

UNIANDRADE

*Scripta Alumni*

N. 11, 2014



# *Scripta Alumni*

NÚMERO 11 ANO 2014

ISSN 1984-6614

Publicação Semestral do Curso de Mestrado em Teoria Literária  
UNIANDRADE

Reitor: Prof. José Campos de Andrade

Vice-Reitora: Prof.<sup>a</sup> Maria Campos de Andrade

Pró-Reitora Financeira: Prof.<sup>a</sup> Lázara Campos de Andrade

Pró-Reitor de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão:

Prof. M.Sc. José Campos de Andrade Filho

Pró-Reitora de Planejamento: Prof.<sup>a</sup> Alice Campos de Andrade Lima

Pró-Reitora de Graduação: Prof.<sup>a</sup> M.Sc. Mari Elen Campos de Andrade

Pró-Reitor Administrativo: Prof. M.Sc. Anderson José Campos de Andrade

Editora: Verônica Daniel Kobs

## CONSELHO EDITORIAL

Adriana da Rosa Amaral (UNISINOS), Anna Stegh Camati, Benedito Costa Neto Filho (Unicuritiba), Brunilda Tempel Reichmann, Cátia Toledo Mendonça (Fafipar), Cristiane Busato Smith (Massachusetts Institute of Technology e Arizona State University), Edna Polese, Edson Ribeiro da Silva, Eunice de Moraes (UEPG), Fábio Fernandes (PUC-SP), Janice Cristine Thiél (PUC-PR), José Antonio Vasconcelos (USP), Luciana Brito (UENP e UEL), Luiz Roberto Zanotti, Mail Marques de Azevedo, Naira de Almeida Nascimento (UTFPR), Otto Winck (Facel), Sigrid Renaux, Verônica Daniel Kobs

Projeto gráfico, capa e diagramação eletrônica:

Léia Rachel Castellar e Verônica Daniel Kobs

Revisão: Verônica Daniel Kobs



Scripta Alumni / Verônica Daniel Kobs

Revista do Curso de Mestrado em Teoria Literária. - N. 11 (2014) - . - Curitiba, PR: Centro Universitário Campos de Andrade - UNIANDRADE, 2014 -.

Publicação semestral  
ISSN 1984-6614

1. Literatura - História e crítica. 2. Literatura e artes. 3. Literatura e identidade. 4. Literatura e outras mídias. 5. Teoria da literatura. 6. Literatura - Periódicos. I. Centro Universitário Campos de Andrade, Departamento de Letras.





## Scripta Alumni

Uniandrade  
Curitiba, n. 11, 2014

### SUMÁRIO

#### 5 **Apresentação**

#### **O HOMEM SERTANEJO NA LITERATURA ROSEANA**

- 7 A tradição e a modernidade em *A estória de Lélío e Lina*, de João Guimarães Rosa  
Rodrigo do Prado Bittencourt
- 19 Nas Veredas-Mortas com o Sem-Gracejos: A literatura fantástica assenhorando o *Grande sertão: veredas*  
Wagner Monteiro Pereira

#### **POESIA: ENTRE O SONHO E A REALIDADE**

- 38 Cecília Meireles: *Timidez*, da expressão contida, à esperança  
Viviane Prass Galvão
- 53 Da boca de Cronos à pena de Gregório: O texto efêmero se eterniza  
Mario Ribeiro Morais

#### **LITERATURA E CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE**

- 69 *O mundo se despedaça*: Poder e desintegração  
Elidete Zanardini Hofius
- 83 *O garimpeiro*, de Bernardo Guimarães: Mais vale um bom cavaleiro ou um bom dançarino?  
Felipe Lopes dos Santos Oliveira



**PALIMPSESTOS: CONSTRUÇÕES DA LITERATURA SOBRE A HISTÓRIA**

**95** Reflexões sobre monarquia e bruxaria em *Macbeth* (1606), de Shakespeare  
Oleg Andrey Hupalo

**104** Para pensar com os antigos gregos: Refigurações do passado em *Ordens menores*, de Agustina Bessa-Luís  
Edenilson Mikuska

**119 Normas para publicação**



## APRESENTAÇÃO

A *Scripta Alumni* número onze consolida duas características importantes e que têm sido frequentes, nas últimas edições: a qualidade dos artigos e a participação de autores de diversas instituições, nacionais e internacionais. Certamente, esses dois aspectos estão intrinsecamente relacionados, pois o rigor dos pareceristas convida, cada vez mais, alunos de diferentes programas de pós-graduação em Letras a participarem de nossa revista. Esse é um bom motivo para comemorar a marca que a *Scripta Alumni* alcança com a primeira publicação depois do décimo número.

Nesta edição, há quatro seções, cada uma com dois artigos. As novidades ficam por conta da regularidade na divisão dos textos e da predominância da literatura brasileira.

Na seção intitulada *O homem sertanejo na literatura roseana*, o primeiro artigo, *A tradição e a modernidade em "A estória de Lélío e Lina"*, de João Guimarães Rosa, enfatiza o embate entre tradição e modernidade e investiga a função do sertanejo nesse contexto. Já, no trabalho *Nas Veredas-Mortas com o Sem-Gracejos: A literatura fantástica assenhorando o "Grande sertão: veredas"*, analisa-se, fundamentalmente, o pacto com o diabo, momento decisivo na trajetória de Riobaldo e que demonstra a influência da literatura fantástica.

Na segunda parte da revista, outros dois artigos são reunidos sob o título *Poesia: Entre o sonho e a realidade*. O texto *Cecília Meireles: "Timidez", da expressão contida, à esperança* debruça-se sobre o universo onírico, sobre a sugestão, sobre as imagens e sobre o que elas simbolizam na expressão dos sentimentos do eu-lírico. Focalizando um aspecto totalmente diferente, *Da boca de Cronos à pena de Gregório: O texto efêmero se eterniza* relaciona a poesia à crônica, de modo a misturar ficção e realidade, arte e história cotidiana.

Os dois trabalhos que compõem a terceira seção, *Literatura e construção da identidade*, dedicam-se ao estudo de textos literários de diferentes nacionalidades, apesar de se complementarem no que se refere à questão da identidade. Em *"O mundo se despedaça": Poder e desintegração*, ganham destaque as lutas pelas tradições e pelo protagonismo, em meio às relações de alteridade que perfazem o contexto do colonialismo. O artigo intitulado *"O garimpeiro"*, de Bernardo Guimarães: *Mais vale um bom cavaleiro ou um bom dançarino?* vai além da relação entre colonizador e colonizado e focaliza a etapa seguinte a esse processo. Desse modo, destaca-se o ruralismo como elemento decisivo na construção/formação e na tentativa de consolidação de uma identidade brasileira.



Na última parte da revista, intitulada *Palimpsestos: Construções da literatura sobre a história*, o trabalho *Reflexões sobre monarquia e bruxaria em "Macbeth" (1606), de Shakespeare* relaciona o teor ficcional das tragédias ao contexto histórico, demonstrando a habilidade do dramaturgo inglês e a função social de sua obra. Esta edição da revista encerra-se com o artigo *Para pensar com os antigos gregos: Refigurações do passado em "Ordens menores"*, de *Agustina Bessa-Luís*, trabalho que evidencia a importância da história para o conceito de tradição, unindo passado, presente (e futuro), a partir da associação de Portugal com a Antiguidade Clássica.

Apresentação feita, agora é hora do convite à leitura e ao exercício crítico e de reflexão sobre temas e obras tão diversos da Teoria Literária e da literatura. Uma leitura agradável e proveitosa para todos!

Verônica Daniel Kobs  
Editora



# A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE EM *A ESTÓRIA DE LÉLIO E LINA*, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA<sup>1</sup>

---

Rodrigo do Prado Bittencourt<sup>2</sup>

---

**RESUMO:** Ao contrário de uma ideologia civilizadora, muito forte no Brasil, em meados do século XX, que defendia o avanço irrestrito da modernização e de uma atitude a ela contrária, que quer preservar as culturas e comunidades tradicionais como peças de museus, Rosa, em *A estória de Lélio e Lina*, mostra que o sertanejo é capaz de escolher seu próprio caminho. Aproveitando-se do legado da tradição e das inovações da modernidade, Lina irá ensinar a Lélio uma nova maneira de enxergar as relações sociais e outra postura ético-política.

**Palavras-chave:** Guimarães Rosa. Modernidade. Tradição. Literatura.

**ABSTRACT:** In contrast to a civilizing ideology, very strong in Brazil in the middle of twenty century, that advocates the unrestricted advancement of modernity and an attitude contrary to it, that wants to preserve the traditional cultures and communities as museum pieces, Rosa, in *A Estória de Lélio e Lina*, shows that the man of backcountry is able to choose their own way. Lina took advantage of the legacy of the Tradition and the innovations of the Modernity to teach to Lélio a new way of looking at social relations and other ethical-political stance.

**Keywords:** Guimarães Rosa. Modernity. Tradition. Literature.

---

<sup>1</sup> Artigo recebido em 14 de abril de 2014 e aceito em 13 de junho de 2014. Texto orientado pelo Prof. Dr. Carlos Reis (Universidade de Coimbra).

<sup>2</sup> Doutorando do Curso de Literatura de Língua Portuguesa da Universidade de Coimbra.  
E-mail: rpbittencourt@yahoo.com





## INTRODUÇÃO

Em 1956, o mineiro João Guimarães Rosa lançou dois livros: *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*. O primeiro, por decisão do próprio autor, foi dividido em três: *Manuelzão e Miguilim*; *No Urubuquaquá, no Pinhém* e *Noites do sertão*. O texto que será aqui analisado pertence ao segundo desses três livros.

*A estória de Lélío e Lina* é, pois, o último texto de *No Urubuquaquá, no Pinhém*. Esta estória narra a chegada de um jovem vaqueiro de fora ao Pinhém, nas terras do fazendeiro Seo Senclér. Ele, sozinho e sem rumo na vida, encontrará auxílio numa viúva idosa, Lina, para enfrentar os desafios e incertezas que o cercam, na tentativa de encontrar uma namorada e ser feliz. O enredo todo se desenvolve no interior do estado de Minas Gerais, nas primeiras décadas do século XX.

Vê-se, em *A estória de Lélío e Lina* um desenvolvimento do enredo baseado em expansão e contração: a princípio, todas as personagens são apresentadas e entram em cena, cada uma com suas características próprias. Para isso, Rosa usa das descrições feitas a Lélío por Delmiro e Canuto. Elas apresentam retratos de cada um dos moradores do lugar, num movimento de expansão que aumenta cada vez mais o círculo de personagens envolvidas na ação e o leque de possibilidades de desenvolvimento do enredo. Ao descreverem as pessoas do lugar a Lélío, Canuto e Delmiro apresentam-nas cada um segundo seu ponto de vista específico também ao leitor, que tem, nessas descrições, as primeiras informações a respeito de muitas delas e uma complementação da descrição daquelas que já haviam sido mencionadas.

Esse movimento cessa, porém, quando a ação vai se concentrando cada vez mais em Lélío e Lina. A partir da expansão inicial, ocorre uma contração e as personagens secundárias passam a deixar de ser mencionadas ou apenas citadas ocasionalmente. Pouco se saberá da Toloba, da Góga e da Crispininha, por exemplo. Isso porque, o enredo agora precisou parar de se basear na descrição e se focar na narração, nas ações que formam o cerne do texto. Rosa, porém, não deixará essas personagens legadas ao esquecimento. Elas ressurgirão num final grandioso, em que todas voltam a ser mencionadas, como em alguns espetáculos musicais ou óperas, em que todos os artistas voltam ao palco para um final que congrega a todos numa mesma canção. Para isso, Rosa utiliza da festa dada por Seo Senclér no Pinhém, festa que é ao mesmo tempo celebração do Natal e despedida dele e de Dona Rute, sua esposa, que deixarão a fazenda para ir morar na cidade, vítimas dos erros administrativos de Seo Senclér, que falhou ao querer seguir a lógica do moderno capitalismo.

O fazendeiro quisera promover melhorias genéticas no seu plantel, comprando animais caros para sua boiada, com o fim de produzir mais e mais lucrar. Devido às mudanças do mercado e ao azar de ter alguns desses animais mortos por cobras ou quedas de barrancos, Seo Senclér viu sua ambição de aumentar seus lucros levá-lo à bancarrota. Assim, foi obrigado a vender suas terras e se mudar para a cidade.



Embora a mudança de Seo Senclér e Dona Rute, bem como as de Jiní, Tomé e J'sé-Jórjo, levado para manicômio por ter ficado louco, e a morte de Ustavo sejam sintomas da desagregação social porque passava o Pinhém, a festa funciona como uma nova expansão que traz à tona personagens antes deixadas de lado e serve para reintegrá-las ao contexto das ações de Lélío. Até a Mocinha de Paracatu, de quem Lélío parecia já ter esquecido, volta a ser lembrada, trazendo à tona todos os sentimentos e experiências de Lélío para o arremate final, que trará sentido ao enredo: a partida de Lélío e Lina para o Peixe-Manso.

Assim, Rosa permite ao leitor uma contextualização dessa partida em meio não apenas dos acontecimentos recentes, mas de tudo por que passou Lélío durante o texto. A partida não é, portanto, fruto da decepção tida com Mariinha, mas de tudo o que Lélío já experimentava desde antes de sua chegada ao Pinhém. Ela é fruto do desarranjo e falta de rumo que o marcam, mas não é uma repetição do que já vinha acontecendo, não é mais uma dentre as outras partidas e mudanças de Lélío, pois agora ele não está mais sozinho, mas leva Lina consigo e vai para um lugar que foi ela quem escolheu, já pré-determinado, portanto, e não segue numa viagem sem rumo, como quando da sua chegada ao Pinhém.

## HOMEM COMO SER SOCIAL

A companhia de Lina tira Lélío da solidão que lhe era característica e lhe dá uma segurança maior, que ele não tinha. Antes de conhecê-la, Lélío era alguém que não conseguia se relacionar firmemente com ninguém, idealizando a Mocinha de Paracatu justamente para não precisar gostar de ninguém que estivesse ao seu alcance. Também com os companheiros Lélío não se envolve muito, surpreendendo-se com as demonstrações gratuitas de amizade destinadas a ele por J'sé-Jórjo e desconfiando das oriundas de Canuto ou Fradim e nunca tomando iniciativa em se familiarizar com alguém, em se relacionar de modo profundo. Mesmo seus flertes com Manuela e Mariinha são repletos de indecisão e hesitações.

Será com Lina que Lélío aprenderá a se abrir e sair de seu isolamento para criar uma relação que o insira num contexto comunitário, que faz com que ele se importe não só consigo, mas com o outro. Será ela que o fará descobrir a possibilidade de encontrar no outras forças para enfrentar seus próprios problemas, será ela que o mostrará que o homem é um ser social e, por isso, político, como diria Aristóteles:

Claramente se compreende a razão de ser o homem um animal sociável em grau mais elevado que as abelhas e todos os outros animais que vivem reunidos. A natureza, dizemos, nada faz em vão. O homem só, entre todos os animais, tem o dom da palavra; a voz é o



sinal da dor e do prazer, e é por isso que ela foi também concedida a outros animais. Estes chegam a experimentar sensações de dor e de prazer, e a se fazer compreender uns dos outros. A palavra, porém, tem por fim fazer compreender o que é útil ou prejudicial, e, em consequência, o que é justo ou injusto. O que distingue o homem de um modo específico é que ele sabe discernir o bem do mal, o justo do injusto, e assim todos os sentimentos da mesma ordem cuja dominação constitui precisamente a família do Estado. (ARISTÓTELES, s/d, p. 24)

Oliveira Vianna (1987, 93-112), entre outros estudiosos da formação nacional brasileira, fala do isolamento em que viviam os habitantes do meio rural do Brasil tradicional, desde os tempos da colônia, permanecendo cada um em contato apenas com seu núcleo familiar, vendo os vizinhos apenas nas festas religiosas, mutirões, nascimentos e mortes e aprendendo a desconfiar dos desconhecidos. Retrato que endossa e promove o senso comum de que o caipira, sobretudo mineiro, seria desconfiado e arredio.

Lélio parece confirmar essa imagem estereotipada, pois é alguém que não se abre facilmente com ninguém, a não ser com Lina. Por isso, a amizade entre os dois deve ser vista como mais que uma peculiar atração ou um relacionamento especial, é a entrada de Lélio no seio da vida comunitária, nas relações com o outro que o comprometem de modo permanente com o bem-estar dele, tanto é que o vaqueiro não consente em se mudar até que Lina se decide a ir com ele. Esse comprometimento permanente é semelhante ao de Riobaldo e Diadorim, pois Riobaldo também se mostrava desconfiado e arredio, como mostra sua fuga da casa de seu padrinho Selorico Mendes e, posteriormente, a fuga do bando de Zé Bebelo.

Lélio é um isolado, um desarranjado socialmente, mas não do tipo do homem moderno, tão retratado nos romances atuais. Ele não é alguém que se depara com sua solidão e desamparo e percebe que não há outra saída que não isso. Ao contrário, ele sai dessa situação para uma que lhe dá mais segurança e integração, mantendo seu elo com Lina, vencendo seu desamparo, ao menos em parte. Essa é uma solução conservadora, no sentido que não propõe um aprofundamento das novas relações sociais da modernidade e aceitação de suas características, mesmo do isolamento, mas resgata os elos destruídos por ela, numa volta a uma situação comunitária que já se desintegrava graças às mudanças que chegavam ao Sertão. Em suma, a modernidade aqui não se impõe totalmente como única vencedora, mas é assimilada à tradição num amálgama entre as duas.

A solução de Lélio, unir-se à Lina, lembra a proposta de Durkheim frente às constatações da anomia social provocada pela modernidade, em seu clássico livro *O suicídio* (2007). O sociólogo francês propôs uma espécie de volta às corporações de ofício como modo de evitar a desagregação social e o individualismo exacerbado da



modernidade, causas da anomia. Anomia é um conceito criado por ele para designar o desajuste social capaz de produzir nos indivíduos de determinadas classes e sociedades em situações limites um sentimento de não-pertença a nenhum grupo, de falta de sentido da vida social e de incapacidade de adaptação às novas realidades, podendo ocasionar até mesmo suicídios.

A solução proposta por Durkheim é conservadora, pois não prevê uma continuação das mudanças promovidas pela modernidade, mas um retorno a situações já vencidas por ela. Ele, porém, não foi o único entre os intelectuais de fins do século XIX e começo do XX a desejar, se não uma volta ao passado, uma transformação social que levasse a outros rumos, outros tipos de progresso que não o capitalista. Um bom exemplo desta intelectualidade crítica às realidades sócio-econômicas vigentes é Marx.

Marx e Engels (1998, 27-28) apontaram para o fato de que o capitalismo acentuara de forma inédita a exploração do homem pelo homem, retirando as máscaras ideológicas que antes recobriam esse fato e expondo em toda a sua crueza. Desprezando tudo que não fosse acúmulo de capital e valorização dos bens materiais, a burguesia venceu barreiras antes inimagináveis e transformou o mundo, fortalecendo e desenvolvendo o sistema capitalista de produção.

Eles afirmaram a necessidade de voltar a um momento da História Humana em que essa exploração ainda não existia e buscaram fundar um comunismo científico que fosse capaz de resgatar o comunismo primitivo perdido pela injustiça perpetrada durante séculos. Assim, as medidas de transformação social por eles propostas não deixam de ancorar-se em críticas ao progresso pelo progresso, à busca desmedida por avanços tecnológicos e econômicos. Não é qualquer progresso que é válido para estes autores e a modernidade não é um fim em si mesmo, mas a felicidade humana, possibilitada pela justiça social que o é.

Também Rosa apresenta uma solução conservadora para a "anomia" de Lélío, para seu sentimento de estar perdido no mundo, sem rumo e sem força. A solução de Rosa, como a de Durkheim e Marx e Engels (1998, p. 53-77) é a de resgatar laços sociais perdidos e aprofundar a união entre os indivíduos, fortalecendo a comunidade.

Se Durkheim prioriza os laços sociais de sociabilidade e divisão social do trabalho, Marx e Engels (1998, p. 23) focam nos laços econômicos e no sistema de produção de bens de consumo. Na amizade de Lélío e Lina, Rosa mostra um fortalecimento dos laços de sociabilidade, que se referem também a laços familiares, pois Lina é chamada por Lélío de "mãe", ao mesmo tempo em que dá força a outra concepção política, a propagada por Lina, que defende a crítica racional dos valores e tradições recebidos, como forma de se fazer senhor de sua própria vida e ver a História como produto social das relações entre os homens e, por isso, passível de transformação.



## A REGRA MORAL E A LIBERDADE

Para se entender esse aspecto político da influência de Lélío e Lina, temos de nos ater aos episódios em que isso fica mais claro dentro da narrativa. Vemos isso bem na conversa de Lélío e Lina a respeito das condutas sexuais das irmãs Manuela e Maria Júlia.

Lélío conta a Lina que Canuto lhe dissera que Manuela, que já fora namorada deste e agora interessava a aquele, não é mais virgem, tendo tido relações sexuais com o próprio Canuto e um com um forasteiro da cidade, que passou rapidamente pelo Pinhém. Transtornado, Lélío elenca outra acusação: a de que nem mesmo a irmã de Manuela, Maria Júlia, casada com Soussouza, não seria fiel ao marido e até bateria nele.

Lélío espera surpresa e condenação a estes atos imorais, para a cultura local, por parte de Lina, mas ela o surpreende justamente por não se espantar com esses fatos e não lhes dar a importância que Lélío lhes dava.

Lina mostra a Lélío que as regras morais têm de estar a serviço da felicidade do homem, se queremos construir uma sociedade em que as pessoas sejam felizes e possam ser respeitadas enquanto seres humanos, sem nenhum tipo de sujeição ao sexismo, ao moralismo ou a qualquer outro preconceito. Ao dizer a Lélío que Soussouza não poderia ter arrumado uma pessoa melhor para ser sua esposa, Lina deixa-o desconcertado. O jovem vaqueiro esperava que ela também condenasse, como era costume da cultura tradicional sertaneja, a conduta adúltera, mas, ao analisar as consequências de tal condenação, Lina mostra que cabe ao homem livre decidir sobre o que é certo e errado, sobre o quer e o que não quer, independentemente do que disseram ou fizeram os outros antes dele.

Ao não condenar Maria Júlia e ainda por cima enaltecer suas qualidades de esposa, Lina pensa com racionalidade e responsabilidade e não como escrava dos sentimentos ou da tradição. Ela leva Lélío a questionar o que a condenação de Maria Júlia provocaria, o que a obediência ao pensamento tradicional provocaria, pois a postura de Lina deixa implícito que uma separação entre os dois não traria felicidade a Soussouza e sim o contrário e que é nisso que se deveria pensar, na felicidade das pessoas, e não na obediência cega a regras exteriores. Nossas atitudes podem e devem ser livres, portanto, para construir a felicidade geral, o bem comum, e não devem ser escravas de outra regra que não seja a de realizar essa busca. Afinal, se a vida social não está predeterminada por nada, mas é um constructo histórico-social, e por isso, arbitrário, que seja feita de modo a proporcionar maior bem-estar ao Homem.

Essa sujeição dos valores e regras tradicionais – no caso, a fidelidade conjugal – a seus efeitos práticos mostra a Lélío que os homens é que criam seu modo de vida e que, por isso, podem mudá-lo. Se a tradição ampara e garante um sentido para a vida social, como mostra Durkheim, ela não pode ser erigida como um valor em si mesmo, acima de todo questionamento, pois também ela é arbitrária e histórica.



Se Durkheim coloca a coesão social como um valor a ser buscado, reforçando, pois, o valor da tradição, da religião e tudo aquilo que mantém a sociedade unida e forte, Rosa faz de sua personagem uma livre pensadora. Lina não vê outro valor que o bem, a felicidade, das pessoas envolvidas em cada caso que comenta, analisando e julgando, sem compromisso com a tradição, a religião, a coesão social ou qualquer outra coisa que a dita felicidade. O que não significa que ela seja uma iconoclasta. Longe disso, ela não nega a religião ou a tradição, mas as vive de modo imparcial, livre para julgar, atualizando-as a cada situação segundo seus próprios parâmetros e sua finalidade, quiçá revitalizando-as.

Pode-se pensar em revitalização porque aquilo que se institucionalizou como norma ditada pela tradição ou religião, com todo o poder e autoridade que um discurso oriundo do passado pode ter, já foi novo e atual um dia, quando de seu surgimento. Para isso, basta ver a análise de Weber (1994) dos profetas e sacerdotes, em sua *Sociologia da religião*. O sociólogo alemão ressalta o movimento de alternância entre o movimento que surge novo e questionador na figura dos profetas e combate a antiga religião, ancorada na tradição e no poder institucionalizado dos antigos sacerdotes. Se os profetas têm sucesso no seu combate pelo poder dentro do campo religioso, instauram uma nova religião ou, ao menos, novos modos de viver a antiga, até que suas inovações se institucionalizem e eles próprios, ou seus sucessores, se tornem sacerdotes, fechando o ciclo de transformações até que outros profetas apareçam.

Todo esse processo e os tipos ideais de “sacerdotes” e “profetas” são apenas construções analíticas abstratas feitas para possibilitar uma melhor análise do real. Weber tem consciência disso e é o primeiro a alertar sobre a dificuldade de se encontrar “tipos puros” (grupos ou pessoas que possam se enquadrar perfeitamente numa categoria analítica, como a de “profeta”, por exemplo). Assim, há tanto profetas com características de sacerdotes, quanto sacerdotes com características de profetas.

Essa distinção entre inovação e manutenção do status quo, ainda que profundamente teórica, é muito útil e lembra a distinção feita por Benjamin (1986) entre o Estado de Direito que se institui e formaliza como poder acima de todos os outros poderes dentro de seus limites territoriais e o Estado de Exceção, que constitui esse Estado de Direito por meio de uma violência institucional que quebra, inclusive, as regras mais primárias deste. Assim, a liberdade de ação frente ao que está instituído pelo poder – seja da tradição, da religião ou do Estado – não é necessariamente, ao contrário do que pode parecer, uma rebeldia aberta contra a ordem, mas pode ser uma tentativa de criar uma nova ordem ou mesmo de restaurar e fortalecer a já existente.

Lina não almeja destruir a ordem existente, apenas quer adaptá-la à realidade concreta, extraindo desta ordem princípios que possam ser úteis e evitando sua dogmatização como verdade absoluta. Assim, ela mais fortalece e revigora a ordem que a destrói e contesta. Ação que se dá num contexto de desagregação da ordem normal tradicionalmente estabelecida no Sertão e ascensão de um novo modo de vida, de uma nova realidade histórica: a modernidade.



Rosa trata, na maioria de seus textos, de um Sertão que está encontrando a modernidade e sofrendo os efeitos desse encontro. Podemos ver isso nas tropas de soldados do governo mandadas contra os jagunços e na ambição de se tornar deputado de Zé Bebelo, em *Grande sertão: veredas*. Podemos ver isso em *Dão-Lalalão (o devente)*, no Soropita que vai ao povoado escutar a rádio-novela e volta contando-a para a audiência local, que não dispunha do aparelho, mas que mesmo quando pode escutá-la diretamente do rádio, o procura para escutar seu modo de contar aquela narrativa. Podemos ver isso no Miguilim de *Campo Geral*, que passa a enxergar com os óculos do homem que o leva para a cidade. Há também o estrangeiro urbanizado, que parece ser um naturalista, que se embrenha no Sertão com o frade e o fazendeiro em *O recado do morro*; a morte sem herdeiros do Cara-de-Bronze, no texto homônimo, que não permite, assim, a continuidade de sua busca pela poesia do mundo. Isso, sem falar no mesmo problema de continuidade apontando agora na vida de Manuelzão, em *Uma estória de amor*, que já não vê homens de sua força e disposição para dar seguimento às suas conquistas, decepcionando-se, sobretudo, com seu filho. Já em *Buriti*, para ficar apenas nas obras de 1956, vê-se a desintegração aparecendo por parte de Lalinha, que vem da cidade para trazer estímulos sexuais incestuosos a Iô Liodoro e Glória e no tardar de Miguel, que acaba provocando o enlace sexual de Glória e Nhô Gualberto.

A desagregação também está presente em *A estória de Lélío e Lina*. Como já vimos, há personagens deixando a cena, seja por morte (Ustavo), falência (Seo Senclér e Dona Rute), desgosto (Tomé e Jiní) ou loucura (J'sé-Jórjo); há a desavença entre Canuto e Delmiro e a inveja deste de Lélío, solteiro e desimpedido para mudar-se e enriquecer-se e há ainda a doença de Pernambo.

Essa desagregação apenas em parte tem ligação com a modernidade. A falência após uma tentativa de realizar uma melhoria no plantel tem claras ligações com o que é moderno, na medida em que vai contra o pensamento tradicional que, como apontou Weber (2004, p. 51-53), não ambiciona um enriquecimento sem fim, mas se contenta com a riqueza já alcançada. A ida de J'sé-Jórjo para um manicômio também tem claras ligações com o que é moderno e a implantação de manicômios, prisões, creches e outros locais que separam as pessoas por idade, sexo e características de saúde, num controle do corpo baseado no panóptico, como mostra Foucault (2007).

A modernidade, porém, não significa desagregação e não é esse o único efeito por ela causado. Como em *Dão-Lalalão (o devente)*, ela pode ser apropriada pelos sertanejos a seu modo, fornecendo elementos para o fortalecimento da cultura local ao invés de destruí-la. Bem como se vê no sonho de Zé Bebelo de se tornar um deputado e na sua pretensa aliança com o governo para acabar com os jagunços. A modernidade, enfim pode ser usada em proveito próprio pelo sertanejo e não é inimiga do Sertão, como muito se pensou e ainda se pensa, no Brasil.



## MODERNIDADE E TRADIÇÃO

Houve, no país, uma ideologia que já foi mais forte, mas ainda existe, de que o que não é moderno e capitalista precisa se modernizar, entrar no mercado, se civilizar, como se houvesse um lado bom e um lado ruim e o bom precisasse de ajuda para vencer o ruim. Isso se manifestou não apenas em momentos de euforia econômica no Brasil, como os “cinquenta anos em cinco”, do governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961), ou “o milagre econômico” da Ditadura (1964-1985), mas sempre foi uma força a oprimir e destruir, em nome do progresso. “Progresso”, aliás, que se encontra escrito na bandeira nacional do Brasil, como meta indiscutível e absoluta da nação.

Essa ideologia colocou conflitos com forte conotação de luta de classes, como o de Canudos (1896-1897) e o do Contestado (1912-1916), como conflitos entre a poder civilizador do litoral e o levante dos “atrasados”, “selvagens”, “brutos.” *Os sertões* (2006), de Euclides da Cunha é a grande obra que descreve essa realidade justamente por sua honestidade ao revelar a dúvida de que até que ponto essa missão civilizadora era benéfica, legal e moral, tendo em vista as milhares de mortes que causou, dizimando pessoas que nada haviam feito contra o poder central e nenhum crime haviam cometido.

Se Euclides da Cunha começa o livro elogiando o poder central civilizado e civilizador, vai mudando sua visão ao longo do tempo e dos acontecimentos que presencia e acaba por colocar em dúvida quem é o civilizador e quem é o bárbaro dessa história, uma vez que antevê a constatação de Adorno (1995) de que a civilização engendra barbárie.

Rosa não entra nessa polarização entre civilizado e incivilizado, mas vê o sertanejo como alguém de personalidade própria, de cultura própria, capaz de ser sujeito de sua própria vida, sem necessidade de ser tutelado. Para ele, a civilização não é um bem que deve ser imposto ao sertanejo e este, apesar de suas particularidades, também não é um herói semi-animal com capacidades de incrível adaptação à natureza local e proezas no âmbito da atividade física e da pureza de sentimento, como Arnaldo de *O sertanejo*, de José de Alencar (1944).

Para Rosa, o sertanejo não precisa de um demiurgo que venha lhe ensinar a ser humano. Não é um homem bruto que precisa descobrir o fogo e a indústria, ajudado por um Prometeu. Essa mitologia não cabe aqui. Ela corrobora o ponto de vista dos vencedores e a instituição de um novo poder. A ideia de que um demiurgo ensinou o modo correto de se viver e civilizou e humanizou os que antes eram selvagens, tendo os homens para com ele, por isso, uma dívida de gratidão, se liga de perto às ações de fundação do Estado de Direito como nova força de opressão e dominação, descritas por Benjamin (1986) como já apontamos anteriormente.

Ora, essa ordem e humanização instituem a dominação e a paz trazida pelo civilizador se dá não por meio do diálogo e da democracia, mas pela força e pela repressão. Essa é a “pax romana” que foi imposta ao Contestado e a Canudos. Essa





é a paz e a civilização que grande parte da elite brasileira quis e quer promover sobre os espaços em que ainda não dispõe de domínio pleno. Essa é a ação civilizatória que muitas vezes seduziu o brasileiro urbano de classe alta: dominar aquilo que ainda não lhe pertencia e fazer de tudo uma fonte de lucro e uma base para o seu poder político.

Não é essa a visão de Rosa. Ao contrário, ele resgata o valor desse sertanejo tantas vezes acusado de atrasado e de empecilho ao desenvolvimento do país pelas aristocracias rurais sedentas de acúmulo de capital e exploração do campesinato. Rosa mostra o quanto esse sertanejo é capaz de raciocínios finos e uma vida interior rica, o quão bela pode ser sua cultura e interessante sua vida. Rosa valoriza esse sertanejo e Lina é uma vitrine desse valor, é uma das personagens que mais contribui para esse resgate do sertanejo, com sua sabedoria, sua amabilidade e doação.

## CONCLUSÃO

Lina é mais do que aquela que ajudará Lélío a atravessar as dificuldades de um mundo em rápida transformação graças ao contato da modernidade com o Sertão. Ela é uma prova de que o sertanejo tem uma riqueza cultural que os homens urbanos e civilizados muitas vezes desconhecem. Ela ajuda Lélío a lidar com o que há de tradicional no Sertão, sem deixar de aproveitar os benefícios da modernidade.

Voltando aos casos de Manuela e Maria Júlia, Lina une a fé cristã do ambiente sertanejo, que valoriza a fidelidade conjugal e a virgindade antes do casamento, a um senso crítico e uma autonomia de pensamento que é típica dos ambientes urbanos modernos. Ela revitaliza a tradição, direcionando essas características da vida no mundo moderno para atingir um objetivo tradicional: a felicidade dos que nos cercam. Assim, ela mostra a Lélío que para a felicidade de Soussouza, fim último da exigência de que sua esposa seja fiel, era preciso pensar nas conseqüências da aplicação das regras e normas do pensamento tradicional: a separação do casal ou mesmo o assassinato da mulher adúltera e de seu amante não trariam felicidade ao vaqueiro. Assim, a regra tradicional não deve ser vista como um dogma, incontestado por natureza, mas sim como um meio utilizado para alcançar um fim: a felicidade de todos.

O mesmo se dá em relação ao fato de Manuela não ser mais virgem. Lina afirma que isso não tira dela seu valor, mostrando a Lélío a boa fé da moça ao revelar a Canuto seu segredo. Ela confiou no antigo namorado e em seu amor, por isso contou de sua primeira experiência sexual. Para Lina, Manuela seria uma boa esposa para quem com ela casasse, independente de ter permanecido virgem ou não. Outro exemplo de um pensamento crítico e autônomo, característica da modernidade, aplicado à realidade sertaneja, com um fim sertanejo (a felicidade dos que nos cercam, em conformidade com a fé cristã, mas sem colocar os princípios e regras gerais acima das individualidades e especificidades de cada caso).



Esses casos não podem ser confundidos com uma invasão abrupta e avassaladora da modernidade, pois a busca de se levar em consideração os valores cristãos na tentativa de se alcançar a sua felicidade e a dos que o cercam é uma realidade sertaneja tradicional. A modernidade traz em seu bojo um individualismo que não prevê a busca daquilo que é importante e benéfico também aos outros e tampouco levaria em consideração valores cristãos, como a fidelidade conjugal e a abstenção sexual dos solteiros.

Tampouco são tradicionais, pois não trazem a aceitação sem questionamento daquilo que foi feito e pensado pelos antigos, os antepassados. Não se vê aqui a aplicação de uma condenação moral à Manuela e Maria Júlia por parte de Lina, mas tão somente por Lélío. Ele, sim, não questiona ou critica o que a tradição manda, mas cobra a aplicação de sanções às duas irmãs por não terem seguido os rumos ditados pelo Cristianismo.

A solução de Rosa é estar no meio termo entre a modernidade e o Sertão por não acreditar que o segundo deva ser suplantado pela primeira, num processo de civilização e ordenação da selvageria e da barbárie, como preconizava parte da elite brasileira, ou que o sertanejo precise de tutela para não se perder em meio às belezas da e riquezas da Modernidade, deixando seu lado semi-animal e puro, como o retrata Alencar. Para o escritor mineiro, e Lina é uma de suas criações mais importantes para a defesa dessa idéia, tanto o Sertão poderia aprender com a modernidade quanto a ela poderia ensinar. Ao menos é isso que ele parece demonstrar em seus textos, trazendo a riqueza e a variedade da Vida, que não pode jamais ser resumida em “certo” e “errado”, “adiantado” e “atrasado”, mas que encerra em si peculiaridades e matizes que não se pode prever, apenas viver.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. *Educação e emancipação*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.

\_\_\_\_\_. *Palavras e sinais*. Tradução de Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995.

ALENCAR, J. *O sertanejo*. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1994.

ARISTÓTELES. *A política*. 3. ed. Tradução de Silveira Chaves. São Paulo: Atena, s/d.

BENJAMIN, W. Crítica da violência. Crítica do Poder. Tradução de Willi Bolle. In: BOLLE, W. (Org.). *W. Benjamin: documentos de cultura, documentos de barbárie*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1986, p. 160-175.

CUNHA, E. da. *Os sertões*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

DURKHEIM, E. *O suicídio*. 6. ed. Barcarena: Presença, 2007.



ENGELS, F.; MARX, K. *Manifesto comunista*. 1. ed. Porto Alegre: L & PM, 2001.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*. 36. ed. São Paulo: Vozes, 2007.

ROSA, J. G. A estória de Lélío e Lina. In: \_\_\_\_\_. *No Urubuquaquá, no Pinhém*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 175-311.

\_\_\_\_\_. Campo Geral. In: \_\_\_\_\_. *Manuelzão e Miguilim*. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 27-52.

\_\_\_\_\_. Dão-Lalalão (o devente). In: \_\_\_\_\_. *Noites do sertão*. 15. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 117-316.

\_\_\_\_\_. *Grande sertão: veredas*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

VIANNA, F. J. O. *Instituições políticas brasileiras*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo; Niterói: universidade Federal Fluminense, 1987.

WEBER, M. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. Sociologia da religião (Tipos de relações comunitárias religiosas). In: \_\_\_\_\_. *Economia e sociedade*, v. 1. 3. ed. Brasília: UNB, 1994, p. 281-418.



# NAS VEREDAS-MORTAS COM O SEM-GRACEJOS: A LITERATURA FANTÁSTICA ASSENHOREANDO O *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*<sup>1</sup>

---

Wagner Monteiro Pereira<sup>2</sup>

---

**RESUMO:** O romance *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, publicado em 1956, é, desde sua publicação, objeto de análise de inúmeros estudos acadêmicos. Este artigo pretende analisá-lo, tendo como foco a famosa cena do pacto com o diabo, que possui Riobaldo como protagonista, em meio às Veredas-Mortas. A cena, marcada pela incerteza de sua concretização e pela mudança de atitude do narrador-protagonista, Riobaldo, será aproximada da literatura fantástica, segundo a teoria de Todorov (2012). Outrossim, analisar-se-ão outros “causos” contados por Riobaldo, que fazem com que se possa discuti-los e aproximá-los do realismo maravilhoso e de obras canônicas no estilo, como o *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo.

**Palavras-chave:** Guimarães Rosa. *Grande sertão: veredas*. Literatura fantástica.

**ABSTRACT:** The novel *Grande sertão: veredas*, by Guimarães Rosa, published in 1956, has been the object of a lot of studies. This essay aims to analyze this novel, focusing on the famous episode of the pact with the devil. Marked by the uncertainty of its realization and the change of attitude of the narrator-protagonist, Riobaldo, we will approach the episode of fantastic literature, according to the theory of Todorov (2012). Furthermore, we will also discuss other anecdotes told by Riobaldo, which are closely related to the magic realism as well and to Juan Rulfo's novel, *Pedro Páramo*.

**Keywords:** Guimarães Rosa. *Grande sertão: veredas*. Fantastic Literature.

---

<sup>1</sup>Artigo recebido em 14 de abril de 2014 e aceito em 31 de maio de 2014. Texto orientado pelo Prof. Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado (UFPR).

<sup>2</sup> Mestrando do Curso de Letras (Estudos Literários) da UFPR.  
E-mail: wagmonteiro1989@gmail.com



## INTRODUÇÃO

*Dios mío, no estaban los tiempos para que el diablo diera nuevamente señales de vida y se apareciera otra vez a la gente*<sup>3</sup>.

(Mario Vargas Llosa)

*Nem por um minuto eu te tomo por uma verdade real – gritou Ivan até com certa fúria. – És uma mentira, és minha doença, és um fantasma. Só não sei como te exterminar, e vejo que preciso sofrer por algum tempo. És minha alucinação. És a encarnação de mim mesmo, mas, pensando bem, somente de uma parte de mim... de minhas ideias e sentimentos, e só os mais abjetos e tolos. Sob esse aspecto eu até poderia te achar curioso, desde que tivesse tempo para te acompanhar nas tuas folias*<sup>4</sup>.

(Fiódor Dostoiévski)

“Meu corpo era que sentia um frio, de si, friôr de dentro e de fora, no me rigir. Nunca em minha vida eu não tinha sentido a solidão duma friagem assim. E se aquele gelado inteiriço não me largasse mais” (ROSA, 2001, p. 439). Essas são as palavras do jagunço Riobaldo, narrador-protagonista do *Grande sertão: veredas* (1956), logo após a famosa cena do suposto pacto com o diabo. Esperamos ao longo de mais de quatrocentas páginas pela fatídica cena, posto que Riobaldo resolve narrar sua história para o seu interlocutor, entre tantas razões, para questionar-lhe se o diabo existe e, logo, se o pacto se concretizou. A presença do demoníaco é, segundo Marcus Vinicius Mazzari, uma constante em todo o romance de Rosa:

Se no universo ficcional do *Grande sertão: veredas* o “fio da vida” do jagunço Riobaldo vem marcado por um relacionamento amoroso que mereceria a designação de “demoníaco” e, sobretudo, pelo fantasma do pacto, é inteiramente coerente que a desordem no fio de sua narrativa (na verdade, elevada maestria artística do autor) se deva em larga medida à figura obsedante do diabo e à cena noturna nas Veredas-Mortas. O romance rosiano ilustra dessa maneira, com exuberante plasticidade, a derivação etimológica da palavra “diabo” a partir do termo grego *diá-bolos*, em sua conotação, relacionada ao

<sup>3</sup> Trecho da obra *El héroe discreto*.

<sup>4</sup> Fala de Ivan Fiódorovitch no famoso diálogo com o diabo, no capítulo IX, *O diabo*, da obra *Os irmãos Karamázov*.



verbo *dia-bállein*, de desunir, embaralhar, desagregar (que, por fim, leva ao significado de “caluniador”). (MAZZARI, 2010, p. 23)

Contudo, a temática do pacto em si não é uma inovação do romance rosiano. A tradição do pacto com o diabo, em troca de algo relevante, remonta à história do Doutor Johannes Georg Faustus, médico alemão que, em troca do conhecimento absoluto, pactuou com o demônio:

Teria nascido por volta de 1480, vivido na Alemanha, no começo do século XVI, no tempo de Lutero, e morrido em 1540. Cientista e astrólogo, admirado como mago e taumaturgo, personificava as grandes ambições intelectuais e espirituais da Renascença. Contudo, o êxito não lhe é duradouro. Com a intervenção da reforma luterana, aprofundando o sentimento religioso e condenando as ambições pagãs, o grande mago transforma-se, nas recordações do povo, em feiticeiro e pactário, pois suas façanhas só seriam explicáveis pelo pacto com o demônio. (MACHADO, 2008, p. 2)

Essa lenda, surgida no século XVI, na Alemanha, ganhou fama na literatura moderna através do *Fausto*, de Goethe, publicado no início do século XIX. Entretanto, na obra de Goethe, há a convicção de que o pacto se concretizou. O argumento não gira em torno da incerteza, mas das consequências do pacto na personalidade do Doutor Fausto.

No clássico de Goethe, a figura do diabo, personificada em Mefistófeles, dialoga com Fausto e lhe promete tudo que este almeja, desde que o doutor o sirva quando se for para o “outro mundo”: “Obrigo-me, eu te sirvo, eu te secundo, / Aqui, em tudo, sem descanso ou paz; / No encontro nosso, no outro mundo, / O mesmo para mim farás” (GOETHE, 2011, p. 139). Um pacto deve ser vantajoso para ambos os pactários e não faria sentido que Mefistófeles desse algo a Fausto sem lhe pedir algo em troca. No *Grande sertão: veredas*, a dúvida se realmente houve o pacto reside exatamente nesse ponto: se o pacto se concretizou, o que o demônio levou de Riobaldo? Pois não se explicita na narrativa, como no *Fausto* de Goethe, uma negociação entre o diabo e o pactário.

O pacto no *Fausto* é feito nos moldes mais tradicionais, por meio da assinatura com uma gota de sangue. Em edição recente da obra de Goethe, traduzida pela editora 34, Marcus Vinicius Mazzari assinala que o traço do sangue é uma constante nas várias versões da história do Doutor Fausto. No *Fausto*, Mefistófeles ressalta que para que se firme o pacto, faz-se necessário tal ato: “Por que exageras teu fraseado? / Com jeito tão acalorado? / Serve qualquer folheto ou nota. / Com sangue assinas, uma gota! / (...) Sangue é um muito especial extrato” (GOETHE, 2011, p. 144). Essa tradição



também foi retomada por Guimarães Rosa no *Grande sertão: veredas*. Riobaldo, antes de narrar a cena das Veredas mortas, explicita como para ele seria um pacto com o diabo. Vejamos como a assinatura com sangue também faz parte do imaginário sertanejo:

Do Tristonho vir negociar nas trevas de encruzilhadas, na morte das horas, soforma dalgum bicho de pelo escuro, por entre chorinhos e estados austeros, e daí erguido sujeito diante de homem, e se representando, canhim, beçudo, manquinho, por cima dos pés de bode, balançando chapéu vermelho emplumado, medonho como exigia documento com sangue vivo assinado, e como se despedia, depois, no estrondo e forte enxofre. Eu não acreditava, mesmo quando estremecia. (ROSA, 2001, p. 427)

Ou seja, o imaginário sertanejo está cheio de referências já presentes no *Fausto*. Marcus Mazzari assinala que a face demoníaca “cara de gente, cara de cão” presente já nas primeiras linhas do discurso de Riobaldo retoma o diabo Mefistófeles, da obra de Goethe, que se apresenta primeiramente sob a pele de um cachorro: “A superstição popular parece tê-la concebido naquele âmbito que Mefistófeles, desprendendo-se do disfarce de cão e surgindo pela primeira vez diante de Fausto, diz constituir o seu elemento mais genuíno, isto é, o Mal: ‘Por isso, tudo a que chamais / De destruição, pecado, o mal, / Meu elemento é, integral’” (MAZZARI, 2008, p. 273).

Fica evidente que Goethe e Guimarães Rosa constroem seus argumentos a partir da tradição do pacto. Não esqueçamos que não em vão Riobaldo decide fazer o pacto à meia-noite nas Veredas-Mortas. Segundo Mazzari (2010, p. 274), na peça de Marlowe – tragédia que inspirara a obra de Goethe, além do esconjuro noturno, sobressai a ordem de Fausto a Mefistófeles, para que este retorne à meia-noite a seu gabinete. A teórica Adelaide Caramuru César sintetiza: “Riobaldo precisa despertar em si o Fausto dormente, aquele que não conhece barreiras, que se caracteriza pela inquietude e rebeldia, que quer ir além de suas forças humanas, recorrendo, para tanto, ao transcendente” (CÉZAR, 2006, p. 21).

Entretanto, como veremos a seguir, no romance de Rosa, Riobaldo sofre com a dúvida, por não saber se o fato de ter chegado a ser chefe de jagunços e a vitória sobre seu inimigo Hermógenes foram frutos do possível pacto firmado nas Veredas mortas. Por outro lado, no *Fausto*, para conseguir todo o conhecimento do mundo, Doutor Fausto sela o acordo com Mefistófeles e, já nas cenas subsequentes ao pacto, vemos tudo que o diabo pode-lhe oferecer, começando pelas festas na Taberna de Auerbach em Leipzig, cuja balbúrdia não interessa ao Fausto. Essa é uma diferença fundamental entre o *Grande sertão: veredas* e o *Fausto* de Goethe. Pois se neste há a personificação do diabo na figura de Mefistófeles, naquele, como aponta Marks (2012), o demônio não tem corpo:



Já em Guimarães Rosa, e essa é uma distinção fundamental, o demônio não tem corpo, não aparece, não fala. E tanto se faz mais forte quanto o seu silêncio e a sua ausência são presenças persistentes ao longo da narrativa. Esse demônio brasileiro é também ardiloso, mas dono de outras artimanhas, age melhor no vazio e habita a dúvida, que perseguirá o protagonista por toda a vida. (MARKS, 2012, p. 92)

Portanto, no romance de Rosa, a base do argumento central é justamente a incerteza de se o pacto se concretizou ou não. Ao longo das primeiras quatrocentas páginas do romance, vemos como Riobaldo estava em uma constante mudança. Se antes do episódio na Guararavacã do Guaicuí, Riobaldo ainda não sabia o que sentia por Diadorim, é em meio a esse paraíso, uma espécie de oásis no sertão, que o protagonista percebeu que realmente estava apaixonado pelo companheiro de *jagunçagem* e vai pouco a pouco mudando de atitude. Sua insatisfação pela chefia de Zé Bebelo também aumenta gradativamente, sendo potencializada, primeiramente, pelo episódio na Fazenda dos Tucanos – quando Riobaldo, esperando pela traição de seu chefe, vislumbra a morte de Zé Bebelo – e em seguida pelo fato de este não possuir um plano em mente. Ou seja, deve ficar claro que a incerteza de que houve ou não o pacto se dá entre outros fatores, pelo fato de a mudança narrada por Riobaldo após a famosa cena nas Veredas mortas na verdade já haver começado gradativamente antes.

Riobaldo, ainda Tatarana, resolve fazer o pacto, por motivos que primeiramente não lhe ficam claros: “E, o que era que eu queria? Ah, acho que não queria mesmo nada, de tanto que eu queria só tudo. Uma coisa, a coisa, esta coisa: eu somente queria era – ficar sendo!” (ROSA, 2001, p. 436). Logo em seguida, o jagunço percebe que o pacto o faria ficar em pés de igualdade com Hermógenes, descrito ao longo de todo o romance não somente como pactário, mas como o próprio diabo: “E em troca eu cedia às arras, tudo meu, tudo o mais – alma e palma, e desalma... Deus e o demo! – acabar com o Hermógenes! Reduzir aquele homem!...” (p. 437).

Riobaldo descreve Hermógenes com adjetivos que o aproximam de algo tão abominável, que não parece humano. Segundo Mazzari:

A primeira impressão que Riobaldo tem de sua figura é poderosa e vem marcada, como já ressaltado na crítica, pelo elemento disforme (“costas desconformes, a cacunda amontoava, (...) se arrepanhava de não ter pescoço”), sinistro (“a sombra do chapéu dava até em quase na boca, enegrecendo”) e ctônico (“quando ele caminhou uns passos, se arrastava – me pareceu – que nem queria levantar os pés do chão”). (MAZZARI, 2010, p. 42-43)





Essa descrição feita por Riobaldo, além de fazer com que Hermógenes não pareça humano, tamanha é sua bizarrice, também o aproxima da crença de que aquilo que é estranho possui alguma ligação com o demônio. Hermógenes, o homem sem anjo da guarda, é ainda descrito com uma voz esquisita e como uma pessoa fétida: “O Hermógenes tinha voz que não era fanhosa nem rouca, mas assim desgovernada desigual, voz que se safava. Assim – fantasia de dizer – o ser uma irara, com seu cheiro fedorento” (ROSA, 2001, p. 134).

Aproximar Hermógenes do diabo serve como mote para justificar o suposto pacto feito pelo próprio Riobaldo. Pois, para vencer um pactário, Riobaldo percebe que também terá de compactuar com o *Não-sei-que-diga*. Só assim o narrador-protagonista poderia vencer a forma diabólica personificada em Hermógenes.

## O PACTO COM O DIABO E A LITERATURA FANTÁSTICA

*Pudesse eu rejeitar toda a feitiçaria,  
Desaprender os termos de magia,  
Só o homem ver-me, homem só, perante a Criação,  
Ser homem valeria a pena, então<sup>5</sup>.*

(Goethe)

Em seu famoso livro, *Introdução à literatura fantástica*, Tzvetan Todorov assinala que o fantástico nasce a partir da incerteza que um determinado acontecimento produz. Em outras palavras, esse acontecimento “não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar” (TODOROV, 2010, p. 31). Todorov é ainda mais didático ao afirmar que:

O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. **O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural.** (TODOROV, 2011, p. 31, ênfase acrescentada)

---

<sup>5</sup> Trecho da obra *Fausto*.



Ainda que a excessiva simplicidade e a demasiada abstração sejam considerados por diversos autores como defeitos na teoria todoroviana, Remo Ceserani, em *O fantástico*, destaca, entre outras qualidades, a utilidade hermenêutica de sua teoria. Todavia, segundo Ceserani, ficam claros, com a publicação de *Introdução à literatura fantástica*, “os interesses estritamente ‘estruturalistas’, linguísticos e retóricos do crítico: somente mais tarde, de fato, ele move sua teoria até a recuperação das dimensões históricas e antropológicas da literatura” (CESERANI, 2006, p. 49). Mais adiante, Ceserani salienta que Todorov reduz os diversos níveis do discurso (filosófico, psicológico e literário) a apenas um nível, o literário.

Mesmo que haja críticas à teoria de Todorov, como a de Ceserani, mencionada acima, ou a de outros teóricos e ficcionistas, recompilados por Ceserani, em *O fantástico*, como Stanislaw Lem, o livro ainda é referência nos estudos literários e balizará este estudo, principalmente por seu didatismo e por suas definições claras, que diferenciam o fantástico, o estranho e o maravilhoso.

Veremos mais adiante que podemos também aproximar *Grande sertão: veredas* do realismo maravilhoso, também conceituado por Todorov. Por hora, vejamos como Riobaldo se coloca frente ao pacto.

Primeiramente, o simples fato de narrar sua história e terminá-la afirmando que o diabo não existe, apenas *homem humano*, aponta para uma incerteza. Se realmente o narrador-protagonista tivesse convicção sobre a inexistência do diabo, não haveria contado toda sua história a seu interlocutor, perguntando-lhe várias vezes ao longo da narrativa se ele existe ou não. O fantástico, como descrito acima por Todorov, se diluiria, pois não haveria nenhum fato aparentemente sobrenatural que inquietaria Riobaldo e o próprio leitor. Não havendo mistério, ou algo inexplicável, simplesmente não há fantástico. Não obstante, Mazzari assinala que a *indeterminação* marca todo o episódio do pacto de Riobaldo:

“Eu caminhei para as Veredas-Mortas”: se os passos de Riobaldo na encruzilhada são descritos de maneira minuciosa, com objetividade realista, no universo ficcional do *Grande sertão* o estatuto antológico da cena não possui de modo algum a univocidade que se observa nos *Faustus* anteriores. **E é justamente em torno da indeterminação que vinca todo o episódio do pacto** – construído de forma admirável – que se constitui a motivação decisiva para o relato de Riobaldo, não só para o ouvinte da cidade (artifício sobre o qual repousa o romance), mas já para Quelemém de Góis, cujo comentário irá soar aos ouvidos do atormentado herói como uma absolvição. (MAZZARI, 2010, p. 61, ênfase acrescentada)

Se o jagunço-protagonista não está convicto se pactuou com o diabo, nós, leitores comuns, compartilhamos essa indecisão. Todorov explicita que o fantástico



“não se origina propriamente das leis da natureza tais como são conhecidas. No máximo pode-se dizer que são acontecimentos estranhos, coincidências insólitas” (TODOROV, 2011, p. 33) e aponta para o fato de a hesitação do leitor ser a premissa do fantástico. Ora, a friagem interminável que Riobaldo sente – ainda que o pacto tenha sido feito nas horas mais frias do dia (de madrugada); as ideias antes embaralhadas, que de repente se aclaram: “Tudo agora reluzia com clareza” (ROSA, 2001, p. 440); e o fato de Riobaldo, sempre reflexivo, estar extremamente falante, como assinala seu companheiro Alaripe, fazem com que tenhamos a dúvida sobre se o pacto se concretizou ou não.

Deve-se ressaltar, por outra parte, que assim como a descrença de que o pacto se concretizou levaria à diluição do fantástico, da mesma forma, a total crença de que ele fora firmado também levaria a cena nas Veredas mortas para fora do fantástico. Ou seja: “*Cheguei quase a acreditar*. Eis a fórmula que resume o espírito do fantástico. A fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; **é a hesitação que lhe dá vida**” (TODOROV, 2011, p. 36, ênfase acrescentada). Essa hesitação é gerada pela presença de um discurso tomado pela crença e pela razão:

Se no universo romanesco o pacto aconteceu ou não, impossível saber. Isso porque quem conta a estória é um narrador envelhecido cuja história de vida é concomitantemente a de um jagunço e a de um letrado. O primeiro pauta a vida pela visão mítica da existência, acreditando, desta forma, na ocorrência do pacto. O segundo, por sua vez, pauta a vida por valores racionais, achando, portanto, absurda a ideia de efetivação do pacto com o demo. O que resulta ao leitor diante do impasse é a ambiguidade já registrada por Walnice Nogueira Galvão em *As formas do falso* e reiterada por Eduardo Coutinho em “O *logos* e o *mythos* no universo narrativo de *Grande Sertão: Veredas*”. (CÉZAR, 2006, p. 23)

Para efeitos de comparação, não há essa hesitação no romance *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. A *Magnum opus* do escritor mexicano, publicada um ano antes do romance de Guimarães Rosa, em 1955, possui ao longo de sua narrativa diversos acontecimentos estranhos para um leitor comum. Primeiramente, Juan Preciado chega a Comala com o intuito de encontrar seu pai, Pedro Páramo, após haver prometido no leito de morte à sua mãe que iria ao seu encontro. Se até aqui não há nenhum acontecimento estranho, logo no início, o primeiro personagem que Juan Preciado encontra é Abundio, seu meio-irmão que já morrera há tempos. Logo descobrimos, assim como Juan, que todos os personagens que falam com ele em Comala estão mortos. Percebemos, então, que estamos em meio a um universo diferente, estranho, surreal, mas que não se encaixa no modelo de fantástico estabelecido por Todorov.



## GRANDE SERTÃO: VEREDAS E O REALISMO MARAVILHOSO: POSSÍVEIS APROXIMAÇÕES COM PEDRO PÁRAMO E O CONTO SÃO MARCOS

Ao tratar do gênero maravilhoso, Todorov explicita a diferença entre este e o gênero estranho, dando ao leitor o papel de escolher se aquilo que está lendo pertence a um gênero ou ao outro:

Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 2011, p. 48)

Não obstante, Todorov vai mais longe em sua descrição daquilo que chama de maravilhoso puro. Para ele, para que o haja em sua totalidade, “os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito” (TODOROV, 2011, p. 60). Para que houvesse em *Pedro Páramo* o maravilhoso puro, nos moldes de Todorov, Juan Preciado não poderia se surpreender, ao descobrir que falou com almas penadas durante sua estância em Comala. Não é o que acontece no fragmento a seguir, no qual o filho de Pedro Páramo indaga se Damiana Cisneros está realmente viva e acaba por perceber que esteve falando com outro fantasma, surpreendendo-se, conseqüentemente:

- ¿También a usted le avisó mi madre que yo vendría? – le pregunté.
- No. Y a propósito, ¿qué es de tu madre?
- Murió – dije.
- ¿Ya murió? ¿Y de qué?
- No supe de qué. Tal vez de tristeza. Suspiraba mucho.
- Eso es malo. Cada suspiro es como um sorbo de vida del que uno se deshace. ¿De modo que murió?
- Sí. Quizá usted debió saberlo.
- ¿Y por qué iba a saberlo? Hace muchos años que no sé nada.
- Entonces ¿cómo es que dio usted conmigo?
- (...)



- ¿Está usted viva, Damiana? ¡Dígame, Damiana!

Y me encontré de pronto solo en aquellas calles vacías. Las ventanas de las casas abiertas al cielo, dejando asomar las varas correosas de la yerba. Bardas descarapeladas que enseñaban sus adobes revenidos.

- ¡Damiana! – grite -. !Damiana Cisneros!

Me contestó el eco: “¡...ana... neros...! ¡...ana... neros...!”<sup>6 7</sup>  
(RULFO, 1997, p. 109)

Seguindo a nomenclatura de Todorov, o romance de Rulfo se aproximaria daquilo que o teórico búlgaro chama de fantástico-maravilhoso: “(...) na classe das narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural” (TODOROV, 2011, p. 58). Para o teórico, ainda que haja um estranhamento inicial, como o passado por Juan Preciado e por nós, leitores comuns, ao longo do romance, o fantástico-maravilhoso se configura na aceitação do sobrenatural.

Alinhado ao pensamento de Todorov está o famoso prólogo de Alejo Carpentier de *El reino de este mundo*, obra publicada pelo escritor cubano em 1949, e que inauguraria, segundo a crítica, o realismo maravilhoso na América Latina, cuja principal obra é *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez. Neste prólogo, o autor relata que, ao viver por um período no Haiti, convivia com aquilo que ele chamaria de real maravilhoso. Uma terra na qual os habitantes, em detrimento ao racionalismo moderno, acreditavam nos poderes de Mackandal. Havia uma *fé coletiva*, uma característica primordial para que haja realismo maravilhoso. Carpentier percebeu, então, que essa crença coletiva naquilo que é místico, que não se explica de maneira racional, científica, era patrimônio não somente da cultura haitiana, mas de toda a América.

Parece-me mais claro, pois, na obra de Rulfo, o fantástico-maravilhoso. Ainda que haja na cultura mexicana uma relação muito próxima à morte,

---

<sup>6</sup> Todas as traduções presentes neste artigo são de minha autoria.

<sup>7</sup> - Minha mãe também avisou a senhora que eu viria? – perguntei-lhe.

- Não. E a propósito. O que aconteceu com sua mãe?

- Morreu – disse.

- Já morreu? E de que?

- Não soube de que. Talvez de tristeza. Suspirava muito.

- Isso é mau. Cada suspiro é como um trago de vida do qual um se desfaz. Assim que, morreu?

- Sim. Talvez a senhora deve de ter sabido.

- E por que saberia? Faz muito tempo que não sei nada.

- Então, como você chegou até mim?

- (...)

- A senhora está viva, Damiana? Fale, Damiana!

Y me encontré de repente só naquelas ruas vazias. As janelas das casas abertas ao céu, deixando debruçarem os galhos fortes da erva. Ramas descascadas que mostravam seus adobes amolecidos.

- Damiana! – gritei -. Damiana Cisneros!

Me respondeu o eco: “...ana... neros...! ...ana... neros...!”



no romance fica claro que a incursão de Juan Preciado ao mundo dos mortos é gradativa e nos surpreendemos, como ele, com cada passo dado pelo protagonista e com as revelações que este vai descobrindo.

No *Grande sertão*, o maravilhoso não é tão explícito, mas aparece em algumas partes do romance. Analisemos, primeiramente, o episódio da Maria Mutema, contado pelo jagunço Riobaldo.

O caso da Maria Mutema é contado a Riobaldo por seu companheiro Jõe Bexiguento, que nos é apresentado como um sujeito sem complicações no seu modo de ver o mundo. Riobaldo diz que, para Jõe, “não reinava mistura nenhuma neste mundo” (ROSA, 2001, p. 237). O caso, segundo Jõe, se passou no sertão jequitinhão, perto de sua terra.

Antes de analisarmos o enredo, vale ressaltar que o caso está diretamente relacionado com a história central da narrativa. Riobaldo, assim como Maria Mutema, cometeu sérios delitos, e quer ser inocentado como ela. Ou seja, o caso é contado ao interlocutor sem uma causa aparente, sem uma moral explícita. Mas ao analisá-lo calmamente, vemos que sua inserção serve para explicitar dois sentimentos ainda vivos em Riobaldo: *culpa* e *arrependimento*.

Logo ao princípio, Riobaldo (re)conta que Maria Mutema era mulher normal, como todas as outras, que em um determinado momento se queda viúva. Essa introdução é importante para nossa análise, pois o relato começa sem nenhum traço que gere estranhamento. Logo em seguida, Maria Mutema começa a ir demasiadas vezes à igreja, o que faz com que a população ache que ela possui muitos pecados, já que se confessava a cada três dias. Mas outra morte acontece. O padre Ponte, que ouvira suas confissões, morre triste. E Maria Mutema deixa de ir à igreja.

Contudo, interessa-nos do caso sua segunda parte. Com as missões, chegaram ao sertão jequitinhão dois missionários, que segundo o relato pregavam fortes sermões. Mas numa véspera de domingo de comunhão geral aconteceu o inesperado: Maria Mutema retorna à igreja, justamente quando se estava rezando a salve-rainha, uma das orações mais importantes do catolicismo que, como narrado por Riobaldo, não se pode parar na metade. O missionário, ao ver Maria Mutema, mulher que jamais havia visto, termina a oração (já completamente abalado) e então grita em meio à igreja:

- “A pessoa que por derradeiro entrou, tem de sair! A p’ra fora, já, já, essa mulher!”

Todos, no estarrecente, caçavam de ver a Maria Mutema.

“Que saia, com seus maus segredos, em nome de Jesus e da Cruz! Se ainda for capaz de um arrependimento, então pode ir me esperar, agora mesmo, que vou ouvir sua confissão... Mas confissão esta ela tem de fazer é na porta do cemitério! Que vá me esperar lá, na porta



do cemitério, onde estão dois defuntos enterrados!...”. (ROSA, 2001, p. 241)

Após a revelação, os fiéis que se encontravam na igreja se horrorizaram, soltaram gritos, etc. Maria Mutema suplica, ainda na igreja, pelo perdão do missionário.

O relato se encaminha ao final com a revelação dos crimes de Maria Mutema: primeiramente, sem nenhum motivo, matou o marido colocando chumbo derretido em seu ouvido enquanto ele dormia. Depois, mata o padre afirmando que cometera o assassinato porque queria se amasiar com ele. Desgostoso, o padre foi se entristecendo aos poucos, até a morte.

Ao final, Maria Mutema, arrependida, clama pelo perdão de toda a população da cidade. E é perdoada não só pelo povo, mas inclusive pela Maria do Padre – mulher que vivera amancebada com o sacerdote da cidade e que com ele tivera três filhos. E se conclui: “Mesmo, pela arrependida humildade que ela principiou, em tão pronunciado sofrer, alguns diziam que Maria Mutema **estava ficando santa**” (ROSA, 2001, p. 243, ênfase acrescentada).

Se a crueldade de Maria Mutema é o que mais chama a atenção no relato, assim como seu posterior perdão e quase beatificação, o que nos interessa para análise é principalmente a intervenção dos missionários, que não a conheciam, mas que, ao verem-na, percebem que estão diante de uma criminosa, assassina, que carregava o fardo de dois crimes. Essa cena é fantástica, é maravilhosa?

Lembremos que a principal característica para que haja literatura fantástica, nos moldes de Todorov, é a hesitação frente ao acontecimento sobrenatural. Percebemos nos parágrafos posteriores à cena que em nenhum momento o povo, o narrador, ou até mesmo nós, leitores comuns, colocamos em xeque o caráter sobrenatural da cena. Se toda a gente se horrorizou, não foi pelo fato de um missionário que não conhecia Maria Mutema, apenas com a sua presença, haver revelado seus mistérios. Pelo contrário, a estupefação se dá pelo conteúdo da revelação. Ou seja, o fato de Maria Mutema haver cometido dois assassinatos, um direta e outro indiretamente.

Estamos assim, nesse episódio, muito mais próximos do gênero maravilhoso que do fantástico. Como destaca Todorov, não é a reação frente ao acontecimento insólito que caracteriza esse gênero, “mas a própria natureza desses acontecimentos” (TODOROV, 2011, p. 60). O maravilhoso, segundo o teórico é o gênero das fábulas, dos contos de fadas. O universo rosiano é famoso por essa característica fabulista e o próprio Rosa já afirmara que os contos, as lendas, faziam parte do seu universo:



Em entrevista a Gunther W. Lorenz, conforme afirma Leonardo Arroyo, Rosa diz o seguinte: “nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza (...) desde pequenos estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nós criamos um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel”. (ARROYO, 1984, p. 19 citado em SANTOS, 2011, p. 36)

Portanto, o maravilhoso é uma constante no universo sertanejo assim como é no universo de Jalisco, região usada por Rulfo para construir seu *Pedro Páramo*. Comala, esse inferno dantesco transportado ao México, também é a síntese do ideário mexicano, riquíssimo em mitos e lendas. Os diversos fantasmas e superstições que aparecem ao longo da narrativa corroboram essa afirmação.

Se na cena analisada anteriormente, vemos que a surpresa e a hesitação de Juan Preciado fazem com que não se configure o maravilhoso puro naquele fragmento, analisemos o próximo trecho, no qual Dona Eduviges conta a Juan Preciado a conversa que tivera com Miguel Páramo já morto:

- *¿Qué pasó? – le dije a Miguel Páramo –. ¿Te dieron calabazas?*

- *No. Ella me sigue queriendo – me dijo –. Lo que sucede es que yo no pude dar con ella. Se me perdió el pueblo. Había mucha neblina o humo o no sé qué; pero sí sé que Contla no existe. Fui más allá, según mis cálculos, y no encontré nada. Vengo a contártelo a ti, porque tú me comprendes. Si se lo dijera a los demás de Comala dirían que estoy loco, como siempre han dicho que lo estoy.*

- *No. Loco no, Miguel. **Debes estar muerto.** Acuérdate que te dijeron que ese caballo te iba a matar algún día. Acuérdate, Miguel Páramo. Tal vez te pusiste a hacer locuras y eso ya es otra cosa. (...)*

- *Mañana tu padre se torcerá de dolor – le dije –. Lo siento por él. Ahora vete y descansa en paz, Miguel. Te agradezco que hayas venido a despedirte de mí.*

*Y cerré la ventana.*

*Antes de que amaneciera un mozo de la Media Luna vino a decir:*

- *El patrón Don Pedro le suplica. El niño Miguel ha muerto. Le suplica su compañía. (...)*

- *¿Has oído alguna vez el quejido de un muerto? – me preguntó a mí.*

- *No, doña Eduviges.*





- Más te vale.<sup>8</sup> (RULFO, 1997, p. 87-88)

Neste excerto se explicita o universo de fantasmas e superstições que configura o ideário rural no México. Em *Pedro Páramo*, Rulfo dilui ao máximo as fronteiras entre a vida e a morte, como aponta Carlos Fuentes, no ensaio *Mugido, muerte y misterio: El mito de Rulfo*. Para o compatriota de Rulfo, *Pedro Páramo* sintetiza todo o espectro mexicano: "(...) un murmullo de polvo desde el otro lado del río de la muerte"<sup>9</sup> (FUENTES, 2002, p. 85). Juan Preciado representa o mexicano que adentra o mítico universo da morte. Comala não representa o México, mas o imaginário mexicano do purgatório. Fuentes vai mais longe:

Pedro Páramo es la historia de la entrada de Juan Preciado al reino de la muerte, no porque encontró la suya, sino porque la muerte lo encontró a él, lo hizo parte de su educación, le enseñó a hablar e identificó muerte y voces o, más bien, la muerte como un ansia de palabra, la palabra como eso que Villaurrutia llamó, certeramente, la nostalgia de la muerte.<sup>10</sup> (FUENTES, 1981, p. 7)

Portanto, o pensamento racional que separa esses dois períodos da existência, vida e morte, é questionado pelo autor mexicano e aparece de maneira absolutamente natural no diálogo entre Dona Eduvigés e Miguel Páramo. Aqui, diferentemente do fragmento analisado anteriormente, parece-me haver o "maravilhoso puro", não o "fantástico-maravilhoso", segundo a nomenclatura de Todorov.

---

<sup>8</sup> - Que aconteceu? – falei pro Miguel Páramo -. Levou um fora?

- Não. Ela continua gostando de mim – ele me disse. – Acontece que não consegui encontrá-la. Não achei o povoado. Havia muita neblina ou fumação ou sei lá o quê; mas o que sei é que Comala não existe. Fui além dela, pelos meus cálculos e não encontrei nada. Vim contar isso a você, porque você me compreende. Se eu contasse aos outros de Comala diriam que estou louco, como sempre disseram que estou.

- Não. Louco não, Miguel. Você deve estar morto. Lembre-se que te disseram que esse cavalo ainda iria matá-lo algum dia. Lembre-se, Miguel Páramo. Pode até ser que você tenha desandado a fazer loucuras, mas isso já é uma outra história.

(...)

- Amanhã seu pai vai se contorcer de dor – eu disse -. Sinto por ele. Agora vá e descanse em paz, Miguel. Agradeço você ter vindo se despedir de mim.

E fechei a janela.

Antes que amanhecesse um peão da Media Luna veio me dizer:

O patrão dom Pedro te suplica. O menino Miguel morreu. Ele suplica pela sua companhia.

(...)

- Alguma vez você ouviu o queixume de um morto? – ela me perguntou.

Não, dona Eduvigés.

Melhor pra você.

<sup>9</sup> Um burburinho de pó do outro lado da morte

<sup>10</sup> Pedro Páramo é a história da entrada de Juan Preciado ao reino da morte, não porque encontrou a sua, mas porque a morte lhe encontrou, fez parte de sua educação, ensinou-lhe a falar e identificou morte e vozes ou, melhor, a morte como uma ânsia de palavra, a palavra como isso que Villaurrutia chamou, certamente, a nostalgia da morte.



Se a morte, ou melhor, as almas penadas transitam livremente pelo universo do *Pedro Páramo*, o “capiroto”, uma das várias formas como Riobaldo denomina o diabo, é uma das fontes de explicação das muitas aberrações presentes no universo sertanejo do *Grande sertão: veredas*. Riobaldo pede a seu interlocutor que tolere os causos supersticiosos que conta no início de sua narrativa porque *isto é o sertão*. E é nesse ambiente sertanejo que o maravilhoso, como no caso analisado acima de Maria Mutema, reina.

Se, para o interlocutor de Riobaldo, os causos contados ao princípio da narrativa lhe fazem rir certas risadas, causando-lhe estranhamento, Riobaldo aponta para o fato de o povo sertanejo não discernir tal estranhamento, pois estão inseridos nesse universo mítico. Vejamos a micro-história de Aristides:

Quem muito se evita, se convive. Sentença num Aristides – o que existe no buritizal primeiro desta minha mão direita, chamado a Vereda-da-Vaca-Mansa-de-Santa-Rita – **todo o mundo crê**: ele não pode passar em três lugares, designados: porque então a gente escuta um chorinho, atrás, e uma vizinha que avisando: - “Eu já vou! Eu já vou!...” – que é o capiroto, o *que-diga...* (ROSA, 2001, p. 24, ênfase acrescentada)

Riobaldo emenda à história de Aristides e do capiroto que o acompanha os causos de Jisé Simplício, que possui um diabo preso em casa, para ajudar-lhe em tudo aquilo que precisa. Riobaldo afirma após os relatos que essa crença no diabo não passa de maluquice do povo, mas emenda: “Eu, pessoalmente, quase que já perdi nele a crença, mercê a Deus” (ROSA, 2001, p. 25). Ou seja, Riobaldo apresenta a seu interlocutor o olhar do sertanejo, essencialmente arcaico e pautado nas superstições, mas também apresenta o contraponto moderno, que julga as superstições, como ele mesmo disserta, como *fantasições*. Ora, ainda que Riobaldo aponte para o fato de relacionar aberrações a uma entidade maligna seja absurdo para um pensamento mais racional, isso não diminui a presença do mágico, do sobrenatural e, portanto, do maravilhoso no romance de Rosa.

O sobrenatural, presente no romance de Rosa, aparece de forma natural no primeiro livro de contos do autor, *Sagarana* (1946), mais precisamente no conto *São Marcos*. No conto, o protagonista, José, apresenta-se como alguém que não acreditava em feiticeiros, ainda que morasse em uma região, Calango-Frito, marcada pelas superstições e feitiçarias. José, ao saber das histórias contadas pelos conterrâneos, relata que se ria e que até mesmo zombava da fé alheia e dos feitiços praticados inclusive pelas crianças da região. Porém, após blasfemar com um preto velho, José fica cego de maneira súbita: “E, pois, foi aí que a coisa se deu, e foi de repente: como uma pancada preta, vertiginosa, mas batendo de grau em grau – um ponto, um grão, um



besouro, um anu, um urubu, um golpe de noite... E escureceu tudo” (ROSA, 2001, p. 283).

Instaura-se com a cegueira de José o fantástico, pautado na incerteza, na hesitação que tanto José, como nós leitores experimentamos. Ou seja, ainda que impere o universo de credices e magia ao longo de todo o conto, a súbita cegueira que acomete o narrador-protagonista gera um forte estranhamento: “E, pois, se todos continuavam trabalhando, bichinho nenhum tivera o seu susto. Portanto... Estaria eu... Cego?!... Assim de súbito, sem dor, sem causa, sem prévios sinais?” (ROSA, 2001, p. 284). Só há o estranhamento frente à cegueira, porque o protagonista não está inserido no universo de feitiçaria e somente desvenda o mistério ao final do conto, quando após fazer a reza brava de São Marcos, consegue voltar a enxergar e vai acertar as contas com o negro João Mangolô:

- Conte direito o que você fez, demônio! – gritei, aplicando-lhe um trompaço.

- Pelo amor de Deus, Sinhô... Foi brincadeira... Eu costurei o retrato, p'ra explicar ao sinhô...

- E que mais?! Outro safanão, e Mangalô foi à parede e voltou de viagem, com movimentos de rotação e translação ao redor do sol, do qual recebe luz e calor.

- Não quis matar, não quis ofender... Amarrei só esta tirinha de pano preto nas vistas do retrato, p'ra Sinhô passar uns tempos sem poder enxergar... Olho que deve de ficar fechado, p'ra não precisar de ver negro feio... (ROSA, 2001, p. 291)

Porém, Guimarães Rosa fecha o conto mostrando como o narrador se insere nesse universo maravilhoso do conto: “Olha, Mangolô: você viu que não arranja nada contra mim, porque eu tenho anjo bom, santo bom e reza-brava... Em todo o caso, mais serve não termos briga... Guarda e pelega. Pronto!” (ROSA, 2001: 291). Portanto, se no embate entre modernidade e arcaico no *Grande sertão: veredas*, parece haver uma vitória do moderno, com o fim da jagunçagem e o olhar irônico de Riobaldo, já como fazendeiro e que ri das credices populares; o protagonista de *São Marcos*, por outro lado, acaba por se inserir no universo mágico e supersticioso de Calango-Frito.



## CONCLUSÃO

Ao longo deste ensaio, propôs-se analisar o suposto pacto com o diabo realizado por Riobaldo nas Veredas-Mortas – lugar que ele descobriria depois, através de Quelemém de Góis, tratar-se de Veredas-Altas –. Vimos que se no *Fausto*, de Goethe, o diabo se personifica como Mefistófeles, e acompanhamos a partir deste ponto a mudança na personalidade do pactário Fausto, no *Grande sertão: veredas* é a incerteza que acompanha o protagonista Riobaldo ao longo das mais de seiscentas páginas do romance. A motivação central do monólogo de Riobaldo é questionar o interlocutor se o pacto se concretizou e, principalmente, se o diabo existe. Se ao princípio do romance, Riobaldo afirma que do demo não glosa, o que vemos já nas páginas seguintes são relatos em que o diabo faz parte do imaginário sertanejo, no qual Riobaldo está inserido.

Entretanto, para o crítico Sebastião Rios, a atitude de Riobaldo é falsa, pois: “Quando Riobaldo lança a pergunta ‘o diabo existe e não existe?’, ele não espera nenhuma resposta. Nem do interlocutor e nem do leitor. A pergunta se pergunta a si mesmo” (RIOS, 2008, p. 179).

Além do pacto com o diabo propriamente dito, o leitor de *Grande sertão* se vê desde as primeiras páginas imerso num pacto ficcional quase diabólico, enunciado pelo subtítulo do romance: “O diabo na rua no meio do redemoinho” (FANTINI, citado em MACHADO, 2008, p. 6).

Riobaldo sofre ao narrar seu discurso porque a inexistência do pacto não dilui a sua culpa. Afirmar que o diabo não existe faz com que o jagunço perca um ponto de apoio, algo que justifique suas atitudes. Riobaldo carrega o fardo de inúmeras mortes, configurando-se como um assassino, assim como Maria Mutema. Entretanto, se no caso contado por Jõe Bexiguento, Mutema consegue o perdão do povo, sendo até mesmo praticamente beatificada, o *Urutu-Branco* almeja, já como fazendeiro, acabar com o remorso que sente, pelas mortes, por não haver se declarado a Diadorim a tempo e, principalmente, por haver tentado (*concretizado?*) compactuar com o diabo. Um diabo que não tem corpo, mas que seguiu atormentando o narrador-protagonista mesmo depois de vencida a guerra contra Hermógenes. O fato de o ex-jagunço procurar Quelemém, por indicação de Zé Bebelo, confirma a angústia com a qual convivia.

Na segunda parte, tentou-se aproximar a cena do pacto com a literatura fantástica, seguindo a teoria proposta, em 1970, por Todorov. A hesitação, que conforme exposto, marca a cena, faz com que se possa aproximar o relato nas Veredas-Mortas com o fantástico. A mudança de atitude de Riobaldo, o frio interminável, o fato de este nunca mais sonhar, fazem com que tanto o narrador, como nós leitores comuns, tenhamos dúvida, hesitemos.

Por fim, o universo maravilhoso, sempre relacionado ao romance *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, e presente claramente no conto *São Marcos*, do próprio Guimarães Rosa, também aparece no *Grande sertão: veredas*. O ambiente que é sacro e ao mesmo tempo mágico no sertão Jequitinhão e na micro-história de Aristides mostra as



crendices que fazem parte do universo sertanejo. Ou seja, o sobrenatural que faz parte da cultura sertaneja, que não causa estranhamento.

Portanto, fica claro que o universo sertanejo de *Grande sertão: veredas* abarca diversas tradições para corroborar a frase de Riobaldo, quando este diz que “o sertão é do tamanho do mundo”. Se o ambiente sertanejo, tão idiossincrático, pode parecer limitar o alcance do romance, o questionamento existencial de Riobaldo - que inclui a incerteza se o pacto com o diabo se concretizou - faz com que a obra seja hoje considerada um dos romances maiores em língua portuguesa e pertencente ao cânone da literatura mundial moderna.

## REFERÊNCIAS

CARPENTIER, A. *El reino de este mundo*. Barcelona: Seix Barral, 2012.

CESERANI, R. *O fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.

CÉZAR, A. C. A encruzilhada da decisão: o pacto com o diabo em Grande sertão: veredas. *Anais do Congresso Nacional do Cinquentenário de Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: SINTUFRJ, 2006, p. 15-24.

FUENTES, C. *En esto creo*. México: Seix Barral, 2002.

\_\_\_\_\_. Mugido, muerte y misterio: el mito de Rulfo. *Revista Iberoamericana*, v. 47, n. 117, Pittsburgh, mar. 1981, p. 11-21.

GOETHE, J. W. *Fausto: uma tragédia*. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: 34, 2011.

MACHADO, A. R. O mito do pacto em Grande sertão: veredas. *Revista eletrônica de Crítica e Teoria de Literatura*, v. 4, n. 2, Porto Alegre, dez. 2008, p. 1-11.

MARKS, M. C. *Fausto e a representação do diabo na literatura*. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 2012.

MAZZARI, M. V. *Labirintos da aprendizagem: pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada*. São Paulo: 34, 2010.

\_\_\_\_\_. *Figurações do "mal" e do "maligno" no Grande sertão: veredas*. São Paulo: Estudos avançados, 2008.

RIOS, S. O São Francisco partiu minha vida em duas partes: a viagem de Riobaldo alma adentro/ sertão afora. *Revista Mosaico*, v. 1, n. 2, Goiânia, dez. 2008, p. 178-187.

ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. São Marcos. In: \_\_\_\_\_. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 261-292.



RULFO, J. *Pedro Páramo*. Madrid: Cátedra, 1997.

SANTOS, M. N. dos. O mundo misturado no caso de Maria Mutema. *Revista de Letras da Universidade Católica de Brasília*, v. 4, n. 1, Brasília, jul. 2011, p. 31-39.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2012.



# CECÍLIA MEIRELES: *TIMIDEZ*, DA EXPRESSÃO CONTIDA, À ESPERANÇA<sup>1</sup>

---

Viviane Prass Galvão<sup>2</sup>

---

**RESUMO:** Este artigo analisa *Timidez* (1939), poema de Cecília Meireles, que revela uma natureza lírica caracterizada pelos preceitos estéticos e conceituais da modernidade. O poema apresenta um tom melancólico e reflete uma atmosfera de sonho, bem característicos das obras cecilianas. Pretende-se mostrar a delicadeza e leveza que levam ao equilíbrio formal e à simetria do poema, examinando sua forma semântico-estilística enriquecida pela significação simbólica das imagens apresentadas. A partir das concepções de Wordsworth, o artigo procura transmitir os sentimentos e ideias contidos no poema, de maneira simples e não elaborada, retratados pelo Eu Poético, que não revela seu amor por timidez. Utilizam-se igualmente os preceitos de Hegel para caracterizar o lirismo e de Mallarmé para compreender as conotações simbólicas no poema.

**Palavras-chave:** Cecília Meireles. *Timidez*. Wordsworth.

**ABSTRACT:** This article analyses Cecília Meireles' poem *Timidez* (1939), which reveals a lyrical nature characterized by the aesthetic and conceptual precepts of modernity. The poem presents a melancholic tone and reflects a dreamlike atmosphere, so characteristic of Cecilian works. The purpose of the article is to show the delicacy and grace that lead to the poem's formal balance and symmetry by examining its semantic-stylistic form and the symbolic meaning of the images. Starting from Wordsworth's concepts, the article tries to transmit the feelings and ideas comprised in the poem in a simple and not elaborated manner, depicted through the persona who does not reveal her/his love because of shyness. Hegel's precepts are also used to characterize lyricism, as well as Mallarmé's principles to understand the symbolic connotations in the poem.

**Keywords:** Cecilia Meireles. *Timidez*. Wordsworth.

---

<sup>1</sup> Artigo recebido em 22 de abril de 2014 e aceito em 04 de junho de 2014. Texto orientado pela Profa. Dra. Sigrid Renaux.

<sup>2</sup> Mestranda do Curso de Teoria Literária do Centro universitário Campos de Andrade.  
E-mail: vivi.prass@hotmail.com



## INTRODUÇÃO

O presente estudo analisa *Timidez*, escrito em 1939, um dos inúmeros poemas contidos no livro *Viagem*, de Cecília Meireles, que revela uma natureza lírica caracterizada pelos preceitos estéticos e conceituais da modernidade.

Pretende-se mostrar a delicadeza e leveza do poema examinando suas frases curtas e rimadas, seu jogo de palavras e seu ritmo suave que levam ao equilíbrio formal e à simetria. Para tal fim, será analisada sua forma semântico-estilística – os estratos fônico, lexical, sintático e semântico. Complementando esta análise, objetiva-se apresentar uma leitura de *Timidez* de tal modo que vejamos os sentimentos melancólicos contidos no poema e ir além, para que possamos compreender aquilo que nem mesmo as palavras conseguem expressar, mas que a poesia transforma em uma releitura de mundo onde não há limite para a imaginação.

Esta leitura será relacionada, portanto, aos preceitos de Stéphane Mallarmé, em *Un coup de dés*, ao dizer que os poemas não deveriam possuir “apenas um único significado. Como a sua estrutura se distribui por vários planos, constituindo um sistema aberto cuja leitura não pode ser apenas linear, a sua interpretação tem que ser orgânica, pluridimensional e polivalente” (MALLARMÉ, citado em TELES, 2005, p. 66). Ou seja, o poeta encontra sentido para algo que está muito além do que lhe é visível, para algo que lhe parece mais obscuro, possibilitando que o leitor sinta determinadas emoções e venha a desvendá-las.

A Subjetividade Lírica<sup>3</sup> fundamentada por Friedrich Hegel, ao afirmar que “a poesia lírica satisfaz uma necessidade, que é a de perceber o que sentimos, as nossas emoções, os nossos sentimentos, as nossas paixões, mediante a linguagem e as palavras com que os revelamos ou objetivamos” (HEGEL, 1964, p. 293), também é visível no poema ceciliano. Pois, apesar de apresentar a origem lírica de um modo particular e individual, o poema exprime o que há de mais geral, profundo e elevado na representação do sentimento, revitalizando assim, mais uma vez, a poética da autora.

A presente análise faz, igualmente, uma leitura dos preceitos de William Wordsworth, que julgava essencial para um poema apresentar fortes sentimentos e emoções que seriam transmitidas ao leitor. Isso também está presente em *Timidez*, quando o Eu Lírico demonstra seus anseios.

Nesse estudo do poema *Timidez* serão apresentados, de maneira sistemática, porém sem prejudicar o prazer estético da obra, o segredo e a beleza dessa obra ceciliana.

---

<sup>3</sup> Hegel(1964), apresenta a concepção de que a subjetividade lírica pode ser expressa pelas diversas imagens apresentadas em um poema e que nessa perspectiva conseguimos identificar um estado de ânimo indicado no poema de maneira que possamos sentir e pensar as relações existentes entre a interioridade do sujeito e as particularidades da vida exterior.





## SOBRE A AUTORA

Cecília Benevides de Carvalho Meireles é uma das grandes escritoras da literatura brasileira. Nasceu no dia 7 de novembro de 1901, na cidade do Rio de Janeiro, filha de Dona Matilde Benevides, professora e viúva do Sr. Carlos Alberto de Carvalho Meireles. Marcada desde cedo pela sombra da morte, perdeu a mãe com apenas três anos de idade e o pai não chegou a conhecer (morreu antes de seu nascimento). Essa e outras perdas familiares, segundo a poetisa, acarretaram-lhe muitos contratempos materiais, mas, em contrapartida, oportunizaram-lhe aprender as relações entre o Efêmero e o Eterno. Como ela afirma:

Minha infância de menina sozinha deu-me duas coisas que parecem negativas, e foram sempre positivas para mim: silêncio e solidão. Essa foi sempre a área da minha vida. Área mágica, onde os caleidoscópios inventaram fabulosos mundos geométricos, onde os relógios revelaram o segredo do seu mecanismo, e as bonecas o jogo do seu olhar. Mais tarde, foi nessa área que os livros se abriram, e deixaram sair suas realidades e seus sonhos, em combinação tão harmoniosa que até hoje não compreendo como se possa estabelecer uma separação entre esses dois tempos de vida, unidos como fio e pano. (MEIRELES, citada em GOLDSTEIN, 1982, p. 3)

A paixão pelos livros levou Cecília à formação de professora (cursou a Escola Normal) e, com apenas 18 anos de idade, começou a lecionar. Neste mesmo ano (1919) publicou também seu primeiro livro, *Espectro*. A poetisa prossegue sua caminhada produzindo mais livros e poemas, mas é no ano de 1938 que se inicia uma nova etapa em sua vida, como mulher, casando-se pela segunda vez. Como profissional, continua publicando inúmeras obras. Lecionou na Universidade de Austin (Texas) e viajou por vários países onde procurava conhecer culturas, geografias e histórias. Em 1939, publica o livro *Viagem*. A beleza dos poemas trouxe-lhe um grande reconhecimento dos leitores e também dos acadêmicos da área de literatura. Com este livro, ganhou o Prêmio de Poesia da Academia Brasileira de Letras.

Em um período de intensa produção literária, publicou *Vaga música* em 1942, *Mar absoluto* em 1945 e *Retrato natural* em 1949, em que a poetisa transmite a busca e a perplexidade diante do enigma da existência humana.

Cecília Meireles também demonstrou interesse pelo folclore quando, em 1951, participou, como secretária e membro, da Comissão Nacional do Folclore no Rio Grande do Sul. Cecília Meireles era fascinada pelas coisas do Oriente e a convite do primeiro ministro Nehru, vai à Índia onde escreve os *Poemas escritos na Índia* e parte



das Crônicas de *Girofle, Giroflá*. Retorna ao Brasil em 1958 e publica a obra poética *Metal Rosicler* (1960) e *Solombra* (1963).

Cecília faleceu em sua cidade natal no dia 9 de novembro de 1964, estando ainda em plena atividade literária, quando preparava um poema épico lírico em comemoração ao quarto centenário da cidade do Rio de Janeiro, deixando tal obra inacabada (BARBOSA, 1982, p. 8).

## TIMIDEZ: ANÁLISE

*Timidez* faz parte do livro *Viagem*, que contém suas obras de 1929-1937, e que trouxe à autora o prêmio recebido pela Academia Brasileira de Letras em 1938. Teve sua publicação em Lisboa, pela editora Ocidente, em 1939. Há quem diga que Cecília Meireles construiu seu estilo literário com esse livro, trazendo versos melódicos que reafirmam os motivos que deram origem à sua poética – sonho, solidão, mar, canção, melancolia, nuvens, céu e morte.

Segundo D’Onófrío, “(...) o primeiro contato que temos com o poema escrito é a visão de sua configuração gráfica: apresenta-se com uma feição plástica, um todo orgânico, composto de uma cabeça e vários membros” (D’ONÓFRIO, 2003, p. 7). A cabeça é o título, que, no poema *Timidez* de Cecília Meireles, é um indicador do tema geral, que está relacionado ao conteúdo poemático sugerido pelo título.

O título *Timidez*, pode ser definido como desconforto e inibição em situações de interação pessoal que interferem na realização dos objetivos pessoais e profissionais de quem a sofre. Caracteriza-se pela obsessiva preocupação com as atitudes, reações e pensamentos dos outros. A timidez<sup>4</sup> aflora geralmente, mas não exclusivamente, em situações de confronto com a autoridade e convívio com algumas pessoas: contato com estranhos e ao falar diante de grupos - e até mesmo em ambiente familiar. A timidez é um padrão de comportamento em que a pessoa não exprime (ou exprime pouco) seus pensamentos e sentimentos e não interage ativamente. Como comenta Silva:

Apesar de existirem muitas teorias sobre a timidez, ninguém sabe exatamente o que ela significa. Por outro lado, todos são unânimes em reconhecer sua força. Isso porque a timidez pode transformar toda uma existência. Enquanto ela evoluir ao longo da vida, é capaz de estender seus “tentáculos” por todos os aspectos da vivência humana. (SILVA, citado em ESTEVES, 2012, p. 12)

---

<sup>4</sup> Pesquisa sobre a timidez realizada com a leitura e estudo da dissertação de Esteves (2012).



O Eu Poético reafirma o que Silva coloca sobre a timidez, ou seja, tal sentimento o impede de tomar certas atitudes que podem vir a transformar toda a sua existência, atitudes essas que ele sabe quais são, mas que são vencidas pela força de sua timidez.

O poema em análise possui uma emoção poética que nos leva a estudar minuciosamente cada palavra, seus significados simbólicos e a sonoridade<sup>5</sup> contida em cada verso.

Antônio Cândido afirma que, no processo de análise e interpretação de um texto literário, é essencial que seja feita uma tradução do sentido, e coloca alguns requisitos:

A análise comporta praticamente um aspecto de comentário puro e simples, que é o levantamento de dados exteriores à emoção poética, sobretudo dados históricos e filosóficos. E comporta um aspecto já mais próximos à interpretação, que é a análise propriamente dita, o levantamento analítico de elementos internos do poema, sobretudo os ligados à sua construção fônica e semântica, e que tem como resultado uma decomposição do poema em elementos, chegando ao pormenor das últimas minúcias. (CÂNDIDO, 1996, p. 18)

Seguindo então o que Cândido nos apresenta, passamos ao levantamento analítico e semântico do poema.

#### TIMIDEZ

Basta-me um pequeno gesto,  
feito de longe e de leve,  
para que venhas comigo  
e eu para sempre te leve...

- mas só esse eu não farei.

Uma palavra caída  
das montanhas dos instantes  
desmancha todos os mares  
e une as terras mais distantes...

---

<sup>5</sup>CÂNDIDO (1996, p. 23), no capítulo *Os fundamentos do poema*, traz uma explicação detalhada sobre a estrutura sonora do poema.



- palavra que não direi.

Para que tu me adivinhes,  
entre os ventos taciturnos,  
apago meus pensamentos,  
ponho vestidos noturnos,

- que amargamente inventei.

E, enquanto não me descobres,  
os mundos vão navegando  
nos ares certos do tempo,  
até não se sabe quando...

- e um dia me acabarei. (MEIRELES, 1982, p.33)

## ESTRATO FÔNICO

Segundo D’Onofrio: “Cada estrofe corresponde a um movimento rítmico e ideológico do poema” (D’ONOFRIO, 2003, p. 7). Conforme esse preceito, *Timidez* é um poema composto de 20 versos que estão divididos em 4 quadras entremeadas por 4 monósticos.

D’Onofrio também diz que “o estudo da versificação deve ressaltar o ritmo da repetição, característico do texto poético em versos” (D’ONOFRIO, 2003, p. 7). O poema possui versos heptassílabos, que, segundo Goldstein, “é o mais simples do ponto de vista das leis métricas. Basta que a última sílaba seja acentuada, os demais acentos podem cair em qualquer outra sílaba” (GOLDSTEIN, 1998, p.16 ). Vejamos o exemplo da primeira quadra do poema:

1º verso:

1	2	3	4	5	6	7	
Bas/	ta/	-me um/	pe/	que/	no/	ges/	to (A)

2º verso:

1	2	3	4	5	6	7	
fei/	to/	de/	lon/	ge e/	de/	le/	ve, (B)



3º verso:

1      2      3      4      5      6      7  
pa/   ra/   que/   ve/   nhas/   co/   mi/   go   (C)

4º verso:

1      2      3      4      5      6      7  
e eu/   pa/   ra/   sem/   pre/   te/   le/   ve...   (B)

No poema analisado, a rima está disposta da seguinte maneira: A/B/C/B- D - E/F/G/F - D- H/I/J/I - D- K/L/M/L - D.

Os monósticos do poema apresentam rimas pobres que, de acordo com o critério gramatical, ocorrem entre palavras pertencentes à mesma categoria gramatical: farei, direi, inventei e acabarei. A cada quadra o 2º e o 4º versos rimam, sendo que a 1ª, 2ª e 3ª quadras possuem rimas pobres, que pertencem à mesma classe gramatical: adjetivos. Assim, temos na 1ª quadra: leve/leve; na 2ª quadra: instantes/distantes; na 3ª quadra: taciturnos/ noturnos; a 4ª quadra apresenta rimas ricas, que não pertencem à mesma classe gramatical: “navegando” que é um verbo transitivo e “quando” que é um advérbio.

Cândido traz ainda na obra citada um estudo sobre a teoria de Maurice Grammont, que afirma existir uma correspondência entre a sonoridade e o sentimento:

É uma tradução auditiva de impressões dos outros sentidos, dada pela linguagem corrente e explorada sistematicamente pelos poetas. O caso notório e desde sempre notado é a da “harmonia imitativa”, em que se visa conscientemente a um efeito acentuado e visível. Mas todo verso tem assonâncias e aliteraões que constituem a base da sua sonoridade, e contribuem poderosamente para o seu efeito. (CÂNDIDO, 1996, p. 31)

Os monósticos apresentam essa sonoridade por meio das assonâncias apresentadas ao final de cada um deles, trazendo uma correspondência entre as vogais /ei/, exprimindo a exatidão do Eu Lírico de que está convencido do que futuramente não irá acontecer.



## ESTRATO LEXICAL

D’Onofrio (2003, p. 20-21) afirma que a poesia é feita de palavras e que essas são para o poeta ao mesmo tempo coisas e signos, designando não apenas coisas mas a ação possível dessas coisas.

O poema *Timidez* apresenta 11 substantivos masculinos: gesto, mares, ventos, tempo, pensamentos, vestidos, mundo, ares; e 3 substantivos femininos: palavra, montanhas, terras. Dentre os substantivos, vejamos a seguir os que mais se destacam, pela importância dentro de cada quadra:

1ª quadra - “Gesto”: Movimento do corpo, principalmente das mãos, braços, cabeça e olhos, para exprimir ideias ou sentimentos, na declamação e conversação.

2ª quadra - “Palavra”: unidade linguística com um significado que pertence a uma classe gramatical, e que corresponde, na fala, a um som ou conjunto de sons e, na escrita, a um sinal ou conjunto de sinais gráficos.

3ª quadra - “Pensamentos”: Ato, faculdade de pensar, ideia, reflexão, consideração, intenção, conceito, opinião.

4ª quadra - “Mundos”: O espaço com todos os seus corpos e seres. Universo. Conjunto dos astros a que o Sol serve de centro. Globo terrestre. Esfera armilar. Astro; planeta.

Cada monóstico, por sua vez, termina com um verbo - “farei”, “direi”, “inventei”, “acabarei”, sendo que no 1º e 2º monósticos um advérbio de negação antecede o verbo: “- mas só esse eu **não** farei.” e “- palavra que **não** direi.” (MEIRELES, 1982, p. 33, ênfase acrescentada).

O último verso da 1ª quadra traz o advérbio de tempo “sempre” conotando algo sem fim e sem interrupção: “e eu para **sempre** te leve...” (MEIRELES, 1982, p. 33, ênfase acrescentada).

Na última quadra a conjunção “enquanto”, que está no 1º verso, inicia uma oração subordinada adverbial de tempo e/ou de conformidade: “E, **enquanto** não me descobres,” (MEIRELES, 1982, p. 33, ênfase acrescentada).



## ESTRATO SINTÁTICO

Na organização sintática do texto percebe-se que há a ocorrência de paralelismos sintáticos, ou seja, da mesma construção sintática.

A pontuação é marcada pelo uso de vírgulas, um sinal gráfico que indica a menor de todas as pausas prosódicas. O verso final do 1º, 2º e 3º quartetos apresenta o uso de reticências, figura retórica pela qual o orador, interrompendo-se, faz perceber o que não quer dizer: “e eu para sempre te leve...” / “e une as terras mais distantes...” / “até não se sabe quando...” (MEIRELES, 1982, p. 33).

Os monósticos apresentam também o uso do travessão, um sinal de pontuação que serve para indicar mudança de interlocutor ou para isolar palavras, frases ou expressões parentéticas. O ponto final utilizado em cada monóstico é um sinal de pontuação que indica o término de cada período, marcando uma pausa absoluta:

- mas só esse eu não farei.
- palavra que não direi.
- que amargamente inventei.
- e um dia me acabarei. (MEIRELES, 1982, p.33)

## ESTRATO SEMÂNTICO

O estudo do estrato semântico é sem dúvida um nível muito importante da análise poemática, pois o estudioso de literatura tem como finalidade captar a significação do texto poético.

Já na 1ª quadra do poema o Eu Lírico, ao dizer: “basta-me um pequeno gesto”, apresenta uma delicadeza - “de leve”-, demonstrando seu amor e que sabe o que fazer para te-lo consigo, pois com apenas um gesto ele o conseguiria. Porém já no monóstico que vem a seguir o Eu Lírico afirma que “esse”, que seria o gesto, não seria feito pelo Eu Lírico, conotando um monóstico de negação:



Basta-me um pequeno gesto,  
feito de longe e de leve,  
para que venhas comigo  
e eu para sempre te leve...

- mas só esse eu não farei. (MEIRELES, 1982, p. 33)

Assim, já no início desse poema, bem como em todo decorrer dele, podemos perceber que os preceitos de William Wordsworth<sup>6</sup> encaixam-se perfeitamente com a linguagem que a autora utilizou ao criar tal poema, que é uma linguagem que envolve uma ação do cotidiano - timidez em revelar seu amor-, exprimindo os sentimentos do Eu Poético por meio de expressões simples, fazendo isso de maneira harmônica na construção dos versos do poema:

Escolheu-se, via de regra, a vida humilde e rústica, porque nessas circunstâncias, as paixões essenciais do coração encontram um terreno melhor para seu amadurecimento, se acham menos sujeitas a restrições, e falam uma linguagem mais despojada e enfática; porque, nessas circunstâncias, nossos sentimentos elementares coexistem num estado de maior simplicidade, e, por conseguinte, podem ser analisados com mais precisão e transmitidos com mais vigor. (WORDSWORTH, 1988, p. 82)

Vários sentimentos estão explícitos no poema - amor, tristeza, melancolia e esperança -, originando-se de uma emoção recolhida apresentada pelo Eu Poético que a submete a uma ação, seja ela um gesto, uma palavra proferida ou uma adivinhação para que seja realizado seu desejo, ações essas que não irão acontecer devido a um sentimento maior, que também toma conta do Eu Poético, que é a timidez.

Na 2ª quadra, a "palavra", tem dupla função: seria ela a mesma que desmancha todos os mares e une as terras mais distantes, e também seria capaz de fazer o impossível, trazer aquele que se espera. A "palavra" é o símbolo mais puro da simbolização do ser, do ser que pensa e exprime a si próprio ou do ser que é conhecido e comunicado por outro. É um substantivo feminino, unidade linguística com um significado que corresponde à fala, a um som ou conjunto de sons e, na escrita, a um sinal ou conjunto de sinais gráficos, termos, vocábulos:

---

<sup>6</sup> Wordsworth (1988, p. 81-82) utilizava em seus poemas uma linguagem atual, retratando situações cotidianas e transmitindo sentimentos por meio de expressões simples e não elaboradas.





Uma palavra caída  
das montanhas dos instantes  
desmancha todos os mares  
e une as terras mais distantes...

- palavra que não direi" (MEIRELES, 1982, p. 33)

Na expressão "uma palavra caída das montanhas dos instantes", as montanhas representam um lugar alto, e, portanto, são imediatamente vistas como símbolos de grandeza e pretensão dos homens, desempenhando o papel de lugar habitado pelos deuses. O canto das montanhas é pleno de mistérios, é um mundo cheio de segredos, segredos esses que estão em suas palavras não ditas e que caem deste lugar sublime que seriam as montanhas formadas dos inúmeros instantes de bons momentos em que o Eu Lírico se lembraria do seu amor<sup>7</sup>.

As palavras caídas desmancham todos os mares, com suas conotações de incerteza, dúvida e indecisão, pois o mar, as águas em movimento, simboliza um estado transitório entre as possibilidades que se tinha e que estavam no poder da palavra.

A união das terras mais distantes designa a terra enquanto elemento de oposição à água, que era o que separava o Eu Lírico do seu amor, e corresponde a uma expressão geográfica a partir do momento que a mesma pode unir o Eu Lírico com seu amor. Como afirma Massaud Moisés:

A poesia não nos remete para lugar algum, nem se situa em espaço algum: é a-geográfica. E a própria Natureza que nela pode aparecer obedece ao processo de evocação ou de sugestão metafórica, o que corresponde a dizer que constitui sempre um espaço ideal, meramente referencial, cuja presença não se torna, via de regra, imprescindível para que a poesia se realize como tal. (MOISÉS, 1970, p. 44)

A dimensão simbólica está presente a partir do momento que a poetisa faz uma ponte entre os elementos reais juntando-os às suas experiências internas e externas. Ainda na 2ª quadra, a imagem simbólica foi um recurso utilizado pela poetisa para estabelecer elos entre o Eu poético e algo que não irá acontecer, que é proferir a "palavra". Como afirma Mallarmé:

---

<sup>7</sup> A autora deixa implícito no poema a quem se remete esse sentimento, se seria por outra pessoa de maneira conjugal ou se seria por seus pais, uma vez que a mesma os perdeu ainda na infância e faz uso de um tom melancólico para expressar seus sentimentos.



*Nomear* um objeto é suprimir três quartos do prazer do poema, que consiste em ir adivinhando pouco a pouco: *sugerir*, eis o sonho. É a perfeita utilização desse mistério que constitui o símbolo: evocar pouco a pouco um objeto para mostrar um estado d'alma, ou inversamente, escolher um objeto e extrair dele um estado d'alma, através de uma série de decifrações. (MALLARMÉ, citado em GOMES, 1985, p. 98)

Quando o Eu Lírico sugere soluções para ter seu amor, ele extrai um estado de alma, sublimando percepções e sensações, preservando assim o mistério do poema.

Seguindo essa quadra vem o monóstico "- palavra que não direi.", indicando a timidez do Eu Lírico, que não revela seu amor. Trata-se, portanto, de um monóstico negativo.

Na 3ª quadra, o Eu Lírico opta por não revelar seus reais sentimentos, esperando que o ser amado por si mesmo o descubra. Percebe-se isso no 1º verso "para que tu me adivinhes".

O Eu Lírico afirma em seguida que "entre os ventos taciturnos" irá apagar seus pensamentos. O vento caracteriza-se pela instabilidade e inconstância. É perceptível ver aí que o Eu Lírico não está satisfeito, pois o termo "taciturno" transmite o sentido figurado de que ele está acometido por uma tristeza, uma sensação de descontentamento.

Isso se confirma na frase principal do quarteto que é "apago meus pensamentos". O Eu Poético diz isso para esquecer seus problemas e, na linha seguinte, também demonstra seu sofrimento com a metáfora "ponho vestidos noturnos". O monóstico que segue essa quadra tem um tom melancólico, como se vê com a expressão "amargamente":

Para que tu me adivinhes,  
entre os ventos taciturnos,  
apago meus pensamentos,  
ponho vestidos noturnos,

- que amargamente inventei. (MEIRELES, 1982, p. 33)

A primeira linha da última quadra é de lamento "enquanto não me descobres" - ou seja, enquanto nada acontece -, mas apresenta, em seguida, uma metáfora que conota esperança: "os mundos vão navegando". Tematiza, assim, a passagem do tempo, como teorizada por Moisés: "As emoções, sentimentos e conceitos



que integram um poema ignoram qualquer sucessividade análoga à do tempo do relógio, e apenas se arquetam conforme um nexó psicológico ou inerente à própria substância da poesia, dir-se-ia um nexó emotivo-sentimental-conceptual” (MOISÉS, 1970, p. 43):

E, enquanto não me descobres,  
os mundos vão navegando  
nos ares certos do tempo,  
até não se sabe quando... (MEIRELES, 1982, p. 33)

E, como afirmam Chevalier & Gheerbrant: “Na linguagem, como na percepção, o tempo simboliza um limite na duração e a distinção mais sentida com o mundo da eternidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 876), pois no último verso define-se que o tempo humano é finito e a incerteza de que esse tempo virá acontecer algum dia.

O monóstico, juntamente com a última quadra, finaliza o poema, sugerindo uma interpretação de que “enquanto você não me descobre, o tempo passa e um dia morrerei” (MEIRELES, 1982, p. 33), dando ao verbo “acabar” uma conotação negativa: “-e um dia me acabarei.” (p. 33).

Como Hegel afirma, o poeta lírico pode expressar sua alma por meio das palavras proferidas:

Esta expressão, destinada a agir sobre outrem, pode ser de uma alegria esfuziante, ou a de uma dor que se apazigua no canto e assim recupera a serenidade, mas pode também ser ditada por um desejo mais profundo de não guardar para si mesmo as emoções mais íntimas da alma e as inspirações mais profundas do espírito. (HEGEL, 1964, p. 322-323)

Em *Timidez*, a autora proferiu tais palavras demonstrando sua esperança e ao mesmo tempo sua angustia para com seu interlocutor.

Este poema nos possibilita deste modo apreciar a verdadeira obra lírica, pois apresenta uma expressão artística advinda do sentimento mais contido, aquele que se passa na alma e atravessa o pensamento, fazendo com que o poeta o transponha em seus escritos.



## CONCLUSÃO

Com *Timidez*, Cecília Meireles trouxe um tom profundamente lírico aos versos: a temática do título do poema nos remetendo à capacidade de reflexão sobre a forma de aceitação do curso normal das coisas, da passagem do tempo e da angústia que o Eu Lírico traz consigo, quando afirma que não irá tomar atitude alguma frente a seus desejos. Esta atitude está expressa com a característica leveza e delicadeza estilística da poeta, dentro de uma simetria e equilíbrio formal perceptíveis nos estratos semântico-linguísticos da análise realizada.

O conteúdo do poema apresenta uma reprodução verbal da capacidade humana de viver aquilo que se almeja, que seria supostamente o amor, bem como da capacidade do imaginário de se verbalizar por meio da significação simbólica inerente às imagens, transpondo uma relação entre o real e o imaginário e abrindo espaço para a fantasia melancólica – confirmada pela citação de Mallarmé: evocar um objeto para mostrar um estado d’alma, ou extrair de um objeto um estado d’alma – revigorando assim as possibilidades líricas do poema.

Ao final do poema, sugere-se uma relação entre a eternidade e a morte, configurando um tempo infinito de dor pela espera, que é representada de maneira que nos leva a perceber a vida como um fluxo em que o tempo se encarrega de corroer ou amenizar todas as coisas.

Sendo *Timidez* um dos poemas que compõem a obra *Viagem*, ele traz um somativo para a composição de sua obra, reafirmando a ideia que Cecília Meireles buscava nos levar a compreender: que, no percurso de nossas vidas, navega-se rumo ao naufrágio e que a morte é o fim da nossa dolorosa viagem.

O lirismo de Cecília Meireles concretiza-se, assim, em seu poema, na ênfase dada aos símbolos, apelos sensoriais e musicalidade enriquecendo a expressão contida de seus versos.

## REFERÊNCIAS

CÂNDIDO, A. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH/USP, 1996.

CHEVALIER, J. ; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/DLPO/pensamento>>. Acesso em: 27 out. 2013.



D'ONOFRIO, S. *Teoria do texto 2 – Teoria da lírica e do drama*. São Paulo: Ática, 2003.

ESTEVES, A. L. *A timidez na perspectiva da Psicologia Analítica*. Dissertação de mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2012.

GOLDSTEIN, N. *Versos, sons & ritmos*. 10. ed. São Paulo: Ática, 1998.

\_\_\_\_\_; BARBOSA, R. C. *Literatura comentada: Cecília Meireles*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

HEGEL, F. A poesia lírica. In: \_\_\_\_\_. *Estética: Poesia*. Lisboa: Guimarães, 1964, p. 8-351.

GOMES, Á. C. *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1985.

MALLARMÉ, S. Prefácio a Un coup de dés. In: TELES, G. M. *Vanguarda européia e o modernismo brasileiro*. 18. ed. Petrópolis: Vozes, 2005, p. 66-69.

MEIRELES, C. *Flor de poemas*. Notícia biográfica, bibliografia e estudo crítico de Darcy Damasceno. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

\_\_\_\_\_. *Viagem e Vaga música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

MOISÉS, M. III princípios particulares de análise literária. In: \_\_\_\_\_. *Guia prático de análise literária*. São Paulo: Cultura, 1970, p. 40-67.

WORDSWORTH, W. Prefácio das baladas líricas. In: \_\_\_\_\_. *Poesia selecionada*. Tradução de Paulo Vizioli. São Paulo: Mandacaru, 1988, p. 81-86.



# DA BOCA DE CRONOS À PENA DE GREGÓRIO: O TEXTO EFÊMERO SE ETERNIZA<sup>1</sup>

---

Mario Ribeiro Morais<sup>2</sup>

---

**RESUMO:** Gregório de Matos se estabeleceu na contramão das regras vigentes, ao mesclar os gêneros poesia e crônica. Alguns críticos do poeta, detratores e apologistas, destacaram o caráter de crônica que perpassa seus textos. Esse gênero tem como peculiaridade o caráter efêmero. Por meio da poesia, o baiano expôs fatos circunstanciais da vida na colônia que eram relegados pelo mundo oficial. Este trabalho objetiva analisar textos gregorianos com aspectos de crônica, sob a perspectiva da teoria carnavalesca de Bakhtin (1996). Compuseram o corpus deste estudo poemas das *Obras completas de Gregório de Matos*. As análises mostram que o caráter poético dos poemas superou a efemeridade da crônica e que o Boca do Inferno conseguiu evitar que Cronos devorasse seus textos.

**Palavras-chave:** Poesia. Crônica. Teoria carnavalesca.

**ABSTRACT:** Gregório de Matos settled in against the existing rules, to merge the genres poetry and chronicle. Some critics of the poet, detractors and apologists, highlighted the chronicle nature that permeates his writings. This genus has the peculiarity of the ephemeral character. Through poetry, the bahian exposed circumstantial facts of life in the colony that were relegated by officialdom. This work aims to analyze texts with Gregorian aspects of chronicle, from the perspective of carnivalesque theory Bakhtin (1996). Composed the corpus this study poems of *Complete Works of Gregório de Matos*. The analyzes show that the poetic character of the poems overcame chronicle and transitory nature of the Heel Mouth prevent Cronus devoured his writings.

**Keywords:** Poetry. Chronicle. Carnavalesque theory.

---

<sup>1</sup>Artigo recebido em 22 de abril de 2014 e aceito em 10 de junho de 2014. Texto orientado pelo Prof. Dr. Márcio Araújo de Melo (UFT).

<sup>2</sup> Mestrando do Curso de Letras da UFT.  
E-mail: moraismarioribeiro@gmail.com



## INTRODUÇÃO

Nascido na Bahia, a 23 de dezembro de 1636, Gregório de Matos e Guerra se firma como o primeiro poeta brasileiro. Apesar de ser conhecido como poeta satírico por sua língua viperina, daí o apelido Boca do Inferno, Gregório praticou, com esmero, a poesia religiosa e a poesia lírica. Adepto ao cultismo (embora cultivasse raciocínios sutis), sua obra é marcada por jogos de palavras e uso de figuras de linguagens, notadamente a hipérbole, a metáfora e a antítese. Guerra foi o maior poeta do Barroco brasileiro. Wisnik (1999) diz ser ele o maior poeta colonial e certamente um dos maiores de toda a literatura brasileira, embora sua obra só tenha sido extraída de códices pertencentes a seus admiradores e publicada no século XIX.

Por meio da poesia, especialmente de vertente satírico-burlesca, Gregório expôs fatos circunstanciais e passageiros da vida da colônia que eram relegados pelo mundo oficial feudal e eclesiástico. Em suas sátiras, o Boca de Brasa ridiculariza o brasileiro que trabalha para sustentar os europeus, o colonizador português predatório, o el-Rei, o clero e, numa postura moralista, os costumes da sociedade baiana do século XVII.

Críticos como Lucas (1989) e Spina (1995) dizem que o poeta baiano foi o primeiro prelo na colônia, havendo muitos poemas com semelhanças de crônica. Moisés (2001) e Sá (1997) escrevem sobre as peculiaridades da crônica, sendo uma delas a de registrar o caráter circunstancial, banal e efêmero, elementos comuns em textos do baiano. No entanto, nota-se que os poemas com características de crônica, mesmo registrando circunstancialidades, superaram a efemeridade da crônica e o Boca do Inferno conseguiu evitar que o deus do tempo, Cronos, devorasse seus textos. Além disso, quando o poeta mescla poesia e crônica, acaba por se estabelecer na contramão das regras e sistemas tradicionais vigentes de gêneros estanques, compartimentalizados.

Os elementos circunstanciais das poesias submetidas à pena gregoriana, que foram selecionadas neste artigo, são analisados sob o viés da teoria de Bakhtin (1996), que trata da carnavalização; do riso alegre, desautorizado e jocoso; do grotesco no mundo popular; da praça pública, onde o discurso mostra-se dialógico, não permitindo a centralização da palavra como acontecia no mundo medieval.



## A POESIA-CRÔNICA GREGORIANA E O DEUS CRONOS: ASPECTOS LITERÁRIOS

O barroco denomina as várias manifestações artísticas que marcaram o século XVII e início do século XVIII. “O estilo barroco nasceu da crise dos valores clássicos do Renascimento, ocasionando pelos conflitos religiosos (reforma e contrarreforma) e pelas dificuldades econômicas que se seguiram à falência do comércio com o Oriente” (TERRA, 2000, p. 268). Nesse sentido, o poeta do Seiscentismo vive um estado de tensão e desequilíbrio. Vivendo em conflito, esse poeta produz uma obra de arte marcada pelas oposições, num incessante jogo de claro e escuro, de luz e sombra, de alto e baixo relevo, de sobe e desce, dividido entre o efêmero e o eterno.

É nesse dualismo que a poesia gregoriana emana das raízes mais profundas do ser humano, para descrever não seu interior, mas suas exterioridades vividas. O quadro poetizado se insere no viver colonial baiano, de caráter circunstancial. Aqui, a tinta da pena gregoriana busca:

(...) poetar a experiência cotidiana, registrar em versos os acontecimentos principais do dia-a-dia. (...) os poemas gregorianos equivalem a páginas dum diário, nada íntimo, levando em consideração a vida libertina do poeta e o teor histórico e social das confidências. (MOISÉS, 2001, p. 95)

A Bahia, o palco dos registros passageiros, causa ao poeta empatia. “Triste Bahia!” - Assim Gregório de Matos nomeia a cidade em seus versos, o espaço de vida, não como alheio a sua voz, mas permeado pela força de suas paixões, pois ele era patriota por excelência. O quarteto do soneto *À Bahia*, escrito no último quartel do século XVII, evoca uma mudança do *eu* (Gregório) e do *tu* (Bahia) para pior: “Triste Bahia! ó quão dessemelhante / Estás e estou do nosso antigo estado! / Pobre te vejo a ti, tu a mi empenhado, / Rica te vejo eu já, tu a mi abundante” (MATOS, citado em BOSI, 1992, p. 94). Nesse quarteto, importa assinalar ainda que essa mudança arrastou consigo o *eu* e o *tu*. O poeta, sujeito do discurso, profundamente, identifica-se com o objeto (a Bahia). Dessa identificação assenta a liricidade da pena do Boca do Inferno: as contradições da história social, os jogos de interesse do mercantilismo (“A ti trocou-te a máquina mercante, / que em tua larga barra tem entrado” (p. 94), falam aqui pela voz do indivíduo. “O senso de empatia do poeta com a sua terra avulta pela ênfase nas reinterações: *estás, estou, estado*; sintagmas a que se confiou o papel de instituir a semelhança mantida no curso das transformações” (BOSI, 1992, p. 95, ênfase no original).





O teor das circunstancialidades satíricas registradas em seu diário, ou melhor, em suas poesias, investe dasabridamente contra os potentados, os governadores, os nobres, os reinóis gananciosos, constituindo um vasto painel das mazelas da sociedade baiana do tempo.

Mas não estanca aí o derrame biliar do poeta: toda a sociedade baiana, em suas várias camadas, lhe mereceu indignação. Seu intuito, - sendo o de todos os satíricos, a reforma do mundo pelo riso, a moralização dos costumes pelo ridículo e a chacota, - consistia em apontar as falhas dos contemporâneos fossem quais fossem, a ninguém perdoava, a ninguém beneficiava com um olhar indulgente, salvo nas ocasiões em que ele próprio necessitava de socorro. E embora os magnatas lhe merecessem atenção, nem por isso deixou de volta para outras classes e grupos sociais: essencialmente um moralista, é natural que às tantas, “satiriza alegoricamente a vários ladrões da Republica”, com um senso de observação que torna os seus retratados figuras de hoje, sem tirar nem pôr. (MOISÉS, 2001, p. 96-97)

Com o registro do efêmero, dos acontecimentos do viver baiano seiscentista, a poesia de Guerra se mescla com o gênero crônica, pois na visão de Sá a crônica surge primeiro no jornal, herdando a sua transitoriedade, esse seu lado efêmero de quem nasce no começo de uma leitura e morre antes que se acabe o dia, no instante em que o leitor transforma as páginas em papel de embrulho, ou guarda os recortes que mais lhe interessam num arquivo pessoal. O jornal, portanto, nasce, envelhece e morre a cada 24 horas. Nesse contexto, a crônica também assume essa transitoriedade, dirigindo-se a leitores apressados, que leem nos pequenos intervalos da luta diária, no transporte ou no raro momento de trégua que a vida lhes permite. Assim, com habilidade inconfundível, o poeta, propositadamente, gravita entre os gêneros poesia e crônica num só texto poemático.

Gregório rompe com o conceito estanque de gênero da teoria clássica que vigorava no seu tempo, mesclando fôrmas literárias, pois de acordo com Moisés:

(...) a teoria clássica é normativa e preceptiva, embora suas “regras” não sejam o tolo autoritarismo que ainda se lhes atribuiu amiúde. A teoria clássica não só crê que um gênero difere de outro em natureza e em hierarquia, como também que devem manter-se separados. Tal é a famosa doutrina da “pureza do gênero”, do “genre tranche”. Enquanto isso, “a moderna teoria dos gêneros é manifestamente descritiva. Não limita o número de possíveis gêneros nem dita as



regras aos autores. Supõe que os gêneros tradicionais podem 'mesclar-se' e produzir um novo gênero (como a tragicomédia)". (MOISÉS, 2000, p. 55)

As características ou requisitos essenciais de crônica apresentam-se presentes em poemas de Gregório, a saber: ambiguidade, brevidade, subjetividade, diálogo, estilo entre oral e literário, temas do cotidiano, ausência de transcendente e efemeridade. "A crônica destina-se ao consumo diário, como nenhuma outra obra que se pretenda literária" (MOISÉS, 2001a, p. 119). Ainda na visão deste autor, "a crônica atrai o leitor pelo estilo, ágil, simples e poético, porém, ela morre daquilo em que se nutre: o estilo, que lhe dá vigor e sustentáculo, injeta-lhe ao mesmo tempo o veneno letal" (p. 118). Entretanto, a poesia de Guerra, recheada de elementos da crônica, resiste aos efeitos do veneno letal que está lhe injetou, atravessando séculos, irrompendo o tempo cronológico.

É exatamente pela peculiaridade circunstancial ou efêmera que a crônica é devorada pelo tempo. Nessa direção, o tempo, neste estudo, é representado por Cronos, deus do tempo. Nesse particular, a mitologia grega contribui para essa afirmativa. Para Kouzmin-Korovaeff (2009), Cronos (em grego: "Κρόνος", "deus do tempo") foi a divindade suprema da segunda geração de deuses da mitologia grega, correspondente ao deus romano Saturno. Filho de Urano, deus dos céus, e Gaia, a Terra, foi o mais jovem dos Titãs. A pedido de sua mãe se tornou senhor do céu castrando o pai com um golpe de foice.

Cronos se casou com a sua irmã Réia, que lhe deu seis filhos (os Crónidas): três mulheres, Héstita, Deméter e Hera e três homens, Hades, Poseidon e Zeus. Como tinha medo de ser destronado, devido uma profecia antiga de que um dia ele seria destronado por um dos seus herdeiros, Cronos engolia os filhos ao nascerem. Comeu todos, exceto o mais novo, Zeus, que Réia conseguiu salvar enganando Cronos enrolando uma pedra em um pano, a qual ele engoliu sem perceber a troca. Zeus foi escondido numa caverna da ilha de Creta.

Quando Zeus cresceu, resolveu vingar-se de seu pai, solicitando para esse feito o apoio de Métis, a deusa da esperteza, filha do Titã Oceano. Esta ofereceu a Cronos uma porção mágica, que o fez vomitar os filhos que tinha devorado. Então Zeus se tornou senhor do céu e divindade suprema da terceira geração de deuses da Mitologia Grega ao banir Cronos do trono do Olimpo, prendendo-o com correntes no mundo subterrâneo.

Sumarizando este tópico, a poesia do Boca do Inferno venceu a boca de Cronos, agente devorador da crônica, ou seja, o deus do tempo não pôde devorar os poemas de Gregório de Matos, assim como havia devorado os filhos seus, com exceção de um. Os textos de Gregório venceram o tempo, assim como Zeus venceu Cronos.



## CULTURA POPULAR NA IDADE MÉDIA: A CARNAVALIZAÇÃO EM BAKHTIN E GREGÓRIO

As contribuições de Cotrin (2005) sobre cultura popular na Idade Medieval são relevantes. Na visão do autor, além da cultura oficial, promovida, em grande parte, pelas autoridades da Igreja e pelos governos feudais, havia também muitas criações populares. Enquanto a cultura oficial era austera e consagrada à divisão social dominante, a cultura popular era impregnada de humor. A cultura popular manifestava-se por meio dos festejos carnavalescos, das encenações teatrais burlescas (cômica, satírica), dos gracejos dos bufões e bobos, das paródias que recriavam trechos da bíblia, das orações e hinos religiosos, das lendas clássicas. Nessas atividades, as pessoas promoviam o riso, divertindo o público e criticando os costumes.

A carnavalização, por meio de elementos da cultura popular, dentre eles o riso popular festivo, positivo e liberador, a imagem grotesca do corpo humano inacabado, a linguagem da praça pública, o hiperbolismo, destrona as visões oficiais e totalitárias de mundo, como também as vozes que monopolizam e se julgam superiores enquanto silenciam as outras.

Em outras palavras, com a festa, o mundo era colocado do avesso, vivia-se uma vida ao contrário, pela suspensão das leis, das proibições e das restrições da vida normal, invertia-se a ordem hierárquica e desaparecia o medo resultante das desigualdades sociais, acabava-se a veneração, a piedade, a etiqueta, aboliam-se as distâncias entre os homens, instalava-se uma nova forma de relações humanas, renovava-se o mundo. "A festa que mais plenamente assumiu essa renovação universal foi o carnaval" (BARROS; FIORIN, 2003, p. 7).

Bakhtin desenvolve a questão da literatura carnavalesca principalmente ao descrever as festas medievais na obra do francês Rabelais, que em suas obras *Gargântua* e *Pantagruel*, criticou de forma satírica a excessiva religiosidade medieval. Tais festas são consideradas por Bakhtin como a segunda vida do povo, pois:

(...) ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; parecia terem construído ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida, a que os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção e em que viviam em datas determinadas. Isso criava espécie de dualidade do mundo (...). (BAKHTIN, 1996, p. 4-5)



O satirizado, o destronado, em Bakhtin, gira em torno do mesmo objeto. Este se constitui de personagens subtraídas à crítica pela censura política e clerical:

M. Bakhtin descreve em termos topográficos certos processos de desmitificação peculiares ao grotesco e correntes na linguagem de *Gargantua*. Rabelais inverte posições, destrona o alto e põe-no de cabeça para baixo. O sublime decai a peça de escárnio. Trata-se de um jogo de perspectivas *em torno do mesmo objeto*, o direito e o avesso estético e moral de personagens em geral subtraídas à crítica pela censura política ou clerical. Os nomes proibidos do corpo e os termos que designam as funções vitais servem a Rabelais, como serviam aos bufões das cortes medievais, de válvulas de escape para investir contra o pesado ritual das conveniências. (BOSI, 1992, p. 109, ênfase no original)

Se se tem um só objeto, um grupo político ou clerical, destronado, invertido de ponta cabeça em Bakhtin, não é assim em Gregório. Para além desse grupo de autoridades portentosas rebaixadas também nos versos do baiano, outro grupo desprezado pela tinta do poeta é constituído pela mulher negra e (ou) mestiça: “Uma reflexão à parte merece a chamada poesia burlesca na qual a mulher negra e a mestiça se convertem em objeto misto de luxúria e desprezo” (BOSI, 1992, p. 107).

O preconceito de cor e de raça irrompe, cruel, contra as mulatas. Segundo as discussões de Bosi, “a diferença de cor é o sinal mais ostensivo e mais natural da desigualdade que reina entre homens; e na estrutura colonial-escravista, ela é um traço inerente à separação dos estratos e das funções sociais” (BOSI, 1992, p. 106).

A tinta de Gregório que registra as circunstâncias vividas pela mulher branca e pela mulata ou negra não são do mesmo recipiente. Na fala de Bosi, “as águas não se misturam” (BOSI, 1992, p. 108). A coloração da tinta apresentada nos versos que gravitam em torno das mulheres brancas é virtuosa, vívida, colossal. Elas, como damas palacianas ou donzelas arcadianas, são entronizadas, elevadas, elogiadas etc. Além disso, essas mulheres:

(...) trazem nomes aureolados por séculos de poesia palaciana: dona Ângela, “anjo de nome, angélica na cara”; dona Teresa, “astro do prado, estrela nacarada”; dona Victória, “rosa encarnada”; dona Francelina, “enigma escondido, milagre composto de neve incendiada em sangue”; dona Maria dos Povos, sua futura esposa, “discreta e formosíssima Maria”, efigiada como Sílvia depois das núpcias “por razão de honestidade”..., sem contar as donzelas de apelidos arcades, as Clóris, as Fílis, as Marfidas, que saltam das éclogas de Guarani



para habitar os versos lânguidos do nosso baiano. (BOSI, 1992, p. 108)

Por seu lado, a tinta decai em coloração e brilho ao retratar as mulheres alforriadas. Nos versos gregorianos, elas são destronadas, rebaixadas, sobretudo pelo viés do baixo material e corporal:

Lá desfilam as negras e as mulatas que a carta de alforria lançara ao meretrício havia muito incubado na senzala. Estas são: a Maria Viegas, a quem o poeta descompõe e decompõe em décimas grotescas intituladas “Anatomia horrorosa que faz de uma negra chamada Maria Viegas”; a Badu, a Macotinha, a Inácia, a Antonica, a Luísa Çapata, mulata esfaimada, a Chica, desengraçada crioula, a Vivência e tantas outras que se confundem em uma galeria de fantasmas lúbricos onde não se conseguem ver rostos de mulher, mas tão-só exibições escatológicas de partes genitais e anais. (BOSI, 1992, p. 108-109)

A carnavalização, pelo baixo corporal e material, em Gregório, ganha mais sentido no uso de termos vulgares pela mulher que pertence à classe social depreciada na colônia, a das negras e mulatas, em situações festivas, inusitadas, abertas, nas praças públicas baianas. A linguagem de baixo calão é usada pelo baiano “para marcar a ferro e fogo aqueles que caem na mira da sua irrisão” (BOSI, 1992, p. 110). Nessa direção, o baixo material e corporal, o caso das citações dos órgãos genitais, dos excrementos, o ato sexual, impressos em versos que retratam as mulheres de cor negra, tornam-se símbolos de agressividade: “(...) os órgãos e atos da vida sexual tornam-se, quando nomeados, símbolos de agressividade” (p. 110).



## ANÁLISE DE POEMAS SATÍRICO-BURLESCOS<sup>3</sup>

### *DESCREVE A CAÇADA QUE FIZERAM COM ELLE SEUS AMIGOS NA VILA DE S. FRANCISCO À HUMA PORCA REBELDE*

No texto é muito sugestiva a imagem da praça como ambiente aberto, de descontração, como espetáculo carnavalesco, onde todas as manifestações populares acontecem:

Amanheceu quarta-feira  
 com face serena, airosa  
 o famoso André Barbosa  
 honra da nossa fileira;  
 por uma, e outra ladeira  
 desde a marinha até a praça  
 nos bateu com tanta graça,  
 que com razões admirandas  
 nos tirou dentre as holandas  
 para levar-nos à caça. (MATOS, citado em AMADO, 1969, p. 593)

O surgimento da porca rebelde na praça remete-nos à visão carnavalesca do mundo, do rebaixamento, porque a fera “destrona” várias autoridades da cidade que visitavam a pequena Vila de São Francisco. Na perspectiva bakhtiniana, o traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato. Os versos sublinhados evidenciam essa transferência ao plano material, a terra: “Lourenço intrepidamente / se pôs, e ao primeiro embarco / mão por mão aos pés do porco / veio a cair sujamente” (MATOS, citado em AMADO, 1969, p. 593).

A reinterpretação no plano material e corporal dos letrados os tornou expostos ao ridículo. As imagens corporais perpassam as décimas evocando o exagero, o hiperbolismo que é um dos sinais característicos mais marcantes do estilo grotesco. A hiperbolização ocorre com a imagem grotesca do corpo incompleto, em interação com o mundo, com a terra.

---

<sup>3</sup> Neste artigo, foram selecionados para análise dois poemas, nos quais a ortografia foi mantida, tal qual se encontra em Amado (1969).



Para Bakhtin, no realismo grotesco, a degradação do sublime não tem um caráter formal ou relativo. O alto e o baixo possuem aí um sentido absoluto e rigorosamente topográfico. O alto é o céu; o baixo é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto corporal, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. A degradação do sublime, o baixo corporal, o ventre e o traseiro são inferidos na décima:

Inácio nestes baldões  
 teve tanto medo, e tal,  
 que aos narizes deu sinal  
 de mau cheiro dos calções:  
 trouxe na meia uns pontões  
 tão grandes, e em tal maneira,  
 que à guerra hão de ir por bandeira,  
 onde por armas lhe dão  
 em escudo lamarão  
 uma porca costureira. (MATOS, citado em AMADO, 1969, p. 593)

O destronamento acontece por meio dos atos ridículos das personagens. O destronamento se cristalizou no rebaixamento dos visitantes citadinos. No século XVII, na colônia, os turistas da cidade presentes num vilarejo sugerem letramento, pompa da alta burguesia diante do povo nativo. Porém, eles foram rebaixados com suas posturas arrogantes. Os argumentos de Bakhtin direcionam a orientação para baixo como própria de todas as formas da alegria popular e do realismo grotesco. Em baixo, do avesso, de trás para frente: tal é o movimento que marca todas essas formas. Elas se precipitam todas para baixo, viram-se e colocam-se sobre a cabeça, pondo o alto no lugar do baixo, o traseiro no da frente, tento no plano do espaço real como no da metáfora.

No que se refere ao riso burlador no poema, segundo Bakhtin, “o riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador (...)” (BAKHTIN, 1996, p. 10). O texto do poeta Boca de Brasa enfoca a ideia do riso festivo, satírico e negativo, burlador e positivo, cristalizado como universal e patrimônio do povo:

O Vigário se houve aqui  
 cuma tramóia aparente,  
 pois fingiu ter dor de dente,  
 temendo os do Javali:



porém **folga, zomba, e ri**  
 ouvindo o sucesso raro,  
 (...)

Silvestre neste dia  
 ficou metido num nicho,  
 porque como a porca é bicho,  
 cuidou, que sapo seria:  
 mas agora quando ouvia  
 o desar dos derrubados,  
 mostrava os bofes lavados  
 de puras risadas morto,  
 porque sempre vi, que um torto  
 gosta de ver corcovados. (MATOS, citado em AMADO, 1969, p. 593,  
 ênfase acrescentada)

Pela perspectiva de Bakhtin, no poema, todas as personagens foram escarnecidas, corcovadas, rebaixadas, injuriadas e espancadas porque representam individualmente o poder e a verdade moribundos: as ideias, o direito, a fé, as virtudes dominantes do estado e do clero oficiais. Assim como Bakhtin apresenta François Rabelais como catalisador de uma cultura relegada às margens: o carnaval, a sátira menipeia e o realismo grotesco; no barroco brasileiro, Gregório se desponta por valorizar as margens, as culturas ditas secundárias, o carnaval, o realismo grotesco, numa postura polifônica e dialógica.

*DESCREVE COM ADMIRÁVEL PROPRIEDADE OS EFFEYTOS, QUE CAUSOU O  
 VINHO NO BANQUETE, QUE SEDEO NA MESMA FESTA AS JUÍZAS, E  
 MORDOMAS ONDE SE EMBEBEDARAM*

Na visão de Bakhtin, as festas cômicas que existiam em oposição às festas oficiais (cerimônias sérias), tão populares no mundo medieval, tinham uma função de catarse, para o povo medieval, pois o riso estabelecia a oposição de dois mundos, a seriedade do mundo cotidiano em contrapartida à alegria carnavalesca, pois o carnaval não é uma manifestação artística, na medida em que os personagens do carnaval não são humoristas, visto que, diferentemente dos comediantes que se conhece, bufões,





bobos, gigantes e anões continuam sendo bufões e bobos durante todas as circunstâncias de suas vidas.

Outra característica desses espetáculos públicos é a sua capacidade de romper as barreiras sociais, diferentemente das festas oficiais que reafirmam a existência delas, por isso, no carnaval existem novos deuses e reis ascendentes e o destronamento dos antigos, isso é uma forma de virar o mundo às avessas através de oposições na função e no posicionamento dos membros do corpo, o alto no baixo e o baixo no alto.

As imagens do banquete, relacionadas às expressões populares, perpassam o texto gregoriano. Conforme Bakhtin, “as imagens do banquete associam-se organicamente a todas as outras imagens da festa popular. O banquete é uma peça necessária a todo regozijo popular” (BAKHTIN, 1996, p. 243):

No grande dia do Amparo,  
estando as mulatas todas  
entre festas, e entre bodas,  
um caso sucedeu raro:  
e foi, que não sendo avaro  
o jantar de canjirões,  
antes fervendo em cachões,  
os brindes de mão em mão  
depois de tanta razão  
tiveram certas razões. (MATOS, citado em AMADO, 1969, p. 622)

Os versos evocam os convidados aproveitando o banquete, brindando de mão em mão. O corpo grotesco aberto, incompleto, em interação com o mundo, prenhe de sentido, é evocado nos versos por meio da bebedice exagerada, causando uma ruptura com corpo clássico perfeito e acabado:

Chegou-se a tais menoscabos  
que segundo agora ouvi,  
havia de haver ali  
uma de todos os diabos:  
mas chegando quatro cabos  
de putaria anciana,  
a Puta mais veterana  
disse então, que não cuidava,  
que tais efeitos causava  
vinhaça tão soberana. (MATOS, citado em AMADO, 1969, p. 622)



Nota-se que o corpo grotesco nos versos possui dimensões exageradas, seu apetite é exagerado, e manifesta positivamente os princípios da vida material e corporal, como a comida e a bebida em abundância e as necessidades fisiológicas e sexuais. Esse corpo é modelo para uma sociedade carnavalesca, que se alimenta em abundância, festeja alegremente e se entrega livremente aos prazeres sexuais. As palavras “Çapata”, “sodomia” e “ferrão” evocam as relações sexuais:

Maribonda, minha ingrata  
tão pesada ali se viu,  
que desmaiada caiu  
sobre Luísa Çapata:  
viu-se uma, e outra Mulata  
em forma de Sodomia,  
e como na casa havia  
tal grita, e tal contusão  
não se advertiu por então  
o ferrão, que lhe metia. (MATOS, citado em AMADO, 1969, p. 622)

A hiperbolização ou exagero ocorre com a imagem grotesca do corpo incompleto, em interação com o mundo. O baixo material e corporal, com imagem do ventre insaciável, perpassa os versos:

Tal cópia de jeribita  
houve naquele folguedo,  
que em nada se tem segredo,  
antes tudo se vomita:  
entre tantas Mariquita  
a Juíza era de ver,  
porque vendo ali verter  
o vinho, que ela comprara,  
de sorte se magoara,  
que esteve para o beber. (MATOS, citado em AMADO, 1969, p. 622)

O beber e o comer abundantemente são dádivas do trabalho. Para Bakhtin, “no sistema das imagens da Antiguidade, o comer era inseparável do trabalho. Era o coroamento do trabalho e da luta. O trabalho triunfava no comer. O encontro do homem com o mundo do trabalho, sua luta com ele terminava com a absorção de alimento” (BAKHTIN, 1996, p. 246). No poema gregoriano, os convidados agem diferentes de um indivíduo da vida cotidiana. Bertola, por exemplo, saciou a sua fome no jantar ao ingerir quatorze pratos de alimentos, incluindo caldos e carnes. A descrição da



personagem no ato da bebedice e da comilança sugere um gesto de rebeldia e triunfo do banquete popular sobre o jantar privado:

Bertola devia estar  
faminta, e desconjuntada,  
pois vendo a pendência armada,  
tratou de se caldear:  
bebeu naquele jantar  
sete pratos não pequenos  
de caldo, e sete não menos  
de carne, e é de reparar  
que a pudera um só matar,  
e escapar de dois setenos. (MATOS, citado em AMADO, 1969, p. 622)

O texto de Gregório transforma as praças e as ruas em espaços de resistência e de ruptura com o cotidiano do povo, ao soltar a voz e o riso sufocados pelo autoritarismo governamental e pela árdua jornada de trabalho escravocrata. Na concepção de Bakhtin, o riso na Idade Média estava relegado para fora de todas as esferas oficiais da ideologia e de todas as formas oficiais, rigorosas, e da vida e do comércio humano. O riso tinha sido expurgado do culto religioso, do cerimonial feudal e estatal, da etiqueta social e de todos os gêneros da ideologia elevada. O tom sério caracterizava a cultura medieval oficial.

Apesar disso, o riso, separado do culto e da concepção de mundo oficiais, criou seu próprio espaço não-oficial, mas quase legal, ao abrigo de cada uma das festas, que, além de seu aspecto oficial, religioso e estatal, possuíam um segundo aspecto popular, carnavalesco, público, cujos princípios organizadores eram o riso e o baixo material e corporal. As imagens do riso liberador, do baixo material e corporal - com o hiperbolismo do corpo aberto em interação com o mundo - são evocadas na décima:

Sossegada a gritaria  
houve mulata repolho,  
que, o que bebeu por um olho,  
pelo outro o desbebia:  
mas se chorava, ou se ria,  
jamais ninguém compreendera,  
se não se vira, e soubera  
pelo vinho despendido,  
que se tinha desbebido,  
quanto vinho se bebera. (MATOS, citado em AMADO, 1969, p. 622)



Sumarizando, o poema promove, por meio do elemento circunstancial da crônica, as manifestações da imagem do banquete suntuoso, festivo e popular, de modo a fazer do texto efêmero se eternizar.

## CONCLUSÃO

Ao negar a centralização da palavra vigente, política e esteticamente, Gregório de Matos elimina as fronteiras entre o oficial e o não-oficial e entre poesia e crônica, numa perspectiva satírico-burlesco-carnavalesca. A oscilação entre o gênero narrativo e o lírico é um dos motivos que ratifica o espírito transgressor do poeta. Os poemas analisados apresentam o caráter circunstancial e efêmero da crônica; como também o gênero lírico na sua vertente burlesca que era marginalizada na época do poeta.

Tais textos resistiram ao consumo imediato e vêm perpassando séculos em função, também, da presença de vários ingredientes literários como musicalidade, jogo de ideias e palavras, relação com o contexto histórico e estético da época, entre outros. Para o momento artístico do seu tempo, o poeta baiano foi além da recriação da realidade, porque fecundou o fazer poético na colônia.

As análises mostraram que o caráter poético dos poemas superou a efemeridade da crônica e que o Boca do Inferno conseguiu evitar que Cronos devorasse seus textos. Os resultados finais confirmam o baiano como inovador na literatura brasileira setecentista, o que reforça o rompimento do conceito tradicional de gêneros, ao mesclar poesia e crônica.

## REFERÊNCIAS

AMADO, J. *Obras completas de Gregório de Matos*. Crônica do viver baiano seiscentista, v. 3. Salvador: Janaína, 1969.

BAKHTIN, M. M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. 3. ed. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: Edunb, 1996.

BARROS, D. L. P. de; FIORIN, J. L. (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2003.

BOSI, A. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.



- COTRIM, G. *História global – Brasil e geral*. 8. ed. São Paulo: Saraiva, 2005.
- KOUZMIN-KOROVAEFF, C. *Mitologia da Antiguidade*. São Paulo: Escala, 2009.
- LUCAS, F. *Do barroco ao modernismo*. São Paulo: Ática, 1989.
- MOISÉS, M. *História da literatura brasileira: Das origens ao romantismo*, v. 1. São Paulo: Cultrix, 2001.
- \_\_\_\_\_. *A criação literária: Prosa II*. 17. ed. São Paulo: Cultrix, 2001a.
- \_\_\_\_\_. *A criação literária: Poesia*. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2000.
- SÁ, J. de. *A crônica*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1997. (Coleção Série Princípios).
- SPINA, S. *A poesia de Gregório de Matos: Introdução, seleção, antologia e comentário*. São Paulo: Edusp, 1995.
- TERRA, E.; NICOLA, J. de. *Gramática e literatura*. São Paulo: Scipione, 2000.
- WISNIK, J. M. *Poemas escolhidos*. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.



## *O MUNDO SE DESPEDAÇA: PODER E DESINTEGRAÇÃO*<sup>1</sup>

---

*Elidete Zanardini Hofius*<sup>2</sup>

---

**RESUMO:** Este artigo analisa o romance *O mundo se despedaça*, de Chinua Achebe, como exemplo da resistência de uma comunidade ibo, povo ancestral do autor, à invasão do homem branco. Discute-se inicialmente a pressuposta inferioridade do colonizado, reduzido à posição de “outro” incapaz de assumir o necessário papel do “eu”, na relação com o colonizador, demonstrada por Frantz Fanon, em *Pele negra, máscaras brancas*, e retomada por estudos de Thomas Bonnici. Para questionar essa premissa, analisam-se aspectos da sabedoria do povo ibo, revelada nos provérbios que traduzem sua visão de mundo e relação com o transcendente, como pano de fundo para a luta feroz de Okonkwo, o personagem central, na tentativa de preservar as tradições e a integridade de seu povo.

**Palavras-chave:** Colonialismo. Conflito. Resistência. *O mundo se despedaça*.

**ABSTRACT:** This article analyzes Chinua Achebe’s novel *Things fall apart* as an example of the resistance of an ibo community, the author’s ancestral people, against the invasion of the white man. The starting point is a discussion of the supposed inferiority of the colonized man as the “other” who is not allowed to figure as “self” in the colonizer-colonized relationship, as shown by Frantz Fanon in *Black Skin, White Masks*, and discussed subsequently by Thomas Bonnici. In order to question that premise this work analyzes examples of the ibo natural wisdom as revealed by their use of proverbs, which signal their transcendent view of the universe, as a background to the protagonist’s, Okonkwo’s, fierce attempt to preserve his people’s traditions and integrity.

**Keywords:** Colonialism. Conflict. Resistance. *Things fall apart*.

---

<sup>1</sup> Artigo recebido em 23 de abril de 2014 e aceito em 08 de junho de 2014. Texto orientado pela Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo.

<sup>2</sup> Mestranda do Curso de Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade.  
E-mail: hofiuselidete@gmail.com



## INTRODUÇÃO

Este artigo procede à análise do conflito entre o poder do colonizador e a resistência do colonizado como eixo estrutural do romance *O mundo se despedaça*, de Chinua Achebe, à luz de estudos de Frantz Fanon, em *Pele negra, máscaras brancas* e de Thomas Bonnici em *Teoria e crítica pós-colonialistas*. Objetiva-se demonstrar a percepção do valor inerente da cultura primitiva transmitida pelo texto, por meio da resistência feroz de Okonkwo, o personagem central, ao dismantelamento das tradições e valores de seu povo, com a chegada do colonizador. Elegeu-se, assim, como objeto de estudo os provérbios contidos no texto, manifestação da sabedoria ancestral do povo ibo, para estruturar a análise do romance.

Chinua Achebe (1930-2013) romancista, poeta e ensaísta nigeriano, falecido em março de 2013, aos 82 anos, foi apontado frequentemente como favorito ao Nobel de literatura, mas não chegou a receber o prêmio, embora fosse reconhecido pela intelectualidade internacional como o fundador da moderna literatura africana. O colonialismo europeu, que desintegra a vida tribal, dá corpo à obra do escritor, nascido Albert Chinualumogu Achebe, em especial no seu livro de maior expressão *Things fall apart* (1958), traduzido para o português como *O mundo se despedaça*, e para outros cinquenta idiomas, com oito milhões de cópias vendidas ao redor do planeta. O romance é uma denúncia ao colonialismo e suas consequências. O choque entre culturas completamente distintas constitui-se na temática principal de seus livros.

Depois da descolonização, Achebe passa a denunciar o comportamento da classe política da Nigéria, como faz em *The trouble with Nigeria* (1984). Crítico ferrenho dos corruptos e daqueles que se deixavam corromper, o escritor não era bem visto em seu país, tanto durante a guerra civil, quanto durante a ditadura subsequente. Foi, assim, forçado a exilar-se, primeiramente na Inglaterra e mais tarde nos EUA, onde continuou a escrever, atacando a corrupção e a violência no continente africano. De volta à África, participou ativamente como intermediário diplomático entre o governo da Nigéria e o povo ibo. A defesa incansável dos direitos e deveres dos cidadãos do novo país valeu-lhe o Prêmio da Paz, recebido na Feira de Frankfurt, na Alemanha, em 2002.

O escritor nigeriano escreve em inglês, a língua do colonizador, mas é possível perceber em suas narrativas as centenas de dialetos de seu país, onde convivem mais de duzentas etnias. Assim, a linguagem utilizada, acrescida do foco na identidade cultural em mudança, traz o leitor muito próximo da realidade do relato, a ponto de sentir-se participante das rodas de conversa do povo ibo. Sua obra foi merecidamente agraciada com o prestigioso prêmio Man Booker International, em 2007.

O livro relata a saga do guerreiro Okonkwo, da etnia ibo, que, graças à força física e capacidade de trabalho excepcionais, ascende ainda jovem aos níveis mais elevados da hierarquia tribal. À semelhança do herói da tragédia clássica, porém,



tem uma falha de caráter que o levará à destruição: o orgulho de suas realizações e absoluto desprezo pelos fracos e incapazes. Chefe de família abastado, pelos padrões da tribo, com várias esposas e filhos, deve submeter-se, no entanto, às severas leis tribais que o condenam a um exílio de sete anos por haver cometido um crime “feminino”, ao matar acidentalmente um jovem durante uma cerimônia fúnebre. Em sua ausência, a chegada dos brancos à região de Umuófia traz profundas mudanças, das quais tem notícias que lhe causam raiva impotente. Quando retorna, sofre com a incapacidade de congregar os homens fortes da tribo em torno de seu objetivo de expulsar os invasores pela violência e acaba por suicidar-se.

Novas instituições e concepções ideológicas desintegram a vida tribal, sob o prisma do cristianismo, das instituições e do poder que se instala, pondo em xeque os valores da etnia ibo e da crença no saber dos antepassados. É o desmantelamento das forças anímicas e das crenças e tradições seculares.

No entanto, como nos informa Alberto da Costa e Silva, no prefácio do romance, o texto aponta fraturas na constituição da comunidade de Umuófia, de que os missionários brancos se utilizam para atrair os descontentes. Apenas os mais ricos – os que tinham os celeiros abarrotados de inhame – poderiam ambicionar pertencer ao conselho de dirigentes tribais. Por outro lado, as leis que regulam a vida da comunidade podem ser cruéis: recém-nascidos gêmeos são abandonados para morrer na floresta; o jovem Ikemefuna, refém exigido a uma tribo vizinha em desagravo a um assassinato, é morto impiedosamente, por decisão do Oráculo, depois de anos de convivência com a família de Okonkwo.

O que se vê no texto de Achebe não é um retrato nostálgico de suas comunidades ancestrais, mas um relato dos choques inevitáveis entre culturas trazidos pela colonização, em que o nativo africano está inexoravelmente condenado a assumir o papel inferior do “outro” colonizado.

## COLONIALISMO: A INVASÃO DA TERRA

O termo “colonialismo”, segundo Thomas Bonnici, caracteriza o modo peculiar como se deu a exploração cultural causada pela expansão europeia, durante os últimos quinhentos anos. A submissão e exploração do mais fraco, porém, acompanha a história da humanidade desde seus primórdios. No mundo antigo, as grandes civilizações mediterrâneas orgulhavam-se de possuir colônias e insistiam na hegemonia da metrópole sobre a periferia, a qual era considerada bárbara, inculta e inferior (BONNICI, 2009, p. 262).

Assim, o centro imperial constrói o sistema pelo qual o sujeito colonizado forma a sua identidade como dependente ou “outro”, incapaz de compreender





a cultura superior do “Outro”, o colonizador, que impõe sua própria visão de mundo como a única compatível com o nível de civilização que atingiu. Com isso, o discurso imperialista reprime a ideologia e a cultura próprias do sujeito dominado e constrói para ele uma nova identidade voltada para os interesses do império. “Com essa imposição, o sujeito colonizado começa a existir pelo discurso colonial como um ser excluído e marginalizado pelo poder” (BONNICI, 2009, p. 272).

O discurso do colonizador é uma afirmação do poder. Tanto na política, como nas artes e na ciência o poder se constrói através do discurso e, portanto, a pretensão de que haja neutralidade no discurso de qualquer natureza é falsa: havendo, então, apenas discursos mais poderosos e menos poderosos (FOUCAULT, citado em BONNICI, 2009, p. 257). Para Foucault, a questão da veracidade ou falsidade de um discurso não é importante, já que a “verdade” é produzida pelo poder. Concentra-se, portanto, na formação discursiva, ou seja, nas regras pelas quais o discurso é coerente ou nos princípios subjacentes ao discurso (p. 258). Como a verdade e o conhecimento objetivo inexistem, tanto um fator quanto o outro são apropriados por sistemas de poder para camuflar seu objetivo de dominar.

Mais grave, por injusta e desigual, é a situação dos povos colonizados racialmente diferentes, como é o caso dos nativos africanos. A oposição “eu” / “outro” (colonizador/colonizado) em *O mundo se despedaça* coloca em confronto a comunidade dos ibos, suas tradições e símbolos, com o homem branco, sua tecnologia e o poder das armas. A função das instituições da civilização branca — a igreja, a escola e a polícia — é implantar novos conceitos e costumes que, inevitavelmente, quebram os laços culturais que aglutinam as comunidades nativas e decretam a derrocada de sua cultura e forma de viver. Diante do “Outro”, o forasteiro detentor do poder, só resta ao ancião ibo reconhecer que “o homem branco é muito esperto (...) conquistou até nossos irmãos, e o nosso clã já não pode atuar como tal” (ACHEBE, 2009, p. 198); “Ele cortou com uma faca o que nos mantinha unidos, e nós nos despedaçamos” (p. 198).

A linguagem metafórica expressa com propriedade os efeitos da colonização sobre a mente do sujeito colonizado. Muito além das perdas territoriais e da imposição de uma forma diferente de viver, o impacto da colonização atinge a natureza íntima do indivíduo, argumento central da obra de Ashis Nandi (1983), *The intimate enemy. Loss and recovery of the self under colonialism (O inimigo íntimo. Perda e recuperação do eu sob o colonialismo)*.

Nandi segue evidentemente a linha estabelecida por Frantz Fanon em *Pele negra, máscaras brancas* e *Os condenados da terra*, cuja publicação em francês data de 1952 e 1961, respectivamente. Como médico psiquiatra, Frantz Fanon teve contato íntimo com os problemas da psique do colonizado, que se deve sujeitar à tarja de inferioridade racial, social e econômica, mesmo que opte pela assimilação, ou seja, tente esconder a pele negra assumindo a maneira de ser do homem branco. Assim, o título da obra *Pele negra, máscaras brancas* representa uma síntese contundente da duplicidade do indivíduo colonizado, da qual decorrem os problemas de desajuste que Fanon



examina, em sua condição de médico. As consequências funestas das injustiças perpetradas durante séculos contra os nativos transformam Fanon em arauto da violência como única forma possível de reação contra o colonialismo e de liberar o homem de cor de si próprio:

Pretendemos, nada mais nada menos, liberar o homem de cor de si próprio. Avançaremos lentamente, pois existem dois campos: o branco e o negro. Tenazmente questionaremos as duas metafísicas e veremos que elas são frequentemente muito destrutivas. Não sentiremos nenhuma piedade dos antigos governantes, dos antigos missionários. Para nós, aquele que adora o preto é tão “doente” quanto aquele que o execra. Inversamente, o negro que quer embranquecer a raça é tão infeliz quanto aquele que prega o ódio ao branco. (FANON, 2008, p. 26)

A descrição que Fanon faz da posição passiva de um “outro”, que se atribui ao colonizado, incapaz de assumir o papel ativo de “eu”, fornece os termos básicos para o debate sobre colonialismo de modo amplo, bem como para as teorias pós-coloniais de crítica literária, aspecto mais relevante para o presente trabalho. O panorama da relação colonizador (os missionários brancos) / colonizado (o povo ibo) apenas se delineia em *O mundo se despedaça*, mas os aspectos essenciais do embate desigual entre culturas estão todos ali: incompreensão, preconceitos, estereótipos e domínio do mais forte. É a literatura que fornece aos povos, sujeitos durante décadas ao processo de outremização, ou seja, ao domínio e marginalização exercidos pelo discurso do poder imperial, o meio para acusar e condenar a opressão sofrida.

## LITERATURA PÓS-COLONIAL

A literatura de Chinua Achebe enquadra-se em uma terceira fase da chamada literatura pós-colonial, aquela escrita por nativos dos países colonizados, como literatura de protesto e resistência. Aspecto problemático das literaturas como das teorias críticas pós-coloniais é a imprecisão do próprio termo, sobre o que escreve Mail Azevedo:

Os termos correlatos pós-colonial, pós-colonialismo, pós-colonialidade, largamente empregados nos meios acadêmicos, sofrem o problema da imprecisão semântica, concretizada já no prefixo “pós”,



cuja acepção de “o que vem depois” está em desacordo com o âmbito do campo de estudo, que engloba todo o processo de colonização. A imprecisão se estende ao objeto e aos métodos da crítica e das teorias ditas pós-coloniais. (AZEVEDO, 2012, p. 127-128)

De fato, Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin demonstram no seminal *The Empire writes back* (1989) uma agenda para os estudos pós-coloniais em inglês e definem seu objeto: os autores utilizam o termo pós-colonial para cobrir toda a cultura afetada pelo processo do imperialismo, do momento da colonização até o dia de hoje. Sugerem também que é o termo mais apropriado “para a nova crítica oriunda do cruzamento entre culturas que emergiu nos últimos anos e para o discurso em que se constitui” (ASHCROFT *et al.*, 1989, p. 2).

Acerca da literatura pós-colonial, Bonnici comenta que:

Na América Central, na Índia e na África com suas civilizações díspares em vários estágios de desenvolvimento, as populações foram colonizadas em sua terra. Portanto, os escritores nativos já possuíam suas respostas milenares e seu modo de ver, embora estes fossem marginalizados pelos colonizadores. Às vezes, o idioma europeu substituiu o idioma do escritor; às vezes, ofereceu-lhe uma oportunidade para que seus escritos fossem melhor divulgados e lidos. Em ambos os casos, o idioma europeu causa uma certa ambiguidade no texto escrito. (BONNICI, 1998, p. 13)

Assim, segundo Bonnici, “o estudo da literatura pós-colonial deve ater-se à análise do contexto cultural vivido pela região afetada pela colonização europeia, uma vez que este é um dos elementos essenciais daquela primeira” (BONNICI, 1998, p. 13).

No romance de Chinua Achebe, encontram-se as sementes do processo pós-colonial. Os ibos têm suas próprias “corporizações e legitimidades socioculturais” e, no início, divertem-se com a ignorância dos missionários brancos e suas tentativas canhestras de comunicação: O intérprete negro de um deles fala um dialeto ibo que soa áspero aos ouvidos dos aldeões e provoca riso cada vez que diz “minha bunda”, ao invés de “eu mesmo”.

O tom da narrativa evidencia que Achebe valoriza a cultura de seu povo, descartada simplesmente pelo colonizador como inferior, pagã e destrutiva. Pelo contrário, entre os ibos, a arte de conversação é tida em alto conceito e sua linguagem, nos momentos mais solenes faz uso de aforismos, metáforas e provérbios, estes últimos “o azeite de dendê com o qual as palavras são engolidas” (ACHEBE, 2009, p. 27).



Provérbios são formas de transmitir às gerações vindouras as tradições, o modo de vida e as normas de conduta de um povo. Buscou-se com o destaque da linguagem metafórica e simbólica dos ibos demonstrar neste artigo que a cultura africana – costurada no romance por provérbios e aforismos – é capaz de compreender e verbalizar, embora de modo rústico, conceitos abstratos. Segundo Levinson as metáforas estão muito próximas às parábolas e aos provérbios, uma vez que ambos poderão ser compreendidos tanto no sentido literal quanto figurado (LEVINSON, 1983, p. 151).

Na definição de Dominique Maingueneau “o provérbio é uma asserção sobre a maneira como funcionam as coisas, sobre como funciona o mundo, dizendo o que é verdadeiro” (MAINGUENEAU, 2002, p. 171). É especialmente relevante o caráter polifônico que o autor atribui à enunciação proverbial: “(...) o enunciador apresenta sua enunciação como uma retomada de inúmeras enunciações anteriores, as de todos os locutores que já proferiram aquele provérbio” (p. 169). O relato do modo de vida dos ibos em *O mundo se despedaça* ressalta não, como queriam os dominadores, condutas excêntricas e inferiores, mas a existência de uma cultura linguística própria. Assim, provérbios e ditos contribuem para traçar o perfil da tribo e do seu personagem central, Okonkwo.

O romance está estruturado em três partes: na primeira, que abrange os treze capítulos iniciais, apresenta-se Okonkwo, guerreiro conhecido além das nove aldeias, cuja fama se apoia em sólidas realizações pessoais; os capítulos de quatorze a dezenove descrevem o exílio do guerreiro em terras do clã materno; os seis capítulos finais compreendem o retorno do guerreiro a um cenário de mudanças incompreensíveis.

## *O MUNDO SE DESPEDAÇA: ASCENSÃO E GLÓRIA*

O índice metafórico das frases, períodos e parágrafos apenas se revela quando a leitura chega ao fim. Massaud Moisés afirma que é a “globalidade da significação de um conto, romance ou novela que ilumina o conteúdo semântico das metáforas disseminadas pelo texto” (MOISÉS, 2004, p. 288).

A descrição da luta antológica em que Okonkwo derrota Amalinze, o Gato, campeão imbatível durante sete anos, tornando-o conhecido em toda a região das nove aldeias e além, abre a narrativa, que prossegue no mesmo tom enfático para traçar o perfil do protagonista. Em contraponto à habilidade do guerreiro mais velho, Okonkwo é “tão escorregadio quanto um peixe dentro d’água” (ACHEBE, 2009, p. 23-24) e sua fama se espalha “qual incêndio na mata no tempo do harmatã”, (p. 23-24), o vento seco e poeirento proveniente do Saara.



Mas isso acontecera há vinte anos. No presente da narrativa, Okonkwo é um homem de porte severo e grande estatura, cujos calcanhares “quase não se apoiavam no solo – parecia andar sobre molas, como se estivesse prestes a saltar sobre alguém” (ACHEBE, 2009, p. 24). Não tem paciência com os homens fracassados – sempre detestara particularmente a indolência do pai, Unoka – e prefere usar os punhos a palavras, porque gagueja ligeiramente.

Consciente de ser dotado de força e determinação, elogia as próprias qualidades para conseguir o empréstimo que lhe permitiria iniciar o cultivo de suas terras, justificando-se: “O lagarto que conseguiu pular do alto da árvore para o chão disse que se elogiaria a si próprio se ninguém mais o fizesse” (ACHEBE, 2009, p. 41-42). A determinação de Okonkwo, dizem, o fizera vencedor “em uma idade em que a maioria das pessoas ainda está mamando o leite materno” (p. 41-42).

Okonkwo não se deixa abater pelo fracasso das primeiras colheitas; ao contrário, trabalha obsessivamente para superar as condições climáticas adversas. É possível ler nas entrelinhas que o guerreiro corajoso carrega no íntimo um temor oculto: o de ser como o pai, Unoka, homem considerado inútil para os padrões da tribo.

Unoka – este o nome de seu pai – morrera havia dez anos. Fora sempre preguiçoso e imprevidente, incapaz de pensar no dia de amanhã. Se por acaso lhe vinha ter às mãos algum dinheiro, coisa que raramente acontecia, logo o gastava com cabaças de vinho de palma, e chamava os vizinhos para com ele se divertir. Costumava dizer que, sempre que olhava para a boca de um morto, percebia a loucura de não se comer o que se podia enquanto se estava vivo. Unoka era um permanente devedor: devia dinheiro a todos os vizinhos – desde apenas alguns cauris até quantias bastante elevadas. (ACHEBE, 2009, p. 24)

Unoka morreu “sem receber um só título e com dívidas pesadíssimas” (ACHEBE, 2009, p. 28), o que não comprometeu o prestígio de Okonkwo, uma vez que entre os ibos “um homem era julgado por seu próprio valor, e não pelo valor do pai” (p.28). “Como diziam os mais velhos, se uma criança lavasse as mãos, poderia comer com os reis” (p. 28).

Quando a ação tem início o protagonista atingira níveis elevados no clã: “(...) agricultor abastado, possuía dois celeiros cheios de inhame e acabava de desposar a terceira mulher. Para coroar tudo isso, recebera dois títulos e dera mostras de incrível bravura em duas guerras” (ACHEBE, 2009, p. 28).

A falha oculta de caráter, porém, causará sua queda: na ânsia de esconder de si mesmo o medo de demonstrar fraqueza, comete erros que o condenam. O



Oráculo da tribo decretara que Ikemefuna deveria morrer, mas não que Okonkwo deveria matá-lo. No entanto, o guerreiro não dá ouvidos ao amigo Obierika, que lhe aconselha não participar do grupo de execução, e prefere ignorar suas obrigações de pai com relação ao menino, com o primogênito Nwoye e com a própria família, que amava o pequeno refém. Okonkwo procura esconder o desespero na bebida, sentindo-se “como um gigante bêbado tentando caminhar com as patas de um mosquito” (ACHEBE, 2009, p. 82). A morte de Ikemefuna marca o início da derrocada do herói, que coincide com o exílio para o grupo tribal materno e a chegada do homem branco.

### *O MUNDO SE DESPEDAÇA: A QUEDA*

Exilado da tribo, por ter cometido um “assassinato feminino” — matar acidentalmente um jovem — Okonkwo, o herói guerreiro, perde de certa forma, mesmo que temporariamente, a sua verdade: vencer, afastar-se da sombra de fracasso do pai, receber títulos elevados. Existe profunda diferença entre o guerreiro admirado, prestes a tornar-se um dos chefes do clã e o homem refugiado na comunidade materna, onde se dedica durante os sete anos de exílio, a começar novos plantios em terras que não eram suas. Era a derrocada do herói, obrigado a reconhecer que na situação de exilado não passa de “uma criança”; “(...) um grande homem no seu clã” (ACHEBE, 2009, p.154), como aponta seu tio, o sábio Uchendu, irmão mais novo de sua mãe.

Okonkwo sentia-se “como alguém que tivesse de aprender a ser canhoto na velhice” (ACHEBE, 2009, p.151). Afinal, almejava ser um chefe de clã e agora via seus sonhos desfeitos, fora alijado do clã “da mesma forma que um peixe é atirado sobre a areia seca da praia, a arquejar” (p.151). O destino de Okonkwo está inextricavelmente ligado ao de seu povo.

O romance de Achebe relata os primeiros sinais de um mundo condenado a se desintegrar e de um modo de vida a desaparecer. A voz do narrador onisciente informa ao leitor que “os missionários tinham chegado a Umuófia. Ali construíram uma igreja, lograram algumas conversões e já começavam a enviar catequistas às cidades e aldeias vizinhas” (ACHEBE, 2009, p. 163). A chegada do homem branco, em especial a comunidades muito fechadas, causa impacto e desintegração pelo embate desigual de forças.

No exílio, o guerreiro Okonkwo toma conhecimento das primeiras aparições dos homens brancos em tribos próximas a Umuófia. É Obierika quem lhe traz notícias do que ocorrera na aldeia de Mbanta, cujos membros haviam assassinado um homem branco e pendurado, em desagravo, seu cavalo de ferro — uma bicicleta — na paineira sagrada. A reação do homem branco não se fez esperar. Obierika interpreta os fatos em conformidade com sua própria vivência cultural:



Os três homens brancos e um grande número de outros homens cercaram o mercado. Certamente devem ter empregado um feitiço muito poderoso, que os tornou invisíveis até o mercado ficar cheio de gente. Nesse momento, começaram a atirar. Todos morreram, exceto os velhos e os doentes, que tinham ficado em casa, e mais um punhado de homens e mulheres cujos *chis* estavam bem acordados e os fizeram sair do mercado. (ACHEBE, 2009, p. 159-160)

Assim, gradativamente, à força ou pelo convencimento as instituições trazidas pelo homem branco foram sendo fincadas entre os ibos. Em encontro com os chefes dos clãs, os missionários “pediram-lhes um lote de terra, no qual pudessem construir uma igreja” (ACHEBE, 2009, p. 169). Crentes de que seriam expulsos pelos espíritos, os chefes lhes concederam um pedaço de terra na Floresta Maldita. Quando construída, “a igreja dos missionários erguia-se numa clareira circular que parecia a boca aberta da Floresta Maldita” (p. 171).

Com a igreja, vieram as escolas: o missionário branco, conta Nwoye, “instalara uma escola, na qual se ensinava os jovens cristãos a ler e escrever” (ACHEBE, 2009, p. 173). O herdeiro de Okonkwo é dos primeiros a se sentir atraído pelos novos costumes e crenças. E o poder não tardou em se instalar:

(...) gradualmente ganhavam vulto os comentários de que o homem branco trouxera não apenas uma religião, mas também um governo. Dizia-se que os missionários tinham construído um local de julgamento em Umuófia, a fim de proteger os prosélitos de sua religião. (ACHEBE, 2009, p. 177)

Ali comissários do governo atuavam como juízes, com guardas às suas ordens, que lhes levavam os indivíduos a serem julgados. Os funcionários do tribunal, *kotma*, eram odiados pela população, “por serem forasteiros e também porque eram arrogantes e tinham mania de grandeza” (ACHEBE, 2009, p. 196-197). “Tomavam conta da prisão, que estava cheia daqueles que haviam ofendido a lei do homem branco” (p. 196-197).

Embora afastado dos acontecimentos, sinais das mudanças chegam a Okonkwo da maneira mais dolorosa possível: a defecção de Nwoye o atinge no âmago do orgulho como chefe do clã familiar. A oposição de Nwoye aos costumes da tribo atingira o auge com a morte de Ikemefuna, a quem aprendera a amar e que, após três anos de convivência como irmãos, fora morto pelo pai, em obediência à decisão do clã: “(...) alguma coisa cedeu dentro dele. E a mesma sensação o dominou novamente, quando o pai entrou em casa, naquela noite, depois de matar Ikemefuna” (ACHEBE, 2009, p. 81).



Com a morte do Ikemefuna, um dos heróis de Nwoye – a imagem do pai ruína. “O motivo da segunda visita de Obierika a Okonkwo fora o súbito aparecimento de Nwoye, entre os missionários de Umuófia” (p. 163).

E o guerreiro reclama da pouca sorte: “Como era possível, então, que tivesse gerado um filho como Nwoye, degenerado e efeminado?” (ACHEBE, 2009, p. 174). O herói perde o chão ao se confrontar com uma realidade contrária a tudo que supusera ser verdadeiro.

## *O MUNDO SE DESPEDAÇA: DERROTA*

“Sempre que você vir um sapo saltando em plena luz do dia, é bom saber que algo ameaça sua vida” (ACHEBE, 2009, p. 225), diz o ditado ibo. De volta à tribo, Okonkwo logo percebe que muita coisa havia mudado durante sua ausência causando o enfraquecimento das tradições e da coesão tribal. O guerreiro antevê o perigo representado pelo poder colonial, que acredita deveria ser combatido pela violência e lamenta a passividade da tribo.

– Homens de valor já não existem – suspirou Okonkwo, lembrando os grandes dias do passado. – Isike jamais esquecerá como atuamos naquela guerra. Matamos doze de seus homens e eles só mataram dois dos nossos. Antes que se encerrasse a quarta semana de mercado, eles já pediam paz. Bons tempos aqueles, quando os homens eram homens de verdade. (ACHEBE, 2009, p. 222)

Okonkwo é o líder ideal, “um homem de verdade”, quando se trata de ir a guerra, mas a rigidez de princípios o impede de ver outros caminhos por onde conduzir seu povo. Sente-se quase feliz, quando, depois de tantos anos de exílio e mudanças, o clã age corajosamente, como nos velhos tempos, e revida à profanação do santuário da Deusa Terra destruindo a igreja dos missionários, embora “não tivessem estado de acordo em matar o missionário ou expulsar os cristãos” (ACHEBE, 2009, p. 214).

Quando chegam os guardas encarregados de prendê-los, porém, Okonkwo é o único a enfrentá-los “trêmulo de ódio, incapaz de pronunciar uma só palavra” (ACHEBE, 2009, p. 226). Ante a perplexidade de alguns dos presentes, o guerreiro ibo – após saber da determinação de que a reunião na praça deveria ser suspensão, “desembainhou o facão. O guarda agachou-se para evitar o golpe. Foi inútil. O





facção de Okonkwo abateu-se sobre ele duas vezes, e a cabeça do guarda rolou pelo chão ao lado do corpo” (p. 226).

O desfecho segue o curso previsto nos confrontos de forças desiguais. O mais fraco deve submeter-se. Apesar de suas falhas, Okonkwo sabe que o colonizador ameaça o estilo de vida tradicional de seu povo, o que já sentiu pessoalmente com a traição do filho. No entanto, vê-se impotente para convencer os companheiros que, mais realistas e temerosos, acabarão por se submeter. Okonkwo sabia que Umuófia não iria à guerra. Sabia por que haviam deixado escapar os outros mensageiros. Houvera tumulto em vez de ação. Percebeu medo naquele tumulto. “Ouvii vozes perguntando: - Por que será que ele fez isso?” (ACHEBE, 2009, p. 227).

Sozinho em sua determinação, o herói prefere a morte ignominiosa pelo suicídio, execrado pelas leis da tribo. É uma ofensa contra a terra, e aquele que a cometer não poderá ser enterrado pelos membros de seu clã.

O comissário branco, que acompanha os acontecimentos, é incapaz de compreender os princípios que movem Okonkwo e a comunidade ibo. Sente apenas curiosidade em relatar o fato em um capítulo, ou mesmo em um parágrafo do livro que planejava escrever sobre a *Pacificação das tribos primitivas do Baixo Níger* (ACHEBE, 2009, p. 231). No dizer de Fanon “quando não há mais o ‘mínimo humano’, não há cultura” (FANON, 2008, p. 157).

## CONCLUSÃO

Referindo-se à simbologia impregnada de preconceito que perpassa as comunidades negras colonizadas pelo homem branco, Frantz Fanon diz:

Na simbólica não se diz a Justiça Branca, a Verdade Branca, a Virgem Branca? Conhecemos um antilhano que, falando de um outro dizia: “Seu corpo é negro, sua língua é negra, sua alma também deve ser negra”. O negro é o símbolo do Mal e o do Feio. Cotidianamente, o branco coloca em ação esta lógica. (FANON, 2008, p. 154)

Fanon escreve a respeito de comunidades colonizadas no século vinte, mas o processo de desmantelamento de culturas, da forma de viver e da organização de um povo tem início desde que o colonizador branco pisa o solo invadido pela primeira vez. Convicto de sua superioridade julga-se arauto da verdade e do progresso, em troca do que poderá explorar os recursos da terra. Em nenhum momento



Ihe ocorre reconhecer a existência de uma cultura organizada que manteve a estrutura de uma sociedade durante séculos.

Vê-se na análise do romance de Chinua Achebe não só um exemplo da literatura pós-colonial como *mediação*, isto é, como defesa de um determinado ponto de vista, e como resistência a agressões contra a integridade individual e coletiva, de nação e cultura, mas também uma análise lúcida e crítica de suas próprias tradições ancestrais.

*O mundo se despedaça* relata as singularidades de uma cultura que, em contato com o colonizador se desintegra diante de novas forças que “ganham terreno” e poder. Novas instituições e conceitos vindos de fora se instalam e passam a controlar a vida dos colonizados. Esboça-se no romance o conflito inevitável entre o poder do colonizador e a submissão do colonizado – o “outro” incapaz de assumir o necessário papel do “eu”. A resistência pelas armas causa a destruição do protagonista, Okonkwo, mas a renúncia a todo um modo de vida leva à ignomínia. Na literatura, Chinua Achebe encontra o meio de enfatizar o que de valor existe na cultura milenar de seus antepassados.

## REFERÊNCIAS

- ACHEBE, C. *O mundo se despedaça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ASHCROFT, B.; GRIFFITHS, G.; TIFFIN, H. *The Empire writes back*. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures. London and New York: Routledge, 1989.
- AZEVEDO, M. M. de. Em busca de raízes geográficas e espirituais: o sujeito diaspórico no século XXI. In: FERNANDES, G. M. *Para além dos pós-colonialismos e dos pós-nacionalismos*. São José do Rio Preto: HN & Publieditorial, 2012, p. 127-148.
- BONNICI, T. Introdução ao estudo das literaturas pós-coloniais. *Mimesis*, v. 19, n. 1, Bauru, 1998, p. 7-23.
- \_\_\_\_\_. Teoria e crítica pós-colonialistas. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009, p. 257-286.
- EXAME. *Morreu Chinua Achebe, pai da literatura moderna africana*. Disponível em: <<http://exame.abril.com.br>>. Acesso em: 29 mar. 2013.
- ESTADO DE SÃO PAULO. *Morre o escritor nigeriano Chinua Achebe*. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer>>. Acesso em: 29 mar. 2013.
- FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2008.



LEVINSON, S. *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

MAINGUENEAU, D. *Análise de textos de comunicação*. Tradução de Cecília P. de Souza e Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2002.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo, Cultrix, 2004.

NANDY, A. *The intimate enemy: Loss and recovery of the self under Colonialism*. Delhi: Oxford, 1983.



## O GARIMPEIRO, DE BERNARDO GUIMARÃES: MAIS VALE UM BOM CAVALEIRO OU UM BOM DANÇARINO?<sup>1</sup>

---

Felipe Lopes dos Santos Oliveira <sup>2</sup>

---

**RESUMO:** O presente artigo procura discutir o romance *O garimpeiro* (1872), de Bernardo Guimarães, e contrapor algumas de suas tensões ao conteúdo de escritos críticos do autor. O trabalho do poeta e romancista mineiro pautou-se por uma concepção particular da obra de arte interessada em engajar-se na construção da identidade artística e social da nação brasileira, na segunda metade do século XIX. Para tanto, em *O garimpeiro*, Bernardo Guimarães procura imaginar um cenário em que personagens funcionem como exemplos de conduta, a serviço, sempre, daquela noção de arte que tem a contribuir com valores expostos pelo romancista em seus escritos críticos.

**Palavras-chave:** *O garimpeiro*. Bernardo Guimarães. Romance rural.

**ABSTRACT:** This paper deals with the novel *O garimpeiro* (1872), written by brazilian poet and novelist Bernardo Guimarães, and counteracts some of its tensions with the content of some critical writings of the author. Guimarães's works are characterized by a specific conception of the artwork interested in engaging in the construction of artistic and social identity of the brazilian nation. In *O garimpeiro*, Bernardo Guimarães tries to imagine a scenario in which characters act as role models, to fit the notion of art presented in his critical writings.

**Keywords:** *O garimpeiro*. Bernardo Guimarães. Country novel.

---

<sup>1</sup> Artigo recebido em 23 de abril de 2014 e aceito em 05 de junho de 2014. Texto orientado pela Profa. Dra. Isabel Jasinski (UFPR).

<sup>2</sup> Mestrando do Curso de Letras (Estudos Literários) da UFPR.  
E-mail: fldso@uol.com.br

## INTRODUÇÃO

Quando *O ermitão de Muquém*, primeiro romance de Bernardo Guimarães, surgiu na cena brasileira em 1868, seu autor já era um poeta conhecido. *Lendas e Romances* veio em seguida, em 1871. Guimarães viu publicados *História e tradições das províncias de Minas Gerais*, *O garimpeiro* e *O seminarista* em 1872. Produziria outros cinco romances até o fim da década, além de *Rousaura (A enjeitada)*, na primeira metade dos anos oitenta do século XIX. Trata-se de um escritor prolífico, figura importante do romantismo brasileiro. Foi crítico e articulista, além de poeta, romancista e dramaturgo, contribuindo com publicações que tratavam de literatura e da realidade literária e artística do Brasil de sua época. É a partir do Bernardo Guimarães crítico e da exposição de suas ideias no que diz respeito à arte e ao fazer literário que o presente trabalho procurará analisar algumas imagens de *O garimpeiro* e suas respectivas tensões internas.

Em *Um juízo crítico*, carta-prólogo que acompanhou *Fantina*, de F. Badaró, Bernardo Guimarães afirma que “o bom senso nos esclarece para rejeitarmos o que há de fútil, banal e grosseiro, e só escolhermos o que há de conveniente, útil e decoroso na vida real” (GUIMARÃES, 1881, p. 6). Nesta pequena correspondência, Guimarães expõe ao aspirante a romancista sua crença no papel do romance como meio para um fim específico: a elevação do espírito humano através da “criação de tipos brilhantes e dignos de imitação em contraposição a caracteres ignóbeis, torpes ou ridículos” (p. 6). Havia no romancista uma crença no papel do intelectual, no papel do artista, e no que a arte poderia desempenhar na construção da identidade nacional.

Mas o crítico José Veríssimo chegou a afirmar que Bernardo Guimarães, como romancista, era “um espontâneo, sem alguma prevenção literária, propósito estético ou filiação consciente a nenhuma escola” (VERÍSSIMO, 1981, p. 249). *O garimpeiro*, porém, deixa manifestos os propósitos do autor. Dali é possível inferir, pelo menos, o sistema de crenças de Bernardo Guimarães no que diz respeito à literatura. Há lá um projeto estético que visa fazer da obra de arte algo útil ao homem e à sociedade. A criação daqueles “tipos brilhantes e dignos de imitação” será realizada num romance em que as personagens atuam *como tipos*, ou como exemplos de conduta. É através das personagens que Bernardo Guimarães ensaia sua representação do que deveria ser o povo brasileiro; e nesse sentido as personagens funcionam como lugares morais ideais. Há, em *O garimpeiro*, pouco espaço para a intervenção de um narrador que, ele mesmo, exponha o sistema de crenças que organizará a obra, como ocorre, por exemplo, em *O tronco do ipê*, de José de Alencar. Em vez disso, temos personagens a quem nunca se permite autonomia. Elias e Lúcia, especialmente, falarão com voz alheia, e o narrador parecerá sempre um orador que imita, à sua maneira, o que acredita ser a fala de uma senhorita de fazenda, de uma escrava bastante afeiçoada a seus donos, ou de um peão livre, pobre e honesto. Antonio Candido, em *Formação da literatura*

*brasileira*, trata Bernardo Guimarães como uma espécie de “contador de casos”. Para ele, o autor produziu:

(...) boa prosa da roça, cadenciada pelo fumo de rolo que vai caindo no côncavo da mão ou pela marcha das bestas de viagem, sem outro ritmo além do que lhes imprime a disposição do narrar sadiamente, com simplicidade, o fruto de uma pitoresca experiência humana e artística. (CANDIDO, 2000, p. 212)

Descontado o “fumo de rolo que vai caindo no côncavo da mão” que - apesar de ser imagem bastante simpática de um escritor que Candido imaginou matreiro sentado num banquinho, sendo comido por mosquitos do interior brasileiro - acaba sendo irrelevante, aparece aqui a impressão de um narrador de *narração* mais do que a de um narrador de narrativa. A figura de um contador de casos. Candido entende que o romancista, diante de uma realidade posta, procura realizar um retrato desprezioso das pessoas e do ambiente social em que se coloca. Não é o que dizem os escritos críticos ou alguns dos prefácios de Bernardo Guimarães. Lá, podemos perceber que existe uma vontade de retratar o sertanejo como alguém formado em caráter pela natureza. No prefácio de *O Índio Afonso*, ele diz:

Faço sempre passar a ação dos meus romances em lugares que me são conhecidos, ou pelo menos de que tenho as mais minuciosas informações, e me esforço por dar às descrições locais um traçado e colorido o mais exato e preciso, o menos vago que me é possível. Eis o que há de real em meu romance. Se porém o Índio Afonso é um bandido ordinário, um facínora feroz e ignóbil como tantos outros, pouco me importa. O Índio Afonso de meu romance não é o facínora de Goiás; é pura criação de minha fantasia. (GUIMARÃES, 2007, p. 277)

## UM DIVERTIMENTO NOBRE, ÚTIL E AGRADÁVEL

Com isso em mente, vamos com mais detalhe a *O garimpeiro*. Talvez não seja tarde para uma sinopse. A trama se passa no município de Bagagem e arredores, na província de Minas, no Brasil do século XIX. Elias e Lúcia se amam em segredo. Ele é um jovem muito bem instruído e de muito bom caráter, apesar de pobre; ela é boa moça, órfã de mãe, e vive reclusa na propriedade do pai, o Major: um homem

de posses e prestígio, que jamais permitiria que aquele amor secreto se transformasse em casamento. Um abismo separa os amantes: o abismo aberto pela pobreza. Mas o Brasil vive uma época de transformações e o garimpo surge como uma oportunidade para Elias subir degraus na estrutura social de um ambiente rural que, ainda que lentamente, cresce e ameaça a natureza. A natureza, em *O garimpeiro*, é o elemento fundador da nação, é o que distingue o Brasil entre as outras forças do mundo.

Já no começo do romance o narrador vem ao leitor dizer que uma vez que “ali ainda não tenham penetrado os benefícios do progresso material, todavia a condição moral e intelectual da população é e sempre foi excelente” (GUIMARÃES, 2008, p. 5). Bernardo Guimarães e seu narrador desejavam transmitir essa ideia ao público leitor. Seria simples, portanto, entender o autor como um contador de casos, alguém que não dá espaço a outra voz e, portanto, mesmo durante os diálogos, deixa transparecer sua voz erudita ao emular o falar de alguém simples, criando, assim, um narrador que pretende “poupar” seu leitor através da criação de uma linguagem ideal. Novamente Candido pode ser útil aqui – com a licença para mais uma citação:

A língua e os costumes descritos eram próximos dos da cidade, apresentando difícil problema de estilização; de respeito a uma realidade que não se podia fantasiar tão livremente quanto a do índio e que dependia do esforço criador dos escritores daqui. A obtenção da verossimilhança era, neste caso mais difícil, pois o original estava ao alcance do leitor. Daí a ambigüidade que desde o início marcou o nosso regionalismo; e que, levando o escritor a oscilar entre a fantasia e a fidelidade ao observado, acabou paradoxalmente por tornar artificial o gênero baseado na realidade mais geral e de certo modo mais própria do país. (CANDIDO, 2000, p. 219)

Quando Bernardo Guimarães abre o romance com uma espécie de descrição do povo amalgamado à paisagem, ele acaba por realizar a apresentação de seu projeto estético e das personagens que o sustentam. E nesse sentido a realidade importa pouco; o retrato preciso importa muito pouco. Daí a criação de um lugar ideal. Alfredo Bosi vê um idealista em Bernardo Guimarães: “Como o escritor não pode fazer folclore puro, limita-se a projetar os próprios interesses ou frustrações na sua viagem literária à roda do campo” (BOSI, 1988, p. 155). Assim, começamos o primeiro capítulo acompanhando de maneira panorâmica as regiões que formam os municípios de Araxá, Patrocínio e Bagagem; chegamos a um “pequeno córrego situado num vale delicioso” (GUIMARÃES, 2008, p. 8), que acaba na fazenda do Major. Ao entrar no território da fazenda, damos com a Sinhazinha a fazer um tipo de piquenique enquanto observa as escravas na labuta: “Era dotada de certa elegância natural, e de uma delicadeza de sentimentos que não se esperaria encontrar em uma roceira”, e em seguida: “Esses dotes ela os devia em parte ao céu, que tanto a favorecera” (p. 8).

Lúcia é a moça de família idealizada, boa com todo o mundo. Virginal e bem educada, ela junta o fino trato de uma boa educação à simplicidade da roça. Ela é religiosa e consente tratar a escrava Joana em pé de igualdade. A bem da verdade, Lúcia não tem defeito. Ela fica corada e quando se apaixona se põe aflita. Rejeita todas as investidas de qualquer pretendente que não seja Elias. Lúcia triste ganha vocabulário de flora e fauna: "(...) ela definhava, como a planta mimosa a quem falta a seiva e o orvalho do céu" (GUIMARÃES, 2008, p. 34) ou andava triste como "a juriti, a quem exilaram da sombra silenciosa de seus bosques" (p. 56). Já no primeiro capítulo, um "gentil mancebo" não lhe sai da lembrança. O conheceremos com detalhes no próximo capítulo do romance, o segundo, o que trata da Cavalhada.

Por enquanto, Elias é um moço que vai competir nas cavalhadas, de quem "ouvimos" a escrava falar: "(...) é um mocetão bonito" (GUIMARÃES, 2008, p. 7). Assim como sabemos que Lúcia era da roça e tinha sentimentos nobres, saberemos, mais tarde, que Elias fez seus estudos preparatórios e, por simples amor à leitura, adquiriu variada instrução. É curioso pensar nas duas personagens principais como figuras destacadas da realidade local. São do lugar, mas não representam o lugar. São exceções, como era exceção o Bernardo Guimarães, juiz, poeta, romancista, articulista, habitando o interior do Brasil. A esse respeito, Bosi atenta para o "impasse criado pelo encontro do homem culto (...) com uma comunidade rústica onde é infinitamente menor a distância entre o natural e o cultural" (BOSI, 1988, p. 158). Guimarães tentou resolver tal problema, ainda de acordo com Bosi, através de uma linguagem propositadamente ingênua e espontânea que, no fim das contas, refletia as "convenções do citadino em relação ao campo" (p. 158).

Rapaz do campo, Elias nos é apresentado pormenorizadamente no segundo capítulo, em que competirá nas cavalhadas. De novo, a paisagem local está em "uma das mais lindas e aprazíveis situações" (GUIMARÃES, 2008, p. 9). Uma cavalhada é uma celebração de origem portuguesa que, ainda hoje, tem ecos em diversas partes do Brasil. Inicialmente, tratava-se de um misto de festa e torneio marcial. No romance, o dia da celebração vinha sendo aguardado com ansiedade pelos que ali viviam, e a chegada do Major e de sua família é marcada pela impressão que a beleza de Lúcia acaba por causar no povo simples que, a bem da verdade, só faz por tratar a heroína como uma celebridade local. De certa maneira, em paralelo à festa, Lúcia também é entretenimento. Não custa lembrar que "ali ainda não haviam penetrado os benefícios do progresso material" (p. 5) e o povo não tinha muito alívio para mãos e olhos.

O capítulo dedicado à Cavalhada em *O garimpeiro* serve a pelo menos três propósitos no enredo: introduzir Elias definitivamente e colocar em ação o herói da trama, que acaba sendo, não por coincidência, o herói da festa; expor Lúcia ao olhar da comunidade em que ela, mais do que conviver, flutua; e, por último e mais importante, anunciar uma espécie de "moral da história" ou princípio fundamentador da obra de arte através da teoria de Elias sobre as cavalhadas. Assim é o herói de *O garimpeiro*: um rapaz que alia o vigor físico de um príncipe mouro à experiência no trato com o povo que teria um trabalhador braçal e ao brilhantismo intelectual de alguém que



nada deveria aos filhos dos barões que eram enviados a estudar no Velho Mundo. Jovem, viril, apaixonado, respeitador; sua seriedade logo se opõe ao tom galhofeiro que salta das palavras de um jovem negociante fluminense que, “para se inculcar de fina e polida educação escarnecia de tudo quanto era do sertão, e, naquela ocasião, para dar mostras de seu espírito, começou pelas cavalhadas” (GUIMARÃES, 2008, p. 11). Esse trecho é particularmente interessante. Elias percebeu que, para onde quer que lançasse os olhos, só encontraria outros galaláus tentando, ainda que de forma desajeitada, impressionar e fazer a corte à Lúcia. Quando o jovem negociante fluminense desanda a gozar das cavalhadas para, ao demonstrar eloquência e intimidade com os costumes da cidade, impressionar Lúcia, nessa hora uma fúria transformada em verborragia toma conta do rapaz pobre e sertanejo e ele não pode deixar passar. Se deixasse, ele não seria a figura idealizada que é. Bernardo Guimarães encontrou, logo ali nas primeiras páginas de *O garimpeiro*, o espaço que considerou adequado para professar o que considerava o ideal de uma arte útil. Com o perdão pela citação longa:

-Perdão – replicou Elias com polidez – não lhe acho razão, meu senhor, e entendo que a cavalhada é um divertimento muito nobre, muito agradável, e muito útil.

-Deveras! E não me fará o favor de dizer em quê?

-Em quê? Em muita coisa. O senhor bem sabe que as cavalhadas não são mais do que uma imagem, um simulacro das antigas justas e torneios. Mas esses divertimentos bárbaros, em que se derramava sangue, e que muitas vezes custavam a vida dos justadores, não podem compadecer-se com as luzes e costumes da civilização atual, e admira que, mesmo nos sanguinários tempos da média idade, fossem tolerados entre povos cristãos. A cavalhada, porém, ficou como uma imitação daquelas lutas cavaleirescas, que, não custando o sangue nem a vida de ninguém, ofecere um brilhante e nobre espetáculo aos olhos do povo. A equitação é uma arte útil, necessária mesmo; ninguém o pode contestar. A cavalhada produz estímulo e emulação entre os moços (...). Dizendo estas últimas palavras, Elias lançou furtivamente sobre Lúcia um olhar rápido. (GUIMARÃES, 2008, p. 12)

O que marca primeiro a diferença entre aquele ambiente e o ambiente urbano é o jovem que escarnece das cavalhadas, a quem alguém responde que na corte existem divertimentos outros, mas ali, na roça, a Cavalhada é o que existe, é o que é possível. Elias trava uma batalha verbal antes de simular outra batalha durante as celebrações. Dalí a pouco, perguntará: “Qual será mais proveitoso ao país, um bom dançarino ou um bom cavaleiro?” (GUIMARÃES, 2008, p. 13). Não há espaço para a arte desinteressada na concepção de Bernardo Guimarães. O diálogo entre Elias e o jovem

negociante fluminense deixa explícitos dois níveis de discurso em tom professoral. O primeiro é o de Elias que não pôde ver os costumes do sertão sendo atacados, assim como não pôde baixar a cabeça e ficar quieto às vistas de Lúcia; o segundo é o do autor, que usa a personagem para passar um recado ao público leitor: o de que as artes encontram função na sociedade e, mais do que isso, que parte da função das artes é contribuir para a elevação dos costumes, para a formação de um povo. Tal pensamento não foi exclusividade de Bernardo Guimarães durante o século XIX brasileiro. O autor de *O garimpeiro*, porém, era “coerente num posicionamento contrário à centralização do saber literário na Corte fluminense” (GOMES, 2004, p. 4), posição que o levou a defender uma democratização do acesso ao saber artístico, com maior participação das províncias, numa forma de autonomia cultural expressa, aqui, nesse episódio da Cavallhada. O estado letárgico em que se encontravam as letras brasileiras se alteraria por um encontro com “o nosso passado, as tradições provincianas, e o nosso presente, a contemporaneidade romântica” (p. 9). Este pensamento é expresso em *Reflexões sobre a poesia brasileira*: seria necessário encontrar a poesia na voz do povo, com a função civilizatória de popularizar o conhecimento, devendo ser fonte de saber para as gerações futuras.

“A equitação é uma arte útil” (GUIMARÃES, 2008, p. 12), disse Elias. Na Cavallhada há duas ideias. Uma a da utilidade de uma arte. A outra, a da transformação de alguma coisa estrangeira em algum costume local. Esse era um lugar no mundo que permitia isso: há no romance certo ressentimento contrário à reordenação da natureza brasileira em prol de um estrangeiramento dos costumes, mesmo no que diz respeito ao trabalho e à organização social. Já para o final do livro o crescimento do povoado de Bagagem, que de alguma maneira se desnaturaliza, acompanha a separação de Elias e Lúcia, marca o período de infelicidade dela, além da riqueza que ele consegue fazer à custa da exploração da natureza. Tudo era lindo e perfeito quando eles se conheceram, mas no espaço de dois anos não só a pobreza chegou até Lúcia como a região se transformou. A esse respeito, Gomes de Almeida dirá que as bases econômicas então sedimentadas, vistas como eminentemente brasileiras e essencialmente rurais, viveram, durante o período, “um declínio entendido como efeito do desenvolvimento urbano-industrial, tendo como consequência um processo de desaparecimento de culturas tradicionais” (ALMEIDA, 1981, p. 78). Mesmo que a região da Bagagem esteja distante dos poucos centros urbanos do Brasil do século XIX, a bancarrota vivida pelo Major pode ser exemplo deste processo. Não por acaso o episódio da Cavallhada se situa nas primeiras páginas do romance: no decorrer da trama, a cor local como que se dilui. Nesse sentido, no discurso de Elias e no entender do narrador de *O garimpeiro*, a equitação é uma arte útil por representar ainda uma forma de resistência. Diz Elias ao negociante acostumado com a fineza das cortes: “O senhor acha ridícula a cavallhada; mas pergunto eu, qual será mais ridículo, uma cavallhada ou um baile?” (GUIMARÃES, 2008, p. 13). Bernardo Guimarães parece querer dizer que, apesar de instruído, seu herói interiorano não é afrescalhado como seria se vivesse no Rio de Janeiro.

Tão no início do romance, soa engraçada a fala de Elias sobre os “divertimentos bárbaros” de uma idade média em que se derramava sangue a troco de nada. Especialmente engraçada levando em conta que “o original estava ao alcance do leitor” (CANDIDO, 2000, p. 219). Elias é uma personagem que, se age e fala de maneira idealizada – a partir da intenção, exposta pelo autor, de construir personagens que funcionem como modelos – por força do material com o qual é feito o romance, termina por ser atravessada pela realidade. Ele trabalha, é roubado, enganado, preso, humilhado, vê o velho amigo morrer. Aquele mundo sertanejo da Bagagem age sobre ele, como se ele fosse atravessado por filamentos da realidade.

Se Bernardo Guimarães disse escolher “só o que há de conveniente, útil e decoroso na vida real”, o caminho de Elias acaba funcionando como um território perigoso. Aqui, a guarida da dura realidade é ligeiramente ameaçada. Ele sente a presença da violência que Lúcia, como moça de família, mal consegue imaginar. Mesmo quando uma ameaça paira sobre ela, vinda do pretendente Leonel que deseja apenas deflorá-la e abandoná-la, a racionalização deste perigo faz parte do universo de preocupações de Elias. E a ameaça de pobreza que ela passa, mesmo quando já saiu da fazenda e só tem uma escrava, com o Major humilhado e mal conseguindo sustentar as filhas, poderia se resolver com o casamento forçado se Lúcia não fosse tão correta, tão cheia de caráter, tão impregnada daquele sentimento do amor que o leitor não pôde ver de onde veio.

Como modelos, Lúcia e Elias estão inseridos num ambiente que nos é apresentado como naturalmente belo e saudável. Tudo é lindo e ali o povo é muito bom; no entanto, as personagens são postas em situação de risco tão logo circulam pelo espaço de convivência com o povo. No garimpo, Elias trabalha para ser enganado. Depois, quando tudo vai de mal a pior, sem aparente solução, surge o velho capataz – “herdado”, aliás, do pai – prestes a ser engolido pelo mundo que os cerca. A velha que o encontrou funciona como uma bruxa ou feiticeira – imagem, além de tudo, importante na poesia de Bernardo Guimarães; o barraco é uma espécie de teia-de-aranha. Herói, Elias se salva enquanto salva o amigo ao permitir-lhe uma morte tranquila. De quebra, recebe enfim o fruto do garimpo. Curioso que o trabalho duro tenha levado Elias à beira da louca e somente o acaso tenha lhe trazido a fortuna, resolvendo a trama.

Vimos, portanto, no Bernardo Guimarães das obras aqui citadas, que a presença do nacionalismo como demarcação da especificidade literária do Brasil se dá pela via da idealização do caráter nobre da paisagem e das personagens que são moldadas por essa paisagem. Daí a natureza como elemento central nessa reflexão: a natureza figurando a nação, com a marca de uma especificidade; há uma espécie de ruptura com o estrangeiro através da natureza, em contraste com os costumes estrangeiros que significavam o progresso industrial e a desnaturalização do campo, de alguma maneira. Partindo deste ponto, Bernardo Guimarães tentou representar a diversidade literária brasileira, no movimento das culturas variando de estado para estado. Talvez isto se realize ainda naquilo que afirmava Bosi: trata-se de um intelectual retratando uma comunidade rústica onde é pequena a distância entre o natural e o

cultural. De maneira que, quando você ressalta a natureza você também estará ressaltando a cultura.

Encontraremos, ainda, no romance e nos textos críticos de Bernardo Guimarães aqui citados, duas funções do fazer literário: primeiro ele é uma guarida da dura realidade ou lugar evacionista, depois é um fator social ou elemento firmador de princípios. É possível que estas duas funções se constituam nessa opção em idealizar, em não precisar do real. Primeiro, o real é triste e não diverte; depois, mostrar um facínora ou um iletrado não educa, não inspira. De maneira geral, a obra aqui analisada apresenta um Bernardo Guimarães com um projeto estético bem delineado dentro dos moldes românticos, um projeto que, porém, toma forma com algumas contradições que apontam já em outras direções.

## CONCLUSÃO

*O garimpeiro* nos coloca diante de uma série de ambiguidades. Se, por um lado, Bernardo Guimarães se esforçou para construir personagens que se enquadrassem nas fórmulas românticas e atuassem como modelos de elevação moral; por outro, certa observação da paisagem humana, no romance, atua como complicadora de seu projeto inicial. Candido enxerga o regionalismo de Bernardo Guimarães como uma forma de contrapeso realista ao romantismo veiculado a modelos estrangeiros. Tais contradições ou discrepâncias foram apontadas, de maneira mais ou menos acidental e ainda muito cedo na história da repercussão da obra de Bernardo Guimarães, por Arthur Azevedo que, em 1885, condenou os poemas obscenos do autor de *O garimpeiro* sob a acusação de que traíam “os elevados deveres de construir uma literatura de alto nível” (AZEVEDO, citado em CORREA, 2006, p. 216). Tal acusação deixa evidente, no campo literário brasileiro de então, a “vigência de uma ideologia vinculando literatura e atividade do escritor com pátria e nacionalidade, que se contrapõe a toda produção que não funcione convergindo para ela” (CORREA, 2006, p. 216). Como já destacado anteriormente, os pressupostos românticos não eram privilégio de Bernardo Guimarães. É curioso perceber, diante desse quadro, que boa parte dos estudos críticos sobre Bernardo Guimarães, hoje, se concentra na reflexão sobre *A orgia dos duendes*, *O elixir do Pajé* e *A origem do mênstruo*. Correa destaca, inclusive, que sucessivas edições contendo os três poemas são “indicativas de uma presença importante no meio editorial brasileiro, especialmente cauteloso nos seus investimentos” (p. 217).

De alguma maneira, poemas inicialmente destinados a circular entre uns poucos intelectuais paulistanos ganharam relevo semelhante ao obtido por romances como *O garimpeiro* e *O seminarista*, desses que toda a gente é obrigada a ler na escola. Não cabe uma longa análise da repercussão daqueles e destes no presente artigo. *A origem do mênstruo* e *O garimpeiro* guardam, porém, imagens muito

representativas da obra de arte e sua negociação com o público leitor. Por meio dessas imagens será possível reforçar ainda uma última vez as tensões internas presentes em *O garimpeiro*.

É já perto do desfecho do romance, no momento em que Lúcia está lavando roupa no quintal, com o começo das pernas aparecendo, que surge uma imagem salutar para que possamos contrapor o gesto criativo no romance àquele do poema. Quase espionando um casebre vizinho, e por obra do acaso, Elias dá com a seguinte cena.

(...) Lúcia, com os pés descalços mergulhados n'água, a saia do vestido, presa por um lenço, regaçada quase até os joelhos, o corpo do vestido descido, os róseos seios mal cobertos pela fina e transparente camisa e os compridos cabelos juntados atrás por uma fita, caindo-lhe pelas espáduas, estava lavando roupa. Debruçada sobre o tanque, cujas águas borbulhando-lhe em torno beijavam amorosas as duas colunas de alabastro nelas mergulhadas, dir-se-ia Vênus no momento em que nascia da espuma do mar, ou branca açucena que ali nascera à beira da fonte, e pendia o cálix a mirar-se em seu cristalino regaço. (GUIMARÃES, 2008, p. 62)

O narrador descreverá as impressões de Elias dizendo que o peão nunca havia visto Lúcia tão fascinadora como agora, pobre e na labuta. Quando rica e feliz não havia despertado semelhante sentimento. Elias sente um misto de emoção e vergonha: chega a temer que as batidas de seu coração sejam ouvidas e não quer ser visto às escondidas “profanando” a imagem que tem diante dos olhos. Escrito anos antes, *A origem do mênstruo* descreve o seguinte. A Vênus está aparando os pêlos púbicos à beira de uma lagoa quando passa uma ninfa; gozadora, a ninfa pensa ter visto a Vênus defecando e atira uma pedra. Então a Vênus, sem querer por ter sido sacudida, corta a genitália e começa a sangrar. No fim do poema, ela amaldiçoa as mulheres com o sangramento uma vez por mês.

O desejo está lá. A água, a sensualidade, a menção à Vênus, o chamado da pele. A impressão que se tem é que Bernardo Guimarães se esquivou de afirmar que o mocinho Elias, assim como o vilão Leonel, viu a menina e só faltou pular nela como faria um cachorro. E é quase isso que Elias faz na sequência: ele pula o cercado e se apresenta, Lúcia começa a se recompor e cobrir o corpo. Não custa lembrar que as investidas amorosas de Elias, no começo do relacionamento, foram todas distantes dos olhos do Major, ao contrário das de Leonel que, a não ser por pretender intimamente deflorar e abandonar, se comportou conforme os costumes locais – e talvez a prática de deflorar e abandonar, enquanto lei não escrita, não estivesse no universo alcançável do romancista. O desejo sexual mal contido de Elias e a pureza idealizada de

Lúcia, aqui, parecem mais uma concessão que Bernardo fez ao público do que aquela tentativa de elevação moral. Já em *A origem do mênstruo*, que não tinha ganas de vir ao grande público, a Vênus é digna de interpretação de uma Nicole Puzzi ou Lucélia Santos, em pornochanchadas da década de 1970.

Aqui, o contraste parece importante. Se o fazer literário da época estava limitado ao que o público, de maneira geral, poderia alcançar ou entender ou aceitar, temos aqui em *O garimpeiro* um bom exemplo do entendimento da escrita como um lugar de negociação. Roberto Schwarz dirá o seguinte: "(...) em Machado de Assis temos um escritor cuja força e peculiaridade só se explicam pela interação intensa e aprofundada entre autores, obras e público, interação que comprova em ato a existência do sistema literário amadurecido" (SCHWARZ, 1999, p. 19). e, em seguida completa dizendo que "depois de ter sido uma aspiração, a formação do sistema literário brasileiro é um fato, com vantagens e vícios a especificar" (p. 19). A constituição de um campo literário brasileiro, ainda segundo Schwarz, acaba não tendo a relevância que se imaginou que teria, na relação possível entre este campo, as questões nele levantadas, e as concepções imaginadas de futuro nacional. O que sobra? De que se constituiu a interação entre *O garimpeiro*, seu autor e seu público? A obra em prosa do poeta de *A origem do mênstruo* terá sido concessão a um público leitor incipiente e carente de modelos?

O que falta em Bernardo Guimarães, para além do imenso espaço entre o mérito literário dele e o de Machado de Assis? A essas alturas, a crítica o teria em melhor conta se ele tivesse entendido a literatura como a batalha de um exército de um homem só?

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, J. M. G. de. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2002.
- CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, v. 2. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- CORRÊA, I. E. J. *Bernardo Guimarães e o paraíso obscuro: a floresta enfeitada e os corpos da luxúria no romantismo*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.
- GUIMARÃES, B. Um juízo crítico. In: BADARÓ, F. C. *Fantina*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1881, p. 5-9.
- \_\_\_\_\_. Reflexões sobre a poesia brasileira. In: GOMES, E. C. M. *Sutilezas e mordacidades da poética de Bernardo Guimarães*. Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2007, p. 237-252.
- \_\_\_\_\_. Prefácio do Índio Afonso. In: GOMES, E. C. M. *Sutilezas e mordacidades da poética de Bernardo Guimarães*. Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2007, p. 277-278.

\_\_\_\_\_. *O garimpeiro*. São Paulo: Germape, 2008.

GOMES, E. C. M. A contribuição da imprensa na revisitação da obra de Bernardo Guimarães. *Anais do SILEL*, v. 1, n. 1, Uberlândia, 2009, p. 19-29.

SCHWARZ, R. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

VERÍSSIMO, J. *História da literatura brasileira - de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. Brasília: Universidade de Brasília, 1981.

# REFLEXÕES SOBRE MONARQUIA E BRUXARIA EM *MACBETH* (1606), DE SHAKESPEARE<sup>1</sup>

---

Oleg Andrey Hupalo<sup>2</sup>

**RESUMO:** Na contemporaneidade, a crítica investiga como o texto shakespeariano é lido, adaptado e reconfigurado em projetos cênicos, fílmicos e outros. Sabe-se que Shakespeare (1564-1616) era um exímio adaptador, visto que cultivava o hábito de retextualizar e recontextualizar as múltiplas fontes que encontrou na tradição oral e literária de seu tempo. Neste artigo, a partir de críticos da vertente cultural materialista, principalmente Jonathan Dollimore e Alan Sinfield, pretende-se discutir como Shakespeare manipula as fontes históricas em *Macbeth* (1606), para permitir leituras diametralmente opostas de seu texto. Além disso, objetiva-se problematizar a função dessa estratégia de construtividade para refletir sobre a representação das bruxas no contexto ficcional da tragédia.

**Palavras-chave:** Shakespeare. *Macbeth*. Monarquia. Bruxaria.

**ABSTRACT:** In our time, critical studies investigate how the Shakespearean text is read, adapted and reconfigured in scenic, filmic and other projects. It is well-known that Shakespeare (1564-1616) was a skilled adapter, since he used to retextualize and recontextualize the multiple sources he encountered in oral and literary traditions in his time. In this article, starting from cultural materialist criticism, mainly from the perspectives of Jonathan Dollimore and Alan Sinfield, we intend to discuss how Shakespeare manipulates the historical sources in *Macbeth* (1606) in order to permit diametrically opposed readings of his text. Furthermore, we aim to problematize the function of this constructive strategy to reflect on the representation of the witches in the fictional context of the tragedy.

**Keywords:** Shakespeare. *Macbeth*. Monarchy. Witchcraft.

---

<sup>1</sup> Artigo recebido em 23 de abril de 2014 e aceito em 22 de maio de 2014. Texto orientado pela Profa. Dra. Anna Stegh Camati.

<sup>2</sup> Mestrando do Curso de Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade.  
E-mail: dodomu@bol.com.br



## INTRODUÇÃO

Entre as tragédias escritas por William Shakespeare (1564-1616), *Macbeth* (1606) exerce especial fascínio, não somente por ser uma peça sombria e sanguinolenta, mas também pela forma como retrata as fraquezas humanas e a degradação moral. Esse texto foi inúmeras vezes transposto para a cena ao longo do tempo e, no século XX e XXI, tem sido constantemente adaptado e reinventado em linguagens, culturas e mídias diversas. Linda Hutcheon, ao argumentar que o fenômeno da adaptação não é novo, aponta Shakespeare como um autor que recontou histórias antigas, da tradição oral e escrita, de novas maneiras, visto que adaptou diversas narrativas “de sua própria cultura das páginas para o palco, tornando-as assim disponíveis para um público totalmente distinto” (HUTCHEON, 2011, p. 22).

*Macbeth* é uma tragédia de sangue e ambição pelo poder que, de acordo com os críticos da vertente materialista cultural, Jonathan Dollimore e Alan Sinfield (1985, p. 9), ostenta forte dimensão política, visto que objetivava desafiar os princípios constitutivos da autoridade constituída através da inclusão e manipulação, no próprio texto, de indícios que viriam a permitir leituras diametralmente opostas, como veremos a seguir.

### A MANIPULAÇÃO DAS FONTES HISTÓRICAS EM *MACBETH* (1606)

*Macbeth* foi escrita em 1606, três anos após a ascensão de Jaime VI, da Escócia, ao trono da Inglaterra, sob o título de Jaime I. Alguns críticos conjecturam que a peça foi encenada pela primeira vez em Whitehall, no palácio de Hampton Court, em agosto de 1606, pela companhia de Shakespeare, e que, por essa razão, o bardo teria introduzido artifícios, como a manipulação de fontes históricas e os vaticínios das bruxas, para agradar a Jaime I. Outros estudiosos, no entanto, dentre eles os representantes da crítica cultural materialista, não acreditam que o monarca tenha assistido à peça e oferecem evidências que contrariam os argumentos daqueles que leem a peça apenas como uma apologia ao rei Jaime I.

Segundo Bernice W. Kliman, o público, para o qual Shakespeare escreveu essa peça, pode não ter sido a corte de James I, mas a plateia dos teatros públicos, sendo que uma parte dessas pessoas “teria se encantado em ver James sutilmente atacado e veladamente comparado a *Macbeth*” (KLIMAN, 1995, p. 14)<sup>3</sup>, visto

---

<sup>3</sup> Na versão em inglês: “would have delighted in seeing James subtly attacked and compared covertly to *Macbeth*” (minha tradução). Daqui em diante, todas as traduções de citações, retiradas de obras que ainda não foram traduzidas para o português do Brasil, são minhas.

que o novo monarca, sucessor da Rainha Elisabete, em pouco tempo decepcionou o povo inglês com suas “atitudes desafiadoras para com o parlamento motivadas pela sua crença inabalável no **direito divino dos reis**” (SANTOS, 2012, p. 14, ênfase acrescentada), bem como com “os títulos e privilégios generosamente dispensados aos nobres escoceses, a crescente dilapidação do tesouro, a corrupção financeira e a má administração dos impostos” (p. 14), que se somavam aos escândalos de lassidão moral na corte, provocados pelo seu comportamento.

Kliman comenta, ainda, que outras pessoas, por sua vez, leriam a peça com neutralidade, não percebendo louvor nem ataque ao poder constituído, sendo válido imaginarmos que Shakespeare se deleitava por conseguir semear equívocos (mesmo porque o equívoco é um importante tema na peça), por meio de diversos artifícios de manipulação inseridos no texto que viriam a permitir uma variedade de leituras (KLIMAN, 1995, p. 14).

Antes de introduzirmos a discussão sobre a função da manipulação das fontes históricas em *Macbeth* por Shakespeare, é importante lembrar que, na Inglaterra renascentista, os atores de companhias teatrais eram considerados homens sem amo, ou seja, vagabundos, a não que algum nobre lhes emprestasse o nome para garantir legitimidade. A companhia de Shakespeare, The King’s Men, que atuava sob o patronato de Jaime I, muitas vezes era chamada para se apresentar na corte onde, além de prestígio, era gratificada com poucos recursos financeiros. Todavia, a principal fonte de renda vinha da bilheteria dos teatros públicos, onde havia pessoas de diferentes credos e convicções políticas. Isso significa que nem todos os espectadores eram a favor do absolutismo monárquico então vigente, um regime de governo teorizado e ratificado por Jaime I, na sua obra *Basilikon Doron* (1599). Assim, a duplicidade de sentido encontrada em *Macbeth* e em outros textos de Shakespeare pode ser explicada a partir das diferentes plateias que assistiam suas peças em espaços cênicos diversos, visto que

(...) para conseguir manter uma relação de cumplicidade com o grande público, que lotava a arena e as galerias dos inúmeros teatros londrinos, sem perder o apoio de seus patronos, Shakespeare viu-se obrigado a encontrar um meio para não desagradar a ninguém. A solução que encontrou foi introduzir recursos subversivos nas malhas de seus textos, elementos estes que possibilitassem leituras alternativas de suas peças: na superfície, o Bardo parecia ratificar a ordem patriarcal e o absolutismo monárquico, mas através do subtexto, instaurado a partir de estratégias de construtividade textual diversas, a ordem estabelecida é questionada e, muitas vezes, subvertida. (CAMATI, 2008, p. 140)

No artigo intitulado *Macbeth: history, ideology and intellectuals*, Alan Sinfield (1992, p. 121-135) reflete sobre os possíveis motivos que teriam levado Shakespeare a manipular as fontes históricas que encontrou nas *Crônicas sobre a Inglaterra, Escócia e Irlanda* (1577), de Raphael Holinshed, começando por juntar episódios distanciados no tempo: à história de Macbeth, general das tropas do reino, que assassinou Duncan em um combate perto de Elgin, com o apoio de Banquo e outros nobres (1040 d. C.), adicionou o relato da morte do rei Duff por Donwald que, instigado por sua mulher, assassinou o monarca enquanto dormia (967 d. C.). Sinfield argumenta que para intensificar a dimensão do crime de Macbeth, e possibilitar uma leitura a favor de Jaime I, Shakespeare omite e modifica diversos fatos e informações das fontes históricas. Em Holinshed, Duncan não é velho nem bom rei – é um rei fraco e incapacitado, morto em batalha por Macbeth e Banquo. No entanto, para não ferir a sensibilidade do Rei Jaime I, que acreditava descender da linhagem do general, Shakespeare isenta Banquo de culpa em relação à morte do monarca. A má administração de Duncan também é omitida, bem como a falta de clareza quanto às leis de sucessão (SINFIELD, 1992, p. 125).

Além disso, Shakespeare desenvolve um discurso que problematiza perspectivas ortodoxas, desenvolvidas por Jaime I, em *Basilikon Doron* (1599) – uma obra em que o monarca faz a defesa do absolutismo monárquico –, e heterodoxas ou anti-hegemônicas, desenvolvidas em *De Jure Regni* (1570) e *História da Escócia* (1582), por George Buchanan. Em *Basilikon Doron* (1599), o rei Jaime I elabora uma distinção entre o monarca legítimo e o tirano usurpador, rejeitando a possibilidade de tirania por parte de um rei legítimo. De acordo com sua visão, se o rei cometer alguma violência, esta será legítima porque os fins de sua violência serão diferentes daquele que usurpa o poder. Também asseverou que qualquer quebra na estrutura do poder estabelecido é uma ofensa a Deus e ao povo e, conseqüentemente, qualquer tipo de violência praticada em prol da ordem estabelecida é aceitável (SINFIELD, 1992, p. 124).

Esta ideologia totalitária foi seguida à risca por Jaime I após a descoberta da Conspiração da Pólvora, em 1605, um complô articulado contra o monarca por um grupo de católicos que almejava explodir a Câmara dos Lordes. Ao descobrir o plano que desmantelou a ação, o rei oportunizou a situação atribuindo esta interferência do acaso à providência divina. A conspiração agravou a situação dos católicos no reino, principalmente aqueles que se recusavam a negar a autoridade do Papa sobre o monarca inglês. O rei promoveu a caça às bruxas, imputando a responsabilidade da conspiração aos líderes católicos, e, principalmente aos jesuítas, entre eles Henry Garnet, mencionado como um traidor, que foi enforcado, na cena do porteiro em *Macbeth*. Os culpados foram julgados por alta traição, torturados e chacinados com grande crueldade; instalou-se um verdadeiro reino de terror contra esse grupo de católicos, o que levou Alan Sinfield, no artigo mencionado acima, a indagar “qual seria a diferença entre o

reinado de Macbeth e os desmandos dos monarcas europeus da época” (SINFIELD, 1992, p. 124)<sup>4</sup>.

Jaime aproveitou o episódio em benefício próprio, disseminando a sua versão oficial sobre a conspiração através de propaganda e sermões que sublinhavam o fato de que seu reino estava sob proteção divina por ter interceptado o plano dos conspiradores no último momento, como relata Garry Wills em *Witches and Jesuits: Shakespeare’s Macbeth*:

O Rei, como chefe da igreja e do estado, impôs seu ponto de vista mais direta e rapidamente do que o Presidente Johnson poderia ter feito na era da democracia. (...) James pretendeu que a sua leitura sobre a Conspiração se tornasse central para a noção de identidade nacional na Inglaterra. É por isso que ele manteve uma longa campanha de doutrinação, para inculcar as lições do Complô como um testemunho do lugar de seu reino na providência divina. (WILLS, 1995, p. 16)<sup>5</sup>

Estabeleceu-se, assim, uma conexão entre bruxaria e monarquia absolutista: a caça às bruxas foi um dos instrumentos usados por Jaime I para legitimar o poder hegemônico. Ele atribuía a rebeldia à bruxaria; qualquer ato de subversão da ordem social e religiosa estabelecida era taxado de bruxaria, engendrada pelo demônio.

Para possibilitar a leitura contra o poder estabelecido, Sinfield acredita que Shakespeare valeu-se de fontes que advogavam teorias opostas ao legítimo poder, como as que encontrou em *De Jure Regni* (1570) e *História da Escócia* (1582), de George Buchanan. Este autor argumenta que a soberania deriva do povo e deve permanecer nas mãos do povo. O rei que exerce um poder que contraria a vontade do povo é um tirano e deve ser deposto. As teorias de Buchanan representam a antítese das convicções de Jaime I que, eventualmente, foram usadas para justificar a deposição de seu filho Carlos I. Assim, por meio de artifícios e manipulações diversas, a peça *Macbeth* problematiza as estratégias principais e a violência que os governos totalitários utilizam para demonstrar e perpetuar a legitimidade de seus direitos (SINFIELD, 1992, p. 127).

---

<sup>4</sup> Na versão em inglês: “(...) what is the difference between Macbeth’s rule and that of contemporary European monarchs.”

<sup>5</sup> Na versão em inglês: “The King, as head of both church and state, imposed his views more directly and rapidly than President Johnson could in a democracy. (...) James intended his reading of the Plot to become central to England’s sense of identity. This is why he kept up a long campaign of indoctrination, to inculcate the lessons of the Plot as a statement of his kingdom’s place in God’s providence.”

## A REPRESENTAÇÃO DAS BRUXAS EM *MACBETH* (1606)

Uma das questões mais debatidas no texto *Macbeth* (1606) é se as bruxas têm (ou não) amplos poderes para determinar o destino do herói e, se podem (ou não) ser consideradas agentes do diabo.

Apesar de que, para muitos ingleses da era jaimesca, as bruxas eram seres reais, legitimadas pelos inúmeros documentos oficiais, entre eles o *Malleus Maleficarum* (1486)<sup>6</sup>, que normatizava e justificava as perseguições contra pessoas que viessem a tornar-se possíveis ameaças à ordem instituída, a ambiguidade instaurada no texto de Shakespeare faculta leituras diversas.

Barbara Heliodora, por exemplo, ressalta que, na dramaturgia shakespeariana, as bruxas representam a tendência para o mal que está presente no íntimo das personagens: “Esse mal pode existir como um inimigo externo e concreto, no entanto, em todas as obras, ele está presente no interior do próprio protagonista, em maior ou menor medida” (HELIODORA, 2008, p. 65). E, no ensaio *Macbeth and masculine values*, Marilyn French ressalta que a ambiguidade, que permeia a peça, é personificada, na abertura da tragédia, por meio da duplicidade de sentido das falas encantatórias das bruxas que sugerem ambiguidade moral e estética. A falta de clareza se estende também a questões de gênero; as bruxas parecem ser mulheres, “mas têm barbas; são agressivas e autoritárias, mas seu poder parece limitar-se somente à criação de travessuras mesquinhas” (FRENCH, 1992, p. 14)<sup>7</sup>.

Para uma melhor compreensão das colocações que faremos a seguir, cumpre assinalar que, enquanto na tragédia grega antiga o destino era soberano, na tragédia shakespeariana, o homem tece seu destino através de suas ações (BRADLEY, 1976, p. 6). Sabe-se, no entanto, que mesmo na tragédia grega, principalmente em *Édipo rei* (427 a. C.), de Sófocles, já é possível verificar uma tensão entre o livre arbítrio e o destino e que, em *Medeia* (431 a. C.), de Eurípides, as ações da protagonista são atos calculados e planejados, inteiramente dependentes de sua vontade. Nesse sentido, a cosmovisão de Eurípides se aproxima da visão renascentista em que o homem é a chave de seu destino.

Se, na tragédia shakespeariana, o homem governa, pelo menos em parte, o curso de sua vida, teria sido uma contradição se o bardo tivesse atribuído às bruxas poderes ilimitados. Assim, é válido argumentar que, apesar de as bruxas terem

---

<sup>6</sup> *Malleus Maleficarum* [O martelo das bruxas] foi um importante tratado sobre bruxaria, escrito em 1486 por Heinrich Kramer e James Sprenger, ambos monges dominicanos. Era um manual indispensável que orientava o inquisidor a identificar, julgar e condenar crimes de bruxaria, com 30.000 exemplares distribuídos nos séculos XVI e XVII (ver BROEDEL, 2003). O próprio Rei Jaime I, a partir dos seus escritos sobre poderes sobrenaturais em sua obra *Demonologia* (1597), qualificou os atos de rebeldia em seu reinado como bruxaria, para justificar as inúmeras perseguições e execuções de seus adversários.

<sup>7</sup> Na versão em inglês: “(...) but have beards; they are aggressive and authoritative, but seem to have power only to create petty mischief.”

um papel preponderante no referencial histórico medieval e elisabetano, Shakespeare não coloca a ênfase nas forças sobrenaturais, mas no processo de corrupção engendrado pelo próprio herói trágico. O texto fornece evidências que o assassinato cometido pelo protagonista foi um ato de livre arbítrio. Macbeth é responsável por suas ações; apesar de que os vaticínios das feiticeiras e o incentivo de Lady Macbeth tiveram importância, esses estímulos apenas contribuíram para fazer retornar os pensamentos assassinos reprimidos pelo protagonista, como fica evidente em seu primeiro aparte, logo após o recebimento de seu novo título nobiliárquico:

Esta insinuação sobrenatural  
 Não pode ser má, não pode ser boa.  
 Se má, por que certeza de sucesso  
 Me dá neste começo de verdade?  
 Pois sou Tane de Cawdor. E se boa,  
**Por que assim cedo à imagem pavorosa**  
**Que os cabelos me eriça e faz meu firme**  
**Coração palpitar contra as costelas,**  
**Fora do que é normal na natureza?**  
**Os temores presentes são mais fracos**  
**Do que as horríveis imaginações (...).** (SHAKESPEARE, 2009, p. 29, ênfase acrescentada)

O discurso acima que alude ao regresso de pensamentos reprimidos é reiterado, logo em seguida, no diálogo entre Macbeth e Banquo:

BANQUO:  
 Nobre Macbeth, o que mandais.  
 MACBETH:  
 Perdoai-me.  
 Minha obtusa cabeça divagava  
**Em coisas esquecidas (...).** (SHAKESPEARE, 2009, p. 30, ênfase acrescentada)

Se na cena de abertura, Shakespeare confere às bruxas atributos semelhantes àqueles constantes do imaginário popular da época, que inspiram respeito e temor; na segunda cena, essa imagem é desconstruída por meio de conversas reveladoras entre as bruxas e trocadilhos sexuais e, principalmente, por palavras que revelam explicitamente que os vaticínios dessas mulheres camponesas não tem projeção oracular, ou seja, elas têm poder para influenciar, mas não para determinar o destino das pessoas:

Fá-lo-ei secar como o feno.  
 Como o doente de veneno.  
 Treze noites treze vezes  
 Repetidas e outras treze,  
 Esmorecendo, definhando  
 Ficará sob o meu mando.  
 Presa de insônia e fastio,  
**Não irá ao fundo o navio** (...). (SHAKESPEARE, 2009, p. 25, ênfase acrescentada)

Verifica-se, no aparte de Macbeth e em seu diálogo com Banquo, parcialmente transcritos acima, que a influência das bruxas se limitou a vaticínios que tiveram a função de trazer à tona desejos reprimidos do protagonista. Se, na primeira cena, a ambiguidade se instala em relação aos poderes sobrenaturais das bruxas, esta situação reverte-se na terceira cena, quando elas conversam sobre suas atividades diárias e vinganças mesquinhas executadas.

## CONCLUSÃO

As múltiplas leituras de *Macbeth* atestam a validade dos argumentos da crítica materialista cultural que se propõe a “fornecer evidências de que não existe um lugar privilegiado de onde podemos perceber o passado de maneira objetiva, e que a nossa perspectiva sobre o mesmo será sempre mediada pelo presente e pela nossa subjetividade” (CAMATI, 2008, p. 135).

Em *Macbeth*, Shakespeare manipula os relatos que encontrou em fontes históricas sobre a Escócia medieval para fazer reflexões e/ ou colocações sobre monarquia e poder (monarquia e bruxaria) na Londres de seu tempo, uma manobra que permitiu que a peça fosse lida tanto a favor como contra o *status-quo*. Como argumenta Sinfield (1992, p. 123) em seu ensaio *Macbeth: History, ideology and intellectuals*, a violência gerada pela ideologia do absolutismo monárquico, praticada por líderes totalitários como Macbeth (e Jaime I, por comparação), é posta em questão.

Os vários distanciamentos das fontes são introduzidos pelo dramaturgo por motivos diversos: produzir mais suspense no desenvolvimento da narrativa, alcançar maior complexidade psicológica na construção das personagens e, principalmente, através da ambiguidade linguística e outros artifícios, desmontar ideologias e possibilitar várias leituras.

## REFERÊNCIAS

- BRADLEY, A. C. *Shakespearean tragedy*. London: Macmillan, 1976.
- BROEDEL, H. P. *The Malleus Maleficarum and the construction of witchcraft*. New York: Manchester University Press, 2003.
- CAMATI, A. S. O lugar da mulher na sociedade elisabetana-jaimesa e na criação poética de Shakespeare. In: LEÃO, L. de C.; SANTOS, M. S. dos (Orgs). *Shakespeare, sua época e sua obra*. Curitiba: Beatrice, 2008, p. 133-145.
- DOLLIMORE, J.; SINFIELD, A. *Political Shakespeare: New essays in cultural materialism*. London: Cornell University Press, 1985.
- FRENCH, M. *Macbeth* and masculine values. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Macbeth, contemporary critical essays*. London: Macmillan, 1992, p. 14-24.
- HELIODORA, B. *Por que ler Shakespeare*. São Paulo: Globo, 2008.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2011.
- KLIMAN, B. W. *Shakespeare in performance: Macbeth*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1995.
- SANTOS, M. S. dos. Introdução. In: SHAKESPEARE, W. *Péricles, príncipe de Tiro*. Tradução de José Roberto O'Shea. São Paulo: Iluminuras, 2012, p. 11-32.
- SINFIELD, A. *Macbeth: history, ideology and intellectuals*. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Macbeth, contemporary critical essays*. London: Macmillan, 1992, p. 121-135.
- SHAKESPEARE, W. *Macbeth*. Tradução de Manuel Bandeira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- WILLS, G. *Witches and jesuits: Shakespeare's Macbeth*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1995.



# PARA PENSAR COM OS ANTIGOS GREGOS: REFIGURAÇÕES DO PASSADO EM *ORDENS MENORES*, DE AGUSTINA BESSA-LUÍS<sup>1</sup>

---

Edenilson Mikuska<sup>2</sup>

---

**RESUMO:** A escritora portuguesa Agustina Bessa-Luís é uma autora prolífica, tendo escrito romances, peças de teatro, contos e biografias. Em sua obra ficcional, podemos notar um traço recorrente: a apropriação do discurso biográfico e historiográfico. Neste artigo analisamos o romance *Ordens menores* (1992), obra em que elementos histórico-biográficos são usados na construção dos personagens por meio do uso de alguns traços das personalidades de figuras célebres da Antiguidade grega, como o filósofo Sócrates e Alcibíades, general ateniense. Além dos traços biográficos, o romance também estabelece paralelos entre a história da Atenas clássica com Portugal da segunda metade do século XX. Tal estratégia de comparação entre passado e presente permite reflexões sobre a história de Portugal, como também sobre a condição humana.

**Palavras-chave:** Agustina Bessa-Luís. Biografia. Romance histórico. Intertextualidade.

**ABSTRACT:** The Portuguese writer Agustina Bessa-Luís is a prolific author, having written novels, plays, short stories and biographies. In her fiction, we can notice a recurring feature: the appropriation of biographical and historiographical discourse. In this article we analyze the novel *Ordens menores* (1992), a work which historical-biographical elements are used in the construction of the characters through ownership of some traits of the personalities of famous figures from Ancient Greece, as the philosopher Socrates and Alcibiades, the Athenian general. In addition to the biographical traces, the novel also draws parallels between the history of classical Athens and Portugal in the second half of the century. This strategy of comparison between past and present allows reflections on the history of Portugal, but also about the human condition.

**Key words:** Agustina Bessa-Luís. Biography. Historical novel. Intertextuality.

---

<sup>1</sup> Artigo recebido em 23 de abril de 2014 e aceito em 14 de junho de 2014. Texto orientado pela Profa. Dra. Rosana Apolonia Harmuch (UEPG).

<sup>2</sup> Mestrando do Curso de Letras da UEPG.  
E-mail: daeuropa@hotmail.com

## INTRODUÇÃO

Neste estudo, propomo-nos analisar as refigurações de personagens gregos da época socrática no romance *Ordens menores* seguindo uma perspectiva comparativista, o que nos levará a demonstrar as analogias existentes neste romance com alguns textos biográficos, historiográficos, filosóficos e literários da Antiguidade grega e latina. Temos por objetivo não só assinalar as relações intertextuais e contextuais, mas também verificar as estratégias e procedimentos postos em prática na refiguração desses personagens transpostos para um contexto bastante particular, ou seja, Portugal da segunda metade do século, buscando compreender os efeitos produzidos através dessa recriação ficcional de personagens de um passado distante.

A trama do romance se desenvolve em dois planos principais. Num primeiro plano, temos explorada a relação discípulo/mestre, representados pelo professor Natan e pelo jovem Luís Matias. Num segundo plano, há a Revolução dos Cravos (1974) como acontecimento histórico de referência, bem como alguns aspectos da invasão e influência das tropas napoleônicas em Portugal, que ocupou a Península Ibérica entre 1808 e 1814. Também analisa e reinterpreta alguns textos biográficos, filosóficos e historiográficos da Antiguidade a respeito de Sócrates e da Atenas socrática. Estes textos servem de base para comparações entre o passado grego e o Portugal contemporâneo, mostrando semelhanças entre o contexto da descolonização das possessões da Atenas imperial do século V e a descolonização Portuguesa de suas possessões africanas no século XX. Também na composição dos personagens usa de características que conhecemos através de relatos da Antiguidade a respeito de figuras como Sócrates, sua esposa Xantipa, seu discípulo Alcibíades, e o orador ateniense, a cortesã Teodota, entre outros.

## USOS DA BIOGRAFIA

Agustina Bessa-Luís é autora de cinco biografias propriamente ditas: *Santo Antonio* (1973), *Florbela Espanca* (1978), *Sebastião José* (1981), *Longos dias têm cem anos – Presença de Vieira da Silva* (1982) e *Martha Telles – O castelo onde irás e não voltarás* (1986). Mas há também a presença de elementos biográficos (ou histórico-biográficos) em vários de seus romances como, por exemplo, em *Fanny Owen* (1979), que tem como personagem o romancista Camilo Castelo Branco; o romance histórico *Adivinhas de Pedro e Inês* (1983) tenta reconstruir algo das vidas de Inês de Castro e D. Pedro; *O susto* (1958) traz elementos biográficos do poeta Teixeira de Pascoaes.

É claro, portanto, o interesse de A. Bessa-Luís pelo gênero biográfico. Em *Ordens menores* o elemento biográfico está também presente de maneira intensa,

sendo fundamental para sua constituição, tanto no plano relativo à construção dos personagens, quanto no plano que trata de aspectos da história de Portugal, principalmente no que diz respeito à Revolução dos Cravos. Passamos agora a analisar de que maneira se dá a constituição de personagens nesse romance.

Fundamentalmente a autora se vale de obras literárias, filosóficas, biográficas da Antiguidade<sup>3</sup> em torno das figuras históricas de Sócrates, Alcibíades, Xantipa, Teodota, para compor, no século XX, correspondentes portugueses dessas personalidades. Logo percebemos que os paralelos entre passado e presente aparecem com fundamental importância na construção de personagens, sempre situados através do *outro* grego. Ocorre então uma reprodução das biografias da Antiguidade, só que em conformidade com o contexto português da época anterior e posterior aos acontecimentos de 25 de abril de 1974.<sup>4</sup>

Começamos analisando a maneira como se dá a constituição dos personagens através da apropriação de elementos biográficos de relatos da Antiguidade. Natan é o professor e escritor de boa reputação, que aparece no romance com diversas características que a tradição literária desde a Antiguidade atribui a Sócrates, a começar por sua aparência física: “A mãe, uma parteira sem diploma (...) acostumada a fealdade. As crianças nasciam todas enrugadas e de narizes largos e achatados. Só que Natan ficara assim para sempre” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 30). As comparações avançam estabelecendo semelhanças de conduta com o filósofo grego, como o fato de Natan compartilhar com Sócrates os hábitos austeros, o controle das vontades e dos prazeres físicos. O narrador insiste em dar, a ambos, outros comportamentos e atitudes semelhantes, mesmo em detalhes: “o professor sorriu, como teria sorrido Sócrates ao receber por alunos os jovens Crítias e Alcibíades (...)” (p. 35). Também são semelhantes nas atitudes menos nobres: “vivia, e fazia viver a família, numa penúria indecorosa (...)” (p. 45).

Segundo a *Apologia*, escrita por Xenofonte no século III a. C., Sócrates foi acusado de corromper os jovens (XENOFONTE, 2008, p. 104); também nos escritos de Platão, tais como *A apologia de Sócrates* e *Fédon*, fica delineado o poder sedutor do discurso de Sócrates, capaz de atrair jovens admiradores de sua sabedoria. Não é diferente em Natan, que “tinha, como Sócrates, a propriedade de enlouquecer as pessoas, sobretudo os homens, que são quem enlouquece com o mistério do espírito e a

---

<sup>3</sup> As principais referências da autora parecem ter sido Platão, Xenofonte e, principalmente, Plutarco. Em menor grau, temos algumas alusões a Aristófanes e Luciano de Samósata.

<sup>4</sup> A própria visão que a autora tem da historiografia parece reproduzir o método de composição usado nas biografias da Antiguidade. Aproxima-se inclusive, nessas refigurações de personagens gregos, da concepção plutarquiana nas suas biografias das *Vidas paralelas*. Nessa obra, que narra as vidas de gregos e romanos ilustres, Mikhail Bakhtin percebeu que o “tempo biográfico é o tempo da revelação do caráter, mas não é de modo algum o tempo da formação e do crescimento do homem” (BAKHTIN, 2002, p. 259). Assim como os biografados de Plutarco, os personagens gregos refigurados em *Ordens menores* vivem uma “realidade histórica, na qual ocorre a revelação do caráter”, que “serve somente de ambiente a essa revelação” e a “realidade histórica é a arena para a revelação e o desenvolvimento dos caracteres humanos, nada mais” (BAKHTIN, 2002, p. 259).

sua sedução” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 97), enquanto que Lula, a prostituta de luxo, “dizia que o professor era capaz de mais seguras seduções que ela” (p. 159).

Sobretudo, é na comparação da conduta intelectual de Natan e Sócrates que aparece a maior parte das semelhanças: “(...) para ele (Natan), triunfar num diálogo, quase sempre travado com pessoas inferiores em mérito e cultura, dava-lhe uma satisfação que não podia dizer nobre. Como Sócrates, era um sofista nato...” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 100); “(...) sabia-se pouco de Natan e pouco se havia de saber durante muito tempo. Como Sócrates, ele escondia sob a discricção do pedagogo uma firmeza de caráter que se parecia a uma ambição desdenhosa” (p. 38).

Juntamente com Natan, é Luís Matias o personagem que mais frequentemente é objeto das comparações: nesse caso, a referência é Alcibíades, conforme foi retratado por Platão, em *O banquete* (cerca de 360 a. C.) e por Plutarco, nas *Vidas paralelas* (escrita em fins do século I d. C.). O narrador aproxima Luís Matias e Alcibíades em diversos aspectos, a começar pelo aspecto físico: o belo Luís Matias compartilhava da beleza de Alcibíades e é acusado de ser “insuportavelmente narcísico”, como foi o grego. Também em suas personalidades e modos de conduta há diversos paralelos: “E neste momento ele encarnava no nobre Alcibíades, invejando-lhe a perfeição que ao povo subjugava mais do que as leis honrosas. (...). Não me deixo amar por tão pouco – disse Luís Matias – mas sabia que, como Alcibíades, estava na sua natureza o fazer-se amar (...).” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 177).

Não somente as características dos personagens Natan e Luís Matias assemelham-se: também a relação entre estes personagens, em coerência, obedece à lógica da comparação. Mestre e discípulo têm uma relação conturbada, como tiveram Sócrates e Alcibíades. Vemos a seguir algumas correspondências entre a relação Natan/Sócrates e Luís Matias/Alcibíades:

Não vamos dizer que o professor Natan era um Sócrates, nem Luís Matias um fogoso Alcibíades. Mas houve, no caso deles, o mesmo contrato de afetos e de aventuras apenas sonhadas e o mesmo compadecido sentimento de declínio e de antecipada falha humana. (BESSA-LUÍS, 1992, p. 40)

Quando (o pai) teve a idéia de entregar Luís Matias aos cuidados pedagógicos do professor Natan, fê-lo inspirado pela figura de Sócrates, íntimo de homens célebres pela fortuna e pelo êxito profissional e político. Eles mandavam-lhe os filhos, não tanto para que os instruisse, mas (como o sentido da palavra pedagogia deixava adivinhar: “viagem das crianças”, sendo o pedagogo o escravo encarregado de as levar à escola) para que tratasse deles como um escravo de posto mais elevado. (BESSA-LUÍS, 1992, p. 32)

Luís Matias não era positivamente o jovem Alcibíades, mas não deixou de cair na sedução deste Sócrates de subúrbio que lhe ensinou muito, sobretudo sobre o carinho de um coração modesto. Aprendeu que o melhor do gênio consta dessa aceitação maravilhada dos outros, e da esperança do afeto que se pode inspirar. (BESSA-LUÍS, 1992, p. 56)

Juntamente com a tendência do texto à comparação entre as épocas, há a constante intenção de reinterpretar a relação entre Sócrates e Alcibíades, que fica bem ilustrada no trecho a seguir:

Fora isso que Alcibíades recebera de Sócrates: a arte de imprimir a imagem dos outros no seu semblante, conferindo-lhe alguma coisa de mais vivo e de mais recortado, de maneira a imprimir na memória do povo a sua durável forma individual. Dizia-se que Alcibíades se adaptava a todos os meios, a todas as circunstâncias e que era um camaleão, ora opulento, com o luxo persa, ora frugal com o regime espartano. Mas o que Alcibíades aprendera com Sócrates fora a preservar o indestrutível da vida profunda através de mil incidentes que a podem modificar, o que só não acontece graças a esse polimento da educação que nos converte em cópias dos outros, nossos contemporâneos. (BESSA-LUÍS, 1992, p. 277)

Como se vê, o narrador não se contenta em estabelecer paralelos através das comparações: vai além e se dispõe a refletir sobre a conturbada relação entre o célebre filósofo grego e seu discípulo.

Não apenas por meio do narrador se dão as comparações dos personagens com seus respectivos modelos gregos, mas também por eles próprios: Luís Matias contribui para evidenciar sua constituição semelhante à de Alcibíades, reforçando as analogias e explicitando uma consciência de sua semelhança com o grego: "(...) daí a dizer que profanei o Hermes da família vai muito pouco – disse Luís Matias, encarnando mais uma vez no turbulento Alcibíades acusado de atos ímpios capazes de atrair a desgraça pública" (BESSA-LUÍS, 1992, p. 265). Além disso, Luís Matias é leitor voraz e seguidas vezes aparece lendo Xenofonte, Platão, Lísias e Plutarco.

A quinta parte do romance, que leva o título de *O tocador de flauta*, aposta ainda nas comparações, mas jogando livremente com episódios da vida de Sócrates e Alcibíades narrados por Xenofonte e Plutarco. Agora, insere entre Natan/Sócrates e Luís Matias/Alcibíades a figura da prima Lula, que aqui aparece

claramente como uma refiguração de Teodota, a cortesã grega mencionada em textos da Antiguidade: “Os dois, Luís Matias e Lula, vestiam branco. Como Alcibíades e Teodota quando passeavam no jardim de Péricles...” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 156). Aqui fica claro tratar-se de referência ao capítulo XI das *Memoráveis* de Xenofonte servindo de ponto de partida para inúmeras interpretações da relação entre Sócrates e Alcibíades, ao mesmo tempo em que preenche com ficção as lacunas dos textos xenofônicos e de Plutarco:

Sou eu a quem o teu amante ama, e tu, Teodota, recebes uma pequena parte deste amor. Não te orgulhes, Teodota, dos teus colares de esmeralda, do teu vestido bordado de ouro; dos teus pés brancos... Nada disso corresponde a um atrativo. Os olhos do amor são cegos, não é a beleza que os pode abrir. (BESSA-LUÍS, 1992, p. 154)

Finalmente, através da interpretação e do preenchimento das lacunas dos relatos antigos, Luís Matias conclui que todas as vilanias de Alcibíades “provinham da desilusão a que Sócrates o submetia” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 191), e que fez tudo que fez para fugir do amor e seu desastre libidinal, que seria efeito da rejeição de Sócrates. Narrador e personagem, juntos, buscam compreender a relação entre Sócrates e Alcibíades. Vale ressaltar que compreender a relação entre as duas figuras da história grega contribuirá significativamente para compreender a relação entre os personagens Natan e Luís Matias.

Outras figuras históricas seguem servindo de modelo para a constituição dos personagens de *Ordens menores*. Xan, mulher de Natan, é a refiguração de Xantipa, a esposa de Sócrates: “O nome dela era Alexandra; chamavam-lhe Xan, ou Xantipa, segundo o humor dos seus adversários, que eram todos amigos do professor” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 23). Seguindo a reputação que nos chegou da tradição, assim como a Xantipa de Sócrates, também “era completamente insuportável, mal-humorada, sediciosa e violenta” (p. 26).

Outro breve episódio biográfico de Sócrates, ligado também a Xantipa, é explorado por A. Bessa-Luís e refigurado em Portugal: no capítulo II do livro II das *Memoráveis*, temos um diálogo de Sócrates e seu filho Lamprocles, que “andava indisposto com a mãe” (XENOFONTE, 2009, p. 127-128), justificando que isto se devia ao mau humor de Xantipa. O Sócrates xenofônico defende Xantipa, procurando inculcar no filho o dever e a importância do respeito aos pais. Transposto para o romance, o episódio aparece desta maneira:

O feitio dela tornara-se tão iracundo que os próprios filhos se revoltavam.

– Ela fere-nos como se usasse uma faca afiada. Arranca-nos a pele aos bocados e gosta de nos ver sangrar. Porque permite isto? Eu sei que ela faz medo a qualquer pessoa. Não viu como lhe cresceram pêlos no queixo? Quando ataca é como um dragão, a espinha levanta-se nas costas, como uma serra.

“Que orador dava este rapaz!” – Pensava Natan, rindo com delícia daquele diatribe que era pronunciado em voz baixa e sumida. (BESSA-LUÍS, 1992, p. 47)

Percebemos que Natan, o Sócrates português, parece não se preocupar com a educação do filho, ao contrário do Sócrates xenofôntico. Nesse ponto, assemelha-se mais ao Sócrates um tanto indiferente com a família que vemos em Platão, no *Fedon*.

Os personagens de Agustina assumem as raízes e a influência da tradição greco-romana que fazem parte de nossa cultura (a cultura Ocidental) e usam as palavras dos antigos aplicadas ao seu contexto contemporâneo, tanto em âmbito político quanto das relações humanas. Em todos, principalmente na figura de Luís Matias, há um movimento no sentido de buscar elementos alheios, ou melhor, do *outro* literário. Encontra esse *outro* nos escritos da Antiguidade:

No seu entender, Afonsinho tinha morto Lula. Não podendo tomar a sua defesa com um discurso de aparato para o qual tinha a mesma queda do pai, limitou-se a ler a *Defesa a propósito do assassinio de Eratóstenes*, em que Lísias, um advogado contemporâneo de Nicias, outro siracusiano como ele, se mostrou à altura do gênio oratório de que Atenas teve seus melhores exemplos. (BESSA-LUÍS, 1992, p. 245)

A propósito, Afonso, o advogado, pai de Luís Matias, aparece às vezes como uma refiguração de Lísias: o narrador destaca que tinha como “seu livro de cabeceira” os “*Discursos de Lísias* e dos quais retirava argumentos para as suas alegações” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 33).

Algumas dessas citações de obras da Antiguidade são referidas, outras não, como quando o narrador alude a um breve trecho de Luciano sobre Sócrates no Hades: “Quando ele passeia no reino das trevas e vê chegar um cidadão da sua amada cidade, corre para ele a lhe perguntar: ‘Que dizem de mim em Atenas?’ É uma ficção, uma sátira, o que quiserem; mas traduz a fama em que o seu nome andava, a de

ser egoísta e cheio de si” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 153). É uma referência clara a um dos diálogos constantes no *Diálogos dos mortos*, de Luciano.<sup>5</sup>

Terminada a análise da constituição dos personagens, examinemos agora as relações feitas entre Portugal e Atenas.

## REFIGURAÇÕES E HISTÓRIA

Num nível além da refiguração na construção dos personagens, temos as comparações entre Portugal e Atenas, mostrando as semelhanças entre os contextos históricos distintos:

Como a sociedade ateniense depois da expedição da Sicília, Portugal desfeito das suas colônias... Como Atenas depois da guerra, Portugal viu-se sem recursos e sem ânimo para descobrir novos caminhos e provisões. Assim como no século V aconteceu em Atenas, o capital acumulado nos cofres do Estado ou nas mãos dos particulares desapareceu ou foi dilapidado. Os *cleroucas* gregos, os colonos estabelecidos na Trácia, em Eubeia, em Samos, enriqueceram com o fruto dos seus negócios a formidável Atenas. Depois, desapossados das suas terras, mutilados nas suas vidas, afluíram à cidade próspera que tinha o entreposto do trigo da Crimeia. Em Portugal, deu-se o mesmo fenómeno. As indústrias de luxo decaíram, os grandes chefes de família tomaram o caminho do exílio ou morreram. (BESSA-LUÍS, 1992, p. 213, ênfase no original)

Fica subentendida, nesse romance, uma tentativa de se chegar a um entendimento da situação de Portugal no século XX, através da comparação e contraste com o passado grego. As relações entre Portugal e Grécia, sociedades bastante diferentes, mas inegavelmente aparentadas culturalmente<sup>6</sup>, acaba por revelar surpreendentes semelhanças entre as épocas. A insistência em destacar as

<sup>5</sup> “Como vão as coisas em Atenas (...). E de mim... que é que as pessoas pensam?” (LUCIANO, 2012, p. 255), pergunta Sócrates a Menipo. Noutro romance de A. Bessa-Luís, *Fanny Owen* (1979), há a mesma referência, só que associada ao personagem Camilo Castelo-Branco. Camilo pergunta: “Que dizem de mim no Porto?” (BESSA-LUÍS, 1986, p. 167), ao que responde o personagem José Augusto: “O que dizem de Sócrates em Atenas. Que és vaidoso e muito feio” (p. 167).

<sup>6</sup> Já que a influência das idéias da antiguidade clássica grega foi decisiva na constituição da civilização ocidental, da qual Portugal é integrante. Cf. Hutington (1997, p. 83). A semelhança entre os gregos antigos e nós, hoje, fica clara no artigo de Jacyntho Lins Brandão, *Nós e os gregos* (2002, p. 29-44). No texto, o autor estabelece o quanto somos devedores do passado grego clássico, tamanha a influência cultural que ainda perdura.



correspondências entre passado grego e presente português se dá, mais uma vez, tanto na voz do narrador quanto no discurso dos personagens, conforme vemos neste diálogo entre Natan e Luís Matias: “– A descolonização de Portugal não é a descolonização de Atenas. – Não propriamente. Mas tudo aquilo que dispõe de nós tem pontos comuns” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 212). Mais à frente, é a vez do narrador comentar a insistência de Luís Matias em comparar as duas épocas: “Esta idéia de fazer o paralelo entre a descolonização da Grécia e de Portugal (uma no prenúncio duma era de que o próprio Sócrates era o epígono; e outra como um apócrifo das correntes a encerrar pelo último milênio) não era impedimento para Luís Matias” (p. 216).

É certo que as correspondências entre o passado grego e o presente português não são exatas, nem as características de Natan e Luís Matias comparadas aos atributos de Sócrates são absolutamente equivalentes. E é aí que se instalam as ironias. A título de exemplo, temos o modo irônico de como o episódio narrado por Platão, na *Apologia*, da consulta de Sócrates ao oráculo de Delfos, é refigurado em *Ordens menores*: Sócrates percebe a missão que lhe cabe quando o oráculo lhe diz que “não existia ninguém mais sábio” (PLATÃO, 1999, p. 70-71). Já o oráculo de Natan é proferido por seu pai, em vez de Apolo:

Luís Matias do Barral começou por indagar a razão do nome de Natan. O velho ourives, que fora o pai de Natan, costumava explicar, se bem que não tivesse ouvintes interessados nessas explicações, que Natan era o símbolo da revelação mais desanimadora. Natan fora o profeta que disse a Davi que ele não chegaria a construir o Templo. (...) Natan sabia, provavelmente, o que o pai lhe destinara dando-lhe o nome do profeta. Era o fracasso. (...). Era uma criança que depressa cresceu em fealdade (...). As crianças nasciam todas enrugadas e com narizes largos e achatados. Só que Natan ficara assim pra sempre. Seria o caso de ele se manifestar desse modo contra o que lhe pediam as leis da natureza? Queria continuar engelhado e pré-natal, como no ventre da mãe? A magnífica inteligência dele era como um banho de viscosos humores que o isolassem do mundo e assegurassem a sua integridade. (...). “Natan é o fracasso. Não pode haver nome mais apropriado para um homem”. (BESSA-LUÍS, 1992, p. 30)

Esse fracasso encarnado por Natan é assumido também por Portugal como um todo. Apropriando-se desses relatos biográficos e históricos da Antiguidade e relacionando-os ao Portugal contemporâneo, pode-se dizer que o texto constata a decadência da nação, ou ao menos, o fracasso. Natan, o Sócrates português, ficou restrito ao seu espaço limitado, tímido, provinciano. Luís Matias, ao contrário do impetuoso Alcibíades, aparece fraco e inerte.

Ele (Luís Matias) já não tinha necessidade de possuir talento para persuadir a multidão; isso era da competência do próprio espírito corrompido da época. Enquanto em Atenas um grupo de homens raros levaram as suas doutrinas até ao mundo político, sem qualquer empenho em distinguir o refinamento de espírito, da sua falta de escrúpulos, na era que se avizinhava esses homens não existiam. (BESSA-LUÍS, 1992, p. 311)

Estas aproximações entre épocas distantes acabam nos conduzindo uma vez mais para a compreensão do nosso tempo. O narrador, por diversas vezes insiste na decadência por que passa Portugal pós-revolução; não há mais heróis, nem utopias: há a descrença.

O gênio português dava sintomas de fadiga e só conseguia dar a impressão de resistir graças a um regime prudente, de imitação e erudição. Mas a sua seiva tinha-se derramado ao longo dos séculos, e a parte útil do seu esforço centrava-se na classificação das suas riquezas, ou do que sobrava delas. Pior que chegar ao termo de uma evolução, como acontecera com a raça grega, é fazer o inventário de uma espécie moral e intelectual que não chegara à sua plenitude. (BESSA-LUÍS, 1992, p. 276)

As interpretações das duas épocas muitas vezes esbarram no problema da possibilidade de haver um conhecimento histórico que corresponde à realidade do acontecido. É quando, partindo da interpretação do texto sobre a figura histórica de Alcibíades, Luís Matias e Natan passam a uma discussão a respeito da natureza da História e de seus limites:

- Ninguém me tira da cabeça que Alcibíades raptou Timeia ou ela o seguiu de moto próprio, deixando a Agis o filho que tivera de Alcibíades e não pode reinar porque isso era da voz pública. Por isso quem sucedeu a Agis foi o irmão, com o concerto dos oráculos e coisas assim.
- Mas isso não passa de um *fait-divers* e não é História (...). Em que se baseia para tirar tais conclusões? – disse Natan, meio assombrado.
- Baseio-me no fato de Plutarco ter escrito quinhentos anos depois desses acontecimentos. Quinhentos anos é muito tempo, e a história

oral duma época está extinta. O que me parece é que Alcibiades julgava ser uma encarnação de Páris, pelo poder de sedução que tinha e que, em parte, era obra de Sócrates, o doutor Fausto da época. (BESSA-LUÍS, 1992, p. 187)

Natan ouvia como em sonhos Luís Matias e admirava-o pela inteligência fecunda, a imaginação tão laboriosa. Tão mau estudante e todavia tão sedutor na fantasia, capaz de criar emoções piedosas e loucas farsas com um pequeno indício que encontrasse à margem de uma vida! Tão inimigo da realidade e, ao mesmo tempo, tão sóbrio na invenção e na denúncia doutros rios da História! (BESSA-LUÍS, 1992, p. 195)

Muito mais que comparar épocas, portanto, o romance se embrenha nessa difícilíssima discussão de caráter epistemológico. Dessa forma, ao problematizar as noções tradicionais do conhecimento histórico, o texto instaura o questionamento das bases deste conhecimento. Um exemplo: ao examinarmos os escritos da Antiguidade que tratam de Sócrates, surgem dificuldades quase insuperáveis em se determinar o que de fato foi dito por ele. Resumindo numa questão: o que sabemos a seu respeito ocorreu da forma que lemos nos relatos que chegaram até nós? Como ilustra Jaeger, não há uma resposta segura para essa questão:

O mais elementar a que nos podemos ater não é o próprio Sócrates, que nada deixou escrito, mas sim uma série de obras sobre ele todas provenientes da mesma época e tendo como autores seus discípulos imediatos. Não é possível saber se essas obras ou parte delas foram escritas em vida do próprio Sócrates, mas o mais provável é que não. (JAEGER, 2003, p. 498)

Nos encontramos na situação paradoxal de até hoje não termos sido capazes de nos pôr de acordo quanto a verdadeira significação da sua figura, apesar de ser ele a personalidade de pensador da Antiguidade que chegou até nós com uma tradição mais rica. É certo que a nossa maior capacidade atual de compreensão histórica e de interpretação psicológica parece dar aos nossos esforços uma base mais sólida. No entanto, os discípulos de Sócrates cujos testemunhos chegaram até nós infundem a tal ponto no ser do mestre o seu próprio ser – porque já não conseguiam subtrair-lo à influência daquele. (JAEGER, 2003, p. 501)

Assim, pode-se encarar o trabalho de Agustina Bessa-Luís como mais uma obra que se soma a outras obras desde a Antiguidade e que buscam dar conta de compreender figuras históricas, bem como toda uma época (ou épocas, neste caso), como também fez Plutarco nas *Vidas paralelas*. A seguir faremos reflexões sobre as relações intertextuais estabelecidas e a sua importância na configuração estrutural de *Ordens menores*.

## O DIÁLOGO ENTRE AS OBRAS, O DIÁLOGO ENTRE OS TEMPOS

Mikhail Bakhtin tratou a ideia de alteridade como uma das bases de seu pensamento. Para ele, “qualquer conversa é repleta de transmissões e interpretações das palavras dos outros” (BAKHTIN, 2002, p. 139). Ainda segundo o filósofo russo:

Em todos os domínios da vida e da criação ideológica, nossa fala contém em abundância palavras de outrem, transmitidas com todos os graus variáveis de precisão e imparcialidade. (...). É suficiente prestar atenção e refletir nas palavras que se ouvem em toda parte, para se afirmar que no discurso cotidiano de qualquer pessoa que vive em sociedade (em média), pelo menos a metade de todas as palavras são de outrem reconhecidas como tais, transmissíveis em todos os graus possíveis de exatidão e imparcialidade (mais exatamente, de parcialidade)... é necessário considerar isto, para apreciar de maneira correta a nossa afirmação: entre todas as palavras pronunciadas no cotidiano não menos que a metade provém de outrem. (BAKHTIN, 2002, p. 140)

Expandindo tal noção, Bakhtin desenvolveu a ideia de que uma estrutura literária é elaborada também a partir de sua relação com uma outra estrutura. Julia Kristeva, por sua vez ampliando o pensamento de Bakhtin, mais especificamente em seu conceito de dialogismo, desenvolveu o conceito de intertextualidade, em que “todo texto é absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos” (KRISTEVA, citada em PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 63). É certo que toda obra literária vale-se das anteriores para ser composta; *Ordens menores*, porém, utiliza-se desse expediente de maneira peculiar. Assimila a fala de outrem (outras obras, no caso) e a faz sua.

A importância do *outro* na construção dos personagens é uma característica da escrita de Agustina Bessa-Luís: como nota Silvana Rodrigues Lopes, em “Agustina Bessa-Luís o motor da escrita é, como em Dostoiévski, a relação com outrem” (LOPES, 1990, p. 121). Luís Matias é um exemplo dessa relação com outrem, pois quase todo seu discurso é permeado pela influência de outros discursos: é um devorador de livros, e tudo que pode compara a algum episódio literário: para quase todas as suas reflexões cita uma referência literária. Além dos textos grego-latinos, em alguns momentos se refere a passagens bíblicas (Aarão, Jacó, Lia e Raquel), a Dante, ao mito do doutor Fausto. Seu pai, vendo-o “devorar romances e biografias” dizia que “cada vez mais Luís Matias se ocupava com a vida dos outros” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 188). Mesmo os demais personagens de *Ordens menores* são como que conscientes repetidores de textos antigos: a certa altura, por exemplo, Luís Matias descobre que o discurso de Natan era inspirado no escritor renascentista Campanella.

O narrador também se vale de comparações e alusões literárias para amparar suas reflexões: no caso, episódios bíblicos e figuras de destaque no cristianismo (José, Benjamin, Jesus, Paulo, João de Patmos). A certa altura, como que se sentindo obrigado a seguir fielmente a lógica de alusões históricas e literárias, tão constantes em *Ordens menores*, diz o narrador: “Se tivéssemos que comparar José Tibério com alguém salientado pela História, seria talvez Benjamim, o jovem irmão de José do Egito...” (BESSA-LUÍS, 1992, p. 98).

Ao longo de todo romance percebemos que os discursos dos personagens – mesmo as ideias muitas vezes, como vimos – são exteriores, isto é, provém do outro, do *outro* grego que chegou até nós por obras literárias, estabelecendo relações de intertextualidade a todo o momento ao longo da narrativa. Chegamos à conclusão de que tudo está em permanente comunicação: personagens, autores, obras, leituras. E assim como os personagens do romance, ao seu modo, utilizam, interpretam e completam as obras que vieram antes, já que os personagens são contagiados pelo que lêem, o próprio romance *Ordens menores* precisa de outros textos que o completem: é melhor compreendido se conhecermos os escritos de Platão, Xenofonte, Plutarco, que iluminam *Ordens menores*; e *Ordens menores* ilumina os outros textos anteriores. É uma relação de interdependência e comunicação entre obras para a melhor realização do ideal artístico.

## CONCLUSÃO

Expostas estas nuances do romance, esperamos ter demonstrado a importância do romance *Ordens menores* não apenas no que diz respeito a sua condição de obra artística, mas também no que concerne ao seu trabalho de questionamento e problematização de um passado distante e, ao mesmo tempo, comum a todos nós, nos

levando a refletir sobre o que acontece ao se desarraigam grandes figuras humanas do tempo e meios concretos em que viveram para uma conjuntura diferente.

O processo de reinterpretação, posto em prática tão livremente, produz ao menos dois efeitos: um deles é a discussão desses textos e sua interpretação através do narrador e dos personagens; o outro efeito é a refiguração desses textos num contexto novo, diverso do original. Isso reativa o passado dando-lhe novos e irônicos contornos, exigindo do leitor maior conhecimento do passado, levando-o inclusive a voltar a esse passado através da leitura dos textos antigos para uma maior integração com esse romance. Assim como o narrador e os personagens consultam, interpretam e completam as histórias de Alcibíades, Sócrates e Atenas, Agustina nos pede que façamos o mesmo com os personagens de *Ordens menores*, nos fazendo “pensar com os antigos gregos”, conforme a expressão de Jacyntho Lins Brandão. Ao sermos confrontados com o nosso passado, representados aqui nos gregos, “o nosso outro natural”, somos conduzidos a descobrir “o outro (ou muitos outros) em nós mesmos” (BRANDÃO, 2002, p. 31).

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética – A teoria do romance*. Tradução de Aurora F. Bernadini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Junior, Helena S. Nazário, Homero F de Andrade. São Paulo: Hucitec, 2002.

BESSA-LUÍS, A. *Ordens menores*. Lisboa: Guimarães, 1992.

\_\_\_\_\_. *Fanny Owen*. Lisboa: Lisboa: Guimarães, 1986.

BRANDÃO, J. L. Nós e os gregos. In: LEÃO, Â. V.; FERREIRA, A. C.; GOULART, A. T. *Os gregos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 29-44. (Coleção Convite ao pensar).

HUTINGTON, S. P. *O choque de civilizações*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.

JAEGER, W. *Paidéia*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LOPES, S. R. Bruscamente: Sobre a obra de Agustina Bessa-Luís. In: LOPES, S. R. *Aprendizagem do incerto*. Lisboa: Litoral, 1990, p. 119-127.

LUCIANO. *Diálogos do mortos*. Luciano I. Tradução de Custódio Magueijo. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012, p. 191-278. (Coleção Autores gregos e latinos).

PERRONE-MOISÉS, L. *Texto, crítica, escritura*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.

PLATÃO. Apologia. In: \_\_\_\_\_. *Platão*. Tradução e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1999, p. 65-97. (Coleção Os pensadores).

XENOFONTE. Apologia de Sócrates. In: \_\_\_\_\_. *Banquete, apologia de Sócrates*. Tradução de Ana Elias Pinheiro. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2008, p. 85-114. (Coleção Autores gregos e latinos).

\_\_\_\_\_. *Memoráveis*. Tradução de Ana Elias Pinheiro. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2009. (Coleção Autores gregos e latinos).

## NORMAS PARA PUBLICAÇÃO



1) ASPAS SIMPLES: Devem ser usadas apenas em trechos entre aspas duplas, para sinalizar termos que estão entre aspas duplas no texto original. Ex.: "O significado do termo 'novela', nesse contexto (...)."

2) CITAÇÃO DE UM AUTOR EM OUTRO. Ex.: (DRUMMOND, citado em BRAYER, 1978, p. 101).

3) CITAÇÕES: Citações de até 4 linhas devem ser incluídas no próprio texto, entre aspas. Citações com mais de 4 linhas devem ser destacadas do texto, alinhadas a 6 cm da margem esquerda da página, digitadas com espaçamento 1,0 fonte Arial 10 e não conter aspas. Não colocar ponto depois dos parênteses que indicam a fonte, nas citações longas.

4) DESTAQUES NAS CITAÇÕES: Os destaques devem ser marcados com itálico ou negrito. As expressões "ênfase acrescentada" ou "ênfase no original" devem vir logo depois do número da página. Ex.: (PROUST, 1999, p. 89-90, ênfase acrescentada) ou (PROUST, 1999, p. 89-90, ênfase no original).

5) DIVISÕES DO TEXTO: O texto deve conter as partes intituladas "Introdução", "Conclusão" e "Referências". O corpo do texto deve ser redigido em dois ou mais blocos, sendo que cada um deles deve ter título próprio. As partes do texto não devem ser numeradas. O título de cada parte do texto deve ser alinhado à esquerda e redigido em caixa alta, sem negrito. Usar 2 espaços entre o fim do texto anterior e o novo título; usar 1 espaço apenas entre o título e o início do texto seguinte.

6) ENVIO DO ARTIGO: O artigo deve ser enviado sem identificação, ou seja, sem nome do autor e do orientador, para o endereço [anfib@ibest.com.br](mailto:anfib@ibest.com.br) como anexo (formato "Word" e modo de compatibilidade). Os dados de identificação do trabalho devem ser enviados no mesmo e-mail, mas em outro



documento (também em formato “Word” e modo de compatibilidade), com os seguintes itens preenchidos:

1. TÍTULO DO ARTIGO:

2. DADOS DO AUTOR:

Nome:

E-mail:

Titulação:

Instituição de origem:

(No caso de o autor atuar como docente em uma IES, informar o nome da instituição e a função que desempenha.)

3. DADOS DO ORIENTADOR:

Nome:

E-mail:

Instituição:

(Não serão aceitos artigos de alunos que não apresentem o nome do professor orientador.)

7) EPÍGRAFE: Deve vir após o título da parte a que se destina a epígrafe, alinhada à direita, em itálico, sem aspas. Na linha seguinte, informar o nome do autor, entre parênteses, sem itálico e alinhado à direita. Ex.:

*Mesmo ao jantar é preciso conhecer a literatura.*

(Petrônio)

8) ESPAÇAMENTOS: 1,5 no corpo do texto.

1,0 nos resumos e nas citações longas.

9) FIGURAS: Devem vir centralizadas e trazer legenda, também centralizada, em letra Arial 9 e espaçamento simples, com as seguintes informações: Número da figura, título e fonte. Remover o hiperlink dos endereços eletrônicos citados nas legendas. Para isso, basta selecionar o endereço eletrônico e seguir os comandos: Inserir > Hiperlink > Remover link. As fontes das imagens devem ser citadas, de modo completo, na lista de “Referências”. Quando houver figuras em sequência, elas devem ser dispostas uma abaixo da outra.

Ex. de legenda para figura cuja fonte é eletrônica:

Figura 1: *Il paese della cuccagna* .

Disponível em: <site consultado>.

Ex. de legenda para figura cuja fonte é impressa:

Figura 2: *Lavadeiras*. (ANDERSEN, 1983, p. 302)

10) NOTAS: Usar apenas notas de rodapé (não são admitidas notas de fim), em letra Arial 9 e espaçamento simples. Caso haja transcrição de trechos nas

notas, usar aspas e informar a referência logo após a citação, incluindo, entre parênteses, sobrenome do autor em caixa alta, ano e número da página. As notas não devem ser usadas para indicar as referências completas das citações. Essa função cabe à última parte do artigo, intitulada "Referências".

11) **NOVO ACORDO ORTOGRÁFICO:** Os artigos submetidos à análise do conselho editorial devem seguir as regras do novo acordo ortográfico da língua portuguesa. O conselho reserva-se o direito de recusar textos que não atendam a este item ou que apresentem muitas incorreções.

12) **PAGINAÇÃO:** As páginas do artigo não devem ser numeradas.

13) **REFERÊNCIAS:** Sob o título "Referências", constituem a última parte do artigo. Devem ser apresentadas em ordem alfabética, depois da "Conclusão". Seguem exemplos e normas que devem ser usados nas "Referências":

**a) Autores:** O(s) primeiro(s) nome(s) do(s) autor(es) deve(m) ser abreviado(s). Ex.: GOMES, C. Quando houver dois ou mais autores, separar os nomes usando ";" (o "&" não deve ser usado). Ex.: GUINSBURG, L.; FERNANDES, S. Quando duas ou mais obras do mesmo autor fizerem parte das "Referências", usar um traço de cinco espaços da tecla do sublinhado para indicar a autoria, a partir da segunda obra. Ex.:

ALENCAR, J. de. *Iracema*. São Paulo: Livraria Martins, 1941.

\_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1964.

**b) Coleção:** Deve ser informada ao final da referência, entre parênteses. CARTAL, D. *Arte contemporânea*, v. 1. São Paulo: Ática, 1992. (Coleção Arte de todos os tempos).

**c) Edição:** Pode ser informada logo após o título, neste formato: GOMES, C. *Metodologia científica*. 2. ed.

**d) Editora:** Apenas o nome da editora deve ser citado. Não incluir antes dele a palavra "Editora" ou a abreviatura "Ed.".

**e) Modelo de entrada para artigos publicados em revistas e periódicos:**

ALMEIDA, R. Notas sobre redação. *A palavra*, v. 1, n. 4, Rio de Janeiro, abr. 2003, p. 101-124.

Observar a ordem das informações: autor, título do texto, título do periódico, volume, número, cidade, data e número de páginas.

**f) Modelo de entrada para filmes:**

A MARVADA carne. Direção de André Klotzel. BRA: Cláudio Kahns e Tatu Filmes; Embrafilme, 1985. 1 DVD (77 min).

Observar a ordem das informações: nome do filme com a primeira palavra em caixa alta (ou com as duas primeiras em caixa alta, se a primeira for artigo), direção, país de origem, nome do produtor, nome do distribuidor, ano, quantidade e tipo de mídia e número de minutos entre parênteses.

**g) Modelo de entrada para livros:**

GOMES, C. *Metodologia científica*. 2. ed. São Paulo: Atlântica, 2002.

**h) Modelo de entrada para textos eletrônicos:**

LIMA, G. *A importância das formas*. Disponível em: <<http://www.format.com.br>>. Acesso em: 21 set. 2006.

(Remover o hiperlink dos endereços eletrônicos citados nas referências. Para isso, basta selecionar o endereço eletrônico e seguir os comandos: Inserir > Hiperlink > Remover link.)

**i) Modelo de entrada para textos impressos:**

CASTANHO, A. Como fazer projetos. In: GOMES, C. *Metodologia científica*. 2. ed. São Paulo: Atlântica, 2002, p. 20-34.

Nesse exemplo, observar que apenas o título do livro deve ser grafado em itálico. O título do texto não recebe itálico. Além disso, depois do ano, é preciso acrescentar o número das páginas inicial e final do texto consultado.

**j) Organização:** Em coletâneas, o nome do organizador deve abrir as referências. Nesse caso, depois do nome, deve-se incluir "(Org.)". Ex.: SEVERO, T. (Org.). *Estudos sobre textualidade*.

**k) Referências duplas:** Não devem ser usadas. Em caso de artigos publicados em periódicos, mas acessados eletronicamente, deve-se seguir o "Modelo de entrada para textos eletrônicos" (ver item 13 h).

**l) Subtítulos:** Não devem ser grafados em itálico. As iniciais maiúsculas devem ser usadas apenas na primeira palavra dos títulos e nos substantivos próprios. Ex.: *O pós-dramático: Um conceito operativo?*

**m) Títulos:** Devem ser grafados em itálico. As iniciais maiúsculas devem ser usadas apenas na primeira palavra dos títulos e nos substantivos próprios. Ex.: *Metodologia científica*.

**n) Tradução:** Após o título, citar o nome do tradutor da obra, que deve ser antecedido pelos termos "Tradução de". Ex.:

LEHMANN, H. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

**o) Volume:** Deve ser informado logo após o título, neste formato: CARTAL, D. *Arte contemporânea*, v. 1.

14) REFERÊNCIAS DOS TRECHOS CITADOS: Depois das citações, incluir, entre parênteses e separados por vírgula, sobrenome do autor em caixa alta, ano de publicação e número da página. Ex.: (MILLER, 2003, p. 45). Não informar o ano da obra antes da citação, para não repetir a informação. O ano deve ser mencionado apenas depois do trecho transcrito, no padrão exemplificado acima, ou seja, acompanhado do sobrenome do autor e do número da página. Quando a fonte de uma obra já estiver mencionada no parágrafo, de modo completo, basta colocar, nas demais fontes do parágrafo, o número da página, usando apenas: (p. 45). Entretanto, ao iniciar novo parágrafo, a fonte deve novamente ser informada de modo completo. Todos os trechos transcritos no artigo, sejam de textos impressos, eletrônicos, filmes, etc., devem informar as referências entre parênteses.

15) RESUMOS E PALAVRAS-CHAVE: Primeiro devem ser apresentados em português e depois em inglês. Devem respeitar o limite de 100 a 120 palavras e devem ser colocados logo após o título do artigo e antes da "Introdução". As palavras "Resumo" e "Abstract" devem vir em caixa alta e negrito. Os termos "Palavras-chave" e "Keywords" devem vir em caixa baixa e negrito. Depois de cada resumo, incluir as palavras-chave (de 3 a 6), separadas por ponto final. Ex.: **Palavras-chave:** Intermedialidade. Arte contemporânea. Palavra. Imagem.

16) SUPRESSÃO DE TRECHOS NAS CITAÇÕES: Usar reticências entre parênteses: (...). As reticências entre parênteses devem ser usadas inclusive nas citações que iniciam com letra minúscula, o que indica que houve a supressão do início do trecho transcrito.

17) TAMANHO DO ARTIGO: Mínimo de 10 páginas e máximo de 20 páginas.

18) TIPO E TAMANHO DAS LETRAS: Arial 12 no texto. Arial 10 nos resumos e nas citações longas.

19) TÍTULO DO ARTIGO: Caixa alta, sem negrito e centralizado, antes do resumo em língua portuguesa.

20) TÍTULOS DE TEXTOS E OBRAS: Quando aparecerem no texto, devem ser grafados sem aspas e em itálico. Independentemente do fato de serem em

língua portuguesa ou estrangeira, devem ter inicial maiúscula apenas a primeira palavra do título e os substantivos próprios.

21) **TRADUÇÃO DE TRECHOS CITADOS:** Caso o autor do artigo tenha traduzido trechos de obra escrita em língua estrangeira, informar isso em nota de rodapé vinculada à primeira tradução. Não usar “Tradução minha” ou “Tradução nossa”.

**IMPORTANTE:** Os trabalhos submetidos à análise do Conselho Editorial da Revista devem obedecer rigorosamente às normas de publicação. Caso contrário, os textos podem ser recusados ou devolvidos para correção. Há duas etapas de revisão: a de formatação e a de conteúdo.

