava, fazendo-se conhecer por “mosqueteiros intelectuais” (SEVCENKO, 2003: 97).

A aproximação de Sílvio Romero com os liberais paulistas deu-se pela perspectiva ideológica. Pelas razões apontadas por Antonio Candido e também pela ideia da existência de uma vida agrária e próspera fora e distante da corte: com uma lavoura sem escravos, a utilização do colono imigrante, a modernização dos transportes, a criação de uma indústria, o desenvolvimento escolar, o ímpeto exportador revigorado – Sílvio Romero fascinava-se por tudo que representava a transformação e o futuro. Werneck Sodré vai identificar o encontro de interesses porque ele provinha de “uma classe que vai travar suas primeiras batalhas e juntava os seus esforços aos elementos da classe dominante que necessitavam a transformação parcial da estrutura vigente no sentido de lhes facilitar o desenvolvimento...” (SODRÉ, 19782: 364). Quer dizer, Werneck Sodré parece concordar com Antonio Candido quanto ao caráter reformista e burguês do pensamento de Sílvio Romero, neste momento pré-proclamação. “Na obra de Sílvio, o aspecto literário se entrelaça ao social e ao político – o crítico buscando uma base sociológica, esta levando-o a encarar as soluções políticas, e o resultado sendo um dos conjuntos mais coerentes da ideologia burguesa brasileira do século XIX” (CANDIDO, 1988: 118).

BIBLIOGRAFIA

- ALONSO, Ângela. *Idéias em Movimento – a geração de 1870 na crise do Brasil-Império*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002.
- CANDIDO, Antonio. *O Método Crítico de Sílvio Romero*. São Paulo: Ed. USP, 1988.
- FILHO, Evaristo de Moraes. *Medo à Utopia – o pensamento social de Tobias Barreto e Sílvio Romero*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- MOTA, Maria Aparecida Rezende. *Sílvio Romero – Dilemas e Combates no Brasil da Virada do Século XX*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.
- ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Vol. 4. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1980.
- _____. *Duelos no Serpentário – uma antologia da polêmica intelectual no Brasil 1850-1950*. Org: BUENO, Alexei e ERMAKOFF, George. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2005.
- _____. *Realidades e Ilusões no Brasil: parlamentarismo e presidencialismo e outros ensaios*. Petrópolis: Editora Vozes; Aracaju: Governo do Estado de Sergipe, 1979.
- _____. *História da Literatura Brasileira; Tomo I*. Rio de Janeiro: Editora Imago; Aracaju: Universidade Federal de Sergipe, 2001.
- _____. *Introdução à Doutrina contra Doutrina*. Org. Alberto Venâncio Torres. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Realidade e Ilusões no Brasil*. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.
- SCHNEIDER, Alberto Luiz. *Sílvio Romero – Hermeneuta do Brasil*. São Paulo: Annablume Editora, 2005.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão – tensões sociais e criação cultural na primeira república*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Difel, 1982.
- VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical – história cultural e polêmicas literárias no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LITERATURA E HISTÓRIA: NARRATIVAS PARA CRIANÇAS E ALINHAMENTOS POLÍTICOS NO BRASIL DOS ANOS 30 E 40

Jorge Marques¹

RESUMO: Duas narrativas para crianças produzidas no Brasil durante a primeira metade do século XX podem ser lidas em conjunto através de uma perspectiva que privilegia a análise histórica. Produzidas em momentos históricos conturbados, elas são reveladoras de um momento da Literatura Infantil no qual o engajamento político acaba se revelando através de textos que, de modo subliminar, revelam posturas ideológicas de campos opostos.

Palavras-chave: Literatura Infantil, Fascismo, Segunda Guerra Mundial

UMA LITERATURA DE (RE)TAMANHOS

A literatura universal é pontuada por uma tradição de narrativas ficcionais cuja mola propulsora consiste na questão da dimensão corporal dos indivíduos. Tais textos geralmente tratam dos impactos causados pelo estranhamento acerca do tamanho das personagens, em função de perspectivas diferenciadas. Universos mitológicos de diversas tradições são frequentemente compostos por seres ora gigantescos ora minúsculos, os quais constituem fonte de interesse e curiosidade. A propósito, é a partir desses elementos, provindos da cultura oral, que têm origem as narrativas de gigantes

¹ Colégio Militar do Rio de Janeiro e do Colégio Pedro II; doutorando na UFRJ.

que se tornaram célebres, por exemplo, nas criações rabelaisianas. Um fator interessante a ser notado na recepção de textos cuja temática versa sobre o redimensionamento do tamanho é o apelo que eles têm ao público infantil: essa talvez seja a melhor explicação para que obras originalmente escritas para adultos, como as de Carrol (1977) e Swift (2005), nos dias de hoje sejam encontradas no mercado livreiro quase que exclusivamente em versões adaptadas para os pequenos. De um modo ou de outro, portanto, há uma linhagem de narrativas estruturadas a partir da estranheza causada quando um indivíduo vê-se envolvido em uma nova perspectiva de tamanho, seja ele menor ou maior do que o seu original. Na sociedade midiática, esse apelo continua presente: os êxitos comerciais dos filmes da série *Querida, encolhi as crianças* e *Querida, estiquei o bebê* representam um excelente exemplo da manutenção da popularidade do tema, em especial junto ao público infantil e infanto-juvenil, além de demonstrar quanto as variações sobre o redimensionamento corporal parecem ainda ter fôlego para serem relidas por diversas gerações.

Também na Literatura Brasileira há textos que se interessam pelo objeto acima exposto. Este ensaio trata justamente de duas ficções de “retamanhos” escritas originalmente para crianças no Brasil entre os anos 30 e 40 do século XX. São elas *No país das formigas* – Novas Aventuras de João Peralta e Pé-de-Moleque (DEL PICCHIA, s.d.A) e *A chave do tamanho* (MONTEIRO LOBATO, 2008). A obra lobatiana, conforme nos informa o professor Thiago Alves Valente (2009), teve o texto da edição de 1942 parcialmente revisto pelo autor em 1947. As duas edições, entretanto, apresentam a mesma situação inicial: o acirramento dos conflitos bélicos na Europa durante a Segunda Guerra Mundial. Nesse sentido, o cotidiano do Sítio do Picapau Amarelo é abalado pela notícia de intensos bombardeios sobre a cidade de Londres. Com o fato, anunciado no primeiro capítulo do livro, “o rosto de Dona Benta sombreou” (MONTEIRO LOBATO, 2008: 15), o que leva Emília a tomar a decisão de fechar a chave da

guerra. Porém, ao invés de mexer no artefato correto, ela desastrosamente altera a posição da chave do tamanho, o que provoca a diminuição radical de estatura de toda a humanidade – incluindo aí a própria Emília que, conforme nos indica Monteiro Lobato na apresentação do livro, é a esta altura “uma ex-boneca de pano” (2008: 12). Já o livro do verde-amarelista Menotti del Picchia, como demonstra seu subtítulo, constitui continuação de uma obra anterior, denominada *Viagens de João Peralta e Pé-de-Moleque* (s.d.B), na qual nos são apresentados os meninos cujas denominações fazem parte do título da narrativa, caracterizados, respectivamente, como “um garoto levado da breca” (s.d.A: 11) e “um endiabrado pretinho” (Id.). Regulando pelos sete anos de idade, como informa o narrador no primeiro volume de aventuras da dupla, eles retornam às suas travessuras em *No país das formigas*. Logo nas primeiras páginas da narrativa, Pé-de-Moleque instiga o companheiro a realizarem novas viagens,¹ as quais ocorrerão não mais em reinos distantes e imaginários, como acontece no volume anterior, mas, sim, ao pé da própria casa dos dois, que serão obrigados a rever o ambiente familiar a partir de uma perspectiva que lhes será absolutamente inédita e insólita e que, por outro lado, também pode ser entendida como uma construção literária que carrega significados políticos subliminares, conforme veremos posteriormente.

As obras de Menotti del Picchia e Monteiro Lobato, portanto, constituem narrativas inseridas em uma longa e profícuca tradição de histórias que, ao estabelecerem uma nova pers-

¹ A passagem é, a propósito, contraditória com o encerramento do livro anterior, visto que, após os amigos retornarem das aventuras nos Reinos da Nuvem, do Mar e do Fogo, a narrativa de *Viagens de João Peralta e Pé-de-Moleque* informa que ambos teriam sofrido uma profunda amnésia e, portanto, de nada mais se lembrariam. Portanto, só a explicação de Lajolo e Zilberman parece explicar tamanha incoerência narrativa: “As personagens raramente vivem alguma transformação interna. É preciso conservá-las idênticas, para que possam se transferir de um enredo a outro sem amadurecerem física ou psicologicamente, nem deixarem de ser reconhecidas com facilidade pelo leitor” (2009: 81-82).

pectiva e, por conseguinte, uma visão diferenciada do mundo motivada pela mudança na dimensão corporal das personagens, trazem a ambientes triviais uma profunda renovação. É dessa maneira que os espaços domésticos deixam de adquirir a familiaridade ordinária e passam a constituir espaços repletos de perigos, aventuras e peripécias, ao mesmo tempo sedutoras e arriscadas. Além disso, em função de terem sido produzidos em momentos históricos conturbados, no qual os embates ideológicos encontravam-se radicalizados, os textos acabaram por traduzir, em suas páginas, tendências políticas adversárias para os jovens leitores dos anos 30/ 40 do século XX.

FANTÁSTICAS AVENTURAS, REINAÇÕES MARAVILHOSAS

Del Picchia e Lobato não poupam adjetivos laudatórios, nos prólogos de seus livros, às aventuras pelas quais passarão as personagens envolvidas nas narrativas, o que traz uma grande expectativa aos leitores pelas peripécias que estão prestes a acontecer. Há, entretanto, algumas diferenças na inventividade que norteia os procedimentos ficcionais estabelecidos pelos autores na mudança de tamanhos por que passam os indivíduos em suas histórias.

Em *No país das formigas*, o desejo compulsivo por traquinagens é reflexo de uma ânsia por evasão do insípido ambiente doméstico. Por conta disso, a dupla de amigos “vive pensando em armar novas travessuras” (DEL PICCHIA, s.d.A: 11). No entanto, um elemento mágico existente no texto (o ratinho de ouro) pontua o livro inteiro, repetindo a mesma lição aos meninos: “não desobedeçam aos mais velhos” em uma insistência tamanha que o leva a ser descrito por Lajolo e Zilberman como “um superego atento e persistente, à moda do Grilo Falante que acompanha Pinóquio, na obra de Collodi” (2009: 65). Ora, se João Peralta e Pé-de-Moleque não desobedecessem às ordens dos pais, jamais teriam vivido as “fantásticas aventuras” mencionadas por Del Picchia, o que leva ao malogro qualquer tentativa de estabelecer uma perspectiva positiva na mensagem disciplinadora do ratinho. Nesse sentido, subverter é di-

vertir-se. É irônico, porém, que a desobediência não concretize o desejo das crianças em conhecer novos ambientes, mas que as leve à ressignificação do espaço conhecido através da assunção de uma nova perspectiva. Por fim, a desobediência é premiada até mesmo com o encontro de um tesouro que, não tivessem as crianças diminuído em estatura por conta da indisciplina, jamais teria sido encontrado.

João Peralta e Pé-de-Moleque deparam-se com a possibilidade de subversão quando invadem um lugar sombrio, vizinho à casa onde moram. Trata-se da toca de Tio Mocamba, um negro afeito a feitiçarias. A partir daí, tal qual a Alice, de Carroll, ingerem uma bebida que os leva a se transformarem em “uma isquinha de gente” (DEL PICCHIA, s.d.A: 95). Ao terem as dimensões corporais reduzidas, os meninos também veem suas vestimentas encolherem. Essa inventiva é bastante diferenciada da solução encontrada por Lobato em sua obra, já que, em *A chave do tamanho*, a alteração no posicionamento do artefato leva uma porção considerável da humanidade ao sufocamento e à posterior morte. Com efeito, o leitor acompanha agonizado a aflição de Emília quando esta, ao diminuir de tamanho, vê-se soterrada por seu vestido: a partir daí, cabe à personagem sair do emaranhado de tecido que, na nova dimensão, a roupa assume, para, assim, conseguir sair com vida do traje que segundos antes era tão-somente uma vestimenta, e não uma ameaça à sua integridade física.

Os parágrafos anteriores nos fazem notar que, mais do que narrativas de “retamanhos” *No país das formigas* e *A chave do tamanho* constituem histórias de “destamanhos” Cabe notarmos que as diferenças na solução da materialização de tais destamanhos não significam um afastamento temático entre os livros de Menotti del Picchia e Monteiro Lobato. De um modo ou de outro, ambos convergem para a assunção, no universo ficcional, de uma perspectiva próxima à da criança em uma sociedade “adultocêntrica” fato que, no dizer do professor Valente (op. cit), remete a uma valorização do universo infantil. Em outras palavras, o bom sucesso das narrativas de destamanhos entre as crianças tem a ver com a identifica-

ção sentida pelos pequenos, à medida que, nestas obras, as personagens veem o imenso mundo à sua frente com uma perspectiva semelhante à forma como a garotada o enxerga. Dessa maneira, tudo é inalcançável, distanciado, opressor – tanto aos seres da ficção quanto ao público que a lê. É comum ainda às duas histórias de destamanhos aqui estudadas o fato de elas utilizarem-se de elementos metafóricos para tratarem, em menor ou maior grau, de temáticas político-sociais emergentes na época de sua produção.

UM FORMIGUEIRO INTEGRALISTA *AVANT LA LETTRE*

João Peralta e Pé-de-Moleque vivem em um ambiente doméstico que é pouco atraente aos meninos, sedentos por experiências que os afastem do corriqueiro. Tal fato gera os sentimentos de identificação e amizade entre as personagens. As relações da dupla não são pautadas por uma hierarquia social que poderia advir do fato de o primeiro ser filho do patrão e o segundo ter a empregada doméstica como progenitora. Dentro do universo infantil de Menotti del Picchia, restrições sociais desse tipo não logram alcançar espaço, talvez porque as relações entre Seu Nazário, pai de João Peralta, e Benedita, mãe de Pé-de-Moleque, sejam caracterizadas pela cordialidade e solidariedade mútuas. Acerca da ascendência das crianças, cabe, a propósito, observarmos que, em nenhum momento dos dois volumes, merecem citações a mãe de João Peralta ou o pai de Pé-de-Moleque, o que leva o leitor a não ter notícias completas sobre a genealogia das personagens.

O segundo volume das aventuras de João Peralta e Pé-de-Moleque desenvolve-se, durante parte significativa, no país das formigas que dá título à história – o qual, como já vimos, constitui os arredores domésticos vistos sob nova perspectiva. O autor aproveita-se claramente de referências de cunho entomológico para auxiliarem na caracterização da nova sociedade onde as personagens humanas se inserem. Sendo assim, predomina na estrutura organizacional das formigas uma rígida escala hierárquica que, além de instituída sob o regime

monárquico de governo, tem como marca indelével a adesão ao militarismo. Pululam, na narrativa, menções a generais, coroneis e capitães, todos representantes de uma força de admirável organização. Aliado a essa força, temos o “glamour” proporcionado pela pompa que cerca a rainha das formigas. Dentro desse contexto, a monarca tem um vasto exército de subalternos, hierarquicamente militarizado e organizadamente disposto, que ajuda as crianças em suas aventuras no mundo dos minúsculos. Toda essa disposição social rígida é descrita através de uma retórica da “glamourização”: paradas militares simetricamente dispostas e cortejos reluzentes pontuam a narrativa, de modo que, em nenhum momento, o regime político daquela sociedade é questionado ou, ao menos, ironizado. As formigas de baixo escalão respondem com alegria e disposição a todos os chamados, sempre prontas a colaborar com seus chefes. Essa situação é festejada pela dupla de crianças em virtude de passagens como a abaixo transcrita:

Enquanto isso, Dom Ferrão Pontudo, Chanceler do Reino, avançou uns passos e disse:

– Em nome de nossa Real Senhora, Dona Saúva I, Rainha das Formigas, renovo aos heróicos meninos Pé-de-Moleque e João Peralta o apoio de todas as formigas do reino. Ouvi bem, formigas-soldados, formigas-operárias: João Peralta e Pé-de-Moleque sempre deverão ser obedecidos por todas vós! (DEL PICCHIA, s.d.A: 116).

Observamos, portanto, que é de extrema conveniência aos amigos a manutenção da estrutura social hierarquizada do formigueiro, visto que eles fazem parte do grupo de beneficiários do sistema estabelecido. Resulta, daí, que a dupla sai de um meio familiar extremamente pacato, cuja disciplina caracteriza-se pela debilidade, pois as ordens de Seu Nazário e Benedita são sistematicamente burladas, para entrarem em um ambiente diverso: a sociedade das formigas, onde o ordenamento e a hierarquia atingem grau superlativo. Nesse novo meio o desejo por aventuras é satisfeito e, enfim, as crianças podem dar vazão às suas traquinagens.

O autor de *No país das formigas* tem uma trajetória político-literária bastante interessante, a qual não podemos nos furtar de investigar a fim de empreendermos a análise aqui pretendida. Considerado um modernista de primeira hora, Menotti del Picchia antecipou alguns dos pressupostos do movimento com a publicação de *Juca Mulato*, texto que, até hoje, talvez seja o que mais recebeu atenção por parte dos críticos. A partir da segunda metade da década de 20 do século passado, entretanto, Menotti, acompanhado por alguns outros artistas – como Cassiano Ricardo e Cândido da Mota Filho – rompe com as lideranças de Mário e Oswald de Andrade e concebe a vertente “verde-amarelista” do Modernismo, a qual desembocará, posteriormente, na “Escola da Anta” (tratada de modo galhofeiro por Oswald, no célebre texto “Antologia”). Tanto o “Verde-Amarelismo” quanto a “Escola da Anta” constituem movimentos nacionalistas de inspiração e inclinação claramente fascistas. A adesão de Del Picchia às idéias “verde-amarelistas” é tão engajada que não é outro senão o seu nome que encabeça a lista de assinaturas ao chamado manifesto “Nhengaçu Verde-Amarelo” No que tange à obra para crianças de Del Picchia, o delineamento da sociedade das formigas poderia ser lido como uma representação do Integralismo para as crianças leitoras dos anos 30, não fosse o fato de o livro ter sido publicado em 1932 e a AIB (Aliança Integralista Brasileira) datar de fins de 1934. Entretanto, se realizarmos uma correlação entre as atividades artístico-ideológicas de Menotti Del Picchia nos movimentos supracitados e a apologia à sociedade das formigas estabelecida nessa obra, podemos inferir a existência de uma intenção, ainda que subjacente, de tornar simpático ao jovem público dos anos 30 um ideário cujos princípios estavam longe da democracia. Nesse sentido, se a AIB ainda não havia sido fundada por Plínio Salgado (também ele um membro do grupo “verde-amarelista”) na época de publicação do livro, é lícito afirmarmos que o ideário nazi-fascista, com o qual o Integralismo mantém pontos de intersecção, já circulava pelo Brasil.

Desse modo, podemos dizer que o país das formigas é metáfora do que ainda não se fundou, mas por que se anseia: um meio onde fecunda o ideário filho do Positivismo. O formigueiro é, portanto, integralista *avant la lettre*: não é à toa que o ratinho de ouro, símbolo do princípio da ordem na obra, divide o espaço do reinado com a rainha das formigas. É nessa sociedade, eivada de princípios rígidos e onde a desobediência é sistematicamente condenada, que as duas crianças passam por aventuras incríveis, participam de paradas militares esplendorosas e acabam por encontrar um incrível tesouro, do qual lançam mão ao retornar ao mundo dos “tamanhudos”. Portanto, a intenção em idealizar uma sociedade cujo regime de governo seja pautado numa rigorosa hierarquia é bastante clara. A filiação ideológica à qual o livro parece alinhar-se certamente contribui para que a mensagem de obediência às regras estabelecidas seja sistematicamente repetida às crianças no decorrer da narrativa. Talvez faltem estudos críticos que ressaltem o fato de que esta não se trata apenas de uma literatura de cunho moralista, mas de uma ode às regras, que não esconde a sua admiração pela ordem, pela hierarquização, pela militarização e pelo “glamour” que envolve as cerimônias de gala do poder estabelecido. Entretanto, a mensagem do livro malogra, pois só a desobediência permite a João Peralta e Pé-de-Moleque passarem pelas aventuras de destamanhos.

A filiação ao Nhengaçu Verde Amarelo também explica o tratamento dado à questão étnica na literatura para crianças de Menotti del Picchia. A propósito, segundo a professora Maria Cristina Soares de Gouvêa (2005), a época de lançamento das obras infantis de Menotti del Picchia – 1931 e 1932, respectivamente – coincide com um momento de emergência das personagens negras em textos da literatura para crianças e jovens no Brasil. Além de Benedita e Pé-de-Moleque, os negros aparecem na série do Sítio do Picapau Amarelo, na qual Tia Nastácia, Tio Barnabé e o Saci constituem presenças recorrentes. Podem também ser encontrados em livros como *As férias com a vovó* (VELLOSO, 1932) e *Um passeio em Petizópolis* (YANTOCK, 1935).

É polêmico e algo contraditório o tratamento dado por Del Picchia às personagens negras que participam de suas narrativas para crianças. O já citado trabalho da professora Gouvêa faz-lhe reservas: afirma, por exemplo, que as descrições de Tio Mocamba e suas práticas de feitiçaria remetem a uma “cultura inferior, pré-científica, corporificada nos pretos e pretas velhas, os assim chamados feitiçeiros” (2005: 87); e que uma cena de *No país das formigas* na qual Pé-de-Moleque, já minimizado, cai, por descuido, em uma terrina de leite remete a um embranquecimento literal da personagem, o qual seria valorizado pela narrativa.

Conquanto tendamos a estar de acordo com a primeira observação, é importante fazer alguns reparos ao estudo supramencionado no que diz respeito à configuração étnica de Pé-de-Moleque. De maneira tão visivelmente programática que chega a pecar pela falta de sutileza, Menotti del Picchia insere, nos dois volumes de suas obras para crianças, cenas nas quais a criança negra propala o orgulho por sua etnia. No primeiro volume de aventuras da dupla, por exemplo, Pé-de-Moleque passa por situação bastante assemelhada à anteriormente descrita: por conta da intervenção de elementos mágicos, tem a sua cor mudada. Sua reação vem na forma de uma exclamação indignada: “Eu não sou mais eu! Isto é um desaforo!” (Del Picchia, s.d.B: 39). Posteriormente, ao retomar a sua cor de origem, assim é descrita a atitude da personagem:

Olhou para a mão e para os pés, que haviam voltado à cor primitiva **e pulou de contente.**

– Arre! Graças a Deus que agora eu sou outra vez eu! Cada qual deve conservar a cor que Deus lhe deu ao nascer. Não é na cor que estão as boas qualidades: é no coração! Agora mamãe me reconhecerá novamente. (s.d.B: 90 – o grifo é nosso).

É bastante evidente que há uma ligação íntima entre etnia e identidade nas duas passagens acima. A transformação de cor da personagem não pode ser observada, portanto,

como um processo de branqueamento ansiado e/ou valorizado no contexto narrativo. Pelo contrário, Pé-de-Moleque só se reconhece e será reconhecido pela mãe, também negra, quando inserido em sua categoria étnica original. Branco, o menino perde declaradamente sua identidade: deixa de ser. Além disso, há, na fala de Pé-de-Moleque, a explicitação de um discurso que prega a igualdade entre os indivíduos.

Em *No país das formigas*, a preocupação e o posicionamento que Del Picchia tem pela temática na sua obra para crianças deixam-se transparecer nas primeiras páginas do texto:

- Pexote! retrucou João Peralta. Você não dá para a saída. (...) Você ficou branco de susto!
- Branco não! gritou Pé-de-Moleque, o qual não gostava que o **xingassem** de branco. (DEL PICCHIA, s.d.A: 15 – o grifo é nosso).

No trecho acima, a narrativa ratifica a repulsa que Pé-de-Moleque tem por qualquer insinuação que o levaria a uma pretensa mudança de cor. Portanto, os chistes empregados por Del Picchia no texto não parecem remeter a um provável branqueamento da personagem negra. Há, desse modo, uma visível intenção em rechaçar o racismo, ainda mais quando nos lembramos de que um dos trechos do *Manifesto do Verde-Amarelismo*, do qual Menotti del Picchia é signatário, afirma peremptoriamente: “Não há entre nós preconceito de raças” (TELES, 1994: 364). Não obstante tal fato, esse sentimento de igualdade acaba por derrapar em descrições nas quais brotam a incompreensão às manifestações culturais afro-brasileiras, como ocorre em relação a todo o passo que descreve os rituais de Tio Mocamba, já anteriormente mencionado. Essa realidade somente demonstra que a teoria constante no manifesto programático é, por vezes, traída pela concretização artística, que acaba por deixar entrever os preconceitos subjacentes na obra.

Dessa maneira, Del Picchia produz uma narrativa em que sinais trocados são, por diversas vezes, emitidos: anuncia o Integralismo antes de o mesmo se configurar; proclama a igualdade entre as raças, e efetivamente deixa aparente o orgulho étnico de uma personagem, porém descuidadamente permite que escorram nas frestas do texto alguns traços preconceituosos; prega a mensagem de obediência, mas constrói um livro em que a desobediência alcança a vitória.

Se no fator programático a obra infantil de Menotti del Picchia não chega às últimas consequências (deveria chegar a elas?), no campo da fruição ela alcança plenamente seus objetivos, visto que são deliciosas as aventuras das duas crianças: perigos, aventuras e confusões levam as travessuras de João Peralta e Pé-de-Moleque a constituírem histórias que, conquanto tragam embutidos valores eminentemente programáticos e ideológicos, não descuidaram de divertir e agradar as crianças de sua época e de gerações subsequentes.

A ESPERANÇA ESTÁ NO BALDE

“Ah, eu penso que o mundo acabou – o mundo antigo.”

Reflexão de Tia Nastácia

Em 1942, a série do Sítio do Picapau Amarelo aproxima-se do fim: *A chave do tamanho*, publicado esse ano, é o décimo quarto de um total de dezessete livros que compõem a saga de Dona Benta, Emília, Pedrinho e Narizinho. O tempo é de guerra, e o mundo idílico do sítio tem as suas fronteiras invadidas pelos relatos das barbáries que grassam na Europa. Essa é a senha para que Monteiro Lobato construa o “livro político” de sua extensa obra infantil.

A narrativa de *A chave do tamanho* é aberta com uma imagem literária arrebatadora: o hiperbólico “pôr-do-sol de

trombeta” de Emília, cuja beleza é desbotada pelas notícias assustadoras lidas por Pedrinho nos jornais:

Novo bombardeio de Londres, vovó. Centenas de aviões voaram sobre a cidade. Um colosso de bombas. Quarteirões inteiros destruídos. Inúmeros incêndios. Mortos à beça. (MONTEIRO LOBATO, 2008: 15)

É evidente que o voluntarismo da ex-boneca de pano faz com que ela seja autossuficiente o bastante para acreditar que as chances da paz mundial estejam nas suas mãos. Isso leva a personagem a pegar o superpó do Visconde (na verdade, um concentrado do pó de pirlimpimpim ainda mais poderoso), e empreender uma viagem à Casa das Chaves e, a partir daí, realizar uma das “emilices” mais célebres: mexer por engano na chave que regula o tamanho da humanidade.

Monteiro Lobato, não casualmente, filia a sua narrativa a algumas das histórias de retamanhos por nós anteriormente mencionadas: Alice e Gulliver são citados pelo autor, o que denota uma clara intenção de inserir a aventura protagonizada por Emília na tradição da literatura universal da ficção de retamanhos. Porém, mais do que simplesmente construir outro livro que faça parte de tão nobre linhagem, Lobato, assim como vários de seus antecessores, utiliza-se da nova perspectiva estabelecida para lançar observações acidamente críticas acerca da sociedade. Dessa maneira, assim como na obra de Del Picchia, o destamanho é utilizado para estabelecer considerações sociais acerca de sua época. Lobato, entretanto, dá um passo além e introduz em sua narrativa passagens que explicam o porquê de *A chave do tamanho* ter, efetivamente, alcançado a estatura de clássico: ele faz notar – através das reflexões de Emília – que, mais do que regido por uma suposta “essência” o ser humano é fruto das relações diversificadas que o cercam e ajudam a construir a sua individualidade. Em outras palavras, Monteiro Lobato estabelece reflexões filosóficas que, escondidas sob um véu de compara-

ções corriqueiras, deixam entrever um elaborado pensamento que revê as identidades dos sujeitos perante uma realidade diferenciada:

A situação era tão nova que as suas velhas idéias não serviam mais. Emília compreendeu um ponto que Dona Benta havia explicado, isto é, que nossas idéias são filhas de nossa experiência. Ora, a mudança do tamanho da Humanidade vinha tornar as idéias tão inúteis como um tostão furado. A idéia de uma caixa de fósforos, por exemplo, era a idéia de uma coisinha que os homens carregavam no bolso. Mas, com as criaturas diminuídas a ponto de uma caixa de fósforos ficar do tamanho de um pedestal de estátua, a “idéia-de-caixa-de-fósforos” já não vale coisa nenhuma. A “idéia de leão” era a de um terrível e perigosíssimo animal, comedor de gente; e a idéia de pinto era a de um bichinho inofensivo. Agora é o contrário. O perigoso é o pinto. (2008: 20)

Pouco depois, Emília, ensimesmada, pondera sobre a diversidade dos paradigmas a partir da condição corporal dos seres. E são as **formigas** os seus objetos de parâmetro:

Vai ser difícil acostumar-me ao novo tamanho das coisas; para as formiguinhas, no entanto, esse tamanhão das coisas é o natural, pois foi como sempre elas o tiveram. As formigas-ruivas nem podem compreender o que é uma casa. Hão de ver as coisas como partes do mundo, ou coisas que sempre foram, como os morros, as pedreiras, os rios, as árvores; e por isso passeiam sem medo pelas casas, sobem e descem pelas paredes, chegam até a fazer seus buraquinhos rente às calçadas. Quando vêm sair lá de dentro uma pessoa, com certeza nem compreendem que é uma pessoa; acham apenas que é uma imensidade móvel, como os rios ou o mar. Para as formigas o mundo deve estar dividido em imensidades paradas e imensidades móveis. Uma casa ou um morro é uma imensidade parada; de dentro das casas saem imensidades móveis: gente, cachorro, gatos. E nos campos há imensidades com chifres, que nós chamamos vacas ou bois. Mas, apesar de ter eu agora o tamanho de uma saúva, possuo a mesma inteligência de antes – e sei. Sei que estas imensidades que

estou vendo não passam de verdadeiras pulgas perto de outras coisas ainda maiores, como as montanhas; e as montanhas não passam de pulgas perto de outra coisa ainda maior, como a Terra; e a Terra é uma pulga perto do Sol; e o Sol é um espirro de pulga perto do Infinito. Como sei coisas, meu Deus! (2008: 21-22)

A dimensão estabelecida por Lobato no relacionamento das personagens humanas com os seres que habitam os espaços da minimitude será marcadamente diferente do procedimento estruturado por Del Picchia. De início, Lobato evita a “fabulização” de sua obra e, sendo assim, não há espaço para um relacionamento horizontal entre os habitantes do Sítio e as formigas, já que elas não adquirem características humanas. Por isso mesmo, Emília sabe; logo, existe. Isso a diferencia dos insetos com os quais convive no jardim e a levará a exercer o domínio sobre eles.

Se em livros anteriores da série, como *Emília no país da gramática* e *Aritmética da Emília*, a função pedagógica predomina, o mesmo não ocorre em *A chave do tamanho*. Efetivamente, tivesse Lobato trilhado outras vias, poderia ter feito da aventura de destamanho um interessante tratado de Entomologia para crianças. Não é o que ocorre, no entanto, já que, apesar de não se furtar em introduzir em seu texto alguns esclarecimentos científicos, o escritor insere-os apenas de modo pontual. Não constituem, portanto, capítulos à parte, externos à aventura narrativa; antes, ajudam a estabelecer a verossimilhança interna da obra, além de impulsio-narem o decorrer da estrutura ficcional.

A chave do tamanho é obra que prega a renovação. De acordo com o livro, cabe aos homens e mulheres que desejarem sobreviver aos novos tempos o desenvolvimento da capacidade de adaptação. No dizer de Emília, “adaptar-se quer dizer ajeitar-se às situações. Ou fazemos isso, ou levamos a breca” (2008: 36). É por não conseguirem se amoldar à diminuição corporal que os membros da família do Major Apolinário, com exceção das crianças, não têm a destreza

suficiente para concluir que o mundo é outro e as ideias também – inclusive a “ideia de gato” Por isso mesmo, eles acabam devorados por Manchinha, o animal doméstico da família, ao que a ex-boneca de pano reage sem piedade, culpabilizando-os pela “lerdeza com que se adaptavam às novas condições de vida” (2008: 39). Em outras palavras, o sujeito que não se adequar aos novos tempos com rapidez será literalmente engolido.

Não por acaso, ao empreender uma viagem por vários pontos da Terra na tentativa de instituir a paz mundial e, após confrontar o ditador nazista, Emília encontra, na Califórnia, a “sociedade do futuro”: Pail City ou Cidade do Balde. Adaptado à condição de “destamanhudo” um grupo de norte-americanos cria, em torno de um balde jogado em um jardim velho e maltratado, um novo paradigma de condição humana. Na cidade do balde é vislumbrada a saída para homens e mulheres, em virtude da engenhosidade com que os habitantes lidam com os novos parâmetros de dimensão corporal. Desse modo, passam a construir uma nova História, através do domínio humano “destamanhudo” sobre a natureza e da estruturação de saídas arquitetônicas viáveis para a realidade renovada. É o doutor Barnes, líder do grupo, que verbaliza as diretrizes da Cidade do Balde, no seguinte diálogo com Emília:

– Estou gostando da sua “atividade adaptativa” doutor. Fazer tanta coisa em tão pouco tempo até me parece milagre. Acha que o homem pode subsistir, assim reduzido de tamanho?

– Perfeitamente. Não só subsistir, como até criar uma nova civilização muito mais agradável que a velha – sem os horrores da desigualdade social, da fome, das blitzkriegs e das inúteis complicações criadas pelos inventos mecânicos.

– É como eu penso – berrou Emília. (2008: 110)

A chave do tamanho, portanto, sugere que é nos Estados Unidos que o “novo ser humano” floresceria, em uma cla-

ra indicação do alinhamento político que subjaz à obra. Isso pode ser reforçado se observarmos o tom arrasador com que Emília se dirige a Adolf Hitler, comparado ao discurso quase conciliatório que a fala da ex-boneca adquire ao chegar à Casa Branca. Certamente com o objetivo de minimizar esse disparate, na versão de 1947 a obra de Lobato reaparece com supressões significativas no que tange a elogios aos representantes dos aliados, como nos informa o professor Thiago Alves Valente (2009). Também deve ter contribuído para essas modificações o advento do uso da energia nuclear com fins bélicos pelos Estados Unidos entre o lançamento de uma e outra versão do livro, o que relativizou as simpatias por uma nação que provocou as tragédias de Hiroshima e Nagasaki.

As andanças de Emília pelos quatro cantos do mundo no papel de embaixadora da paz mundial são viabilizadas pelo Visconde de Sabugosa. Como, ao contrário de Emília, ele não foi humanizado e, portanto, não diminuiu de estatura, acaba por ser o escudeiro da ex-boneca de pano. Nesse sentido, ainda segundo o professor Valente, no esforço pelo fim da guerra, Emília alcança *status* de Quixote e, para tanto, não pode dispensar seu subserviente Sancho Pança de espiga de milho. Mais do que isso, porém, é interessante notar que há, na relação Emília - Visconde, uma evidente subversão dos elementos masculino - feminino. Assim, desde que Emília assume sua nova dimensão corporal "destamanhuda" resolve armar-se com um espinho seco caído de uma planta. Isso dá-lhe o ar de cavaleiro medieval acima mencionado e, mais ainda, dota-lhe de uma característica fálica tão evidente que não pode deixar de ser mencionada. Em contrapartida, seu escudeiro é eminentemente feminino. Passivo, Visconde deixa-se literalmente penetrar por Emília: assim que encontra a ex-boneca, esta tem a ideia de transformar a cartola do sabugo de milho em uma agradável residência, com janela, porta, varanda, escada, assoalho e o que mais lhe aprouver. Atendidas as exigências, Emília literalmente penetra no Visconde, dominando-lhe a área próxima ao seu cérebro. A partir daí,

ele passa a ser teleguiado pela ex-bonequinha, que se utiliza do sabugo de milho para exercer as atividades que ela não pode realizar, em virtude de sua dimensão diminuta. Ao final do texto, entretanto, o elemento feminino rebela-se perante Emília:

O Visconde andava com medo das suas tremendas responsabilidades novas, e cansado de ser dirigido daqui para ali pela Emília (...). Ah, muito melhor a sua pacata vida de antigamente, em que era pequeno entre os grandes. Muito melhor a vida calma de modesto sabugo de perninhas do que a vida agitada de maior gigante do mundo. Além disso, aquela “fazenda” em sua cartola já lhe andava dando dores de cabeça. Começara uma simples janelinha na cartola. Depois vieram a porta, as sacadas, a plantação de musgos e chapéus-de-sapo, e os órfãos, e os besouros do Juquinha, e aquilo fora virando quarto de badulaques e museu. (...) Era demais. (2008: 125)

É por conta de tantos incômodos que o Visconde, na votação estabelecida entre os habitantes do Sítio do Picapau Amarelo, ao dar o seu voto de Minerva, decide que a humanidade retornará à sua estatura corporal de origem. Encerra-se aí a aventura de destamanhos comandada por Emília. De toda a história, uma lição fica para os governantes da época: a ex-boneca de pano, apesar de contrariada, é “grande exemplo para todos os ditadores do mundo” (2008: 126), pois acata o desejo da maioria e retorna a chave do tamanho à sua posição de origem.

O “TAMANHUDO” LOBATO, O “DESTAMANHUDO” DEL PICCHIA

“Tamanhudos” e “destamanhudos” são termos inventados por Emília, os quais demonstram a devida dimensão do trabalho com a linguagem empreendido por Monteiro Lobato em sua obra. Dessa forma, o autor sente-se à vontade para a utilização de neologismos diversos, além dos acima citados. É através da mente fértil da ex-bonequinha que ele dá vazão a

tal recurso em seu texto. Quando da morte do Major Apolinário e dos outros adultos da família, Emília cria palavras em parte análogas à popular “língua do pê” e, em uma fala na qual o deboche é patente, explica a morte dos parentes a Juquinha:

- Seus pais, Juquinha, foram obrigados a mudar-se para a Papolândia.
- Onde é isso?
- É uma terra em toda parte, onde só há papapospos. É a terra dos papapupudospos que voam, ou andam pelo chão miando como gato. E sabe o que é papapopo? É uma espécie de colo. Antigamente as mães punham os filhinhos no colo; hoje os papapupudospos põem todo mundo no papapopo. (2008: 40-41)

Tanto *A chave do tamanho* quanto as obras de Del Picchia para crianças têm um tributo a ser pago ao Modernismo heróico: o fato de a língua coloquial ter um espaço de trânsito livre dentro dos textos. Essa situação é extremamente diferenciada se a compararmos ao modelo anterior aos anos 20 do século passado quando, não só na literatura para crianças, mas no meio cultural de modo geral, só havia espaço para a utilização do padrão estritamente formal do Português. A mudança de paradigma possibilita a existência de, em *No país das formigas*, uma das personagens proferir a seguinte sentença quando da descrição de uma batalha: “Toma pau, macacada!” (DEL PICCHIA, s.d.A: 89). Tal fato, alguns anos antes, não teria lugar no então rudimentar mercado do livro no Brasil. Os efeitos da Semana de 22 para a literatura infantil desenvolvida em nosso país são notados por Lajolo e Zilberman ao afirmarem que a produção para crianças imediatamente posterior à consolidação do Modernismo no Brasil adota “um estilo coloquial, de que estão ausentes a erudição e a preocupação com a norma gramatical” (2009: 70).

Por outro lado, os neologismos de Emília podem muito bem caracterizar a fortuna crítica de um e de outro autor aqui estudado, pelo menos no que diz respeito às suas obras

para crianças. Enquanto Lobato continua a ser o paradigma da Literatura Infantil desenvolvida no Brasil e *A chave do tamanho*, em função de suas qualidades e características complexas, é um dos seus textos que mais recebe análises, os livros de Menotti Del Picchia merecem pouca atenção por parte da crítica especializada. A bem da verdade, eles costumam ser citados em obras de referência, caso dos estudos de Lajolo e Zilberman (2009) e Coelho (2006). Entretanto, são raros os textos que se debruçam especificamente sobre *Viagens de João Peralta e Pé-de-Moleque* e *No país das formigas*. Só mais recentemente, o interesse pela análise de personagens negras em nossa literatura para crianças tem chamado um pouco mais a atenção de estudiosos pelas obras de Del Picchia, em função da personagem Pé-de-Moleque.

O “tamanhudo” Lobato: em uma rápida pesquisa pela rede de computadores, podemos observar que *A chave do tamanho* mantém sua popularidade intacta. A obra empresta seu nome, por exemplo, a diversas escolas e creches espalhadas pelo país e, recentemente, foi alvo de uma reedição cujo cuidadoso projeto gráfico empreendido pela Editora Globo é notório. Lobato e suas reflexões sobre o tamanho não só atingiram o estado de cânone: ultrapassaram-no; tornaram-se clássicos.

O “destamanhudo” Del Picchia: não bastasse a escassez de menção e a quase nulidade de trabalhos acadêmicos sobre suas obras para crianças, os livros protagonizados por João Peralta e Pé-de-Moleque, mesmo que disponíveis no mercado editorial, já não encontram a mesma receptividade que outrora tinham entre as crianças – talvez em função de não mais serem constantemente adotados no universo escolar, como era fato recorrente há algumas décadas. Definitivamente, a posteridade não foi generosa com a obra para crianças de Menotti Del Picchia.

“Tamanhudo” e “destamanhudo” os livros de Lobato e Del Picchia constituem textos que representam momentos singulares das narrativas de “destamanhos” desenvolvidas no

Brasil e que, analisados em conjunto, permitem-nos observar diferenças e aproximações no que tange a soluções ficcionais, estruturas narrativas, construção de personagens, além de ideários políticos subliminares: aventuras no mundo minúsculo que congregam maiúsculos objetos de pesquisa.

ABSTRACT: Two narratives for children produced in Brazil during the first half of the twentieth century can be read in conjunction with a bias that focuses on historical analysis. Produced at times of troubled history, they are indicative of a moment of Children Literature in which political engagement has just been revealed through texts that, so subliminal, reveal ideological positions of opposing camps.

Keywords: Children's Literature, fascism, Second World War.

A TEORIA DOS PERSONAGENS EM MACHADO DE ASSIS

Marcos Rogério Cordeiro*

RESUMO: Um dos aspectos mais discutidos nos estudos sobre a obra de Machado de Assis diz respeito ao modo como o escritor construiu seus personagens, dotados de complexidades psicológica e existencial. O objetivo deste artigo é mostrar que Machado de Assis possuía uma concepção própria de personagem, a qual ele explicitou nos prefácios de seus romances e em textos de análise literária. A partir da compreensão dessa concepção, pretendo desenvolver uma discussão sobre os personagens criados pelo escritor, observando a variedade de recursos e problemas por ele apresentada. Para tanto, partirei da análise de alguns de seus romances como *Ressurreição*, *A mão e a luva*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e *Esau e Jacó*.

Palavras-chave: Literatura, Crítica, Caracter, Machado de Assis.

Dentre as muitas qualidades que a crítica especializada já apontou sobre a obra ficcional de Machado de Assis, uma das mais estudadas se refere à sua reconhecida capacidade de construir *personae fictas*. De fato, os personagens machadianos já foram estudados de muitos modos, de um ponto de vista psicológico, filosófico, histórico, social, estético etc. Meu objetivo é analisá-los dando ênfase ao aspecto construtivo neles empregados. Para isso, pretendo partir de uma concepção propriamente machadiana de construção dos

personagens, concepção essa que ele explicitou – embora sem muito alarde – em alguns escritos, como ensaios e artigos críticos, advertências e prefácios de seus próprios livros, bem como em crônicas e contos. A partir desse ponto, tentarei empreender uma análise mais cuidadosa de sua obra ficcional com o fim de mostrar como efetivamente a concepção estética do escritor foi dramatizada, isto é, como foi vertida em um princípio estético de composição. Para realizar tal análise, tomarei os personagens dos seguintes romances: *Ressurreição* (1872), *A mão e a luva* (1874), *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Dom Casimiro* (1900) e *Esau e Jacó* (1904). Com isso, espero comprovar algumas hipóteses iniciais: primeiro, a de que Machado possuía uma teoria própria de personagem e que essa teoria fora construída a partir de uma concepção da vida humana; segundo, a de que ele dramatizou essa teoria, transformando-a em princípio estético de composição dos personagens; terceiro, que tal princípio de composição foi sendo modificado, variado, ensaiado, enfim, aperfeiçoado de livro para livro; e quarto, a de que não existe uma ruptura nesse percurso, nada que lembre a idéia de que a carreira de escritor possuía duas fases nitidamente distintas, mas, sim, que apresenta um processo contínuo de acumulação de recursos dramático-narrativos.

Para facilitar a explanação e o desenvolvimento dos argumentos aqui apresentados, este artigo será dividido em quatro partes principais: a primeira parte será dedicada a apresentar a teoria machadiana de personagens; na segunda será desenvolvida uma análise sobre a ambiguidade dos personagens, dando ênfase ao modo como, em um único personagem, encontramos a construção de uma personalidade paradoxal e conflitiva; na terceira, a análise será sobre como a ambigüidade dos personagens muda de forma, apresentando o jogo refletor de duas personalidades distintas que se mostram unidas (ao ponto de se fundirem) e, ao mesmo tempo, contrapostas; na quarta parte, será analisado um novo desdobramento da personalidade dos personagens, agora observados como narradores-personagem.

TEORIA DO PERSONAGEM COMO *CARACTER*

Na primeira edição de seu primeiro romance, *Ressurreição*, Machado de Assis escreve uma advertência na qual expressa sua visão sobre a arte de construir personagens.

Minha idéia ao escrever este livro foi pôr em ação aquele pensamento de Shakespeare:

Our doubts are traitors,
And make us lose good we oft might win,
By fearing to attempt.

Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dous caracteres; com esses simples elementos busquei o interesse do livro. (ASSIS, 1994: 116)¹

Primeiramente, note-se a inspiração machadiana: o escritor parte do princípio shakespeariano de configuração da personalidade ficta, um princípio que depende da construção de uma subjetividade profunda e complexa o suficiente para que sirva como núcleo dramático fundamental de representação da existência humana. Alguns estudiosos já apontaram o modo como Shakespeare – através da técnica do solilóquio, por exemplo – contribuiu no processo de investigação dos abismos da consciência, iniciando, assim, um movimento renovado dentro da tradição trágica e afinando a concepção a respeito do humano (BLOOM, 1998 e 2004; KOTT 2003; STEINER, 1961). Machado, evidentemente, se inspira neste dispositivo técnico: a busca por um modo de representar as dúvidas interiores, a necessidade de representar o sujeito diante de si, confrontando-se consigo mesmo, como modo de apresentação e reflexão de suas vicissitudes íntimas.

Essa estratégia analítica, que evidencia as preocupações do escritor no plano da composição, reaparece na advertência do romance seguinte, *A mão e a luva*: “Convém dizer que o

¹ As referências de *Ressurreição* foram coligidas da edição *Obra completa*, vol. 1, p. 115-195.

desenho [dos] caracteres foi o meu objetivo principal, se não exclusivo, servindo-me a ação apenas de tela em que lancei os contornos dos perfis” (ASSIS, 1994: 198).² Comparando com a citação anterior, dois aspectos merecem ser destacados: a recusa em aderir ao que denomina “romance de costumes”, que equivale – a meu ver – à sua decisão de utilizar a “ação” apenas como pano de fundo, mas não como motivo estruturador da trama; e a preocupação em definir os contornos estéticos de seus personagens a partir da noção de *character*. São esses dois aspectos que devem ser analisados com atenção e cuidado para que a concepção de personagem própria de Machado de Assis seja mais bem compreendida como tal. Para que essa concepção fique mais clara, vou me restringir ao comentário de algumas passagens de um ensaio crítico que Machado publicou em 1878 sobre o romance *O primo Basílio*, de Eça de Queirós.

No que se refere ao modelo de romance preterido por Machado – o romance de costumes, no qual se privilegia a ação – observamos uma censura direta e franca quando se refere à obra de Eça. Note-se, porém, que a censura não é dirigida ao escritor português, a quem Machado se refere como um “homem de talento” e a respeito de quem confessa possuir “admiração”, mas sim às “doutrinas e práticas” que ele adotou.

Víamos aparecer na nossa língua um realismo sem rebuço, sem atenuações e sem melindres. (...) Não se conhecia no nosso idioma aquela reprodução fotográfica e servil das coisas. (...) Porque a nova poética é isto, e só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato de fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha. (ASSIS, 1994: 904)

A crítica é direcionada, portanto, à poética do Realismo que, segundo Machado de Assis, recorre continuamente a

² As referências de *A mão e a luva* foram retiradas da edição *Obra completa*, vol. 1, p. 197-270.

clichês com o objetivo de construir meios de representação da realidade a partir dos quais se fundamenta uma crítica social, mas descuida da coerência interna do universo construído (ASSIS, 1994: 907). A consequência direta, e mais grave, dessa forma de composição – ainda segundo Machado – foi privilegiar a caricatura dos personagens e suas classes, a representação dos costumes da sociedade e a ação dos eventos em detrimento da construção lógica dos *caracteres*: os personagens aparecem pálidos, sem força espiritual e destituídos de complexidade interior. Ao analisar os protagonistas do romance de Eça de Queirós, Machado expõe sua própria concepção de personagem:

A Luísa é um caráter negativo, e no meio da ação ideada pelo autor, é antes um títere do que uma pessoa moral. Repito, é um títere; não quero dizer que não tenha nervos e músculos; não tem mesmo outra coisa; mas não lhe peçam paixões nem remorsos; menos ainda consciência. (ASSIS, 1994: 905)

Essas são as características que devem ser bem observadas em um personagem de romance, as quais garantem coerência à sua construção formal: a ação do *caracter* – tipo ideal de personagem na concepção machadiana – não pode ser impulsionada ou dirigida a partir de fora dele; a ação do *caracter* exige consciência de si. Por isso, Machado elogia a vilã do romance, Juliana (“o caráter mais completo e verdadeiro do livro” ASSIS, 1994: 906) em detrimento de Luísa, que “resvala no lodo, sem vontade, sem repulsa, sem consciência [...] como matéria inerte, que é” (ASSIS, 1994: 905).

O juízo de Machado a respeito de Luísa não deve ser confundido com uma censura ética ou moralista³ (“por Deus! dê-me uma pessoa moral” ASSIS, 1994: 906), mas obedece

³ A respeito deste tema controverso, ver os comentários de Paulo Franchetti (2007: 135-157; 171-191), José Luiz Passos (2007: 90-95) e José Leonardo do Nascimento (2008: 125-133).

a uma necessidade de lógica interior e de consistência da composição: “para que Luísa me atraia e me prenda, é preciso que as tribulações que a afligem venham dela mesma.” (ASSIS, 1994: 906). A comparação desses personagens remete à bem conhecida formulação de Edward M. Forster, quando classifica as formas dominantes de personagens como “planos” e “redondos” (FORSTER, 1969: 55-65): a imagem de Luísa serve para representar a ideia de personagem plano, uma vez que parece desempenhar uma função caricatural de representação de um segmento de classe social, tipificando, assim, um comportamento e uma psicologia previstos no receituário da escola realista; Juliana, por sua vez, representa melhor a ideia de personagem redondo, pois seu comportamento exterior reflete mais plenamente as intempéries da psicologia humana. Quando Machado se refere ao modelo shakespeariano na advertência de *Ressurreição*, parece pretender ressaltar as vantagens de se representar a vivência íntima plena dos personagens, buscando meios para dramatizá-la, isto é, para expô-la em ato. Digamos então que, segundo os argumentos aqui apresentados, Machado de Assis procura legitimar sua preferência por uma forma de romance em que a narração dramatiza a ação da vida interior dos personagens em detrimento da narração que representa a ação dos eventos que envolvem os personagens (NUNES, 1983; SOUZA, 2006; PASSOS, 2007; MAIA NETO, 2007). A inversão desse princípio formal se constituiria no maior defeito do método de composição adotado por Eça de Queirós: “a substituição do principal pelo acessório, a ação transplantada dos caracteres e dos sentimentos para o incidente, para o fortuito, eis o que me pareceu incongruente e contrário às leis da arte” (ASSIS, 1994: 910).

Em resumo, as preocupações de Machado de Assis possuem dupla inscrição. Uma delas – mais visível – a de delimitar uma poética do romance baseada na composição e análise dos *caracteres*, considerada, por ele, “uma das partes mais difíceis do romance, e ao mesmo tempo das mais superiores,

[pois] exige da parte do escritor dotes não vulgares de observação” (ASSIS, 1994: 805).⁴ A outra, diz respeito a um desejo de formar um padrão elevado de gosto no público leitor da época no Brasil (GUIMARÃES, 2004: 107-121). Também fica claro algo que, na verdade, está na base das duas implicações expostas acima: a necessidade de demarcar os contornos e os limites das normas estéticas dominantes no século 19 no Brasil e no mundo, baseadas em uma narração descritiva e analítica que o Realismo utilizava para representar a totalidade da vida (LUKÁCS, 2000: 69-96; WATT, 1990: 11-33; ZOLA, 1995: 23-48; VASCONCELOS, 2007: 142-184). Em contraposição, a poética defendida por Machado é aquela baseada na dramatização da vida interior, capaz de penetrar os desvãos da alma humana, de sondar as contradições e os conflitos íntimos, tal como podemos encontrar em sua obra de ficção.

AMBIGUIDADE E CONFLITOS DOS PERSONAGENS

O primeiro romance publicado por Machado de Assis, *Ressurreição*, é um bom ponto de partida para entendermos melhor sua concepção de personagem. Em todo livro, prevalece uma atmosfera de ambiguidades e incertezas na vida, no sentimento e no destino dos protagonistas: Livia, por exemplo, era “expansiva e discreta, enérgica e delicada, entusiasta e refletida, [...] possuía esses contrastes aparentes, que não eram mais que as harmonias do seu caráter” (ASSIS, 1994: 142); D. Matilde “era uma mistura de austeridade e meiguice, de extrema bondade e extrema rigidez” (ASSIS, 1994: 125); e Viana possuía “um entusiasmo que podia ser sincero e interessado ao mesmo tempo” (ASSIS, 1994: 121). Em todos esses casos fica patente a conformação do personagem como *character*, construído a partir de uma concepção complexa de

⁴ Citação de “Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade” retirada de *Obras completas*, vol. 3, p. 801-809.

subjetividade e destituído de traços nítidos que definem sua personalidade num primeiro e definitivo movimento descritivo. É o caso de Cecília, jovem cortesã que define a si mesma como alguém cuja personalidade apresenta uma “constância” sentimental (ASSIS, 1994: 122), que logo seria desmentida pelo narrador quando expõe a rotina de suas aventuras: “Cecília não era hipócrita quando dizia gostar de um homem; qualquer que fosse a natureza de seus afetos, ela os sentia sinceramente. [...] Tinha uma fidelidade filha do costume; a sua máxima era não esquecer o amante presente, não recordar o amante passado, nem se preocupar com o amante futuro” (ASSIS, 1994: 131). Não obstante o juízo de Cecília a respeito de si mesma, sua inconstância fica registrada nessa passagem que, comparada com a anterior, revela ainda a precária possibilidade de definição do caráter humano. A narração e análise das qualidades encontradas nos protagonistas de *Ressurreição* exigem o uso consciente e sistemático de um estilo disciplinado nos desvãos da linguagem dialética, capaz de captar e dramatizar as contradições humanas em suas minúcias e movimentos, tal como vemos na apresentação de Félix:

Do seu caráter e espírito melhor se conhecerá lendo essas páginas, e acompanhando o herói por entre as peripécias da singelíssima ação que empreendo narrar. Não se trata aqui de um caráter inteiriço, nem de um espírito lógico igual a si mesmo; trata-se de um homem complexo, incoerente e caprichoso, em que se reuniam opostos elementos, qualidades exclusivas e defeitos inconciliáveis.

Duas faces tinha o seu espírito, e conquanto formassem um só rosto, eram todavia diversas entre si, uma natural e espontânea, outra calculada e sistemática. Ambas porém se mesclavam de modo que era difícil discriminá-las e defini-las. Naquele homem feito de sinceridade e afetação tudo se confundia e baralhava. (ASSIS, 1994: 118)

A constituição de personalidades ambíguas e paradoxais, como essas que vimos, traz consequências profundas

para a trama: o lado insondável da personalidade, que os personagens guardam para si sem o desvendar por completo, adquire uma dimensão trágica quando esses mesmos personagens estabelecem relações uns com os outros, porque o imponderável, suspeito em si, se desdobra em abismo no ato de conhecimento do outro. Daí que as relações amorosas – moto-contínuo do romance oitocentista – soçobram, não avançam, emperram diante de situações incertas e mal compreendidas. Isso fica patenteado mais claramente na relação de Félix e Lívia, que segue sob as intempéries de equívocos que, por mais que fossem esclarecidos de um ou de outro lado, nunca eram resolvidos em comum acordo:

A vida solitária e austera da viúva não pode evitar o espírito suspeitoso de Félix. Creu nela a princípio. Algum tempo depois duvidou de que fosse puramente um refúgio; acreditou que seria antes uma dissimulação.

[...] Não se contentando com a felicidade exterior que o rodeia, quer haver essa outra das afeições íntimas, duráveis e consoladoras. Não a há de alcançar nunca, porque o seu coração, se ressurgiu por alguns dias, esqueceu na sepultura o sentimento da confiança e a memória das ilusões. (ASSIS, 1994: 195)

Apesar dessas palavras finais, o narrador do romance não penetra muito nos interstícios dos equívocos que nascem das relações inter-humanas, não analisa sua gênese, nem seus movimentos, embora os deixe transparecer no ato mesmo da narração, por meio de situações e lances que fazem a trama ir e voltar, mostrando como o sentido duplo de uma ação ou palavra adquire um significado preciso, embora indeterminado.

Essa dificuldade do narrador em transpor os limites da narração para penetrar mais analiticamente os interstícios das relações estabelecidas entre os personagens será corrigida no romance seguinte, *A mão e a luva*. Nesse romance, encontramos a mesma economia construtiva do *character* como uma coalescência de qualidades descontínuas e contraditórias reu-

nidas a ponto de formar uma personalidade dupla e ambígua. É o que observamos em Estevão, Jorge, Luís Alves, Guiomar e Mrs. Oswald, tal e qual vimos nos exemplos anteriores. A diferença neste romance – diferença que aqui interessa destacar – diz respeito à novidade que ele apresenta: as ambiguidades dos personagens são projetadas em suas relações que, assim, ampliam as consequências de tais características, que são analisadas no plano da afetividade e da sociabilidade. Como exemplo, tome-se a passagem em que Guiomar e sua madrinha conversam sobre a necessidade de a moça escolher, entre os pretendentes que a rodeiam, aquele com que deverá se casar. A madrinha, uma rica baronesa que acolheu e educou a moça, possui manifesta predileção por Jorge – um representante da aristocracia proto-decadente que é seu sobrinho – mas Guiomar prefere Luís Alves – um advogado promissor na carreira jurídica e política. Sabendo da preferência da afilhada, a baronesa se espanta ao ouvi-la falar o nome de Jorge, dito com afetação suficiente para a madrinha perceber que falava a contragosto. A baronesa, então, incrédula, insiste com Guiomar, procurando saber dela a verdade e manifesta sua impressão, a de que Guiomar amava deveras a Luís Alves e não a Jorge. Neste momento, o narrador suspende a narração e desenvolve uma análise minuciosa da cena, refletindo sobre as intenções ocultas de uma e outra personagens, explorando as incertezas inscritas no espírito de cada uma e explicitando os movimentos das idéias e dos sentimentos de ambas:

Vê o leitor que a palavra esperada, a palavra que a moça sentia vir-lhe do coração aos lábios e querer rompê-los, não foi ela quem a proferiu, foi a madrinha; e se leu atento o que precede verá que era isso mesmo o que ela desejava. Mas por que o nome de Jorge lhe roçou os lábios? A moça não queria iludir a baronesa, mas traduzir-lhe infielmente a voz de seu coração, para que a madrinha conferisse por si mesma, a tradução com o original. Havia nisto um pouco de meio indireto, de tática, de afetação, estou quase a dizer de hipocrisia, se não tomasse à má parte o vocábulo. Havia,

mas isto mesmo lhes dirá que esta Guiomar, sem perder as excelências de seu coração, era do barro comum de que Deus fez a nossa pouco sincera humanidade; e lhes dirá também que, apesar de seus verdes anos, ela compreendia já que as aparências de um sacrifício valem mais, muita vez, do que o próprio sacrifício. (ASSIS, 1994: 265)

Tudo fica impresso nessas linhas: a dimensão imensurável da personalidade, a incerteza das intenções, o equívoco do efeito dessas intenções no contato interpessoal e as armadilhas das relações sociais assimétricas. Quer dizer, como se estivesse dando voltas no parafuso, ajusta a linguagem a um estilo mais preciso que pudesse expressar melhor a volubilidade subjetiva da representação, adequando as normas da ficção a uma necessidade de dramatização da vida interior dos personagens.

CONFLITO E DUPLICIDADE DOS PERSONAGENS

Para variar os exemplos, voltemos a atenção para novas formas de elaboração dos caracteres. Machado continua a apresentar em seus romances – assim como nos contos – o princípio essencial de composição segundo o qual a subjetividade dos personagens se desenvolve a partir de um fundamento complexo marcado pela ambiguidade, o conflito e o paradoxo. Todos os protagonistas apresentam essa estrutura formal, ao mesmo tempo contraditória e complementar em si mesma. Mas observamos também, como foi escrito antes, uma acumulação paulatina de meios e recursos dramático-narrativos empenhados na tarefa de construção de personalidades fictas. Até agora, vimos exemplos de como uma personalidade parece apresentar uma estrutura íntima na qual os sentimentos, valores e idéias se desdobram, criando uma espécie de duplo de si mesmo, como se cada um dos personagens apresentasse um campo de forças onde duas personalidades se enfrentassem em uma só pessoa.

Em *Esau e Jacó*, podemos observar uma variação sutil e significativa desse esquema: a partir da observação das idéias, dos sentimentos e dos valores dos irmãos Pedro e Paulo, compreendemos melhor a nova volta no parafuso que Machado parece empreender com discernimento e método. Como em outras peças de ficção, observamos a mesma disposição dual da personalidade dos personagens e a mesma disposição dialética da narração empenhada em dramatizar suas viravoltas. Mas neste romance, também observamos um movimento inverso de composição dessas disposições: aqui o duplo é torcido sobre si mesmo em busca do único, como se, a partir da compreensão de um dos pares pudéssemos vislumbrar melhor o outro que, mesmo sendo oposto ao anterior, se mostra como uma espécie de imagem dele. Vejamos esse movimento passo a passo. O primeiro será dado na direção de mostrar e analisar a dessemelhança dos irmãos e, como exemplo, tomemos uma passagem em que eles apresentam preferências políticas antagônicas, um modo de dramatizar os conflitos ideológicos da época: o contexto da trama é o momento final do Império e ascensão política da República e cada um dos irmãos adere a uma das correntes, fazendo franca oposição ao outro:

A imaginação os levou então ao futuro, a um futuro brilhante como ele é em tal idade. Botafogo teria um papel histórico, uma enseada imperial para Pedro, uma Veneza republicana para Paulo, sem doge nem conselho dos dez, ou então um doge com outro título, um simples presidente [...] Talvez o doge fosse ele mesmo [...]. Paulo viu-se à testa de uma república, em que o antigo e o moderno, o futuro e o passado se mesclassem [...].

Pedro, à sua parte, construía a meio caminho como um palácio para a representação nacional, outro para o imperador, e via-se a si mesmo ministro e presidente do conselho. (ASSIS, 1994: 992)⁵

⁵ As referências de *Esau de Jacó* foram coligidas das *Obras completas*, vol. 1, p. 945-1.093.

Note-se que, embora exista – e, afinal, estruture toda a cena – a oposição direta das convicções ideológicas dos gêmeos, essas se traspassam: a imagem de República ideada por Paulo apresenta uma estrutura de poder parecida com a Monarquia, pois o regime político de Veneza não era outra coisa se não a mistura dos dois regimes, enquanto a imagem criada por Pedro apresenta a estrutura de poder de uma monarquia parlamentar, cuja estrutura e funcionamento assimilam muito do que é próprio da República (GLEDSON, 1986: 161-214). Aqui, Machado de Assis brinca com o jogo da verossimilhança, no qual aquilo que não é, parece ser, e aquilo que é, não parece ser. Deste modo ele trabalha minuciosamente com a gênese e a forma da contradição entre semelhança e dessemelhança, uma contradição que não corresponde à negação ou à anulação de um dos pólos pelo outro, mas à complementaridade das forças e dos valores opostos, o que nos leva ao próximo passo.

Machado forja a semelhança dos contrastes até o seu limite de representação, até mostrá-la como uma fantasmagoria. Note-se como as imagens dos irmãos, mesmo quando construídas em oposição uma à outra, mostram-se sobrepostas, um movimento que força a linguagem narrativa a dar voltas sobre o dito e redizê-lo de outra maneira:

No dia sete de abril de 1870 veio à luz um par de varões tão iguais, que antes pareciam a sombra um do outro, se não era simplesmente a impressão do olho, que via dobrado. [...] Tinham o mesmo peso e cresciam por igual medida. A mudança ia-se fazendo por um só teor. O rosto comprido, cabelos castanhos, dedos finos e tais que, cruzados os da mão direita de um com os da esquerda de outro, não se podia saber que eram de duas pessoas. (ASSIS, 1994: 958)

Era natural que, assim bonitos, iguais, elegantes, dados à vida e ao passeio, à conversação e à dança, finalmente herdeiros, era natural que mais de uma menina gostasse deles. As que os viam passar a cavalo, praia fora ou rua acima, ficavam namoradas daquela ordem perfeita de as-

pecto e de movimento. Os próprios cavalos eram iguaizinhos, quase gêmeos, e batiam as patas com o mesmo ritmo, a mesma força, e a mesma graça. Não creias que o gesto da cauda e das crinas fosse simultâneo nos dois animais; não é verdade e pode fazer duvidar o resto. Pois o resto é certo. (ASSIS, 1994: 983)

A primeira passagem narra o nascimento dos irmãos e a impressão inicial que causam, a segunda narra os gêmeos já jovens; em ambas a parença e a disparidade do aspecto e do caráter realçam-se e anulam-se simultânea e mutuamente. A esse par de *caracteres* opostos e complementares, podemos acrescentar outro: Flora e Aires, cada um estabelecendo uma maneira própria de relação com os gêmeos, cada um revelando uma face distinta do jogo de verossimilhanças que os envolve, cada um dramatizando em si mesmos e por si mesmos um modo particular de compreensão e de vivência diante desses seres iguais e diferentes.

Tentando compreender a personalidade de Flora, Aires a define nos seguintes termos:

Que o diabo a entenda, se puder, eu, que sou menos que ele, não acerto de a entender nunca. Ontem parecia querer a um, hoje quis ao outro; pouco antes das despedidas, queria a ambos. Encontrei outrora desses sentimentos alternos e simultâneos; eu mesmo fui uma e outra coisa, e sempre me entendi a mim. Mas aquela menina e moça... A condição dos gêmeos explicará esta inclinação dupla; pode ser também que alguma qualidade falte a um que sobre a outro, e vice-versa, e ela, pelo gosto de ambas, não acaba de escolher de vez. (ASSIS, 1994: 1024)

Embora se exima de dar o perfil completo e definitivo da moça, reconhecendo mesmo que se trata de uma tarefa impossível, Aires aponta alguns pontos importantes que ajudam a apresentar o problema da constituição do *caracter*: A personalidade – instável e inconstante como é – se faz e se refaz no contato intermitente e alternado com os irmãos gêmeos, ou seja, sua personalidade se constitui em relação com

os pares opostos e complementares. Assim, se Pedro e Paulo dramatizam o impasse de serem a antítese e a síntese um do outro, Flora, internalizando o mesmo jogo de verossimilhanças, dramatiza o mesmo impasse de ser ela mesma a antítese e a síntese de si. Esse processo não se conclui de imediato, mas se desenvolve lentamente, acentuando nuances que marcam a personalidade da moça. No início, a analogia dissimilar dos irmãos é um fator de sociabilidade inocente entre os três, parecendo mesmo que se torna um motivo de completude para Flora:

Em vão [Pedro e Paulo] mudavam da esquerda para a direita e da direita para a esquerda. Flora mudava os nomes também, e os três acabavam rindo. A familiaridade desculpava a ação e crescia com ela. Paulo gostava mais de conversa que de piano; Flora conversava. Pedro ia mais com o piano que com a conversa; Flora tocava. Ou então fazia ambas as cousas, e tocava falando, soltava a rédea aos dedos e à língua. (ASSIS, 1994: 990)

Todavia, esta situação inicial começa a mudar, operando uma transformação profunda no espírito de Flora e, pouco a pouco, ela começa a se perder nessa convivência, perdendo-se a si mesma. Assim, o sentimento de completude se transmuta em seu contrário, e Flora começa a se sentir sozinha quando se encontra na companhia de apenas um dos dois irmãos. Nas passagens a seguir, vemos a emoção de Flora na presença de Pedro e ausência de Paulo e, depois, na presença de Paulo e ausência de Pedro:

Mas de onde viria o tédio de Flora, se viesse? Com Pedro no baile, não; este era, como sabes, um dos dous que lhe queriam bem. Salvo se ela queria principalmente ao que estava em S. Paulo. Conclusão duvidosa, pois não é certo que preferisse um ao outro. Se já a vimos falar a ambos com a mesma simpatia, o que fazia agora a Pedro na ausência de Paulo, e faria a Paulo na ausência de Pedro. (ASSIS, 1994: 1008)

Quando a lembrança de Pedro surgia na cabeça da moça, a tristeza empanava a alegria, mas a alegria vencida depressa a outra, e assim acabou o baile. Então as duas, tristeza e alegria, agasalharam-se no coração de Flora, como as suas gêmeas que eram. (ASSIS, 1994: 1038)

Envolvida nesse torvelinho, no qual seu espírito parece inclinar para o desespero e logo para o delírio, Flora vai perdendo a domínio de si, num processo de alienação parecido ao que sofre Rubião em *Quincas Borba*: as imagens embaralham, o senso de realidade se esfumaça e a consciência se divide entre o desejo e a imaginação, deixando-a à deriva, suspensa entre dois nada, como se se apegasse a duas formas sem forma:

Em caminho, depois do desembarque, não obstante virem os gêmeos separados e sós, cada um no seu coupé, [Flora] cismou que os ouvia falar; primeira parte da alucinação. Segunda parte: as duas vozes confundiram-se, de tão iguais que eram, e acabaram sendo uma só. Afinal, a imaginação fez dos dous moços uma só pessoa.

[...] Era um espetáculo misterioso, vago, obscuro, em que as figuras visíveis se faziam impalpáveis, o dobrado ficava único, o único desdobrado, uma fusão, uma confusão, uma difusão...

Uma transfusão, tudo o que puder definir melhor, pela repetição e graduação das formas e dos estados, aquele particular fenômeno. (ASSIS, 1994: 1048-1049)

Interessante notar aqui a sutileza do estilo narrativo: para reproduzir as sensações da consciência do personagem, a linguagem dá voltas sobre si mesma, ora invertendo a sequência das sentenças, referindo-se a um dos irmãos e logo ao outro para depois voltar ao primeiro, ora descrevendo a busca por palavras precisas para definir o estado da personagem, sem alcançá-las, ora reproduzindo seu estado de devaneio, por meio de uma dicção impressionista e vaga, como no fragmento a seguir:

A bela moça não tirava [os irmãos] da mesma alcova sua, por mais que buscasse deveras fugir-lhes. A memória os trazia pela mão, eles entravam e ficavam. Iam depois embora, ou de si mesmos, ou empurrados por ela. Quando tornavam, era de surpresa. [...]

[Flora] saía do quarto e ia para o piano. Eles iam com ela, sentavam-se aos lados ou ficavam defronte, em pé, e ouviam com atenção religiosa, ora um noturno, ora uma tarantela. Flora ficava ao sabor de ambos, sem deliberação; os dedos é que obedeciam à mecânica da alma. Para os não ver, inclinava a cabeça sobre o teclado; mas o campo da visão os aguardava, se não era a respiração que se fazia sentir defronte ou dos lados. Tal era a subtileza dos seus sentidos.

Se fechava o piano e descia ao jardim, sucedia muita vez que os ia achar ali, passeando, e a cumprimentavam com tão boa sombra, que ela esquecia por instantes a impaciência. Depois, sem que os mandasse, iam embora. Nos primeiros tempos Flora tinha medo que a houvessem abandonado de todo, e chamava-os dentro de si. Ambos tornavam logo, tão dóceis, que ela acabou de se convencer que a fuga não era fuga, nem eles sentiam desespero, e não os evocou mais. No jardim era mais rápido o desaparecimento, talvez pela extrema claridade do lugar. Visão pede meia sombra. (ASSIS, 1994: 1073)

A citação é longa, mas necessária por nos permitir captar melhor o estilo empregado por Machado para expressar todos os meandros do delírio de Flora. Voltando à análise do *caracter* e da lógica de construção dos personagens neste romance, digamos então que a contraditoriedade, qualidade constitutiva da interioridade da personalidade ficta, se desdobra aqui na figura dos dois irmãos gêmeos, que se apresentam alternada e simultaneamente semelhantes e opostos, como se representassem dois pólos antagônicos que só se completam quando reunidos. O desejo de Flora é reconciliá-los, torná-los um único ser inteiro e coerente em si mesmo. Diante desta impossibilidade, Flora constrói um mundo delirante no qual seu desejo se tornaria possível; mas, não sendo, ela definha até morrer. Ou seja, a morte de Flora simboliza a impossibilidade de superação das antíteses em busca da

síntese perfeita. Ao contrário da moça, Aires percebe tudo isso muito bem: para ele, a contradição, sendo característica inerente da economia simbólica do mundo, é uma qualidade inerente do ser humano, constituindo, assim, um traço marcante de sua personalidade. Em um diálogo com Flora, depois de ser instado por ela, que afirmou já tê-lo apanhado emitindo opiniões contraditórias, Aires responde: “– Pode ser. A vida e o mundo não são outra coisa” (ASSIS, 1994: 1057). Quando interpe-lado por Natividade se os filhos iriam brigar entre si para sempre, Aires considera: “– Sempre, não digo; também não digo o contrário. Baronesa, a senhora exige respostas definitivas, mas diga-me o que há de definitivo neste mundo, a não ser o voltarete de seu marido? Esse mesmo falha” (ASSIS, 1994: 994). A definição mais explícita do Conselheiro sobre os irmãos gêmeos e sobre a condição que dramatizam (expressão da contraditoriedade complementar e/ou da completude contraditória), encontra-se em uma passagem na qual Natividade demonstra perplexidade diante da volubilidade ideológica dos filhos: Pedro, que era monarquista, passa a defender o governo republicano e Paulo, que era republicano, passa a fazer oposição ao governo. Tentando encontrar a razão e a lógica para essa inversão de ideias e valores, Aires define a personalidade dos personagens (atente-se aqui para o estilo argumentativo de Aires, próximo do estilo do narrador na tarefa de exprimir verbalmente a mobilidade interior dos rapazes):

– A razão parece-me ser que o espírito de inquietação reside em Paulo, e o de conservação em Pedro. Um já se contenta do que está, outro acha que é pouco e pouquíssimo, e quise-ra ir ao ponto a que não foram os homens. Em suma, não lhes importam formas de governo, contanto que a sociedade fique firme ou se atire para adiante. (ASSIS, 1994: 1086)

Os gêmeos, portanto, dramatizam a si mesmos, isto é, dramatizam a lógica contraditória e conflitiva do ser humano, e, ao mesmo tempo, dramatizam a lógica do mundo, que é da mesma natureza.

Comparado com o esquema visto anteriormente, a novidade deste parece ser o de elevar um pouco mais o caráter estético e analítico da ficção machadiana, variando a concepção de *character* e a forma de dramatizá-lo. Nosso próximo passo é reconhecer e analisar outra forma e outra concepção, atendendo para a ação desenvolvida dos personagens que são também narradores.

AMBIGUIDADE E DUPLICIDADE ESTRUTURAL DOS PERSONAGENS

Existe uma diferença técnica básica entre as narrativas de primeira e de terceira pessoas: nesse caso, o narrador mantém certo distanciamento e discernimento com relação aos eventos e personagens; no primeiro caso, o narrador se interpõe entre os personagens e entre esses e os eventos que os motivam. Ou seja, na narrativa em primeira pessoa, ao passo que o narrador narra e dramatiza os fatos e os personagens, ele também narra e dramatiza a si mesmo, intercalando ou misturando as duas instâncias numa unidade formal indissolúvel. Mas nesse caso, porém, força é destacar o fato de que se trata de uma ilusão mimética, pois o narrador-personagem, sendo um e o mesmo, no entanto possui duas funções distintas, correspondendo a duas estruturas diferentes e justapostas.

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* – primeiro romance narrado em primeira pessoa a sair das mãos de Machado de Assis – temos um prova de quanto tal estrutura se desenvolve de modo intrincado. Como se sabe, Brás Cubas é o autor e o narrador do livro, condição que só se torna possível após sua morte: “eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço” (ASSIS, 1994: 513),⁶ esclarece, ele, logo no primeiro capítulo. Partindo desse pressuposto, observemos as viravol-

⁶ As citações de *Memórias póstumas de Brás Cubas* foram retiradas de *Obras completas*, vol. 1, p. 515-639.

tas do narrador-personagem do romance, com o fim de dar encaminhamento aos problemas aqui discutidos.

A estrutura do personagem como *character* se materializa em Brás – por exemplo – quando ele manifesta uma disposição ambígua de aceitar e defender duas proposições contrárias com naturalidade. Quando seu pai insinua que o melhor para ele era se casar para garantir uma imagem social respeitável, ele conjectura: “uma parte de mim mesmo dizia que sim, que uma esposa formosa e uma posição política eram bens dignos de apreço; outra dizia que não; e a morte de minha mãe me aparecia como exemplo da fragilidade das cousas” (ASSIS, 1994: 548). Em outro momento, quando se encontra indeciso sobre que atitude tomar depois de uma discussão com Virgília, reflete: “Vacilava entre um querer e não querer [...]. Creio que essas duas forças tinham igual intensidade, investiam e resistiam ao mesmo tempo, com ardor, com tenacidade, e nenhuma cedia definitivamente” (ASSIS, 1994: 589). A complexidade de Brás aparece também – e melhor ainda – quando ele manifesta a volubilidade de sua personalidade, assumindo o caráter provisório de suas ideias e impressões sobre a vida e as pessoas. Depois de assumir sua condição humana, Brás desfila uma série infindável de *caracteres*, os quais assume como personalidade própria o que pode ser confundido com encenação:

Não, alma sensível, eu não sou cínico, eu fui homem. Meu cérebro foi um tablado em que se deram peças de todo gênero, o drama sacro, o austero, o piegas, a comédia louça, a desgrenhada farsa, os autos, as bufonérias, um pandemonium, alma sensível, uma barafunda de cousas e pessoas, em que podias ver de tudo [...]. Cruzavam-se nele pensamento de vária casta e feição. Não havia ali a atmosfera somente da águia e do beija-flor; havia também a da lesma e do sapo. (ASSIS, 1994: 555)

Voltando ao problema da condição do narrador-personagem, lembremos que, normalmente, as narrativas de primeira pessoa apresentam uma duplicidade estrutural, pois

se inscrevem na economia do texto, desempenhando duas funções distintas, muitas vezes conflitantes, embora complementares: ora o narrador-personagem se inscreve na trama como eu-narrante, ou seja, exclusivamente como narrador, ora como eu-narrado, quer dizer, exclusivamente como personagem. No caso de Brás Cubas, sua duplicidade estrutural pode ser constatada no fato de ser – ele próprio – dois, isto é, existe o Brás-narrante e o Brás-narrado: o primeiro está morto, fora do tempo e do espaço que o segundo habitou e viveu; esse terá sua trajetória de vida narrada pelo primeiro. Existe, portanto, uma disjunção temporal clara, mas – mais importante que isso, pois está relacionado com o que se analisa aqui – existe também uma disjunção existencial, que mostrará mais claramente a duplicidade estrutural do narrador-personagem do romance. Esse dado realça o aspecto conflitivo próprio do *character* proporcionando a oportunidade de compreender de outra maneira o processo de desconstrução que o Brás-narrante empreende sobre o Brás-narrado. Tomemos como exemplo os capítulos vinte e vinte e quatro do romance: primeiro Brás resume sua rotina de estudante na Universidade, depois se volta sobre a narração e tece uma série de comentários sobre *o que foi narrado, como o foi e por quê*:

A universidade esperava-me com as suas matérias árduas; estudei-as muito mediocrementemente, e nem por isso perdi o grau de bacharel; deram-mo com a solenidade do estilo, após os anos da lei; uma bela festa que me encheu de orgulho e de saudades, – principalmente de saudades. Tinha eu conquistado em Coimbra uma grande nomeada de folião; era um académico estróina, superficial, tumultuário e petulante, dado às aventuras, fazendo romantismo prático e liberalismo teórico, vivendo na pura fé dos olhos pretos e das constituições escritas. No dia em que a Universidade me atestou, em pergaminho, uma ciência que eu estava longe de trazer arraigada no cérebro, confesso que me achei de algum modo logrado, ainda que orgulhoso. (ASSIS, 1994: 542)

Não digo que a Universidade me não tivesse ensinado alguma [filosofia]; mas eu decorei-lhe só as fórmulas, o vocabu-

lário, o esqueleto. Tratei-a como tratei o latim; embolsei três versos de Virgílio, dous de Horácio, uma dúzia de locuções morais e políticas, para as despesas da conversação. Tratei-os como tratei a história e a jurisprudência. Colhi de todas as cousas a fraseologia, a casca, a ornamentação...

Talvez espante ao leitor a franqueza com que lhe exponho e realço a minha mediocridade; advirta que a franqueza é a primeira virtude de um defunto. Na vida, o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência; e o melhor da obrigação é quando, à força de embaçar os outros, embaça-se um homem a si mesmo, porque em tal caso poupa-se o vexame, que é uma sensação penosa, e a hipocrisia, que é um vício hediondo. Mas, na morte, que diferença! que desabafo! que liberdade! Como a gente pode sacudir fora a capa, deitar ao fosso as lentejoulas, despregar-se, despintar-se, desafeitar-se, confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser! Porque, em suma, já não há vizinhos, nem amigos, nem inimigos, nem conhecidos, nem estranhos; não há platéia. O olhar da opinião, esse olhar agudo e judicial, perde a virtude, logo que pisamos o território da morte; não digo que ele se não estenda para cá, e nos não examine e julgue; mas a nós é que não se nos dá do exame nem do julgamento. Senhores vivos, não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados. (ASSIS, 1994: 545-546)

Podemos compreender esses fragmentos a partir de uma perspectiva sócio-histórica, que revela como Brás, empreendendo uma desconstrução de sua própria imagem, por extensão também o faz da classe social a que pertence (SCHWARZ, 1990: 61-79; CHALHOU, 2003: 97-107). Mais ainda, ele desconstrói a credibilidade da Universidade enquanto instituição que prima pela meritocracia e da sociedade como um todo que prestigia o ornamento vazio. Mas tudo isso depende de um dispositivo técnico: o desdobramento da consciência do Brás-narrante que se volta sobre a vida do Brás-narrado. Essa peculiaridade do estilo empregado em *Memórias póstumas* repõe o problema da ambiguidade e do conflito do *character* de outro modo e em outro nível: o que antes era sinal de uma

concepção de personalidade ficta, agora passa a ser também prova de uma disciplina de composição da forma de romance que Machado vinha aprimorando desde o início de sua carreira como escritor e que não parou aí.

Vemos que esses dois dados – a concepção de personagem e o método de composição – sofrem um novo arranjo em *Dom Casmurro*, próximo livro escrito em primeira pessoa. Bento Santiago, o narrador-personagem do romance, também apresenta a disjunção existencial que observamos em *Brás Cubas*: existe um eu-narrante, o Casmurro, homem maduro, solitário e amargurado que resolve escrever a história de sua vida, e existe um eu-narrado, o jovem ingênuo Bentinho, cuja trajetória de vida acompanhamos, narrada pelo primeiro. Mas no presente caso, o narrador-personagem se dramatiza de um modo mais profundamente trágico – isto é, explorando mais o solilóquio shakespereano – porque a ambiguidade, o paradoxo e o conflito existencial que o tipificam como *character* se desdobram em uma fratura do ser. Tal fratura se revela de diversos modos e expressa as diferentes formas de representação da fragmentação do personagem. A certa altura, Bentinho relata sua vontade de ir se encontrar com Capitu no quintal da casa dela, mas essa vontade não se realiza como ação, por causa de um motivo puramente pessoal, sem que haja outro impedimento que não aquele que o próprio Bentinho se impõe sem saber a razão:

As pernas desceram-me os três degraus que davam para a chácara, e caminharam para o quintal vizinho. Era costume delas, às tardes, e às manhãs também. Que as pernas também são pessoas, apenas inferiores aos braços, e valem de si mesmas, quando a cabeça não as rege por meio de idéias.

[...] Quis passar ao quintal, mas as pernas, há pouco tão andarilhas, pareciam agora presas ao chão. Afinal fiz um esforço, empurrei a porta, e entrei. (ASSIS, 1994: 822)⁷

⁷ Os fragmentos de *Dom Casmurro* foram retirados de *Obra completa*, vol. 1, p. 807-944.

Cabeça, pernas e braços apresentados como partes independentes do corpo, sem unidade entre si e sem relação com a consciência, dão sinal da fragmentação que o personagem apresenta e que o assemelha a um autômato. Mas sua consciência também apresenta uma cisão estrutural, também revela partes independentes e sem unidade e coerência: “tinha estremeções, tinha uns esquecimentos em que perdia a consciência de mim e das coisas que me rodeavam, para viver não sei onde nem como” (ASSIS, 1994: 845). Por fim – dando nova volta na engrenagem que empreende a construção do *character* em *Dom Casmurro* – a fragmentação de Bentinho se manifesta como cisão existencial, e o personagem se apresenta – literalmente – como sendo dois:

Escapei ao agregado, escapei a minha mãe não indo ao quarto dela, mas não escapei a mim mesmo. Corri ao meu quarto, e entrei atrás de mim. Eu falava-me, eu perseguia-me, eu atirava-me à cama, e rolava comigo, e chorava, e abafava os soluços com a ponta do lençol. (ASSIS, 1994: 885)

Essa disposição da personalidade e da consciência de Bentinho pode ser interpretada com um sinal de esquizofrenia (SENNA, 1998: 93-103), mas, seguindo a lógica de argumentação aqui proposta, parece ser mais um quesito formal: a duplicidade conflitiva da personalidade e da consciência de Bento dramatiza mais plenamente a teoria do personagem de Machado de Assis, porque expressa todo o movimento do conflito interior da subjetividade em ato. Essa é, aliás, como dito antes, a vantagem formal da narrativa em primeira pessoa no interesse de problematizar a personalidade ficta: o narrador-personagem não somente narra os movimentos de seu espírito, ele os expressa momento a momento, vivendo cada instante com intensidade profunda, dramatizando a si mesmo como dramatiza a linguagem para expressar-se.

Essa situação oferece um meio de compreensão da trama e da estrutura do romance. Analisando primeiro a trama: se aceitamos a hipótese de que a personalidade de Bentinho

apresenta uma fratura interna, se aceitamos o fato de que a fragmentação é uma qualidade constitutiva de sua existência, de sua consciência e de seu corpo, não seria absurdo também aceitarmos que seu nome pode ser fragmentado. Neste caso, a analogia temática entre a obra de Machado e a de Shakespeare – objeto de análise de muitos estudiosos⁸ – pode ser analisada de outro ângulo. Se buscarmos tal analogia a partir da análise dos personagens que compõem o núcleo dramático de *Otelo* e de *Dom Casmurro*, chegaremos, respectivamente, a Otelo (o suposto traído), Desdêmona (a suposta traidora) e Iago (o mentor da calúnia), e a Bento (suposto traído) e Capitu (suposta traidora), faltando identificar quem seria o duplo de Iago. Bem, se aplicarmos a lógica da fragmentação do ser à análise do nome do narrador-personagem, chegaremos a Santo-Iago, quer dizer, um duplo do próprio Bento que, no entanto, não é e nem pode ser reconhecido por ele mesmo, porque o processo de produção da duplicidade existencial que ele apresenta é vedado ao seu próprio conhecimento, posto que ele não possui pleno domínio de si: “se só me faltassem os outros, vá, um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falta eu mesmo, e esta lacuna é tudo” (ASSIS, 1994: 810).

Quanto à estrutura do romance, podemos dizer que, embora apresente uma totalidade bem acabada em si mesma, ela se mostra entrecortada por enunciações justapostas discordantes. Ou seja, embora Bento Santiago assuma a autoria e a narração do livro, podemos encontrar indícios de que existe uma confluência de vozes autorais e narrativas implícitas em *Dom Casmurro* (SOUZA, 2006; CALDWELL, 1960; SCHÜLER, 1978). A comprovação disso aparece, por exemplo, quando Bento revela que a idéia de concepção do livro veio por sugestão dos personagens históricos pintados

⁸ Vale destacar aqui os trabalhos de Eugênio Gomes (1976 e 1961), Helen Caldwell (1960) e Marta de Senna (1998), que apresentam contribuições importantes para o esclarecimento da questão.

na parede de sua sala de visitas ou quando diz ouvir vozes que lhe revelam o futuro:

Foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns. Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como ao poeta, não o do trem, mas o do Fausto: Aí vindes outra vez, inquietas sombras?...

Fiquei tão alegre com esta idéia, que ainda agora me treme a pena na mão. Sim, Nero, Augusto, Massinissa, e tu, grande César, que me incitas a fazer os meus comentários, agradeço-vos o conselho, e vou deitar ao papel as reminiscências que me vierem vindo. (ASSIS, 1994: 810-811)

No quarto, desfazendo a mala e tirando a carta de bacharel de dentro da lata, ia pensando na felicidade e na glória. Via o casamento e a carreira ilustre, enquanto José Dias me ajudava calado e zeloso. Uma fada invisível desceu ali, e me disse em voz igualmente macia e cálida: “Tu serás feliz, Bentinho; tu vais ser feliz”

– E por que não seria feliz? perguntou José Dias, endireitando o tronco e fitando-me.

– Você ouviu? perguntei eu erguendo-me também, espantado.

– Ouviu o que?

– Ouviu uma voz que dizia que eu serei feliz?

– É boa! Você mesmo é que está dizendo...

Ainda agora sou capaz de jurar que a voz era da fada; naturalmente as fadas, expulsas dos contos e dos versos, meteram-se no coração da gente e falam de dentro para fora. (ASSIS, 1994: 906-907)

Nos dois exemplos podemos notar que existem – entretecidos – dois discursos distintos, um por trás do outro, completando o outro, revelando suas lacunas e tornando possível interpretá-las: um deles, explicitado na fala do narrador, nos dispõe os fatos tal como ele os compreende; o outro, oculto nas estrelinhas do discurso explícito do

narrador, revela os limites dos dados tal como ele os compreende e no-los dispõe. A lógica de interpretação que o leitor crítico deve por em prática é sugerida pelo próprio narrador: “é que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo. Assim, preencho as lacunas alheias; assim podes também preencher as minhas” (ASSIS, 1994: 871).

No primeiro fragmento acima citado, Bento afirma que a idéia de escrever suas memórias fora sugestão das figuras na parede, mas ele mesmo reconhece não atinar com a razão de tais personagens e atribui a presença deles a uma moda do tempo. Lendo a contrapelo toda a passagem, somos obrigados a levar em consideração o fato de que aqueles personagens se envolveram em situações de traição, morte e vingança, e, assim, o que funciona como explicação da razão de ser do livro, não foi dito por Bento, mas o sabemos apesar disso. No segundo fragmento ocorre algo semelhante: Bento atribui a uma fada invisível a revelação das esperanças que ele mesmo nutria a respeito do seu destino, ou seja, ele atribui a outrem o que são ideias e palavras suas. Como no exemplo anterior, para alcançarmos a lógica completa da narração, é preciso emparelhar, comparar e confrontar o dito e o omitido, o que foi explicitado por meio da fala do narrador e o que foi introduzido implicitamente nas dobras dessa fala.

Voltando às considerações teóricas, as narrativas em primeira pessoa permitem a Machado de Assis variar a técnica de construção dos personagens e explorar mais as possibilidades de efetivá-la, isto é, torná-la um princípio de dramatização dos caracteres. Quando vertida em princípio de construção da personalidade do narrador, a coerência formal de uma personalidade profunda, complexa, paradoxal e conflitiva, que fundamenta a constituição “moral” do personagem, diversifica e amplia a técnica e a teoria. Assim, se os narradores – responsáveis, no plano lógico interno da ficção, por organizar o todo da narrativa – apresentam uma complexidade elevada – marca da ficção machadiana – isso se deve, em parte, à concepção que o escritor possuía a respeito do personagem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não obstante a diversidade de temas, gêneros e estilos, toda a ficção de Machado de Assis demonstra garantir um lastro de unidade e valor na figura do personagem. O escritor parece testar, ensaiar, experimentar formas diferentes de construção de personalidades fictas, mas também parece ter mantido uma concepção clara e consciente de construção desde o início de sua carreira, uma concepção que ele mesmo procurou delimitar e explicitar teoricamente: a de um personagem compreendido como *character*, ou seja, constituído de uma densidade interior rica e variada (capaz de expressar os conflitos humanos, sua perquirição existencial e sua volubilidade afetiva e ideológica) e destituído da caricatura do “tipo” (que representa, sem vivenciar, situações exemplares). Considerar esses dados implica reconhecer – em Machado – a complementaridade entre concepção teórica e realização estética, articuladas e conduzidas com discernimento. Este parece ser um bom ponto de partida – mais um! – para avaliar a contribuição de Machado de Assis no processo de aclimação e amadurecimento da forma romance no Brasil, pois, como procurei mostrar e analisar, a técnica de construção dos personagens e o método de composição do romance se constituem em dois princípios básicos e inseparáveis da poética, tal como o próprio escritor frisou.

BIBLIOGRAFIA

- BLOOM, Harold. *Shakespeare: a invenção do humano*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.
- BLOOM, Harold. *Hamlet: poeta ilimitado*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- CALDWELL, Helen. *The brazilian othello of the Machado de Assis: a study of Dom Casmurro*. Berkeley: University of Califórnia press, 1960.
- CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis historiador*. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1969.

- FRANCHETTI, Paulo. *Estudos de literatura e brasileira e portuguesa*. São Paulo: Ateliê, 2007
- GLEDSON, John. *Machado de Assis: ficção e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- GOMES, Eugênio. *Shakespeare no Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1961.
- GOMES, Eugênio. *Machado de Assis: influências inglesas*. Rio de Janeiro: Pallas, 1976.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin; Edusp, 2004.
- KOTT, Jan. *Shakespeare nosso contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- MAIA NETO, José Raimundo. *O ceticismo na obra de Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 2007
- NASCIMENTO, José Leonardo do. *O primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX: estética e história*. São Paulo: Unesp, 2008.
- NUNES, Maria Luiza. *The craft of an absolute winner: characterization and narratology in the novels of Machado de Assis*. Westport: Greenwood Press, 1983.
- PASSOS, José Luiz. *Machado de Assis: o romance com pessoas*. São Paulo: Edusp; Nankin, 2007
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.
- SCHÜLER, Donald. *Plenitude perdida: análise das seqüências narrativas no romance Dom casmurro de Machado de Assis*. Porto Alegre: Movimento, 1978.
- SENN, Marta de. *O olhar oblíquo do bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- SOUZA, Ronaldes de Melo. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2006.
- STEINER, Georg. *The death of tragedy*. London: Faber and Faber, 1961.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini. *A formação do romance inglês*. São Paulo: Hucitec, 2007.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- ZOLA, Emile. *Do romance*. São Paulo: Edusp; Imaginário, 1995.

ANGÚSTIA, DE GRACILIANO RAMOS – A MEMÓRIA NA RELAÇÃO ENTRE O CAMPO E A CIDADE

Eloisy Oliveira Batista*

RESUMO: Este estudo conta com o aporte da filosofia e da historiografia para discutir a transição do campo para a cidade em uma das obras mais representativas da literatura brasileira. Para tanto, será analisado o personagem-narrador, Luís da Silva, um homem que oscila entre o presente que se passa na cidade e a memória do tempo em que viveu no campo. Em “O Narrador”(1980), Walter Benjamin observa que os leitores jamais percebem a real eficácia do narrador, quando, na verdade, ele é a chave para a leitura de um romance. A análise que se segue aposta nessa tese.

Palavras-chave: Angústia, Tempo, Narrativa, Graciliano Ramos, Memória

Este estudo aposta na tese de Walter Benjamin que diz ser o narrador a chave para a leitura de um romance e procura investigar as principais inquietações de Luís da Silva, o narrador-personagem de *Angústia*, de Graciliano Ramos.

Luís da Silva começa sua narrativa trinta dias após se recuperar de um estado de delírio, embora admita não estar completamente restabelecido:

Das visões que me perseguiram naquelas noites compridas, umas sombras permanecem, sombras que se misturam à realidade e me produzem calafrios. (RAMOS, 2003: 7)

Essas palavras encontradas no primeiro parágrafo do romance sinalizam o modo como a realidade se coloca para esse narrador, ou seja, sempre mesclada às suas recordações. A ideia de sombra, um lugar de transição entre o claro e o escuro, funciona como imagem da oscilação do narrador entre o passado e o presente, entre o campo e a cidade e entre a reconstituição pela memória e a realidade.

Luís da Silva vive em tempo indeterminado, ou seja, transita entre dois períodos: o *passado* e o *presente*, sem se fixar em nenhum. Dessa forma, pertence a um tempo-lugar que não pode ser habitado por outras pessoas, e se torna um indivíduo solitário – por outro lado, essa solidão propicia a sua inadaptação ao presente e, conseqüentemente, as suas viagens pela memória:

Entro no quarto, procuro um refúgio no passado. Mas não me posso esconder inteiramente nele. Não sou o que eu era naquele tempo. Falta-me tranqüilidade, falta-me inocência, estou feito um molambo que a cidade puiu demais e sujou. (RAMOS, 2003, p.24)

O “passado” faz com que o narrador retorne ao período de sua infância, tempo em que ele viveu no campo; já o presente é o momento no qual ele se encontra durante a narrativa, quando ele vive na cidade. Esses polos temporais, (e, por conseguinte, espaciais) não apresentam a ideia de um eixo com polo positivo e outro com polo negativo, como poderia supor uma leitura desatenta: o modo como o narrador lida com eles é complexo e oscilante. Ele considera o passado um refúgio, mas sabe que esse tempo faz parte apenas da memória e que essa memória se constitui a partir de uma decepção com o presente:

Tenho-me esforçado por tornar-me criança – e em conseqüência misturo coisas atuais a coisas antigas. (RAMOS, 2003, p.96)

Viajar incessantemente entre vida presente e memória não resolve a angústia do narrador, pois o passado muitas vezes é tão ou mais áspero do que o presente – ele insiste nessa transição por completa inadaptação ao real. A oscilação entre dois tempos/espacos torna Luís da Silva um homem dividido, o que se nota também em sua forma de enxergar o mundo: ele vai compondo-o a partir de fragmentos. Portanto, esse romance apresenta a crise moderna da narrativa.

Benjamin, em “O Narrador”, afirma ter a narrativa chegado ao fim porque nós, modernos, perdemos a capacidade de contar histórias. A ampla divulgação do romance a partir do século XIX é, para esse autor, uma comprovação de sua tese, pois ele define a narrativa como um texto linear, que apresenta uma sequência temporal dos acontecimentos, para ser mais facilmente memorizada e recontada oralmente. Já o romance perde esse vínculo com a memória e representa a fragmentação, necessitando, portanto, do livro para existir.

O que Luís da Silva busca na viagem ao passado é a recomposição de uma integridade individual talvez jamais existente, e, conseqüentemente, a paz de espírito e o fim de sua incompatibilidade com o mundo. A tese II de Walter Benjamin (LÖWY 2005) “sobre o conceito de História” esclarece que o movimento de voltar ao passado carrega consigo um sentido, independentemente do que se encontra na chegada:

na representação da felicidade vibra conjuntamente, inalienável, a [representação] da redenção. Com a representação do passado, que a História toma por sua causa, passa-se o mesmo. O passado leva consigo um índice secreto pelo qual ele é remetido à redenção. (LÖWY, 2005: 48)

O narrador de *Angústia* atribui a causa de seus males à sua vinda para a cidade, relacionando-a sempre ao presente. Embora ele tenha chegado a esse lugar “detestável” há vários anos, ou seja, embora a cidade também pertença historicamente ao seu passado, para Luís da Silva, ela não representa

a noção de passado redentor. Por isso, não é considerada como parte de sua memória “rememorada”

O romance estudado é apresentado em retrospectiva, a partir das recordações do narrador no período anterior ao presente, quando ele acaba de deixar um estado de delírio e alucinação. No entanto, observamos que ele faz referência também a uma memória anterior – sua infância – havendo, assim, uma espécie de narrativa da memória da memória, um movimento em cascata que demonstra a profundidade e a densidade da matéria do romance. O enredo não apresenta o interesse central – novamente coloca-se a questão de Benjamin quanto ao fim da narrativa –, mas se torna quase um pretexto para a exploração do passado em suas diversas possibilidades.

O presente é o contraponto, mas é importante observar que o presente da narração já é passado no momento da escrita, porém pode manter o seu estatuto de atualidade, especialmente por estar vinculado à cidade.

A cidade, em *Angústia*, é encarada como um organismo vivo capaz de agir sobre a dignidade das pessoas. No início do romance, Luís da Silva a descreve, ressaltando seus aspectos negativos. Ela é o ambiente determinante para a história que vai contar. Por outro lado, o campo também não é visto de modo completamente positivo, ou seja, o narrador não exalta as belezas naturais e nem valoriza o modo de vida em comunidade. Nesse tempo, o que lhe interessa é a sua constatação de que as pessoas não tinham conflitos internos como os que ele agora tem.

O fato de Luís da Silva detestar a cidade e, mesmo assim, ter um olhar crítico sobre a realidade do campo torna diferente a obra de Graciliano Ramos das dos autores regionalistas. Adolfo Casais Monteiro faz uma consideração importante sobre a relação desse autor com o campo:

Se, como entendo necessário, há que dar a ‘autor regionalista’ uma acepção perfeitamente concreta firmada no que há de comum entre quantos representam essa tendência, então

Graciliano Ramos é o anti-regionalista por excelência. O regionalismo identifica-se, de fato, com saudosismo, com o apego lamentoso a um passado cujo fim se chora, ou, então, a formas de vida ainda existentes, mas como remanescentes de uma época passada, e que se louvam para assim denegrir o presente. É, em suma, uma forma do culto do passado, e constitui, na literatura, uma das formas de negação do presente integrada nas tendências políticas e sociais que exaltam tudo quanto é 'tradicional'. O regionalismo vê tudo idílico no campo, para marcar o contraste com a perda de tradições da vida citadina: daqui a achar que aquele se identifica com a monarquia e o autoritarismo, este com a democracia e a liberdade, vai só um passo, freqüentemente dado pelos escritores que não vêem além do pequeno mundo rural que ainda conserva, no todo ou em parte, os costumes de outrora. (MONTEIRO, 1964: 271-272)

Benjamin trabalha com cuidado a transição da comunidade para a sociedade. Em linhas gerais, ele atribui à primeira a agricultura, as relações pessoais, a oralidade, a coletividade, o conselho, a memória e a narrativa. Características que estão totalmente concatenadas com o modo como Luís da Silva se refere ao seu passado: ele inclusive conta suas experiências da infância em forma de narrativas curtas.

À sociedade Benjamin atribui capitalismo, relações contratuais/impessoais, recordação, incomunicabilidade, solidão e o romance. São elementos que caracterizam a vida do narrador de *Angústia* no momento em que ele conta suas memórias, e não é contingente o fato de ele escrever um romance com esse propósito. Portanto, nesse caso, o narrador é um homem que vivenciou uma transição muito brusca de valores e isso se reflete no modo como lida com a sua vida, bem como no modo como a representa.

O acontecimento que marca o fim do tempo em que o narrador gozava de paz espiritual é a morte de seu pai: Luís da Silva tinha quatorze anos quando sua infância chegou ao fim:

Entro no quarto, procuro um refúgio no passado. Mas não me posso esconder inteiramente nele. Não sou o que eu era naquele tempo. Falta-me tranqüilidade, falta-me ino-

cência, estou feito um molambo que a cidade puiu demais e sujou. (RAMOS, 2003: 24)

Para Raymond Williams, a imagem do campo pertence ao passado e a imagem da cidade pertence ao futuro; logo, falta uma imagem que corresponda ao presente, que se configura como o momento de tensão. Luís da Silva tem consciência de não pertencer à cidade, onde só encontra solidão; porém sabe também que não pode retornar ao passado, mesmo que volte a viver no campo, pois a comunidade onde passou sua infância não existe mais. Assim sendo, só lhe resta fugir para a memória.

Williams afirma que a distância da “aldeia” faz com que o homem concentre em si os impulsos de comunidade e caridade. O isolamento, o silêncio e a solidão são os únicos veículos da natureza e da comunidade; a cidade se torna o inimigo fundamental, do qual Luís da Silva tenta, mas não pode fugir o tempo todo. Sendo um inadaptado, ele materializa seu sofrimento naquilo contra o que ele não pode lutar e do que não pode fugir. Conseqüentemente, ele busca o que sabe por experiência não ser mais possível alcançar, ou seja, a estabilidade de um mundo imóvel, afastado desse lugar em que se valoriza a velocidade, lugar que o prende no tempo presente. Enfim, Luís da Silva busca uma outra relação com o tempo, diferente da necessidade de aceleração que ele encontra na cidade. A certeza da decepção em sua busca corresponde ao título da obra, gera a sensação de angústia presente ao longo de todo o romance.

O narrador de *Angústia* quer escapar da cidade, da burguesia e mesmo do romance; mas essas “instituições” estão arraigadas à sua existência e o máximo que pode fazer é viajar através das narrativas que constantemente constrói baseado na época em que viveu no campo.

A cidade possui um único elemento que não é apresentado de modo hostil: o bonde, um objeto que representa a modernidade e propicia a viagem mental do narrador, trata-

se de um veículo real que o leva a viajar pela memória. Portanto, não se trata de uma incoerência do narrador; pelo contrário, reforça a necessidade que ele tem de deslocar-se.

No bonde, ele sempre viaja sozinho e seus devaneios aparecem no mesmo plano de suas observações da realidade. Os tempos cronológicos se misturam, aumentando a complexidade da situação em que vive o narrador. Isso é possível porque o tempo, para Luís da Silva, não obedece ao tempo mecânico. Esse meio de transporte representa não só a viagem mental, mas também a mudança de lugar no espaço. O que é significativo para um homem que afirma sentir falta da época em que era um viajante, quando não tinha um lugar fixo – seu estado no espaço coincidia com seu estado no tempo – e, portanto, não era tão grande o abismo entre seu interior e a realidade.

Segundo Williams, o sedentarismo forçado provoca toda uma mudança de mentalidade: há certa identificação com as pessoas com quem convivemos nos primeiros anos de vida, assim como um apego ao lugar onde vivenciamos esse momento. Isso é evidente em Luís da Silva, pois, mesmo que a comunidade na qual passou sua infância não apresente nenhum atrativo, é para lá que ele tenta voltar.

São poucos os personagens com quem o narrador tem algum tipo de convivência no presente narrativo. Dentre eles, Marina é certamente a mais significativa, pois é a principal razão pela qual o narrador sentiu necessidade de escrever; além de ser, em muitos momentos, o motivo de seus devaneios interiores. Ao narrar o dia em que a conheceu, Luís da Silva conta que estava lendo um romance embaixo da mangueira de seu quintal e sua leitura foi interrompida para que ele a observasse: ela era a nova moradora da casa da direita.

O fato de Luís da Silva ser um leitor de romances é mais um indício de sua solidão, pois, segundo Benjamin, o leitor de romances é mais solitário do que qualquer outro leitor, já que não dá voz às palavras do livro, mas se apodera delas com muito fervor na sua leitura particular.

Luís da Silva afirma que, quando conheceu Marina, passava por um período tranquilo, com os negócios estabilizados, tolerando bem as pessoas e sendo tolerado. Tiveram uma aproximação difícil no começo. Com trinta e cinco anos, ele só sabia ser funcionário público, era muito tímido e não conseguia se comportar bem com as mulheres; além disso, se considerava muito feio e Marina lhe pareceu uma garota muito jovem e bonita. Algum tempo depois, se tornaram amigos íntimos e deram início a um relacionamento nada romântico, pois não há nenhum tipo de exaltação ou idealização de sentimentos: num dia em que ela lhe pareceu mais atraente, ele a agarrou e depois se sentiu obrigado a falar-lhe em casamento, o que ela aceitou por conveniência. A obrigação do casamento e os gastos necessários para que ele ocorra representam os valores burgueses da cidade, que apenas colaboram para a sua infelicidade.

Luís da Silva gastou toda sua economia melhorando sua própria aparência e comprando o enxoval por exigência de Marina, à que ele cedia, pois ela representava um contato humano, fazendo com que ele se sentisse um pouco mais adaptado à realidade.

Porém, essa tranquilidade foi abalada quando, um dia em que chegou mais cedo do trabalho, encontrou a menina conversando com Julião Tavares, que da casa de Luís da Silva dirigia olhares comprometedores a Marina. Assim, a promessa burguesa de felicidade – o casamento – apresenta a dúvida quanto à fidelidade como seu lado reverso.

Julião Tavares é descrito por Luís da Silva como “um sujeito gordo, vermelho, risonho, patriota, falador e escrevedor” (RAMOS, 2003: 52). Carlos Alberto dos Santos Abel, autor de uma biografia de Graciliano Ramos, observa que a gordura, em muitos casos, carrega em si um sentido negativo para os narradores nordestinos, pois, no meio em que vivem, a magreza é o natural e a gordura fica do lado pior da sociedade.

Dessa forma, comprova-se quanto esse autor é preciso na elaboração de seus personagens, especialmente em *Angústia*, obra na qual todos eles sofrem certa degradação, ou moral, ou estética, ou intelectual, ou social; o que é coerente, vindo de um narrador que vê a cidade como um ambiente capaz de corromper as pessoas.

Seu Ramalho, o pai de Marina, manteve os princípios da época em que vivia na comunidade. Quando Marina assumiu seu namoro com Julião, Dona Adélia, a mãe, foi submissa à situação; já seu marido evitava encontrar o pretendente a genro. Nas visitas de Julião à casa de Marina, seu Ramalho saía para o quintal e ficava conversando com Luís da Silva, ambos contavam histórias das quais se lembravam.

As histórias de seu Ramalho são baseadas em suas lembranças, enquanto Luís da Silva conta histórias a partir de suas recordações. Benjamin propõe uma oposição entre lembrança (do domínio da narrativa) e recordação (do domínio do romance) nos seguintes termos: a lembrança é uma retomada do passado o mais próximo possível do acontecido. Nela há o compromisso com a verdade; já a recordação refere-se a muitos acontecimentos dispersos, escolhidos em função do presente.

Luís da Silva, ao contar suas experiências, as recria, acrescentando-lhes detalhes que podem não ser “reais” ou terem passado despercebidos para quem também as vivenciou. Toda recordação depende do olhar no presente que se tem para o passado. Nas palavras de Michael Löwy:

A relação entre hoje e ontem não é unilateral: em um processo eminentemente dialético, o presente ilumina o passado, e o passado iluminado torna-se uma força no presente. (LÖWY, 2005: 61)

Descobrir a traição de Marina foi muito grave para o narrador, pois desaba a situação que o manteve por algum tempo em paz. Desde que começa a falar de seu relaciona-

mento com a menina, o narrador não intercala nenhuma viagem à memória, o que muda assim que Julião destrói sua ilusão de “felicidade” conjugal. Isso prova que a busca pelo passado se dá a partir de sua insatisfação com o presente. Nesse sentido, é interessante citar uma passagem da VI tese sobre o conceito de história de Benjamin:

Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo. (LÖWY, 2005: 65)

O trauma causado pela visão de sua futura mulher interessada por um homem que detesta e inveja configura-se como “instante de perigo” e, a partir desse momento, as viagens à memória se tornam novamente constantes.

Algum tempo depois de se ter afastado totalmente de Marina, Luís da Silva começou a reparar que na casa vizinha havia uma calma estranha, um grande silêncio e as visitas de Julião se tornavam raras. Foi nessa época que ele ouviu do banheiro de sua casa uma discussão entre Marina e sua mãe sobre a gravidez da menina.

O narrador ficou condoído da sorte das duas, pois acreditava que a culpa não era delas, mas sim de outros que as tinham tornado mulheres fracas e sem orgulho. Novamente ele constata que o inimigo é a cidade, ou aquilo contra o que não se pode lutar: a realidade. O fato de mãe e filha considerarem a situação como uma fatalidade, ignorando completamente a participação de Julião Tavares o irritou. Ele personifica essa realidade injusta no rival e Luís da Silva sente-se convicto de que Julião devia morrer:

D. Adélia estava justificada: – ‘A senhora não nasceu assim. Era forte e bonita. Passou de carrapeta a bola de biliar. A senhora é um pedaço de pano sujo.’ Marina tinha sido julgada e absolvida. Provavelmente me deixei influenciar por leituras românticas. Esqueci que ela um ano antes invejava as meias de seda e os vestidos de d.

Mercedes. Agora tinha tudo: meias, vestidos, um filho no bucho, um filho que sairia gordo, bochechudo e safado, como o pai, como o avô, o Tavares dos Tavares & Cia., uns ratos. (RAMOS, 2003: 173)

Ele passou a seguir Marina para ter certeza de que ela não se encontrava mais com Julião Tavares. Estava obcecado pela ideia de que, a qualquer momento, pudessem reatar o namoro. Nota-se que, em nenhum momento, o narrador fala em amor; suas obsessões não têm uma busca positiva, são frutos de uma angústia maior.

Numa de suas perseguições, ele descobriu que Marina fez um aborto. O ato não incomoda o narrador por questões éticas, mas sim porque, a partir de então, ela deixou de ser a menina viva e alegre que Luís da Silva conhecera. Marina cedeu, passou a andar de cabeça baixa, desanimada, enquanto o pai do feto morto continuava sua vida da mesma maneira.

Durante a sua narrativa, percebe-se que, depois que ele introduz Marina no enredo, a corda passou a ser um objeto fundamental até o fim do romance. Na maioria das vezes em que ela aparece, é o narrador quem a vê, ao compará-la a diversos objetos, como, por exemplo, a cerca, o cano, a gravata, os arames; sente-se amarrado, imagina uma corda no pescoço presa a uma pedra fazendo com que ele afunde. Tantas metáforas e comparações a partir de um mesmo objeto vão criando certo incômodo no leitor, que só vai lhe atribuir sentido quando chegar ao final do livro. Além disso, esse retorno ao mesmo objeto dá a sensação de uma leitura em círculos, que volta muitas vezes ao mesmo ponto, que não sai do lugar, e que intensifica a sensação de angústia.

Algum tempo depois da traição de Marina e Julião, Luís da Silva ganhou uma corda de seu Ivo, um amigo que aparecia em sua casa em busca de comida. Ele ficou apreensivo a princípio, não queria aceitá-la, mas acabou guardando-a em seu bolso.

Nesse mesmo período, passou a seguir Julião e, em uma das noites em que o acompanhava, não pôde conter seu desespero e sua raiva diante de um homem tão desprezível e aparentemente feliz: Luís da Silva o alcançou, o agarrou e colocou a corda em volta de seu pescoço. Julião tentou revidar, mas não adiantou. O narrador estava satisfeito, pois sua “obsessão iria desaparecer”

Há uma passagem no final do romance que demonstra ter havido uma espécie de descoberta por parte do narrador após matar Julião Tavares:

Tive um deslumbramento. O homenzinho da repartição e do jornal não era eu. Esta convicção afastou qualquer receio de perigo. Uma alegria enorme encheu-me. Pessoas que aparecessem ali seriam figurinhas insignificantes, todos os moradores da cidade eram figurinhas insignificantes. (RAMOS, 2003: 238)

Esse deslumbramento é a descoberta de sua riqueza interior. Cometer um crime, ou seja, infringir a lei, foi por um instante um meio de reconhecer a sua própria liberdade e dignidade; é uma maneira de se rebelar contra a cidade. Mas, mesmo nesse momento, a lembrança veio à tona, o que demonstra que nem por isso ele deixa de ser um passageiro da memória. Pouco depois do assassinato, sua mente volta a ficar perturbada.

O mundo interno de Luís da Silva interfere e modifica seu mundo externo e vice-versa. É muito importante entender essa relação como bilateral para a compreensão do livro. Mesmo quando ele foge para sua memória, carrega consigo o sofrimento do presente, pois não pode voltar a ser o que era naquele tempo.

Os pensamentos do narrador muitas vezes são de naturezas completamente distintas e se sobrepõem de tal forma que é impossível para o leitor recompô-los integralmente. No entanto, fazem total sentido dentro do romance e durante a

leitura; o fluxo de imagens que ele evoca se torna fundamental para a completude do livro, pois não são aleatórias. Pelo contrário, são imagens frequentes que se reorganizam em diversos momentos e em cada um deles carregadas de um sentido específico.

Luís da Silva reflete sobre seus devaneios e tem consciência de sua mente complicada. Sabe haver incompatibilidade entre o presente e o passado, mas não consegue se adaptar ao mundo. Ele tem consciência, mas não compreende sua situação; vislumbra sua existência, mas sua visão tanto do passado quanto do presente é fragmentada. A realidade e a memória se fundem, mesmo pertencendo a períodos tão distantes. Contar sua história demonstra a busca incessante do narrador pelo sentido de sua vida, Benjamin afirma que

Aqui 'sentido da vida' – ali 'moral da história': com estas senhas contrapõem-se romance e narrativa, e nelas pode-se ler o estatuto histórico totalmente distinto destas formas artísticas. (BENJAMIN, 1980: 68)

O narrador de *Angústia* não dá conselhos. Muito pelo contrário, ele dá indícios de como o homem moderno está perdido no mundo em que vive. Se vivesse no campo em que passou a infância, o narrador acredita que sua vida seria diferente, pois a vida em comunidade era mais simples para as pessoas, que não tinham tantos tormentos e inquietações interiores.

É esta a simplicidade e a tranquilidade com que Luís da Silva sonha ao querer fugir para a sua memória. Raymond Williams se refere a essa tentativa de voltar ao passado de uma maneira bastante interessante:

Assim, num presente vivenciado enquanto tensão, usamos o contraste entre campo e cidade para ratificar uma divisão e um conflito de impulsos ainda não resolvidos, que talvez fosse melhor encarar em seus próprios termos. (WILLIAMS, 1989: 397)

Luís da Silva termina o livro narrando os delírios mencionados nas páginas iniciais, pois ele começou a escrevê-lo a partir do fim de suas alucinações, quando ele efetivamente foge da realidade e fica preso em sua mente. Ele não consegue ser um homem comum; será sempre um viajante da memória para poder, através de suas viagens entre o passado e o presente, suportar sua vida.

BIBLIOGRAFIA

- ABEL, Carlos A. dos Santos. *Graciliano Ramos: cidadão e artista*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Textos escolhidos/Walter Benjamin, Max Horkheimer, Teodor W. Adorno, Jürgen Habermas*; trad. José Lino Grünnewald... [et al]. São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Os Pensadores).
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999 (coleção tópicos).
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"* Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant, [trad. das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Muller. – São Paulo: Boitempo, 2005.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. Graciliano Ramos. In: *O romance (teoria e crítica)*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1964.
- RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 56. ed. Rio, São Paulo: Record, 2003.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Resenha

SIGNO E IDEOLOGIA: A CONTRIBUIÇÃO BAKHTINIANA PARA A FILOSOFIA DA LINGUAGEM

Maristela Kirst de Lima Girola*

RESUMO: Esta resenha tem por objetivo apresentar uma síntese de *Marxismo e filosofia da linguagem*, de Bakhtin. A obra propõe um método marxista de estudo da linguagem, enfatizando os aspectos sociais e ideológicos da enunciação cotidiana ou artística.

Palavras-chave: Língua, Signo, Ideologia, Enunciação

Esta resenha tem por objetivo apresentar sinteticamente as principais ideias discutidas por Bakhtin em *Marxismo e filosofia da linguagem*, obra publicada entre 1929 e 1930, em Leningrado, sob a assinatura de V. N. Volochínov, discípulo, amigo e admirador do teórico russo. Na obra, Bakhtin propõe uma nova filosofia da linguagem, a partir de um método marxista de estudo dos problemas da língua. Para ele, as bases de uma teoria marxista da criação ideológica estariam estreitamente ligadas aos problemas de filosofia da linguagem.

Tudo o que é ideológico, segundo Bakhtin, possui um significado e remete a algo que está situado fora de si mesmo. Assim, tudo o que é ideológico pode ser chamado de signo. Sem os signos não há ideologia. Um objeto físico converte-se em signo, quando, sem deixar de fazer parte da realidade material, passa a refletir em certa medida uma outra realida-

Doutoranda da PUCRS.

de. Todo instrumento de produção pode se revestir de um sentido ideológico. É o caso, por exemplo, do que ocorreu com a foice e o martelo, no emblema da antiga União Soviética. Mas o instrumento enquanto tal não se torna signo e o signo enquanto tal não se torna instrumento de produção.

Um produto de consumo também pode ser transformado em signo ideológico. O pão e o vinho, no sacramento cristão, por exemplo, exercem essa função. Mas o produto enquanto tal não é um signo. Paralelamente aos fenômenos naturais, ao material tecnológico e aos produtos de consumo, existe um universo particular que é o universo dos signos. O signo apresenta uma dupla natureza, pois, ao mesmo tempo em que existe como parte de uma realidade, ele reflete uma outra realidade. O signo ideológico é concomitantemente reflexo da realidade e fragmento material dessa realidade. O signo tem uma encarnação material, ou seja, é um fenômeno do mundo exterior e, dessa forma, a sua natureza é objetiva. Os efeitos do signo se fazem sentir na experiência exterior.

O domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos, isto é, são correspondentes. Bakhtin critica o idealismo e o psicologismo que situam a ideologia na consciência, esquecendo que a própria compreensão só pode manifestar-se através de um material semiótico, ou, em outras palavras, pelo discurso interior: “A própria consciência só pode surgir e se afirmar como realidade mediante a encarnação material em signos” (BAKHTIN, 1995: 33). A compreensão pode ser entendida como o movimento de aproximar o signo de outros signos já conhecidos, sendo uma resposta a um signo por meio de outros signos.

Os signos só emergem do processo de interação entre uma consciência individual e uma outra. Enfim, por meio da interação social. O ideológico tem lugar no material social particular de signos criados pelo homem. Situa-se entre indivíduos organizados, constituindo o meio de sua comunicação. Assim, os signos pressupõem um terreno interindividual, desde que se trate de indivíduos socialmente organizados que

formem um grupo, uma unidade social. Para Bakhtin, a consciência individual é um fator socioideológico.

O teórico russo não aceita a ideia de consciência como depósito de todos os problemas filosóficos não resolvidos. Para ele, a única definição objetiva possível de consciência é de ordem sociológica. Os signos são o alimento da consciência individual.

A realidade ideológica é uma superestrutura situada imediatamente acima da base econômica. A existência do signo é a materialização da comunicação social. A palavra é o fenômeno ideológico por excelência e o modo mais puro e sensível da relação social. É ainda um signo neutro, porque se mantém neutra em relação a qualquer função ideológica específica, mas acompanha os fenômenos ideológicos (um quadro, um ritual etc...). Já o signo é criado por uma função ideológica precisa e permanece nela. O material privilegiado da comunicação na vida cotidiana é a palavra. Nesse domínio, a conversação e suas formas discursivas se situam.

A palavra é também o material semiótico da vida interior, da consciência (discurso interior). É um material flexível e veiculável pelo corpo. A palavra é utilizável como signo interior e pode funcionar como signo sem expressão externa. Para Bakhtin, a consciência individual é a palavra interior. A teoria bakhtiniana se afasta da Lingüística tradicional ao ver o signo como o signo social.

Todas as manifestações de criação ideológica e todos os signos não verbais banham-se no discurso. Entretanto, isso não significa que a palavra possa suplantiar qualquer outro signo ideológico. Mas os signos apoiam-se nas palavras. Um signo cultural, quando compreendido e dotado de um sentido, não fica isolado, torna-se parte da unidade da consciência verbalmente constituída. A palavra está presente em todos os atos de compreensão e em todos os atos de interpretação. Para Bakhtin, a palavra possui cinco propriedades que fazem dela o objeto fundamental do estudo das ideologias: pureza semiótica, neutralidade ideológica, impli-

cação na comunicação humana ordinária, possibilidade de interiorização e presença em todo ato consciente.

O método sociológico marxista só dará conta de todas as sutilezas das estruturas sociológicas, segundo Bakhtin, a partir da filosofia da linguagem como filosofia do signo ideológico. A determinação da ideologia pela infraestrutura, ou seja, pela realidade, apontada por uma causalidade mecanicista não é aceita por Bakhtin, que propõe uma nova questão: Como a realidade ou infraestrutura determina o signo, como o signo reflete e refrata a realidade em transformação? A palavra, segundo ele, como signo ideológico, pode orientar o problema. A palavra penetra nas relações dos indivíduos (nas de colaboração, nas de base ideológica, nos encontros cotidianos, nas de caráter político) e é indicadora das transformações sociais que ainda se encontram em processo: “As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios” (BAKHTIN, 1995: 41).

Para o entendimento da relação entre a sociedade e o signo e suas mútuas implicações, Bakhtin recorre ao conceito de “psicologia do corpo social” que, segundo a teoria marxista, consiste em um elo entre a estrutura sóciopolítica e a ideologia, que se materializa sob a forma de interação verbal. A psicologia do corpo social não é um conceito metafísico, não se situa no interior dos indivíduos. Pelo contrário, ela está na troca, na palavra, no gesto. Ela constitui-se em meio ambiente inicial dos atos de fala de toda espécie, manifesta-se nos mais diversos aspectos da enunciação, sob a forma de diferentes modos de discursos, isto é, a psicologia do corpo social se dá sob a forma de interação verbal, num processo de comunicação. As relações de produção e a estrutura sóciopolítica determinam os possíveis contatos verbais entre os indivíduos. Da comunicação verbal (condições, formas e tipos) derivam as formas e os temas dos atos de fala.

A psicologia do corpo social abriga todas as formas e aspectos da criação ideológica e deve ser estudada de duas

maneiras. A primeira e mais empregada é o estudo do conteúdo, ou seja, dos temas. A segunda é a análise dos tipos e formas de discurso (como os temas são pensados), isto é, o estudo das formas materiais da expressão da psicologia do corpo social, no contexto da vida e através de signos: “Cada época e cada grupo social têm seu repertório de formas de discurso na comunicação sócio-ideológica” (BAKHTIN, 1995: 43). A cada forma corresponde um grupo de temas. A classificação das formas de enunciação deve apoiar-se sobre uma classificação das formas da comunicação verbal.

A organização hierarquizada da sociedade e de suas relações sociais exerce poderosa influência sobre as formas de enunciação. As formas do signo são condicionadas pela organização social dos indivíduos e pelas condições em que a interação acontece. Há uma evolução social do signo, por um processo dialético do ser no signo. Para o estudo da evolução social do signo linguístico, Bakhtin propõe algumas regras metodológicas: Não separar a ideologia da realidade material do signo; não dissociar o signo das formas concretas da comunicação social e não dissociar a comunicação e suas formas de sua base material (infraestrutura).

O signo ideológico e o signo linguístico são marcados pelo horizonte social. Os objetos valorizados, ou seja, aqueles que recebem a atenção do grupo social, darão origem aos signos, como uma reação semiótica ideológica. Os signos, portanto, são ligados às condições sócioeconômicas do grupo social e possuem uma significação interindividual e um valor social.

A realidade que dá origem à formação de um signo é designada por Bakhtin como “tema do signo”. Cada manifestação verbal tem seu tema. O tema ideológico possui um índice de valor social; em outras palavras, o índice de valor é interindividual. O tema e a forma do signo ideológico são indissociáveis e têm uma origem comum, constituem duas facetas de uma mesma coisa e manifestam-se no plano da palavra.

A palavra reflete as mais imperceptíveis alterações da existência social. A luta de classes ocorre como confronto de

interesses sociais nos limites de uma única comunidade semiótica, isto é, classes sociais diferentes servem-se da mesma língua. Em todo signo ideológico, confrontam-se índices de valor contraditórios. Dessa forma, Bakhtin entende o signo como a arena para a luta de classes. É a luta que o torna capaz de evolução e o mantém vivo e dinâmico. A classe dominante procura tornar o signo monovalente, mas todo signo ideológico vivo tem duas faces. Há uma dialética interna do signo que se revela nas épocas de crise social. Nas condições habituais da vida social, a dialética interna do signo permanece latente.

Bakhtin discorda da conceituação de ideologia proposta pela psicologia interpretativa, rebatendo as idéias de Dilthey e de seus seguidores, que não dão conta do caráter social do signo. A relação entre atividade mental e palavra, em Dilthey, não passa de uma analogia, destinada a esclarecer uma ideia. O signo só se torna signo, em Dilthey, à medida que serve para expressar a vida interior. Assim, a corrente idealista priva de todo sentido, de toda significação, o mundo material.

Para Bakhtin, o signo é uma unidade material discreta, mas a significação não é uma coisa e não pode ser isolada do signo como se fosse uma realidade independente. A atividade mental tem um sentido, se ela pode ser entendida e analisada por intermédio do signo real e tangível. A função expressiva não pode ser separada da atividade mental sem que se altere a sua própria natureza. Isso significa que a atividade mental é expressa exteriormente com a ajuda de signos e, para o próprio indivíduo, ela só existe sob a forma de signos, pois fora do material semiótico não existe atividade interior. Toda atividade mental é exprimível, tem potencial para tal:

Se não nos voltássemos para a função semiótica do discurso interior e para todos os outros movimentos expressivos que formam o psiquismo, nós estaríamos diante de um processo fisiológico puro. (BAKHTIN, 1995: 52)

Mesmo o fisiólogo ou o biólogo devem levar em conta a função semiótica expressiva, como função social, já que o organismo humano não pertence a um meio natural abstrato.

A psicologia funcionalista também se formou sobre as bases do idealismo. Porém, em vários aspectos mostra-se oposta à psicologia interpretativa de Dilthey, porque, ao contrário desta, considera que a ideologia tem primazia sobre o psiquismo. Mas não consegue dar conta da realidade ideológica, oscilando entre um psicologismo espontaneísta e um antipsicologismo agudo.

Bakhtin defende que somente a filosofia do signo, da palavra como signo ideológico por excelência, poderá tratar tanto do psiquismo quanto da ideologia. Para ele, não há fronteira entre o psiquismo e a ideologia, “há apenas uma diferença de grau: no estágio do desenvolvimento interior, o elemento ideológico, ainda não exteriorizado sob a forma de material ideológico, é apenas um elemento confuso” (BAKHTIN, 1995: 57). O que complica o problema de delimitação entre o psíquico e o ideológico é o conceito de “individual”. Não se pode considerar que o psiquismo seja individual e que somente a ideologia seja social:

O indivíduo enquanto detentor dos conteúdos de sua consciência, enquanto autor dos seus pensamentos, enquanto personalidade responsável por seus pensamentos e seus desejos, apresenta-se como um fenômeno puramente sócio-ideológico. Esta é a razão porque o conteúdo do psiquismo ‘individual’ é, por natureza, tão social quanto a ideologia e, por sua vez, a própria etapa em que o indivíduo se conscientiza de sua individualidade e dos direitos que lhe pertencem é ideológica, histórica, e internamente condicionada por fatores sociológicos. Todo signo é social por natureza, tanto o exterior quanto o interior. (BAKHTIN, 1995: 58)

Para evitar mal entendidos, o teórico russo ainda apresenta duas acepções para o termo “individualidade”. Há o indivíduo natural isolado, não associado ao mundo social, tal como conhece e estuda o biólogo, e a individualidade, como

conceito que apresenta uma superestrutura ideológica semiótica, que se coloca acima do indivíduo natural e é, por consequência, social. Enfim, a individualidade pode designar o indivíduo natural ou a personalidade. Bakhtin adota o sentido ideológico do termo (a segunda acepção) e entende, portanto, que todo signo, inclusive o da individualidade, é social.

Todo pensamento de caráter cognitivo materializa-se na consciência, no psiquismo, por meio de um sistema ideológico de conhecimento. Mas o pensamento também pertence ao sistema do psiquismo individual, cujo caráter único não é determinado somente pela unicidade do organismo biológico em questão, mas pela totalidade das condições vitais e sociais em que o organismo se encontra. O psicólogo se interessará pelas condições específicas deste pensamento, já o ideólogo só se interessará por ele se estiver inscrito de maneira objetiva no sistema de conhecimento.

Dessa forma, pode haver uma abordagem em direção ao sujeito ou à ideologia, ou seja, a enunciação pode ser relacionada a um contexto interior para uma compreensão puramente psicológica ou apontar para o exterior, requerendo uma compreensão ideológica, objetiva e concreta. É assim que Bakhtin delimita o psíquico e o ideológico. Entretanto, o próprio Bakhtin explicita que é impossível traçar uma fronteira rígida entre a introspecção e a observação exterior, pois a compreensão dos signos internos se dá sempre em ligação com a situação em que eles tomam forma, a partir dos fatos da experiência exterior, que esclarece o signo interior. A situação é sempre uma situação social. O psiquismo e a ideologia se impregnam mutuamente no processo único e objetivo das relações sociais:

O signo ideológico tem vida na medida em que se realiza no psiquismo e, reciprocamente, a realização psíquica vive do suporte ideológico. A atividade psíquica é uma passagem do interior para o exterior; para o signo ideológico, o processo é inverso. O psíquico goza de extraterritorialidade em relação ao organismo. É o social infiltrado no organismo do

indivíduo. E tudo que é ideológico é extraterritorial no domínio sócioeconômico, pois o signo ideológico, situado fora do organismo, deve penetrar no mundo interior para realizar sua natureza semiótica. (BAKHTIN, 1995: 64)

No que tange à língua, à fala e à enunciação, Bakhtin compara duas correntes do estruturalismo linguístico: o simbolismo individualista, tendo como um de seus notórios representantes Wilhelm Humboldt e o objetivismo abstrato, que deriva de Ferdinand Saussure. A primeira tendência interessa-se pelo ato da fala, de criação individual, como fundamento da língua. As leis da criação linguística são as leis da psicologia individual. Ao linguista cabe preparar a explicação do fato linguístico como proveniente de um ato de criação individual ou, então, servir a finalidades práticas de aquisição de uma língua dada.

Já a segunda orientação do pensamento linguístico tem como centro organizador de todos os fatos da língua o sistema linguístico, ou seja, o sistema das formas fonéticas, gramaticais e lexicais da língua. Em cada enunciação, encontram-se elementos idênticos aos de outras enunciações. Esses traços idênticos são considerados normativos para os locutores de uma mesma comunidade. Para Saussure, “é indispensável partir da língua como sistema de formas cuja identidade se refira a uma norma e esclarecer todos os fatos da linguagem com referência a suas formas estáveis e autônomas” (BAKHTIN, 1995: 86).

Bakhtin expõe as falhas das duas correntes linguísticas. Sobre o objetivismo abstrato, ele afirma que entender a língua como sistema de normas imutáveis e incontestáveis com existência objetiva é um grave erro. A consciência subjetiva do locutor não se utiliza da língua como de um sistema de formas normativas. Tal sistema é uma mera abstração. O sistema linguístico é produto de uma reflexão acerca da língua. Para o locutor, o centro de gravidade da língua não reside na conformidade à norma da forma utilizada, mas na nova signi-

ficação que essa forma adquire no contexto. Tanto para o locutor quanto para o receptor, a forma linguística não tem importância enquanto signo estável e sempre igual a si mesmo, mas como signo sempre variável e flexível.

A compreensão não deve ser confundida com a identificação. Por isso, o teórico russo distingue sinal e signo. O primeiro é identificado, consiste em uma entidade imutável, funciona como instrumento técnico para designar objetos ou acontecimentos. Assim, não pertence ao domínio da ideologia. Já o signo é descodificado, ou seja, é compreendido. Uma forma linguística, quando apenas sinal, não apresenta para o receptor nenhum valor linguístico. O elemento que torna a forma linguística um signo não é a sua identidade como sinal, mas sua mobilidade específica. Na língua materna, o sinal e o reconhecimento estão apagados. Na assimilação de uma língua estrangeira, sente-se a “sinalidade” a língua ainda não se tornou língua. A assimilação ideal de uma língua se dá quando o sinal é completamente absorvido pelo signo.

A consciência linguística do locutor e a do receptor ligam-se à linguagem no sentido de conjunto de contextos possíveis de uso de cada forma particular e não como sistema abstrato de normas. Para o homem contemporâneo, a significação normativa só é associada à expressão escrita. A consciência linguística dos falantes não tem o que fazer com a língua enquanto tal. É necessário um contexto ideológico preciso: “A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial” (BAKHTIN, 1995: 95). Compreendemos e reagimos às palavras que despertam em nós ressonâncias ideológicas ou concernentes à vida. Portanto, a separação da língua de seu conteúdo ideológico constitui um dos erros mais grosseiros do objetivismo abstrato: “Importa-nos menos a correção da enunciação do que seu valor de verdade ou de mentira, seu caráter poético ou vulgar” (BAKHTIN, 1995: 96).

A Linguística surgiu a partir da Filologia, que tinha como objeto línguas mortas e é insuficiente para o estudo da fala viva, com sua evolução permanente. Mesmo as enunciações

monológicas petrificadas (na escrita, nos monumentos) constituem elemento de comunicação verbal. Mesmo immobilizada pela escrita, é resposta a algo, é um elo na cadeia dos atos de fala e é a prolongação das inscrições que a precederam:

Uma inscrição, como toda enunciação monológica, é produzida para ser compreendida, é orientada para uma leitura no contexto da vida científica ou da realidade literária do momento, isto é, no contexto do processo ideológico do qual ela é parte integrante. (BAKHTIN, 1995: 98)

O filólogo não lhe aplica uma compreensão ideológica ativa. Bakhtin combate a concepção de compreensão como ato passivo, ou seja, a compreensão que exclua de antemão qualquer possibilidade de réplica ativa. Ele também se opõe à percepção do signo como objeto-sinal, em que o reconhecimento predomina sobre a compreensão. O pensamento linguístico também foi marcado pelas necessidades do ensino das línguas, da transmissão escolar. Além disso, sofreu a influência da tradição de decifrar as escrituras sagradas, tarefa dos sacerdotes, aqueles que dispõem da palavra. Bakhtin aproxima a figura do sacerdote à do filólogo.

A Linguística e a Filologia se voltam para a palavra estrangeira que exerceu imenso papel ideológico, numa carreira ditatorial e geradora de cultura. A palavra estrangeira serviu de veículo da civilização, da cultura, da religião e da organização política. Seu papel organizador transporta forças e estruturas estrangeiras, funde-se na consciência histórica dos povos, com a ideia de poder, de força, de santidade e de verdade. As categorias provenientes da palavra estrangeira serviram de base ao objetivismo abstrato.

Essa reflexão linguística de caráter formal-sistemático adotou em relação às línguas vivas uma posição conservadora e acadêmica, tratando-as como algo acabado e hostilizando as inovações linguísticas. Em oposição, Bakhtin propõe uma abordagem histórica e viva da língua. Ele busca demonstrar que muito se perde com uma Linguística que está voltada

para o estudo da enunciação monológica isolada, numa atitude de compreensão passiva. É preciso analisar todas as relações que ultrapassam os limites da enunciação monológica, ou seja, considerar os problemas da “política externa” da enunciação.

A Linguística tradicional isola as formas linguísticas do todo dinâmico da fala. A história da língua torna-se a história das formas linguísticas separadas (fonética, morfologia etc.) que se desenvolvem independentemente do sistema como um todo e sem qualquer referência à enunciação concreta. Mesmo quando o filólogo-linguista alinha os contextos possíveis de uma palavra dada, ele acentua o fator de conformidade à norma. Para o objetivismo abstrato, a língua, como produto acabado, como língua morta ou estrangeira, transmite-se de geração a geração, fora do fluxo da comunicação verbal. Na visão bakhtiniana, a língua não se transmite, ela dura e perdura num processo evolutivo contínuo. Por isso, Bakhtin afirma que o objetivismo abstrato não sabe ligar a dimensão sincrônica da língua com sua evolução e não pode, portanto, servir de base para a compreensão e a explicação dos fatos linguísticos enquanto fatos vivos, ao ignorar a sua realidade evolutiva e suas funções sociais.

A enunciação é de natureza social. Assim, Bakhtin não só discorda do objetivismo abstrato, mas também do simbolismo individual, pois, em seu entendimento, a enunciação não pode de forma alguma ser considerada individual no sentido estrito do termo, isto é, não pode ser explicada a partir das condições psicofisiológicas do locutor. A enunciação é sempre o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados. Mesmo que não haja um interlocutor real, este pode ser substituído pelo representante médio do grupo social ao qual pertence o locutor, um interlocutor ideal. O mundo interior e a reflexão de cada indivíduo têm um auditório social próprio “em cuja atmosfera se constroem suas deduções interiores, suas motivações, apreciações” (BAKHTIN, 1995: 113). Quanto mais aculturado for o indivíduo, mais o

auditório se aproximará do auditório médio da criação ideológica. Toda palavra apresenta duas faces, uma determinada pelo fato de que procede de alguém e outra determinada pelo fato de se dirigir a alguém.

A palavra, como signo, é retirada pelo locutor de “um estoque social de signos disponíveis” (BAKHTIN, 1995: 113). A realização deste signo social na enunciação concreta é inteiramente determinada pelas relações sociais. A individualização estilística é um reflexo da interrelação social. Para Bakhtin, o subjetivismo individualista está equivocado ao não compreender a natureza social da enunciação, tentando reduzi-la à expressão do mundo interior do locutor. Também se equivoca quando supõe ser possível deduzir o conteúdo ideológico das condições do psiquismo individual.

A interação verbal constitui a realidade fundamental da língua e o diálogo, entendido em sentido amplo, é uma de suas formas mais importantes. Abrange não só a comunicação face a face, mas toda comunicação verbal e mesmo a fala impressa. O livro, por exemplo, é objeto de discussões ativas, comentado e criticado tanto no discurso interior como nas reações impressas (resenhas, críticas, artigos). O discurso escrito é parte integrante de uma discussão ideológica em grande escala.

Em síntese, Bakhtin propõe um novo ponto de vista para o estudo da linguagem. Em seu entendimento, a língua como sistema estável de formas idênticas não passa de uma abstração científica, que serve a certos fins teóricos e práticos. Tal abstração não pode dar conta de maneira adequada da realidade concreta da língua, que se constitui num processo ininterrupto de evolução, através da interação verbal social dos locutores. Mas as leis da evolução linguística não são as leis da psicologia individual, embora não possam ser dissociadas da atividade dos locutores. Para Bakhtin, as leis da evolução linguística são leis essencialmente sociológicas. A criatividade da língua não pode ser compreendida sem se

considerarem os conteúdos e os valores ideológicos que a ela se ligam. A estrutura da enunciação é uma estrutura necessariamente social.

BIBLIOGRAFIA

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 1995.

Tradução

OVÍDIO, POETA E CIDADÃO: UMA TRADUÇÃO DE OVÍDIO, *AMORES*, III, 15

Fábio Paifer Cairolli*

RESUMO: Este artigo apresenta uma proposta de tradução para o poema *Amores*, III, 15 de Ovídio, justificando sua importância para a compreensão da cidadania entre os romanos e explicitando alguns critérios que norteiam sua tradução.

Palavras-chave: Ovídio, Elegia, Cidadania, Tradução

O texto que ora apresentamos é uma proposta de tradução poética da elegia 15 do terceiro livro de *Amores* de Ovídio. Sua relevância, à parte de qualquer apresentação que este autor mereça receber entre os leitores de língua portuguesa, está relacionada ao fato de ser o último poema do livro em que está inserido, e este, o último livro da coleção de elegias eróticas que tornou o autor um clássico das letras ocidentais.

Os poetas gregos e latinos usualmente recorriam à prática de utilizar os poemas finais de seus volumes como uma espécie de assinatura, chamada *sphragis*, recurso que muito auxilia os pesquisadores a entender não só a articulação dos livros de poesia da Antiguidade, mas também os próprios preceitos poéticos seguidos por cada autor. Nas letras romanas, Ovídio é antecedido na utilização da *sphragis* por Catulo (que, no poema 116, indica seus versos invectivos como vencido-

res de um combate poético contra Gélío, personagem desconhecida) e por Propércio (que, em II, 34, desenvolve um catálogo dos poetas que considera autoridades da elegia erótica que pratica). Ambos os autores são incluídos por Ovídio na sua própria lista de modelos (*Tristes*, II, 1, vv. 421-470).

O que se destaca, portanto, no poema é que, em lugar de expor características de sua poesia, opta por utilizar o espaço para se identificar como um cidadão. Com esse procedimento, se afasta do contexto do gênero elegíaco, no qual, em função da submissão à mulher amada, o poeta frequentemente deserta das atividades civis e militares. O indivíduo que se dirige a Vênus, deusa do amor, expõe seus méritos de cidadão para justificar o fim do seu serviço amoroso: pertencer a uma *gens* antiga e à ordem equestre por méritos que incluem a guerra, mas não se limitam a ela, e, particularmente, por ser cidadão de uma localidade honrada. De tal forma a cidadania é importante para os antigos que, declara Ovídio nos versos 13-14, a grandeza do poeta engrandecerá a cidade.

A tradução que apresentamos privilegia o ritmo, por ser um dos aspectos mais relevantes da poesia antiga. Em latim, o poema está composto em dísticos elegíacos, ritmo que não possui equivalência em português. Pela proximidade deste com o ritmo da poesia épica, e pela desigualdade que existe entre os versos de cada dístico, traduzimos o poema alternando versos dodecassilábicos e decassilábicos, ritmos relacionados à poesia épica em português. Não somos, contudo, originais com isso: seguimos o modelo que tem sido aplicado a Ovídio e ao dístico elegíaco, com bons resultados, por tradutores como Péricles Eugênio da Silva Ramos, João Angelo Oliva Neto e Brunno V. G. Vieira:

Quaere nouum uatem, tenerorum mater Amorum!
raditur hic legis ultima meta meis;
quos ego conposui, Paeligni ruris alumnus –
nec me deliciae dedecuerere meae –

5 siquid id est, usque a proauis uetus ordinis heres,

- non modo militiae turbine factus eques.
Mantua Vergilio, gaudet Verona Catullo;
Paelignae dicar gloria gentis ego,
quam sua libertas ad honesta coegerat arma,
10 cum timuit socias anxia Roma manus.
atque aliquis spectans hospes Sulmonis aquosi
moenia, quae campi iugera pauca tenent,
'Quae tantum' dicat 'potuistis ferre poetam,
quantulacumque estis, uos ego magna uoco.
15 Culte puer puerique parens Amathusia culti.
aurea de campo uellite signa meo!
corniger increpuit thyrsos grauiore Lyaeus:
pulsanda est magnis area maior equis.
inbelles elegi, genialis Musa, ualete,
20 post mea mansurum fata superstes opus.

- Um novo vate busca, ó mãe de Amores ternos.
O último fim chegou às elegias
Que eu compus, eu, criado nos montes pelignos,
(E não me diminuem meus deleites)
5 Herdeiro antigo de ancestral casa (se importa),
Não só a guerra fez-me cavaleiro.
Virgílio alegre Mântua; Catulo, Verona;
Serei glória maior para os pelignos,
Que a liberdade coagiu a honestas armas
10 Quando Roma temeu, inquieta, o amigo.
Mas algum hóspede, notando o muro aquoso
De Sulmona, que cerca poucos campos,
"Que tamanho poeta" dirá "produziste!"
Ês diminuta, mas te digo grande."
15 Cultivado menino e tu, mãe do menino,
Tirai suas insígnias de meu campo.
Com seus cornos, Lieu soa o tirso mais grave:
Para maior extensão, maior cavalo.
Branda elegia, Musa da delícia, adeus!
20 Minha obra vai passar a minha morte.

BIBLIOGRAFIA

- CUNNINGHAM, M. P. *Ovid's Poetics*. The Classical Journal, Vol. 53, No. 6 (Mar., 1958), p. 253-259.
- HUTCHINSON, G. O. *Propertius and the Unity of the Book*. The Journal of Roman Studies, Vol. 74, 1984, p. 99-106.
- OLIVA NETO, J. A. *Falo no Jardim. Priapéia Grega e Latina*. Cotia, SP: Atelie Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.
- OVID. *Amores, Medicamina, Ars, Remedia*. Ed. J. E. Kenney. Oxford: Clarendon Press, 1961.
- PROPERTIUS. *Charm*. Translated by Vincent Katz. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1995.
- SICKLE, J. V. *Poetics of Opening and Closure in Meleager, Catullus, and Gallus*. The Classical World, Vol. 75, No. 2 (Nov. – Dec., 1981), p. 65-75.
- VIEIRA, B. V. G. *O dístico elegíaco em português: tradução de Ovídio, Amores, I, 1, 4, 5, 9*. Revista Eletrônica Antiguidade Clássica, No. 002, Semestre II, 2008, p. 26-37

Ficha técnica

<i>Formato</i>	16 x 22 cm
<i>Mancha</i>	11,5 x 19 cm
<i>Tipologia</i>	Bookman Old Style
<i>Papel</i>	miolo: off-set 75 g/m ² capa: supremo 180 g/m ²
<i>Impressão e acabamento</i>	GRÁFICA DA FFLCH/USP
<i>Número de páginas</i>	340
<i>Tiragem</i>	200 exemplares

