

UNIANDRADE

Scripta Alumni

N.7, 2012



Scripta Alumni

NÚMERO 7 ANO 2012

ISSN 1984-6614

Publicação Semestral do Curso de Mestrado em Teoria Literária
UNIANDRADE

Reitor: Prof. José Campos de Andrade

Vice-Reitora: Prof.^a Maria Campos de Andrade

Pró-Reitora Financeira: Prof.^a 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.^a Alice Campos de Andrade Lima

Pró-Reitora de Graduação: Prof.^a 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), Edna Polese,
José Antonio Vasconcelos (USP), Mail Marques de Azevedo,
Naira de Almeida Nascimento (UTFPR), 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. 7 (2012) - . - Curitiba, PR: Centro Universitário Campos de Andrade - UNIANDRADE, 2012 -.

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. 7, 2012

SUMÁRIO

5 **Apresentação**

LINGUAGEM E (DES)ARTICULAÇÃO

7 [A prostituta e o mundo flutuante](#)

Marília Aiko Kubota

21 [O rito social: Um estudo das fotografias em *Álbum de família*](#)

Charlott Eloize Leviski

38 [A linguagem que se constitui como sopro: O ser contemporâneo de Artaud](#)

Janaína Bacelo de Figueiredo

LITERATURA, OUTRAS ÁREAS E OUTRAS MÍDIAS

51 [A arte *naïf* como desencadeamento natural do Romantismo](#)

Paulo Roberto Steenbock

63 [Relações entre o texto literário e o contexto histórico no romance *O nome da rosa* de Umberto Eco](#)

Eutália Cristina do Nascimento Moreto

76 [Narrativa transmídia: Da literatura a outras mídias](#)

Julius Vinicius Marques Nunes

93 [A importância da *Torá* na identidade judaica](#)

Mônica Almeida Runfe



O ASPECTO RELIGIOSO EM TEXTOS DE GUIMARÃES ROSA

- 111 [A hora e vez de Augusto Matraga: Confluência de dois universos](#)
Willian André
- 126 [Casa, caixinha: O mundo numa cabeça de alfinete](#)
Suelen Ariane Campiolo Trevizan

A CONSTRUÇÃO NARRATIVA EM DOSTOIÉVSKI

- 146 [O tríptico temático no conto O mujique Marei de Dostoievski](#)
Rita de Cassia Alves de Souza
- 162 [Niétotchka Niezvânova: Considerações à luz de Bakhtin](#)
Maurício Ferreira Santana
- 184 [Configurações teóricas em A mulher alheia e o homem debaixo da cama](#)
Marly Agumi Sanefuji Werner
- 196 **Normas para publicação**



APRESENTAÇÃO

A revista *Scripta Alumni* número sete apresenta doze artigos, divididos em quatro subseções: *Linguagem e (des)articulação*; *Literatura, outras áreas e outras mídias*; *O aspecto religioso em textos de Guimarães Rosa*; e *A construção narrativa em Dostoiévski*.

Na parte intitulada *Linguagem e (des)articulação*, há dois artigos que analisam obras de escritores brasileiros. *A prostituta e o mundo flutuante* e *O rito social: um estudo das fotografias em "Álbum de família"* tematizam, respectivamente: as relações de identidade e alteridade, somadas à articulação entre texto e imagens, na literatura de Valêncio Xavier; e a interseção entre texto e fotografia, na peça rodrigueana. Louvando a desarticulação, o texto que tem como título principal *A linguagem que se constitui como sopro* analisa a obra de Antonin Artaud, baseando-se nos estudos de Jacques Derrida.

Abrindo a segunda seção, que privilegia as inúmeras relações possíveis a partir da literatura, *A arte naïf como desencadeamento natural do Romantismo* aproxima o universo literário da pintura, para demonstrar a relação interartística proposta. A associação entre ficção e História é discutida no texto *Relações entre o texto literário e o contexto histórico no romance "O nome da rosa" de Umberto Eco*, cujo título fala por si. Para tratar da presença e da influência dos elementos factuais no romance, a autora utiliza como base os portulados de Fredric Jameson e György Lukács. Exacerbando o tema do diálogo entre artes e entre mídias, o texto *Narrativa transmídia: Da literatura a outras mídias* reflete sobre a tecnologia e o papel dela na construção narrativa e no perfil do leitor/espectador. O último artigo dessa seção, *A importância da "Torá" na identidade judaica*, diversifica ainda mais a lista de áreas que se relacionam com a literatura e trata de textos religiosos e da função deles na construção e na revisão da identidade cultural.

Na terceira parte da revista, o destaque é o autor brasileiro Guimarães Rosa. Dois textos, *"A hora e vez de Augusto Matraga": Confluência de dois universos* e *Casa, caixinha: O mundo numa cabeça de alfinete*, relacionam as narrativas roseanas à religiosidade. A coincidência dos temas evidencia a importância da religião para o universo ficcional peculiar do autor. O primeiro trabalho analisa elementos da tragédia grega em comparação com aspectos do cristianismo. No segundo artigo, o sagrado e a simbologia religiosa são demonstrados no texto *Curtamão*.

Em *A construção narrativa em Dostoiévski*, os trabalhos *"Niétotchka Niezvãovala": Considerações à luz de Bakhtin* e *Configurações teóricas em "A mulher alheia e o homem debaixo da cama"* também coincidem, já que fazem uso do mesmo teórico, Mikhail Bakhtin, e do mesmo conceito, a



“carnavalização”, para proceder à análise dos textos literários. O terceiro artigo dessa seção, intitulado *O tríptico temático no conto “O mujique Marei” de Dostoievski*, apesar de também utilizar como base teórica os estudos de Leonid Grossman, a exemplo dos outros dois textos, diferencia-se por analisar um conceito específico, o “tríptico temático”.

Depois desta breve apresentação dos trabalhos que compõem o sétimo número da revista *Scripta Alumni*, convido você, leitor, a transitar por diferentes épocas, com textos de variados autores, tempos e tendências. Boa leitura.

Verônica Daniel Kobs
Editora

[Voltar ao Sumário](#)



A PROSTITUTA E O MUNDO FLUTUANTE ¹

Marília Aiko Kubota²

RESUMO: O conto *O mistério da prostituta japonesa*, escrito por Valêncio Xavier, pode ser considerado parte das narrativas “japonesas” do autor, junto com *Mimi-nashi-Oichi*. As duas narrativas contêm aspectos do universo da ficção de Valêncio: a busca da alteridade, a hibridação entre texto e imagem e a inserção de elementos de mistério/fantástico. Nas narrativas “japonesas”, o Outro é representado por personagens japoneses. Essa leitura tem como objetivo pensar como o estranho, o misterioso e o maravilhoso estão relacionados com o conceito do Outro, considerando *O mistério da prostituta japonesa* uma reflexão sobre as relações entre o Eu familiar do Ocidente e o Outro estranho do Oriente.

Palavras-chave: Valêncio Xavier. Estudos japoneses. Alteridade. Imagem.

ABSTRACT: The story *O mistério da prostituta japonesa*, written by Valêncio Xavier, can be considered part of the Japanese work of the author, with *Mimi-nashi-Oichi*. The two narratives contain aspects of universe of Valêncio's fiction: the search of Otherness, the hybridization between text and image and the insertion of elements of mystery/fantastic. In the japoneses narratives, the Other is represented by Japanese characters. This reading aims to mediate on how the weird, the mysterious and the wonderful are related to the concept of the Other, considering *O mistério da prostituta japonesa* a reflection on the relations between the familiar Self from the West and the strange Other from the Far East.

Keywords: Valêncio Xavier. Japanese studies. Otherness. Image.

¹ Artigo recebido em 20 de abril de 2012 e aceito em 02 de junho de 2012. Texto orientado pela Prof. Dra. Patrícia da Silva Cardoso (UFPR).

² Mestranda de Estudos Literários na Universidade Federal do Paraná.
E-mail: marilia.kubota@gmail.com



INTRODUÇÃO

O conto *O mistério da prostituta japonesa*, escrito por Valêncio Xavier, publicado pela primeira vez na Revista *Quem*, em Curitiba, em 1986, integra as narrativas “japonesas” do autor, junto com o conto *Mimi-nashi-Oichi*.³ Embora pareçam duas narrativas distintas, aproximam-se por conterem elementos do universo cultural japonês e se valerem de recursos que caracterizam a obra de Valêncio, a busca da alteridade, a hibridação entre texto e imagem e a inserção de elementos de mistério/fantástico. Nas narrativas “japonesas”, o Outro é representado por personagens japoneses. Essa leitura tem como objetivo pensar como o estranho, o mistério e o maravilhoso estão relacionados ao conceito do Outro, considerando *O mistério da prostituta japonesa* uma reflexão sobre a relação entre o Eu familiar do Ocidente e o Outro estranho do Oriente.

O QUARTO FLUTUANTE

A abertura do conto apresenta o espaço da ação, um *rendez-vous*, hotel “barato”. Tudo ali será barato, como descreve o narrador-personagem. Ele segue a prostituta japonesa, que o guia. A primeira ilustração mostra o quarto dela, um cubículo no hotel, como descreve o narrador:

O quarto já é pequeno e, partindo do lado da porta, acompanhando os degraus, construíram uma parede que não chega ao alto do teto baixo do pequeno quarto. Dentro do pequeno quarto, essa parede acompanha os três degraus e termina pouco adiante de onde eles terminam. Traçando um cubículo, dentro do já cubículo que é o pequeno quarto, outra parede avança, partindo da parede oposta à parede dos três degraus. Essa parede não chega a se encontrar com o final da parede construída a partir do lado da porta de entrada do pequeno quarto. Um vão sem porta. Essas duas paredes, que não se encontram e não alcançam o teto baixo, formam um cubículo sem portas. Ocupam um pequeno espaço dentro do pequeno quarto do hotelzinho de *rendez-vous*, formando um minúsculo banheiro. Diferente do piso do pequeno quarto, piso de tacos de madeira cinza

³ Transcrição da narrativa de tradição oral japonesa *Mimi-nashi-Hoichi*. Valêncio usou a grafia da tradução francesa, “Oichi”.



muitas vezes lavado nunca encerado, o chão do banheiro minúsculo é cimentado, pintado de vermelhão. (XAVIER, 1998, p. 185)

A descrição do quarto é redundante e usa uma série de substantivos e adjetivos indicando o espaço reduzido, como mostra Francisco Innocêncio (2008):

Convém observar a insistência com que o narrador se empenha em delimitar o espaço, reduzi-lo a proporções mínimas e subdividi-lo em frações ainda menores, com uma persistência de adjetivos e substantivos que reforçam a pequenez do espaço físico (o “pequeno quarto”, o “cubículo sem portas” que forma o “minúsculo banheiro” etc.) e, provavelmente, da ação. Afinal, trata-se de um “hotelzinho de *rendez-vous*” (XAVIER, 1986, p. 5), em que prostitutas baratas levam seus clientes de programas, e isso certamente nos permite inferir que estamos diante de mais de um tipo de pequenez: a da exiguidade do espaço em que o sexo apressado do narrador com a prostituta japonesa é feito; a da sordidez do hotelzinho, que mais à frente veremos estar encravado entre outros hoteizinhos baratos em uma rua mal-afamada de um bairro de prostituição. (INNOCENCIO, 2008, p. 41)

A pequenez refere-se ao espaço físico e às condições nas quais o sexo entre a prostituta e o cliente é executado. A ênfase na pequenez sugere a singularidade do ambiente. Ao mesmo tempo esses são um pequeno quarto como tantos outros, um hotelzinho barato como tantos outros, um pequeno banheiro como tantos outros. E é o “pequeno quarto” de um “hotelzinho barato” singular. É aí que se dará um fato marcante para a vida do narrador. Por isso ele gasta linhas e linhas para descrever o espaço físico: o quarto, o caminho que leva até ele, a cama e o banheiro, trilhando o labirinto de sua obsessão. Obsessão tão atuante que é preciso apresentar o desenho do quarto:



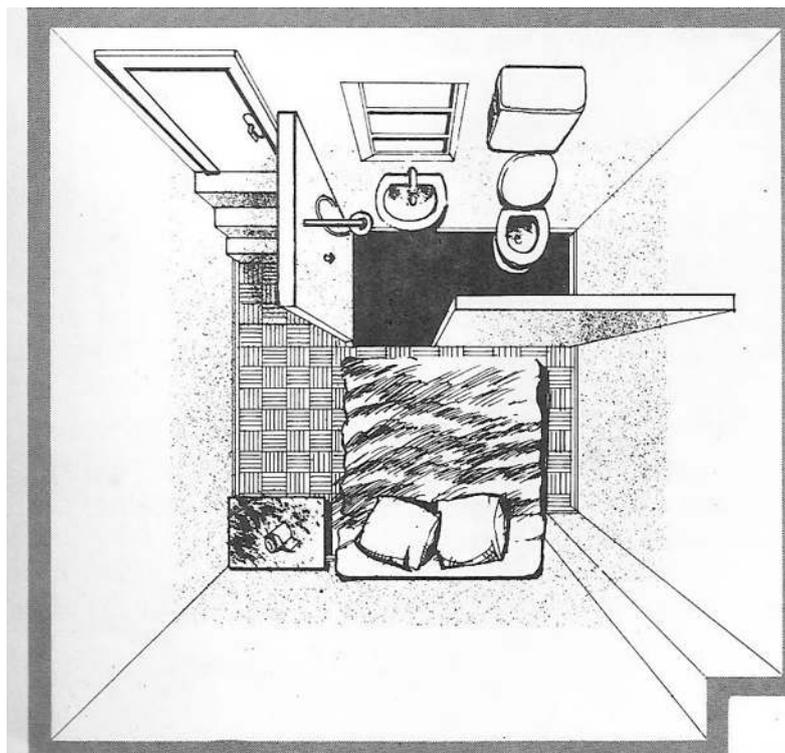


Figura 01 - XAVIER, 1998.

Para o jornalista Andreas Adriano, que resenhou o livro *O mez da gripe*, em seu lançamento comercial para a revista *Época*, a descrição e o desenho são informações redundantes:

A riqueza visual pretende substituir a construção dos personagens e a elaboração dos diálogos, mas nem sempre consegue. É verdade que um único postal antigo, em *O Mez*, substitui páginas de descrições da paisagem urbana. No entanto, em outro livro, *O Mistério da Prostituta Japonesa*, o autor, redundantemente, perde espaço precioso do pequeno conto descrevendo o quarto da prostituta, repetindo o que um competente desenho mostra logo na primeira página. (ADRIANO, 1998)

O efeito intencional da redundância é explicado quando percebemos que a imagem é mostrada a partir de um determinado ângulo. Não a perspectiva do ponto fuga, a que o nosso olhar está acostumado, mas a partir de uma tomada aérea. Como um diretor de cinema, Valêncio escolheu o ângulo por onde o leitor deveria ver a imagem. As informações contidas no texto e na imagem, embora pareçam descrever o mesmo ambiente, apontam direções diferentes.



Lúcia Santaella (1997) diz que as imagens podem ser de dois tipos: materiais e imateriais. As primeiras são representações visuais: desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e as imagens de cinema, de tevê, etc. As segundas são imagens mentais: visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos em geral. Os dois tipos de imagem estão inextricavelmente relacionados. Texto e imagem podem ter uma relação que vai da redundância à informatividade. A imagem pode ser inferior ao texto, simplesmente ser complementar a ele; pode ser superior ou dominante a ele, como nas enciclopédias, por exemplo; ou pode ter a mesma relevância que o texto.

A ilustração do quarto não funciona na narrativa como uma complementação do texto. Na obra de Valêncio, o uso simultâneo da palavra e da imagem cria uma conexão entre elas. Com a descrição textual e a descrição visual, o “pequeno quarto” pode ser visualizado duas vezes e criar esta conexão, não redundante. A escrita japonesa, o haicai e o Nô usam o mesmo recurso de juntar dois elementos diferentes para estabelecer relações inusitadas entre eles, criando uma imagem de efeito inesperado.

A perspectiva pela qual olhamos o quarto é a mesma usada no *ukiyo-e*:



Figura 02 - *Névoa Noturna*, de *Genji Monogatari* (Museu de Tokugawa).
Imagem disponível em: http://www.gotoh-museum.or.jp/collection/col_01/01003_016.html.

Na imagem acima, temos uma vista aérea de uma cena de *A narrativa de Genji*⁴. Essa perspectiva era usada pelos gravuristas japoneses para dar profundidade a uma cena, já que desconheciam a técnica do ponto

⁴ Clássico da literatura japonesa, escrito por Lady Murasaki Shikibu no século X.



de fuga. A retirada do telhado da casa tinha como objetivo mostrar a intimidade na casa japonesa. A ilustração do quarto da prostituta dialoga com essa perspectiva. Muitas gravuras japonesas retratam as *yûjo*, as prostitutas que viviam nas áreas de prazeres de Edo, não de forma degradada, mas destacando sua beleza. No Japão medieval, o sexo com as esposas era convencional. Apenas com as *yûjo* era possível ter prazer.

A tomada aérea sugere outra associação. Segundo a mitologia grega, o cubículo é o lugar onde termina o Labirinto de Creta, onde está encerrado o Minotauro, filho do cruzamento entre um touro e a rainha Pasífae, esposa do rei Minos. O centro do Labirinto é o lugar onde está guardada a "vergonha" de Minos.

Como indica Lúcia Leão, o Labirinto de Creta teria origem no Palácio de Cnossos, construção formada por caminhos que se cruzavam em complexas encruzilhadas, ruas sem saída, trechos com abismos intransponíveis, rios, penhascos, portas trancadas sem chaves. Esse labirinto não tinha teto, sua cobertura era o céu: "Esta imagem da construção do labirinto de Cnossos é intrinsecamente paradoxal: por um lado é um cárcere, por outro oferece o céu como limite." (LEÃO, 1999, p. 82). Na mitologia grega, sabemos que Dédalo, o construtor do Labirinto, preso pelo rei Minos por ter deixado Teseu escapar, foge pelo céu.

Até chegar ao "pequeno quarto", o narrador atravessa caminhos tortuosos e escuros, conduzido pela prostituta:

Muitas vezes trilhadora do labirinto, por portas fechadas, um longo corredor estreito, um pequeno pátio mal iluminado pela noite, uma escadaria sobe à esquerda, depois à direita, outro negro corredor cortado em cruz por outro corredor sem luz, uma negra sala sem portas, talvez uma varanda. Como é escura esta noite sem estrelas! (XAVIER, 1986, p. 6)

Nesse trecho, percebemos a referência ao labirinto. Como na lenda grega, os corredores do labirinto do hotelzinho barato são arrevesados, intrincados, enredados. Para chegar ao centro, é preciso ser conduzido por uma guia experiente. A indicação de que "ela vai na frente" para guiar o desorientado narrador é a primeira informação da narrativa.

Teseu, exilado em terra estranha, em lugar instável, tem menos um destino glorioso que clandestino. Pícaro, mambembe, está em trânsito, em fuga. Caricatura do herói, o único território que pode conquistar é o corpo da prostituta. A citação ao labirinto grego, portanto é uma evocação ao anti-herói, o reconhecimento da paródia.



Se essa é uma relação entre o Eu (narrador/Ocidente) e o Outro (prostituta/Oriente) a remissão ao *Ukiyo-e*⁵ marca a fronteira do território do Eu para o Outro. O leitor só pode ver a narrativa pelos olhos do narrador, e até aqui, não tem quase nenhuma informação sobre a vida, a personalidade da prostituta e do narrador. O foco é o quarto, e ao olhar a planta baixa, fazemos duas relações: com a perspectiva axiométrica do *ukiyo-e* e com o labirinto grego. O quarto é o centro do labirinto para a prostituta, é o seu espaço, mas o centro para o narrador é o Outro. Ele se deixa conduzir pela prostituta. Dela, ele nada informa – a não ser seu estereótipo – a “prostituta japonesa”. Como no filme *Hiroshima, meu amor*⁶, de Alain Resnais, os personagens não têm nome, nem idade precisa, nem passado. Saberemos que o narrador é alto e branco, e a prostituta é branca, mas nem tanto como ele, e nem moça, nem velha. O narrador, desorientado, é conduzido pela prostituta. Conhecer as características físicas do personagem não é relevante, pois são tipos, figuras das quais conhecemos alguns traços. Curiosamente, no *ukiyo-e*, as fisionomias das figuras humanas são desenhadas com poucos traços.

O MISTÉRIO DA ESCRITA

A escrita japonesa é uma das armadilhas da narrativa. Os caracteres, indecifráveis para a maioria dos leitores, intrigam de cara, ainda que para seguir a história não seja necessário entendê-los:

É adequado supor que a maioria dos leitores do conto de Valêncio Xavier não entenda japonês. Para os que entendem as falas não passam de frases aparentemente banais, adequadas à situação representada: um alerta sobre os degraus no quarto às escuras, um elogio convencional à gentileza do homem, afirmações quase fáticas, enfim, o que, aliás, mesmo para quem não entenda uma palavra de japonês, é possível deduzir. Mas há um aspecto que torna as frases mais intrigantes: embora o provável leitor modelo – e a maioria de nós, leitores empíricos – não consiga lê-las, em um sentido literal, para o personagem-narrador elas têm um sentido claro, corriqueiro até.

⁵ Xilogravuras japonesas. “Ukiyo-e” significa , ao pé da letra, imagem do mundo flutuante.

⁶ *Hiroshima, mon amour* (1959) relata o romance casual entre uma atriz francesa e um arquiteto japonês, na cidade de Hiroshima. O filme começa com lembranças do bombardeio da cidade na Segunda Guerra Mundial. Foi encomendado pelos governos francês e japonês para ser um documentário sobre a guerra. Resnais subverte a noção de documentário histórico, realizando uma história de ficção.



Exemplo disso é seu comentário a uma das frases proferidas pela prostituta enquanto ela se banha: “E eu é que sei? Nunca estive antes neste hotel de *rendez-vous*.” (INNOCÊNCIO, 2008, p. 43)

O pesquisador diz que a escrita japonesa está aí para preencher o “vazio expressivo” da personagem, vazio preenchido pelas expectativas do personagem-narrador. A inserção da escrita japonesa aponta para a comunicação possível entre dois interlocutores de culturas diferentes. Nesse sentido, a escrita pode funcionar como um estranhamento, a entrada em uma linguagem indecifrável para o leitor empírico. O primeiro “mistério” da prostituta, para quem não entende a língua japonesa, é o enigma de sua fala. Esse enigma não faz o leitor se deter, pois é possível deduzir que as falas são corriqueiras.

Decifrando as falas, percebemos não apenas que fazem parte de um discurso coloquial. A prostituta usa uma linguagem não polida: *atashi*, no lugar da palavra *watashi* (eu) e *atakai*, no lugar de *ataakai* (quente). Um tipo de linguagem usada informalmente, entre interlocutores do mesmo nível social, segundo as regras da etiqueta japonesa. A linguagem coloca os interlocutores no mesmo nível social. Parece lógico que entre um casal de amantes exista esse equilíbrio. Como se trata de sexo pago, entretanto, as relações dão-se entre quem paga e quem executa o serviço. Ou seja, uma relação de dominação. Como veremos, o narrador trata a prostituta não como inferior e isso também é uma singularidade da narrativa.

O uso da escrita japonesa ainda evoca as trocas clandestinas efetuadas com a escrita fonética *hiragana*⁷ – conhecida como *onna-de*, ou letra-mulher, por ter sido apropriada pelas mulheres da corte japonesa para escrever diários e textos de entretenimento. No Japão, a palavra *yomu* significa não apenas ler, mas também ler em voz alta, o que era feito a partir do século VI, para tornar a palavra audível e visível para um público não letrado, que incluía mulheres. Nos *ukiyo-e*, a representação das *yûjo* como damas da corte, as associa com seu conhecimento sobre as artes e também ao mundo das trivialidades domésticas. Muitas “mulheres do prazer”, depois de rigoroso treinamento, praticavam a arte da caligrafia.

A prostituta japonesa de Valêncio é representada como num jogo de espelhos. Apesar de viver em um ambiente sórdido, sua postura remete às artes japonesas, e à realidade das *yûjo*, que embora vivendo confinadas nas áreas restritas de Edo⁸, eram valorizadas pelos artistas. Para os budistas, associar essas mulheres à figura do demônio – a metáfora das paixões

⁷ Um dos três tipos de escritas usadas no Japão, além do *Kanji* (ideograma) e *katakana*.

⁸ Antigo nome de Tóquio, no Período Tokugawa.



humanas descontroladas - tornou-se um clichê nas narrativas fantásticas. A personagem de Valêncio, entretanto, demonstra autocontrole invejável, na busca de uma estetização da personagem.

A SOMBRA

O contraste entre luz e sombra é outro par de opostos explorado na narrativa, atraindo novas possibilidades dialógicas: a relação entre o objetivo e o subjetivo, a clareza e a vaguidão, o masculino e o feminino. Se no início todo o ambiente é nebuloso, escuro, tortuoso, ao chegar ao quarto tudo muda de figura:

Mesmo na escuridão, suas mãos sabiam onde encontrar o comutador de luz, em forma de pera, preso ao fio que pende do teto sobre a baixa guarda da cama. Antes, apenas a baça luminosidade atravessando os vidros pintados da janela basculante tomava o pequeno quarto. Agora, uma pouca lua amarelada, avermelhada, fraca. (XAVIER, 1986, p. 6)

A luz fraca e tímida aparece três vezes: a luminosidade exterior, projetada pela janela basculante do banheiro, a luz que invade o quarto quando a prostituta liga o comutador e a luz hesitante da lua. A iluminação artificial do quarto traz a iluminação da lua – e acende o desejo do narrador, iluminando o ambiente:

As paredes, todas as paredes do pequeno quarto e do pequeno banheiro são pintadas, até meia altura, de cor de rosa-maravilha. Dali ao teto, a cor é verde-clara, cor de rosa-maravilha novamente no teto. Tinta fosca aguada, manchada, cobrindo não sei quantas pinturas anteriores. Já sem roupa, eu estou deitado por cima da colcha de tecido brilhante, cor vermelha. (XAVIER, 1986, p. 7)

Essa explosão de cores revela o ambiente tropical. A prostituta é japonesa, mas estamos no Brasil. Se o quartinho e hotelzinho barato poderiam situar-se em qualquer lugar da periferia no mundo, as cores rosa e verde localizam-no em um ambiente carnalizado. O tom fosco aguado e manchado aponta a má qualidade da pintura ou da tinta usada. Sinal das



condições em que vive a prostituta, obrigada a alugar quartos em hotéis baratos. Mas uma colcha de tecido, vermelha e brilhante, que cobre a cama, apesar de *kitsch*, sinaliza a vitalidade.

A cor ainda aparecerá na pele cor de chá da prostituta e no contraste com a cor da pele do narrador. Junichiro Tanizaki⁹ fala sobre a sombra na cor da pele das mulheres japonesas, que procuravam esconder o tom de sua pele sob a maquiagem branca. Uma máscara branca, que é a cor do fantasma e da mulher japonesa esgueirando-se nos negrumes da "escuridão visível" das mansões antigas. Máscara que se usa no Teatro Nô e que também podemos usar aqui para compreender o mistério da mulher japonesa.

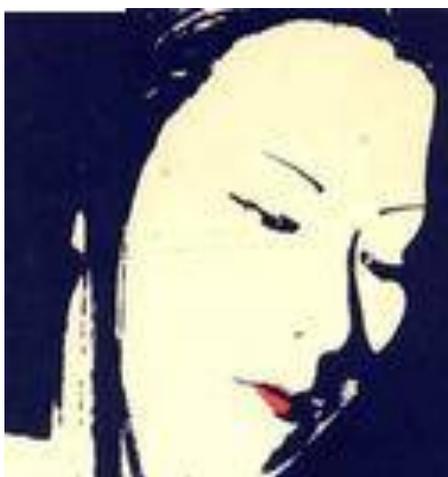


Figura 03 - XAVIER, 1986.



Figura 04 – Imagem disponível em:
<http://sadame.wordpress.com/2008/07/01/teatro-no/>.

⁹ Escritor japonês, autor do ensaio *Em louvor da sombra*, 1930.



Interessante perceber o jogo das cores na narrativa e a percepção da cor relacionada à etnia no Brasil. Em um estudo sobre a mulher *nikkei* (brasileira descendente de japoneses) no cinema brasileiro, Jeffrey Lesser¹⁰ destaca os estereótipos que identificam a imagem dos *nikkei* no Brasil: os homens *nikkei* eram retratados como assexuados, e as mulheres, como disponíveis. Esses estereótipos circulavam na imprensa brasileira mesmo antes da chegada dos imigrantes japoneses, em 1908. As japonesas, então, eram um fetiche sexual para o imaginário brasileiro. Assim, seus papéis no cinema aproximavam-se da imagem distorcida das gueixas como prostitutas.

O estereótipo parece colar-se e descolar-se nessa narrativa. Dizer que a prostituta é a projeção fantásmica na mente do narrador é fazer uma leitura convencional, partindo de um discurso ocidental. Mas a comunicação silenciosa – os gestos e a escrita – balançarão a leitura convencional.

O MISTÉRIO SILENCIOSO

Valêncio reserva para o final da breve narrativa a reviravolta. O ápice desse enredo deveria ser o ato sexual. No entanto esse ato é descrito em poucas linhas, talvez por ser muito rápido. Em todo o ato, a prostituta permanece impassiva, marca de sua postura:

Não sei o que ela sentiu. Permaneceu, permanece silenciosa e não sei para onde olha. Seu coração bate rápido e descompassado. Levanto a cabeça e olho para ela inquieto:

– Nossa, teu coração está batendo tão esquisito!

–てもよかつたわ.¹¹

– Verdade?

–ほんとうよ.¹² (XAVIER, 1998, p. 189)

Com gestos mínimos, a prostituta simula a encenação de uma peça de Teatro Nô¹³. Nesse tipo de teatro, um pequeno gesto indica grandes

¹⁰ Pesquisador americano da comunidade nipo-brasileira, autor de *A Negociação da Identidade Nacional* (2000) e *Uma diáspora descontente* (2008).

¹¹ *Totemo Yokatta*: Foi muito bom, né.

¹² *Hontou yo*: Muito.

¹³ Teatro clássico japonês, criado há 700 anos, caracterizado pelo uso de máscaras e temas mítico.



mudanças, como preconiza o princípio estético *Yûgen*. Ainda que trabalhe em um ambiente sórdido, a prostituta tem cuidados com a higiene íntima, demonstrando elegância. O narrador, dentro das reduzidas possibilidades de relacionamento afetivo, também é elegante: é limpo, fala pouco, goza rápido e paga sem regatear. Qualidades, aliás, que podem ser atribuídas a um japonês.

Parece claro, para nós leitores, que a prostituta não sentiu nada, apenas foi gentil com o cliente. O que interessa é a análise da tranquilidade da prostituta. É essa postura que leva o narrador ao equívoco. Mas essa impassividade, junto com a indicação da fala, caracteriza a japonesidade. Embora tudo ao redor dela – o hotelzinho barato, o quarto, o chinês, a colega turca, o freguês – seja estranho ao mundo japonês, ela mantém a fala e a postura japonesas. Estas exigem também a impassividade, ou a impessoalidade, no trato das relações sociais.

Ao contrário do que possa parecer, essa postura não significa indiferença, mas respeito, uma atitude de não sobreposição ao Outro. A imagem que temos dos japoneses é de uma multidão em movimento, indivíduos que formam um só corpo coletivo, como nos indica o autor de *As irmãs Makioka*:

Nós, os orientais, buscamos satisfação no ambiente que nos cerca, ou seja, tendemos a nos resignar com a situação em que nos encontramos. Não nos queixamos do escuro, mas resignamo-nos com ele como algo inevitável. E se a claridade é deficiente, imergimos na sombra e descobrimos a beleza que lhe é inerente. Mas os ocidentais, progressistas, nunca se cansam de melhorar suas próprias condições. De vela a lampião, de lampião a lampião de gás, de lampião de gás a lâmpada elétrica, buscaram a claridade sem cessar, empenharam-se em eliminar o mais insignificante traço de sombra. (TANIZAKI, 2007, p. 48)

Há aqui uma referência ao *wabi sabi*¹⁴, a cultivar um individualismo na sombra, à maneira de Matsuo Bashô¹⁵: uma postura não agressiva com o ambiente ou o Outro. Tanizaki usa o termo "resignação": o japonês é ensinado a resignar-se com as condições adversas da vida como se fossem inevitáveis. Não importa se há pouca luz, o japonês imerge na sombra e descobre a sua beleza.

¹⁴ Conceito estético da arte japonesa que prega uma postura de humildade diante da natureza e da passagem do tempo. Fundamenta a arte da cerimônia do chá (*Chado*) e Haikai (*haiku*).

¹⁵ Criador do *haiku*, conhecido no Brasil como a forma poética haikai.



Os gestos, a minúcia, a fala impessoal apresentam a prostituta como representante da sombra japonesa. Ela aceita as condições do freguês, que entende sua língua; as condições da amiga, que não entende. No quartinho ela está inteira, fala apenas japonês ou não fala nada. Quando sai, adapta-se: fala japonês e português, ao mesmo tempo. E também ri com a amiga.

Os gestos – o silêncio – e a escrita apontam para o indizível: a frustração final do narrador, o mergulho em seu labirinto existencial. A colagem da ilustração do quartinho com a escrita japonesa e a ilustração da mão indicam o diálogo entre as três linguagens – a imagem, a escrita – a escrita que é preciso decifrar – e a conexão entre elas, o silêncio. Os personagens cruzam-se no labirinto da Torre de Babel. Não falam a mesma língua, mas se comunicam. Mesmo encontrando-se e comunicando-se em línguas diferentes, perdem-se, porque o espaço de uma é o quarto e o do outro, o deserto, como no conto *Os dois reis e os dois labirintos*¹⁶, de Jorge Luis Borges.

CONCLUSÃO

Na narrativa da japonesa, observamos o encontro dos contrários, sob o tema romântico do amor impossível. Para Flora Sussekind (2004), Valêncio ressignifica o tema dos encontros inesperados entre pessoas díspares, um dos *topoi* de maior expansão no imaginário urbano brasileiro. Esses encontros são definidos por Ismail Xavier como “experiências pontuais, marcadas por certa singularidade”, oferecidas pela “migração” ou pelo “espaço da cidade” (XAVIER, citado por SUSSEKIND, 2004, p. 13).

Cabe observar que a figura do Minotauro, entidade fabulosa que reúne um homem e um animal, representa o encontro dos contrários – a

¹⁶ Contam os homens dignos de fé (porém Alá sabe mais) que nos primeiros dias houve um rei das ilhas da Babilônia que reuniu seus arquitetos e magos e ordenou a construção de um labirinto tão perfeito e sutil que os varões mais prudentes não se aventuravam a entrar nele, e os que nele entravam se perdiam. Essa obra era um escândalo, pois a confusão e a maravilha são atitudes próprias de Deus e não dos homens. Com o correr do tempo, chegou à corte um rei dos árabes, e o rei da Babilônia (para zombar da simplicidade de seu hóspede) fez com que ele penetrasse no labirinto, onde vagueou humilhado e confuso até o fim da tarde. Implorou então o socorro divino e encontrou a saída. Seus lábios não pronunciaram nenhuma queixa, mas disse ao rei da Babilônia que tinha na Arábia um labirinto melhor e, se Deus quisesse, lho daria a conhecer algum dia. Depois regressou à Arábia, juntou seus capitães e alcaides e arrasou os reinos da Babilônia com tão venturoso acerto que derrubou seus castelos, dizimou sua gente e fez prisioneiro o próprio rei. Amarrou-o sobre um camelo veloz e levou-o para o deserto. Cavalgaram três dias, e lhe disse: “Oh, rei do tempo e substância e símbolo do século, na Babilônia me quiseste perder num labirinto de bronze com muitas escadas, portas e muros, agora o poderoso achou por bem que te mostre o meu, onde não há escadas a subir, nem portas a forçar, nem cansativas galerias a percorrer, nem muros que te impeçam os passos.” Em seguida, desatou-lhe as ligaduras e o abandonou no meio do deserto, onde morreu de fome e de sede. A glória esteja com aquele que não morre. (BORGES, 1998, p. 141)



natureza e a cultura, o homem e a mulher, a sombra e a luz. Ou seja, o labirinto é o espaço onde os opostos se encontrarão. O narrador volta pelo mesmo caminho ao labirinto, guiado pela prostituta. Não tem acesso à saída para o Céu, ao qual recorreu Dédalo, quando aprisionado no cubículo. A falta de conexão com o que está acima dele determinará a condição de personagem moderno, cujo destino é indeterminado, por isto, para tentar se encontrar, ele se perde no espaço da cidade-labirinto.

REFERÊNCIAS

ADRIANO, A. Com invenção e humor. Revista *Época*. Disponível em <http://epoca.globo.com/edic/19980914/cult4b.htm>. Acesso em: 17 out. 2011.

BORGES, J. L. *O Aleph*. Trad. Flávio José Cardozo. São Paulo: Globo, 1998.

BRANDÃO, J. *Mitologia grega*. Vol. II. Petrópolis. Vozes, 1999.

FISCHER, S. *História da leitura*. Trad. Claudia Freire. São Paulo: Unesp, 2006.

HASHIMOTO, M. *Pintura e escritura do mundo flutuante: Hishikawa Moronobu e ukiyo-e Ihara Saikaku e ukiyo-e*. São Paulo: Hedra, 2002.

INNOCÊNCIO, F. A prostituta japonesa e o homem de Baçorá. Revista *Letras*. Curitiba, n. 75/76, mai./dez. 2008, p. 37-49.

JUNIPER, A. *Wabi Sabi*. The Japanese art of impermanence. Boston: Tuttle Publishin, 2003.

LEÃO, L. *O labirinto da hipermídia*. São Paulo: Iluminuras; FAPESP, 1999.

LESSER, J. *Uma diáspora descontente*. São Paulo: Paz e terra, 2008.

SANTAELLA, L. *Imagem – Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

SUSSEKIND, F. Desterritorialização e forma literária – Literatura brasileira Contemporânea e experiência urbana. Revista *Sala preta*, 2004.

TANIZAKI, J. *Em louvor da sombra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

XAVIER, V. Mimi-nashi-Oichi. Revista *QUEM*. Curitiba, 2ª quinzena de maio, 1986.

_____. *O mez da gripe*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *O mistério da prostituta japonesa & Mimi-nashi-Oichi*. Curitiba: Módulo 3, 1986.

[Voltar ao Sumário](#)



O RITO SOCIAL: UM ESTUDO DAS FOTOGRAFIAS EM *ÁLBUM DE FAMÍLIA*¹

Charlott Eloize Leviski²

RESUMO: O objetivo deste artigo é analisar, à luz dos pressupostos teóricos e filosóficos de Saramago (1997), Sontag (1981), Brassai (2005), Barthes (1984) e Dubois (1993), as relações entre as fotografias e as ações das personagens em *Álbum de família*, do dramaturgo Nelson Rodrigues. No decorrer da peça é possível observar que as fotos mascaram a realidade daquela família ficcional. Na medida em que essas fotografias são analisadas, pormenorizadamente, a hipocrisia existente nos relacionamentos familiares vem à tona. Por meio de recursos como a ironia e a paródia, o dramaturgo critica a típica família burguesa e tradicional, tema bastante pertinente em sua obra.

Palavras-chave: Fotografia. Teatro. Realidade. Aparência. Crítica.

ABSTRACT: The aim of this article is to explore the theoretical discussions of Saramago (1997), Sontag (1981), Brassai (2005), Barthes (1984) and Dubois (1993) to analyze the relationship between the photographs and the characters in the play *Álbum de família*, composed by the dramatist Nelson Rodrigues. In the course of the play it is possible to observe that the photos masking the reality of that fictional family. As these photographs are analyzed in detail, the hypocrisy in family relationships comes to the fore. Through resources like irony and parody, the playwright criticizes the typical traditional, bourgeois family, a recurring theme in his work.

Keywords: Photography. Theater. Reality. Appearance. Criticism.

¹Artigo recebido em 13 de abril de 2012 e aceito em 02 de junho de 2012.

² Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná. Professora de Leitura e Produção de Textos do Centro Universitário FAE.
E-mail: charlott18@hotmail.com



INTRODUÇÃO

Ao longo do enredo da peça *Álbum de família*, publicada em 1945, do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues, observa-se a representação de sete fotos, sendo a primeira datada em 1900 e a última em 1924. As fotografias, que são apresentadas em quadros, fornecem diversos detalhes e informações sobre as personagens, além de ser um recurso paródico para desvelar a hipocrisia social. O fotógrafo que retrata a família ficcional não interfere em suas ações, mas se dedica em montar uma cena que se espera ver nos álbuns de fotografia e isto lhe exige um grande malabarismo até atingir a pose desejada. Evidentemente, trata-se de fotografias preparadas, que pelo visto não envergonham o fotógrafo que as manipula.

Até fins do século XIX acreditava-se que a fotografia fornecia uma imagem pura do objeto retratado, sem levar em conta o olhar do fotógrafo por detrás da câmara. Entretanto a suposição de que a "câmara fornecia uma imagem impessoal e objetiva deu lugar à realidade de que a fotografia é uma prova não só do que está ao nosso redor, mas também do que o indivíduo vê, não só um registro, mas uma avaliação do mundo" (SONTAG, 1981, p. 86). A essa interferência do fotógrafo no momento do registro deu-se o nome de "visão fotográfica". Brassai, ao invés de utilizar o termo "visão fotográfica", prefere "ângulo fotográfico" (BRASSAI, 2005, p. 114). Segundo ele, o fotógrafo sabe fazer posar as coisas e pessoas, ele cria um perfil por detrás das lentes. Ainda a respeito do processo da visão fotográfica, José Saramago faz uma reflexão sobre o olhar por detrás da câmara:

O que a fotografia não pode mostrar é precisamente o que emprestaria sentido de realidade ao que estiver mostrando. Por isso talvez seja correto afirmar que o olho que vê a fotografia, justamente por ser fotografia o que vê, não é o mesmo, ainda que o mesmo seja que olhou e viu uma parte do mundo para fotografá-la. (SARAMAGO, 1997, p. 463)

FOTOGRAFIA E FUNÇÃO SOCIAL

Atendo-se à ambientação da peça, no começo do século XX, nota-se que estava em voga o costume de se retratar os momentos mais importantes da família em formato de álbum, prática que perdura até a atualidade, ainda



com bastante importância social. A invenção da máquina fotográfica³ provocou um verdadeiro *frenesi* das imagens na vida no homem entre os anos de 1860 e 1880:

Era o voo, ainda inteiramente novo, mas hábil, divertido e sem escrúpulos, das imagens. Os fotógrafos faziam pseudoquadros: os pintores utilizavam fotos como esboços. Abria-se um grande espaço de jogo, em que técnicos e amadores, artistas e ilusionistas, sem preocupação com a identidade, se compraziam em brincar. Amava-se talvez menos os quadros e as placas sensíveis do que as próprias imagens, sua migração e sua perversão, seu disfarce, sua diferença disfarçada. (FOUCAULT, 2006, p. 346)

O homem do século XIX via a fotografia como um ato inteiramente novo, um brinquedo para ricos e excêntricos, uma vez que exigia um grande e dispendioso trabalho de seus amantes. As máquinas fotográficas eram enormes engenhocas operadas não por fotógrafos profissionais, mas por inventores e entusiastas, que nada cobravam para praticar suas atividades artísticas. Até então, a fotografia não tinha utilidade social definida, somente depois da industrialização da máquina fotográfica é que o fotógrafo se tornou um profissional cuja atividade assumiu um fim social. Desde o século XVIII já era costume nas famílias burguesas os retratos padronizados, com a invenção da máquina fotográfica esse processo se viu muito mais facilitado. No entanto, o objetivo de tais retratos era reafirmar a condição ideal do retrato, ou seja, tornar clara a posição social e embelezar a aparência pessoal. Para tanto, não era necessário mais que um retrato. O que o registro fotográfico precisava confirmar é "que a pessoa retratada simplesmente existe", por isso, não existiam diversos registros da mesma pessoa (SONTAG, 1981, p. 158).

Susan Sontag menciona que nos países industrializados a fotografia foi se tornando um ritual na vida familiar, justamente no momento em que esta instituição começou a sofrer uma transformação radical. Na medida em que a "unidade claustrofóbica, a família nuclear, pouco a pouco se constituía no interior de um grupo familiar mais amplo, a fotografia surgia" (SONTAG, 1981, p. 8- 9), a fim de "recordar e reafirmar simbolicamente que a coesão da vida familiar estava ameaçada e seu raio de ação vinha diminuindo (SONTAG, 1981, p. 8- 9). Rastro fantasmagórico, a fotografia nos traz à lembrança a presença simbólica da família dispersa" (SONTAG, 1981, p. 9).

A popularização da fotografia fez com que as pessoas conseguissem facilmente ter acesso a ela, sendo que hoje é quase impossível uma família

³ A invenção da máquina fotográfica foi atribuída ao francês Joseph Nicéphore Niépce entre 1823 e 1826.



que não tenha suas lembranças guardadas em formato de fotos. A fotografia deixa de ser um signo cristalizado, muda-se a perspectiva do passado por meio de um objeto imóvel visto com a experiência ou os olhos do presente.

Uma vez que a máquina passou a acompanhar a vida familiar, os retratos de família popularizaram a utilização da foto. Tornam-se comuns os registros de cerimônias matrimoniais, que darão origem a futuros álbuns de família. Conforme Philippe Dubois, num modo mais trivial, todos os álbuns de família têm a mesma função:

(...) além das poses congeladas, dos estereótipos, dos clichês, dos códigos fora da moda, (...) dos rituais de organização cronológica e da inevitável escansão dos eventos familiares (nascimento, batismo, comunhão, casamento, férias etc.), o álbum de família não cessa de ser um objeto de veneração, cuidado, cultivado, conservado como uma múmia, guardado numa caixinha (com os primeiros dentes de bebê, ou com uma mecha dos cabelos da vovó!); só se o abre com emoção, numa espécie de cerimonial vagamente religioso, como se tratasse de convocar os espíritos. (DUBOIS, 1993, p. 79-80)

Na atualidade é comum encontrarmos *sites* com anúncios de fotógrafos oferecendo a melhor cobertura em eventos sociais como casamentos, aniversários, entre outros. Dentre diversas propagandas disponíveis no meio digital destaca-se uma em que se assemelha bastante com a intenção do fotógrafo da peça: "(...) todas as fotos são feitas com expressão, movimento e criatividade, deixando os noivos bem a vontade para que possamos deixar uma história marcante e eterna, no dia mais maravilhoso da sua vida. Seu casamento..." (PEREIRA, 2008)⁴. Dessa maneira, discute-se o papel profético da literatura, uma vez que Nelson Rodrigues explora o fato das fotografias se tornarem um ritual social que parecem retratar uma família feliz quando, na verdade, elas contribuem para flagrar uma realidade que é baseada apenas nas aparências.

⁴ A citação transcrita encontra-se disponível em: <http://www.hotfrog.com.br/empresas/fjornalismo-luciano-pereira>.



AS FOTOS DO *ÁLBUM*

A peça inicia-se com a exposição da primeira cena fotográfica, o dia após o casamento:

(Abre-se o pano: aparece a primeira fotografia do álbum de família, datada de 1900. Jonas e Senhorinha no dia seguinte do casamento. Os dois têm ênfase cômica dos retratos antigos. O fotógrafo está em cena, tomando as providências técnico-artísticas que a pose requer. Esmera-se nessa providência, pinta o sete; ajeita o queixo de Senhorinha; implora um sorriso fotogênico. Ele próprio assume a atitude alvar que seria mais compatível com uma noiva pudica depois da primeiríssima noite. De quando em quando, mete-se dentro do pano negro, espia de lá, ajustando o foco. E vai, outra vez, dar um retoque na pose de D. Senhorinha (...). Depois de mil e uma piruetas, o fotógrafo, recua, ao mesmo tempo, que puxa a máquina, até desaparecer de todo. Por um momento, Jonas e Senhorinha permanecem imóveis: ele, de busto empinado; ela, um riso falso e cretino). (RODRIGUES, 2004, p. 33)

Na rubrica acima a movimentação do fotógrafo intenciona mostrar a atitude amorosa e feliz que se espera de recém-casados. Entretanto, a hipocrisia do casamento entre Jonas e D. Senhorinha está explícita pelo modo como se comportam: ele de busto empinado e ela com um riso falso e cretino. Não há naturalidade na pose, pois o casal não se sente à vontade um na presença do outro. Roland Barthes assevera que a pose faz parte da natureza da foto, não importa sua duração física. Sempre houve a pose. Ao se observar uma fotografia transita pelo pensamento o instante, por mais breve que seja, “no qual uma coisa real se encontrou imóvel diante do olho” (BARTHES, 1984, p. 117). A pose é constituída pela imobilidade da foto, sendo uma retomada do passado. Enquanto a fotografia fixa a imagem pela pose, o desenrolar da ação na peça norteará a real dinâmica e dimensão da família.

De acordo com Sontag é por meio da fotografia que “cada família constrói uma crônica – retrato de si mesma – uma coleção portátil de imagens que testemunha sua coesão” (SONTAG, 1981, p. 9). As fotografias dos álbuns são tiradas para a posteridade, a fim de que as novas gerações tomem conhecimento de seus antepassados, pois “toda fotografia é um certificado de presença” (BARTHES, 1984, p. 129). Dessa maneira, convém questionar qual a função das fotografias em *Álbum de família*, uma vez que a família se autoextermina. Seria uma tentativa de atestar que aquele modelo de família burguesa não se adéqua mais à atualidade? Por que a família



passou pelo processo de tirar fotos em momentos considerados especiais, ou de ritos de passagem como o casamento de Senhorinha e Jonas, o nascimento dos filhos, a primeira comunhão de Glória, entre outros? Sabe-se que na peça, ao invés de certificar a coesão, as fotografias apontam a desintegração daquela família, “num labirinto de ódios, de desejos carnis móbidos e de hipocrisia” (RIBEIRO, 2004, p. 275).

Com o decorrer da ação as fotografias são comentadas pelo personagem *Speaker*, um recurso metateatral empregado pelo dramaturgo, a fim de provocar o efeito de distanciamento. Dentro desse contexto Fred M. Clark comenta que:

O metateatro tematiza a distância (estranhamento) necessária para a percepção estética; o que é realizado através de recursos que revelam ou criam o distanciamento. Os textos metateatrais são caracterizados pela distorção da relação linear entre o mundo e o espectador, a autoconsciência, autorreflexividade e a auto-organização. (CLARK, 1994, p. 108)

O *Speaker* torna-se, em *Álbum de família*, uma espécie de narrador às avessas, pois, ao invés de assumir a função de amarrar as informações para conduzir o entendimento do leitor, ele prima em dar informações errôneas sobre a família. De acordo com a rubrica esse personagem “é uma espécie de Opinião Pública” (RODRIGUES, 2004, p. 33), que também nem sempre professa a verdade. Em nenhuma cena o *Speaker* pode ser visto a olho nu, apenas sua narração é apreciada.

Por meio das falas do *Speaker* são introduzidos “os únicos intermédios cômicos em toda a pesada tragédia” (MAGALDI, 1981, p. 19). Após a primeira fotografia, o equivocado *Speaker* descreve um casal que parece ser feliz e unido. Tal como foi mencionado anteriormente, essa descrição é desmentida pela própria rubrica que antecede a sua fala. Inclusive, pelo fato do *Speaker* desvirtuar as informações, é possível que a idade do casal atribuída por ele não esteja correta:

SPEAKER: Primeira página do álbum. 1900. 1º de janeiro: os primos Jonas e Senhorinha, no dia seguinte do casamento. Ele, 25 anos. Ela, 15 rissonhas primaveras. Vejam a timidez da jovem nubente. Natural, trata-se de noiva que apenas começou a ser esposa. E isso sempre deixa a mulher meio assim. Naquele tempo, moça que cruzava as pernas era tida como assanhada, quiçá sem-vergonha – com perdão da palavra. (RODRIGUES, 2004, p. 33)



De acordo com o *Speaker*, D. Senhorinha está em pleno auge de sua vida, no desabrochar da natureza. Ela acabou de passar pela experiência de se tornar mulher, por isso demonstra uma atitude de timidez. A hipocrisia social fica implícita no costume das mulheres de não cruzarem as pernas, pois esse comportamento seria impróprio para uma jovem senhora. A sociedade, baseada nas aparências, procura encobrir, disfarçar os fatos e ações que possam comprometer a reputação ou suscitar suspeitas. No cotidiano é que a verdade vem à tona, assim como acontece com esta família de Rodrigues. Mesmo com os comentários equivocados do *Speaker*, torna-se evidente pela postura do casal que a união entre os dois não está fundamentada numa relação de carinho ou amor. Abaixo, observa-se o comentário que José Saramago faz sobre o uso da máscara na política, mas que pode ser aplicado em vários aspectos da vida social:

Ora, nós sabemos, e surpreende-me que não o soubesse ele então, que ninguém usa a sua própria máscara, e que a política necessita, não apenas de uma máscara, mas de todas, trocando de cara, de figura e de ademanos (maneirismos, trejeitos) conforme as necessidades táticas e estratégicas, e chegando mesmo ao ponto, nos casos reconhecidamente geniais, de usar mais que um disfarce ao mesmo tempo, o que, como é óbvio, não significa que se reconheça de igual maneira em cada um deles. (SARAMAGO, 1997, p. 98)

Na segunda fotografia cumpre-se o que foi sugerido pelo *Speaker*, entretanto, aqui a ironia é implícita: a prole foi gerada com sucesso, todavia sabe-se que a família será gradativamente reduzida no decorrer do desenvolvimento do enredo, chegando à sua total desintegração.

Apaga-se totalmente o palco central. Ilumina-se o álbum de família. Segunda página. Mesmo fotógrafo, mais velho 13 anos. Mesma máquina, mesma *mise-en-scène*. A família toda: Jonas e Senhorinha, agora, com os quatro filhos: Guilherme, Edmundo, Nonô e Glória, esta última no joelho de Senhorinha. Dois meninos de marinheiro; Guilherme, o mais velho, em uniforme colegial. (RODRIGUES, 2004, p. 44)

Após esta rubrica explicativa da foto, o *Speaker*, como de habitual, faz mais um de seus incongruentes comentários sobre a família ficcional:



SPEAKER: – Segunda página do álbum, 1913. Um ano antes do chamado “pandemônio louco”. Senhorinha não é mais aquela noiva tímida e nervosa; porém, uma mãe fecunda. Do seu consórcio com o primo Jonas, nasceram pela ordem de idade Guilherme, Edmundo, Nono e Glória. E ainda há quem seja contra o casamento. (RODRIGUES, 2004, p. 44-45)

No trecho acima o *Speaker* refere-se à união do casal como um consórcio⁵ e, ironicamente, afirma que ainda há quem seja contra o casamento. O dramaturgo satiriza a instituição do casamento de acordo com o modelo cristão/burguês, que visa o casamento por interesse. Cada um estava cumprindo bem seu papel social: D. Senhorinha gerou a prole e Jonas é o chefe da família. Dessa forma, concretizaram o que foi instituído pela bíblia e pela sociedade, porém de forma hipócrita. Esse modelo de família chegou ao seu limite, e mesmo não existindo o sentimento de amor, os cônjuges, em *Álbum de família*, permanecem juntos, numa espécie de ciclo trágico. Com o tempo, o ódio e o desprezo que o marido e a mulher sentem um pelo outro se tornam evidentes.

Existem vários focos de tensão familiar na peça, seja entre os pais e filhos, marido e mulher, irmãs e irmãos, cunhados e cunhados. Na terceira fotografia evidencia-se a relação baseada na aparência entre mãe e filha. D. Senhorinha e Glorinha nunca demonstraram afinidade uma pela outra. A filha está posando para a foto de sua primeira comunhão enquanto a mãe apenas a acompanha de longe. Pode-se, novamente, observar o malabarismo do fotógrafo, que tenta dar um ar de veracidade à emoção da foto, conforme a rubrica abaixo:

Retrato de Glória na primeira comunhão. De joelhos, mãos postas, etc. O fotógrafo dá à adolescente uma ideia da pose mística que deve fazer; para isso, ajoelha-se, junta as mãos, revira os olhos. Depois do que, levanta-se e contempla o resultado de suas indicações. Já ia tirar a fotografia, quando bate na testa, lembrando-se do livrinho de missa e do rosário; entrega um e outro à menina, que se põe na atitude definitiva. (RODRIGUES, 2004, p. 49)

⁵ Nelson Rodrigues faz uso da palavra consórcio referindo-se à união de Jonas e Senhorinha. Esta palavra, ao estabelecer uma relação com o significado de casamento, dentro do contexto de *Álbum de família*, expande o seu conteúdo semântico aos matrimônios realizados por interesse, ou seja, a palavra consórcio adquire uma conotação de reunião de empresas.



Ocorre, conforme o excerto acima, a tentativa de manutenção da tradição familiar e religiosa. Por intermédio da narração controversa do *Speaker*, mãe e filha parecem trocar gestos de carinho:

SPEAKER: – (...) Glória recebeu uma esmerada educação. A inocência resplandece na sua fisionomia angelical. Mãe e filha se completam.

(Desfaz-se a pose. Mãe e filha se abraçam, com extremo carinho.)

SPEAKER: – Mãe é sempre mãe.

(D. Senhorinha paga o fotógrafo, o qual faz um amplo gesto de gratidão eterna. D. Senhorinha afasta-se.)

SPEAKER: – Se Senhorinha é uma mãe extremosa, Glória é uma filha obediente e respeitadora. (RODRIGUES, 2004, p. 49)

Enquanto as fotos evidenciam o ideal burguês artificial e falso, a peça desmonta todos os paradigmas que temos de família. As palavras do *Speaker* são uma crítica distorcida da família, desmascarando de forma irônica a atitude das personagens. A fotografia demonstra o abismo existente entre o real e o ideal: mãe e filha expressam uma realidade baseada na mentira, sendo enfatizada a artificialidade do relacionamento entre elas através da palavra pose. Em uma situação como esta, por mais que a composição da expressão facial simule, a verdade acaba sendo flagrada, tal como Saramago aponta: “(...) não guiamos a expressão das mãos, e, se em alguma ocasião o tentamos, não tarda que recuperem o seu autônomo modo de ser, contradizendo muitas vezes, sem que nos demos conta, o que o rosto, artificialmente, quer fazer acreditar.” (SARAMAGO, 1997, p. 469). No decorrer da peça, o sentimento de rivalidade que envolvia o relacionamento das duas vem à tona. D. Senhorinha via a filha como uma rival desde o instante em que ela nasceu, chegou, inclusive, a desejar que a menina morresse. Após a morte de Glorinha, a mãe revela que se sentiu aliviada porque não suportava mais fingir o ódio que alimentava pela filha:

D. SENHORINHA: *(Como se falasse para a filha morta)* – Não gostei, nem quando ela nasceu. Uma vez, há muitos anos, quase afogo Glória na lagoinha. Mas na hora veio gente – faltou pouco! (...). Estou cansada, farta, de não falar, de esconder há tanto tempo as coisas que eu sinto, que eu penso. Podem dizer o que quiserem. Mas eu dei graças a Deus quando minha filha morreu! (RODRIGUES, 2004, p. 81)

A quarta foto é a revelação de um relacionamento já completamente deteriorado entre as irmãs, D. Senhorinha e Rute. Esta relação está



contaminada, sobretudo, pela falta de respeito, inveja, ciúmes e rancor de Rute pela irmã. Como era costume nas famílias patriarcais, tia Rute vive junto com eles na fazenda. Ela é descrita como velha, solteirona, taciturna e sem nenhum atrativo sexual (RODRIGUES, 2004, p. 31). D. Senhorinha, ao contrário de sua irmã, é uma mulher de extrema beleza, sempre alvo da inveja de Rute, que, desde a infância, notava a preferência da mãe pela irmã: “Ela nunca gostou de mim. Tudo era você, você! Tinha uma admiração indecente pela sua beleza. Ia assistir você tomar banho, enxugava suas costas!” (RODRIGUES, 2004, p. 54). O ciúme de Rute, que começou na infância, fortaleceu-se na medida em que as irmãs se tornaram adultas uma vez que era D. Senhorinha quem atraía a atenção dos homens. Dessa maneira, Rute “foi internalizando a feiúra e transmitindo-a para dentro de si, construindo uma personalidade invejosa e vingativa” (SOUTO, 2007, p. 146).

Convivendo debaixo do mesmo teto, Rute era apaixonada pelo cunhado, de maneira que a relação de ambos era muito peculiar. Certa noite, Jonas embriagou-se e possuiu a cunhada, apesar dela nunca ter despertado a atenção de nenhum homem. Movida pela gratidão, ela concordava em arranjar meninas para Jonas. Admite para a irmã que faria tudo o que o cunhado pedisse: “Agora, o que ele quiser eu faço. Quer que eu arranje moças, meninas de 13, 14, 15 anos. Só virgens, pois não! Para mim, é um santo, está acabado!” (RODRIGUES, 2004, p. 44).

A partir da revelação do ciúme e inveja que Rute nutria pela irmã e de sua adoração pelo cunhado, confirma-se a falsidade esboçada na quarta fotografia, anunciada pela rubrica: “Apaga-se o palco central. Ilumina-se mais uma cena do estúdio fotográfico. D. Senhorinha e tia Rute, numa pose falsa como as anteriores, artificialíssima.” (RODRIGUES, 2004, p. 58). Novamente, há ênfase para a pose, tão ressaltada pelo dramaturgo. O rosto é capaz de se revestir de expressões úteis simulando um sentimento ou uma realidade inexistente. Em diversas situações ele serve como uma máscara, podendo ser extremamente adaptável: “(...) um certo rosto referido a uma certa situação.” (SARAMAGO, 1997, p. 464). Mesmo sendo expressivo, o rosto é facilmente ocultado. Torna-se autêntico, somente quando desprevenido, quando invadido por sentimentos como o medo, a cólera, ou um impulso do qual não se pode ter controle. Estes instantes exprimem a verdade total de um rosto.

Enquanto as duas irmãs permanecem na pose, ocorre nova interferência do *Speaker* que faz menção à educação patriarcal como o motivo do comportamento delas. Faz-se necessária uma reflexão quanto ao uso da palavra *doublée* (citação abaixo) quando o *Speaker* refere-se ao comportamento de D. Senhorinha, uma vez que a função do *doublée* é substituir o lugar de outro, principalmente, em situações de risco. Essa menção enfatiza ironicamente o comportamento da mãe baseado na



aparência, pois ela não assume o seu papel maternal. O comentário do *Speaker* exemplifica o pensamento da sociedade hipócrita que cerca a família:

SPEAKER: - D. Senhorinha não é apenas *doublée* de esposa e mãe; é irmã, também, extremosa, como as que mais o sejam. Durante a doença de Rute, ela permanece na cabeceira da enferma, como um esforçado anjo tutelar. Nem dormia! Nós vivemos numa época utilitária, em que afeições assim, singelas e puras, só se encontram alhures. Por sua vez, Rute, que é a mais velha das duas, não fica atrás. São resultados da educação patriarcal. (RODRIGUES, 2004, p. 58)

A quinta fotografia é a segunda em vez que Nonô pode ser observado fisicamente, uma vez que ao longo da peça apenas seus uivos são escutados. A fotografia foi tirada quando ele tinha treze anos, na véspera do seu enlouquecimento. O rapaz é descrito como sendo excepcionalmente desenvolvido para sua idade. O grande mistério que rodeia a peça relaciona-se com o motivo que gerou a loucura do rapaz, que é, erroneamente, narrado pelo *Speaker*. Segundo ele, um ladrão invadiu o quarto de D. Senhorinha e Nonô ficou abalado pelo ocorrido. A voz do *Speaker* representa, como sempre, a máscara social:

SPEAKER: - Quinta fotografia do álbum. Nonô tinha apenas 13 anos na ocasião, mas aparentava muito mais. Tão desenvolvido para a idade! Por uma dolorosa coincidência, este retrato foi tirado na véspera do dia em que o rapaz enlouqueceu. Um ladrão entrou no quarto de Senhorinha, de madrugada e, devido ao natural abalo, Nonô ficou com o juízo obliterado. Que diferença entre um filho assim e os nossos rapazes de praia que só sabem jogar voleibol de areia. Pobre Nonô! (RODRIGUES, 2004, p. 66)

No final da peça, entretanto, é revelado que Nonô era quem estava no quarto da mãe. Conforme observado por Flora Sussekind, a transgressão do rapaz é “tomada como um retorno à antiga ordem, à natureza” (SUSSEKIND, 1976, p. 23). Depois que manteve contato sexual com a mãe, ele adota características bestiais, não humanas, não sendo capaz de emitir uma fala articulada. Ainda, outro fator que comprova seu retorno ao estado de sua essência é o fato de Nonô viver nu aos arredores da fazenda, lambendo o chão, como “uma metáfora da paixão pela mãe, simbolizada pela terra” (SOUTO, 2007, p. 130). O desnudamento pode representar um ato



simbólico de despojamento total. É como se Nonô, ao tirar suas vestes, ficasse livre de todo e qualquer resquício com os vínculos sociais, civilizatórios e familiares⁶.

Com o intuito de proteger o filho, D. Senhorinha mente para o marido que seu amante era um jornalista, que é morto por Jonas na frente de Senhorinha. Até antes de descobrir a verdade, Jonas imaginava que o filho tivesse enlouquecido de “tanto pensar em mulher! Agora lambe o pó da terra com um amor obsceno... de cama” (RODRIGUES, 2004, p. 51). De fato, a loucura de Nonô estava ligada a uma mulher, sua mãe, sendo este o preço pago por sua iniciativa de romper a interdição cultural e realizar seus desejos (SOUTO, 2007, p. 130). Esta é sua obsessão. Seria uma leitura superficial atribuir ao fato do enlouquecimento de Nonô como sendo prova do moralismo de Nelson Rodrigues em punir quem transgride a norma burguesa. Ele foi um autor contraditório. O moralismo vence ao fim de suas peças, entretanto esse ato satiriza os modelos vigentes na sociedade burguesa⁷, ele acaba por desvelar os códigos burgueses.

A penúltima foto é mais um recurso metateatral, além do fotógrafo e do próprio *Speaker*. Jonas é fotografado “numa pose taciturna, como se estivesse morto por dentro” (RODRIGUES, 2004, p. 76). Uma possível indicação para o uso da palavra taciturna pode ser atribuída ao sentimento de Jonas em face de todos os acontecimentos negativos que estavam prestes a ocorrer; esta é uma antecipação dos fatos futuros. Na foto é como se Jonas já estivesse morto, em uma espécie de luto antecipado pela morte da filha, por sua própria morte e pela desintegração da família. Entretanto, Jonas se mostra extremamente egoísta e egocêntrico em sua trajetória na peça. Sabe-se que ele não se importa com a desintegração da família, ao invés disso, contribui para que isso ocorra. Na fotografia, o personagem parece ter consciência de sua iminente morte e dos fatos que estão para transcorrer. Fraga denomina esse recurso como um “*flashforward* verbal” (FRAGA, 1998,

⁶ O tema da nudez também é relevante em *Rei Lear* de Shakespeare. Da mesma maneira que o personagem de Nonô, em *Álbum de família*, o personagem Rei Lear ao perder a lucidez, despe-se de suas roupas e busca o contato com a natureza. Ao se despojar de suas roupas e de seus adereços de poder, Lear iguala-se a todos os homens e sente na própria pele como são tratados os seres mais desprotegidos de seu reino (LEÃO, p. 186-187). O rei se torna um novo homem e se livra de tudo que não é essencial ao ser humano: as roupas, a hipocrisia, a mentira. Ele abdica do poder quando abandona o mundo das aparências, do qual fazia parte.

⁷ Nelson parecia sempre querer ser o centro das atenções, só que de um modo inverso, uma paródia dele mesmo. Primeiro ficou conhecido como autor maldito, abominável em uma época extremamente moralista, em especial durante a produção de suas peças míticas nos anos 40, em que as regras morais e sociais eram bastante tradicionais e rígidas. Depois, com a abertura social, em especial com a emancipação da mulher, do amor livre e das regras morais, o autor se dizia contra esta nova sociedade assumindo uma postura moralizante. Agora, convém perguntar qual era a intenção do autor ao fazer isso. Ele pretendia a pura diversão? Era sua intenção sempre ser o escritor do contra e, de alguma forma, atrair os holofotes para si? Suas memórias são um exemplo de como ele era contraditório: ele foi “o reacionário” não só do ponto de vista político, mas em sua vida e obra. Ele acabou se transformando em uma personagem paródica.



p. 74) antecipatório dos fatos que ocorrerão posteriormente: a morte dos três filhos e do patriarca.

O uso da fotografia para expor a condição emocional de Jonas é bastante apropriado, pois em muitos casos uma imagem representa tudo o que precisa ser dito, mas que não pode ser expresso por palavras. Lewis Payne, o jovem rapaz que fazia parte da conspiração para matar o então presidente americano, A. Lincoln, foi fotografado em sua cela enquanto esperava pelo enforcamento. A mesma pose taciturna de Jonas pode ser observada na face do jovem. Uma análise da fotografia abaixo revela que o rapaz já estava morto, apenas esperava a concretização de seu julgamento. A imagem é um prenúncio da morte futura: "(...) ele está morto e vai morrer." (BARTHES, 1984, p. 143).

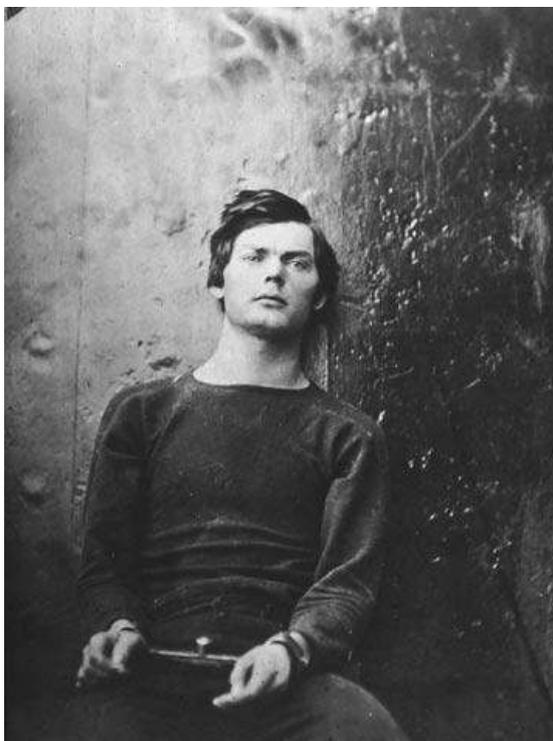


Figura 1- Retrato de Lewis Payne.

Disponível em: <http://photographyandimage.blog.spot.com/2007/01/3-pictures-of-lewis-payne-by-alexander.html>

Ainda a respeito da fotografia de Jonas, encontra-se transcrito a seguir o relato que o *Speaker* faz como sendo o verdadeiro motivo da morte de Jonas, mais uma tentativa de manutenção das aparências:

SPEAKER – Sexta página do álbum. Último retrato de Jonas, datado de julho de 1924. (...) Dois dias depois, a sorte madrasta arrebatava



três filhos deste Varão de Plutarco. Não resistindo ao doloroso golpe, Jonas enforcou-se numa bandeira de porta. Outros pretendem que foi a própria mulher quem o matou. A maledicência lavrou infrene. É um pessoal que não tem mesmo o que fazer. Justamente se cogitava da eleição de Jonas para o Senado Federal na seguinte Legislatura. (RODRIGUES, 2004, p. 77)

A verdade por detrás da morte do patriarca, também nomeado pelo *Speaker* como Varão de Plutarco⁸, será revelada somente no fim da peça. Ao ser desafiada, D. Senhorinha puxa o gatilho da arma e vai, enlouquecidamente, ao encontro do único filho que sobreviveu, Nonô.

(D. Senhorinha aceita o revólver, mas é como se arma lhe desse náuseas.)

JONAS: *(gritando)* - Agora, atira! *(fora de si)* atire! Ande – está com medo? Pelo amor de Deus, atire!

(D. Senhorinha não se resolve, tomada de terror. Mas ouve-se, então, o grito de Nonô, como um apelo.)

D. SENHORINHA: - Nonô me chama - vou para sempre.

(D. Senhorinha puxa o gatilho duas vezes; Jonas é atingido. Cai mortalmente ferido.)

JONAS: *(num último arquejo)* – Glória!

(D. Senhorinha parte para se encontrar com Nonô e se incorporar a uma vida nova. Jonas morre.) (RODRIGUES, 2004, p. 86)

Entretanto, a formação de uma nova família a partir da mãe e do filho não será possível, uma vez que estão mortos para a nossa realidade social e sua fuga redundará em fracasso (FRAGA, 1998, p. 82). A oração fúnebre pronunciada pelo coro, ao fim da peça, reforça que o objetivo da mãe em se unir com o filho não será alcançado:

CORO – *Suscipe, Domine, servum Tuum in locum Sperandae sibi salvations a misericordia tua. Amen. Libera, domine, animan servi tui ex omnibus periculis inferni, et de laqueis poenarum, et ex omnibus tribulationibus. Amen. Libera, domine, animan servi tui, sicut liberasti henoch e eliam de communi morte mundi. Amen.* (O coro vai caindo,

⁸ O termo *Varão de Plutarco* significa homem probo ou público, com relevantes serviços prestados a pátria. O reconhecimento público costuma ocorrer por meio de uma homenagem, uma vez que é digno de veneração e respeito (ALVES, 2001, p. 5). A relação do significado do termo com a personagem de Jonas assume uma conotação irônica, pois é exatamente o contrário do que ocorre.



sem necessidade de completar a oração fúnebre)⁹. (RODRIGUES, 2004, p. 86)

A sétima foto do álbum retrata Edmundo e sua esposa Heloísa no dia do casamento. De acordo com as informações da rubrica ambos não conseguem simular naturalidade, a expressão corporal revela o verdadeiro estado em que estão. Uma conclusão similar é feita por Brassai na análise fotográfica da obra *Em busca do tempo perdido*, de Proust: a avó do narrador do romance, ao ser fotografada, apresentava dificuldade em dissimular a puerilidade “quase ridícula do coquetismo que ela fazia questão de mostrar” (BRASSAI, 2005, p. 80). A doença estava estampada na face da avó. Sua tentativa em manter a pose foi em vão diante das lentes da câmera. A reprodução fotográfica não escondeu a expressão de seu rosto, que tinha “algo de plúmbeo, de esgazeado, como o olhar de um animal que já se sentisse escolhido e designado” (BRASSAI, 2005, p. 80). Assim também ocorre com esta fotografia em *Álbum de família*: mesmo com a interferência do fotógrafo, que tenta criar um cenário de intimidade, o casal permanece estranho e distante.

Última página do álbum de família: o velho estúdio do conceituado fotógrafo; pose de Edmundo e Heloísa. É evidente que ambos não conseguem simular um bem-estar normal. Heloísa, fria, dura, como se o marido fosse realmente o último dos desconhecidos. Ele, fechado também, incapaz de um sorriso. Nesse ambiente conjugal é que o erradíssimo fotógrafo tem que trabalhar. O *Speaker* vai ignorar de maneira absoluta, o estado psicológico dos jovens esposos. Para ele, Edmundo e Heloísa vivem na mais obtusa felicidade matrimonial. (RODRIGUES, 2004, p. 81)

Novamente a realidade tenta ser mascarada pelo *Speaker*: Apesar da rubrica acima fazer menção a um casamento baseado na hipocrisia, ele, em contrapartida, afirma que o casal vive na mais plena harmonia e felicidade:

SPEAKER – Sétima página do álbum. Lua de mel de Heloísa e Edmundo. Os divorcistas que se mirem neste espelho: as fisionomias dos jovens nubentes espelham uma felicidade sem jaça. Só o

⁹ A seguir propõe-se uma tradução da oração em latim que encerra a peça: “Aceita, Senhor, o teu servo no local da salvação que deve ser esperada para si pela tua misericórdia. Amém. Liberta, senhor, a alma do teu servo de todos os perigos do inferno, e das amarras das penas, e de todas as atribulações. Amém. Liberta, senhor, a alma do teu servo, assim como libertaste Henoch e Elias da morte do mundo comum. Amém.”



matrimônio perfeito proporciona tão sadia e edificante felicidade. Quando Edmundo faleceu minado por insidiosa enfermidade, Heloísa quase enlouqueceu de dor. Só contraiu novas núpcias três anos depois, aliás, com um pastor protestante, batista, que fazia sua oraçãozinha nas refeições. (RODRIGUES, 2004, p. 82)

CONCLUSÃO

Em *Álbum de família*, da mesma maneira que o casamento de Jonas e de D. Senhorinha, torna-se evidente que o casamento de Edmundo e Heloísa resultaria em infelicidade: a perpetuação do ciclo continua, não é possível rompê-lo. A repetição da tradição leva à desintegração da família. O fracasso desse modelo é perpetuado pelas fotografias que, mesmo estudadas e preparadas pelo fotógrafo, não deixam de expor a hipocrisia do ideal burguês.

De um modo geral um álbum inclui as fotografias de toda uma família e, muitas vezes, tudo que o resta são essas fotografias (SONTAG, 1981, p. 9). Na peça, o que sobreviveu foram as fotografias do álbum, porque da família nada restou. Existem dois pontos centrais na peça: o que é narrado pelas fotos e o que é apresentado no desenrolar da ação. A descrição da hipocrisia familiar por meio das fotografias seria uma maneira vívida de apontar que aquele modelo burguês e tradicional não pode mais sobreviver na sociedade, numa ânsia em busca de novos formatos de relações familiares. O dramaturgo demonstra sua frustração diante de uma sociedade que não tem cura, na qual suas personagens buscam desesperadamente alcançar a felicidade.

REFERÊNCIAS

ALVES, J. E. D. *O discurso da dominação masculina*. Disponível em: http://www.abep.nepo.unicamp.br/iussp2001/cd/GT_Pop_Gen_Alves_Text.pdf. Acesso em: 12 set. 2009.

BARTHES, R. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BRASSAI. *Proust e a fotografia*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.



CLARK, F. M. Relações impermanentes: texto e espectador no teatro de Oswald de Andrade e Nelson Rodrigues. In: ANDRADE, A. L. (Org). *Travessia* 28. Florianópolis: UFSC, 1994, p. 105-123.

DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus, 1993.

FRAGA, E. *Nelson Rodrigues expressionista*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

LEÃO, L. de C. Do luxo da corte ao despojamento total: o significado das roupas na Inglaterra Tudor e no Rei Lear, de Shakespeare. In: MALUF, S. D.; AQUINO, R. B. de (Orgs.). *Reflexões sobre a cena*. Maceió, Salvador: Edufal, 2005, p. 165-191.

MAGALDI, S. Prefácio. In: RODRIGUES, N. *Nelson Rodrigues: teatro completo*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 7-26.

PAVIS, P. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PAYNE, L. *O retrato de Lewis Payne*. Disponível em: <http://photographyandimage.blogspot.com/2007/01/3-pictures-of-lewis-payne-by-alexander.html>. Acesso em: 15 jan. 2010.

PEREIRA, L. *Fotjornalismo*. Disponível em: <http://www.hotfrog.com.br/empresas/fjornalismo-luciano-pereira>. Acesso em: 17 nov. 2008.

RIBEIRO, L. G. O sol sobre o pântano. In: RODRIGUES, N. *Nelson Rodrigues: teatro completo*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 275-284.

RODRIGUES, N. *Nelson Rodrigues: teatro completo*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

SARAMAGO, J. *Cadernos de Lanzarote*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SONTAG, S. *Ensaio sobre a fotografia*. Trad. Joaquim Paiva. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

SOUTO, C. *Nelson Rodrigues: o inferno de todos nós*. Araraquara: Junqueira & Marin, 2007.

SUSSEKIND, M. F. Nelson Rodrigues e o fundo falso. *I Concurso nacional de monografias-1976*. Brasília: MEC, Funarte, Serviço nacional de teatro, 1977, p. 103-131.

[Voltar ao Sumário](#)



A LINGUAGEM QUE SE CONSTITUI COMO SOPRO: O SER CONTEMPORÂNEO DE ARTAUD¹

Janaína Bacelo de Figueiredo²

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo fazer uma análise da obra *O teatro e seu duplo* de Antonin Artaud, no que diz respeito à reflexão do autor sobre a construção da linguagem teatral a partir da desarticulação da palavra imposta pelo texto. Em seu *Teatro da Crueldade*, parte integrante da obra em questão, o autor estabelece a linguagem desarticulada e reestruturada como instrumento de choque e revolução significativa, instauradora de novas possibilidades. O discurso teórico de Artaud será analisado, principalmente, a partir de dois enfoques: o "ser contemporâneo", a partir da definição de Giorgio Agamben; e a linguagem como "palavra furtada", a partir da definição de Jacques Derrida.

Palavras-chave: Artaud. Linguagem. Desarticulação.

ABSTRACT: This article aims to analyze the work *The theater and its double* from Antonin Artaud, with respect to the reflection of the author on the construction of theatrical language from the dislocation imposed by the text of the word. In his *Theater of Cruelty*, part of the work in question, the author establishes the disjointed language and restructured as a tool for shock and significant revolution, which determines new possibilities. The theoretical discourse of Artaud is analyzed mainly from two approaches: the "be contemporary" from the definition of Giorgio Agamben and language as "word stolen" from the definition of Jacques Derrida.

Keywords: Artaud. Language. Disarticulation.

¹ Artigo recebido em 20 de abril de 2012 e aceito em 03 de junho de 2012.

² Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná. Professora de Literatura e Produção de textos na Faculdade Padre João Bagozzi.
E-mail: janainabacelo@bol.com.br



INTRODUÇÃO

Em *O Teatro e seu duplo*, Antonin Artaud problematiza uma série de questões sobre a construção do sentido no espetáculo teatral, ou melhor seria dizer a desconstrução do sentido como desejo ou possibilidade de resignificação?

A obra em questão foi escrita entre 1931 e 1936 e é composta por uma introdução e outras doze partes, nas quais o autor constrói um grande manifesto sobre a função do teatro na sociedade, culminando com a elaboração estética do *Teatro da crueldade*.

No prefácio de sua obra intitulado *O teatro e a cultura* o autor faz a seguinte afirmação sobre o seu tempo: "Se o signo da época é a confusão, vejo na base dessa confusão uma ruptura entre as coisas e as palavras, as ideias, os signos que são a representação dessas coisas." (ARTAUD, 1995, p. 1). O olhar de Artaud sobre o seu tempo é um olhar extremamente crítico e questionador de um sujeito que se nega ao centro e ao que está organizadamente estabelecido e significado e propõe a desordem como potência confrontadora e reflexiva.

Sontag afirma que os autores modernos nas primeiras décadas do Século XX assumiram a tarefa de realizar a "transvalorização" de todos os valores, tarefa que foi redefinida por Artaud como a "desvalorização geral dos valores". Ainda segundo a autora: "Os autores modernos podem ser reconhecidos por seu esforço de se despojarem, por sua vontade de não serem moralmente úteis à comunidade, por sua inclinação de apresentarem-se não como críticos sociais, mas como visionários, aventureiros espirituais e párias sociais." (SONTAG, 1995, p. 16).

É neste contexto que a autora situa Artaud no que diz respeito a sua trajetória como artista, mas, principalmente, no que diz respeito a sua produção teórica, como é o caso de *O teatro e seu duplo*, na qual fica clara o caráter visionário da obra do autor. Essa obra é desenvolvida com a evidente preocupação de elaborar um projeto bem embasado e consistente, no que diz respeito, primeiramente à crítica ao teatro tradicional ocidental, na elaboração de uma linguagem apropriada e na criação do projeto do *Teatro da crueldade*.



A CONTEMPORANEIDADE DE ARTAUD

O filósofo italiano Giorgio Agamben em seu ensaio *O que é ser contemporâneo* (2009) argumenta que aquele que é verdadeiramente contemporâneo é o sujeito que não se adapta ao seu tempo e nem assume para si os valores desse tempo, tornando-se, nesse sentido anacrônico. Mas é justamente por meio desse distanciamento que se torna capaz de perceber o que os outros não percebem e apreender melhor o seu tempo.

Ser anacrônico é colocar-se frente ao seu tempo e mesmo renegando seus valores não deixar de se reconhecer como profundamente ligado a esse tempo e, por um processo de contraste e oposição, acaba por se tornar o mais legítimo representante desse momento. Nesse sentido, ser contemporâneo é contrapor-se ao falso-contemporâneo, aquele que está tão intensamente inserido e adequado aos preceitos vigentes que é incapaz de perceber a si e a sua realidade.

Seguindo-se essa analogia, pode-se afirmar, sem sombra de dúvida, que Artaud foi contemporâneo e que seu projeto teatral ousadamente buscou não só criticar uma linguagem teatral que se libertasse da palavra articulada, mas buscou elaborar uma linguagem própria que desse conta menos de comunicar e mais de lançar sobre o outro as incongruências de seu tempo.

Esse choque não vem em função de uma linguagem construída sobre palavras e elaborada sobre e para a consciência e o intelecto, mas sim uma linguagem que deverá primeiro se comunicar com os sentidos: "O teatro que não está em nada mas que se serve de todas as linguagens – gestos, sons, palavras, fogo, gritos – encontra-se exatamente no ponto em que o espírito precisa de uma linguagem para produzir suas manifestações." (ARTAUD, 1995, p. 6).

No mesmo ensaio citado Agamben aprofunda sua reflexão sobre o que é ser contemporâneo e elabora uma segunda definição que complementa a primeira:

(...) contemporâneo é aquele que mantém o olhar fixo em seu tempo, para perceber não as suas luzes, mas sim as suas sombras. Todos os tempos são, para quem experimenta sua contemporaneidade, escuros. Contemporâneo é quem sabe ver essa sombra, quem está em condições de escrever umedecendo a pena nas trevas do presente.

(...) contemporâneo é aquele que percebe a sombra de seu tempo como algo que lhe incumbe e que não cessa de interpelá-lo, algo que,



mais do que qualquer luz, se refere direta e singularmente a ele. Quem recebe em pleno rosto o feixe de trevas que provém de seu tempo. (AGAMBEN, 2009)

Em seu texto *O teatro e a peste* Artaud evidencia exatamente a sua percepção de seu tempo, correspondendo à metáfora de Agamben. "Umedecer a pena nas trevas do presente" é o que faz Artaud quando estabelece um comparativo entre o teatro e a peste. O mergulho no ignóbil, no putrefato é se esfacelar contra o que a vida possui de mais verdadeiro e orgânico, aquilo que ainda não foi moldado e mascarado pela organização social. Esse mergulho não só é imprescindível para a estética teatral preconizada pelo autor, mas se torna a obsessão de seu projeto teatral: a elaboração de uma linguagem física capaz de agir sobre o espectador, comunicar-se não com seu intelecto mas com seus sentidos.

É dentro desse encaminhamento de análise que Roubine (2003) reconhece que o teatro artaudiano excede os limites de qualquer teatro, pois assume o desejo de se tornar uma experiência vital e iniciática que desencadeie o transe religioso, o que tornaria possível o afastamento do espectador de todas as suas referências anteriores e o mergulharia no universo da Crueldade.

O teatro pensado nesse mesmo sentido torna-se não a representação daquilo que é dominado pela consciência, mas sim aquele que instaura a crise reveladora das "trevas" do espírito. Para Artaud essa é a função primeira e única do teatro e por esse motivo a linguagem, no teatro, não pode ser articulada e consciente, pois não seria reveladora do "não sentido" caótico da existência humana:

Se o teatro essencial é como a peste, não é por ser contagioso, mas porque, como a peste, ele é a revelação, a afirmação, a exteriorização de um fundo de crueldade latente através do qual se localizam num indivíduo ou num povo todas as possibilidades perversas do espírito.

O teatro, como a peste, é feito à imagem dessa carnificina, dessa essencial separação. Desenreda conflitos, libera forças, desencadeia possibilidades, e se essas possibilidades e essas forças são negras a culpa não é da peste ou do teatro, mas da vida. (ARTAUD, 1995, p. 23)



Na perspectiva de Artaud a vida carrega em si a crueldade, o sofrimento e a bestialidade como condição inerente à existência humana. Mascarar ou ignorar essa verdade é se negar à própria vida e negar à própria condição humana. A missão do teatro, segundo o autor, é assumir a função de ser o revelador dessa verdade mais substancial e remota da vida. Esse desejo revelador de forma alguma tem uma função moral de julgar o que é bom ou ruim ou mostrar a miséria humana como desejo de redenção. A revelação proposta pelo teatro é imprescindível apenas para que nos reconheçamos como essencialmente humanos e, nesse sentido, passíveis da miséria, do conflito, da angustia e do sofrimento que extinguem a possibilidade do discurso apaziguador e da palavra organizadora.

A LINGUAGEM NA PERSPECTIVA DE ARTAUD

A problematização da linguagem é a questão central das reflexões de Artaud. Em textos diversos com múltiplos encaminhamentos, a linguagem sempre volta a ocupar o espaço de discussão. Para o autor, o teatro, em função das múltiplas linguagens utilizadas na sua construção, é potencialmente um veículo multidiscursivo e é exatamente por esse motivo que ele execra o teatro preso à palavra escrita, à palavra articulada, ao texto que se impõe sobre o fazer teatral.

Em seu texto *A encenação e a metafísica* Artaud discorre sobre aquilo que chama de “a linguagem física, material e sólida”, reconhecendo esta linguagem como tudo aquilo que pode se manifestar e se exprimir materialmente numa cena. Essa linguagem material se dirige, antes de qualquer outra coisa, aos sentidos e sua comunicação não é consciente ou intelectual, mas sim uma linguagem que é compreendida de forma orgânica pelo contato, pelo choque, acessando a experiência apenas pressentida instintivamente. Para Artaud, esse deve ser o nível do primeiro contato do espectador com a linguagem, o que não impede que esse contato evolua posteriormente para todos os planos possíveis, inclusive o intelectual.

A proposta dessa linguagem física, material e sólida parte do princípio de que a linguagem teatral não pode e não deve partir da palavra previamente escrita, pois isso limitaria o fazer teatral, conduzindo-o e amputando o seu potencial criativo e revelador. A linguagem, na perspectiva artaudiana, deve partir diretamente da cena e ser construída juntamente com ela para que não se torne ativa e seja construída juntamente com o processo de criação teatral como um todo, carregando em si as incongruências, os conflitos, os sentidos entrecortados e incoerentes.



A linguagem teatral, segundo o autor, deverá ser feita do amálgama de luz, gesto, cor, cenário, música, dança e voz, sem hierarquias ou ordem expressa que não seja determinada pelo momento e pela construção orgânica do espetáculo como um todo. É por esse motivo que ele não aceita que a linguagem seja construída previamente à experiência com a cena, pois se há o desejo e a necessidade da fusão com todos os elementos cênicos possíveis, a linguagem mais autêntica somente se completa quando fundida e determinada pelo processo de construção cênica.

Concebida como processo, a linguagem torna-se provisória, fendida, lacunar, entrecortada, o que a impede de fechar-se num único significado e, ao mesmo tempo, passível de ser constantemente preenchida de significados diversos que se instauram naquele espaço em branco do que não foi ainda comunicado.

Em seu ensaio *A palavra soprada*, no qual analisa a relação de Artaud com a linguagem e a palavra, Derrida afirma que a palavra tem sua origem no furto. A compreensão desse significado se dá na explicação do fato de que a origem da palavra se dá em um campo já organizado da palavra, determinado por “um campo cultural onde devo ir buscar minhas palavras e a minha sintaxe, campo histórico no qual devo ler ao escrever” (DERRIDA, 1995, p. 120). É contra essa estrutura imposta que Artaud se revolta e percebe a impossibilidade de se dizer algo novo e impactante se utilizando de um recurso que, em sua origem, já é determinado e significado. Não há como produzir um discurso autônomo, edificante e revelador quando a relação do sujeito com a palavra instaura-se não numa relação de propriedade e independência, mas na ação de roubar:

A palavra proferida ou inscrita, a letra, é sempre roubada. Sempre roubada. Sempre roubada porque sempre *aberta*. Nunca é própria do seu autor ou do seu destinatário e faz parte da sua natureza jamais seguir o trajeto que leva de um sujeito próprio a um sujeito próprio. O que significa reconhecer como sua historicidade a autonomia do significante que antes de mim diz sozinho mais do que eu julgo querer dizer e em relação ao qual o meu querer dizer, sofrendo em vez de agir, se acha em carência, se inscreve, diríamos nós, *como passivo*. Mesmo se a reflexão dessa carência determina como um excesso a urgência da expressão. (DERRIDA, 1995, p. 121)

Nessa perspectiva, o sujeito nunca é dono das palavras e de seus sentidos, uma vez em que estas já estão inseridas em um campo de significado e organização. Se o sujeito não é o dono da palavra, também não



pode ser dono de seu próprio discurso, ficando à mercê do furto como única possibilidade de se comunicar. O furto ou o roubo é considerado socialmente como atividade ilícita e esse sentimento de criminoso perseguido é a sensação que se instaura diante daquele que se utiliza da palavra.

A ideia do furto, do roubo não se restringe somente à palavra e Derrida analisa as demais possibilidades expressivas que se manifestam no corpo e no gesto, a partir da perspectiva de que estas também se tornam a apropriação de signos roubados e, por esse motivo, acabam por destituir e privar o sujeito dele mesmo.

Ainda dentro dessa proposta de análise, o autor trabalha o conceito que se opõe à inspiração de perda e desapropriação, ou seja, o conceito de furto. A concepção que se apresenta em contrapartida desta primeira é o conceito da boa inspiração, a qual o autor descreve como: "A boa inspiração é o sopro de vida que não deixa que nada lhe seja ditado porque não lê e porque precede qualquer texto. Sopro que tomaria posse de si num lugar em que a propriedade não seria ainda o roubo." (DERRIDA, 1995, p. 121).

É por esse direito à expressão íntegra, a qual Derrida denomina de "sopro" que Artaud luta em seu projeto artístico. A construção da linguagem teatral artaudiana deverá se dar na instância da palavra soprada, aquela que se constitui antes de se estabelecer, de pertencer, de se fechar, de gerar expectativa. Derrida ainda afirma que para Artaud a palavra soprada só é possível a partir do próprio Corpo, da Vida, entendendo-os como "para além das determinações metafísicas e das 'limitações do ser' que separam a alma do corpo, a palavra do gesto, etc." (DERRIDA, 1995, p. 118). Nesse sentido, a integridade do teatro que Artaud busca com determinação em um projeto teatral, o Teatro da Crueldade, só é possível na seguinte dimensão:

Se a minha palavra não é o meu sopro, se a minha letra não é a minha palavra, é porque já o meu sopro não era mais o meu corpo, porque o meu corpo não era mais o meu gesto, porque o meu gesto não era mais a minha vida. É preciso restaurar no teatro a integridade da carne rasgada por todas estas diferenças. (DERRIDA, 1995, p. 122)

A integridade a ser restaurada no teatro ocidental é aquela que Artaud vislumbra em seu texto *Teatro de Bali*, quando analisa o teatro balinês e a sua capacidade de elaboração de uma linguagem teatral exterior a toda linguagem falada. Essa experiência cênica, engendrada em um idioma aparentemente incompreensível potencializa a percepção de Artaud em relação aos demais recursos cênicos desenvolvidos. Obrigado a abdicar da



língua, que lhe parece num primeiro momento inacessível, Artaud reconhece nessa experiência teatral a integridade das diferentes linguagens artísticas. Ao afirmar que se sente “no teatro de Bali um estado anterior à linguagem e que pode escolher sua linguagem” (ARTAUD, 1995, p. 61), Artaud aponta para a linguagem concebida enquanto sopro e não furto, segundo as concepções de Derrida.

O que Artaud percebe no teatro oriental é que a elaboração cênica sustentada sobre a tradição orientada para o sagrado, ao contrário de sistematiza-la ao ponto de torna-la banal, preserva o vazio no qual é sempre possível intuir e reelaborar a linguagem, entendida muito mais de uma forma intuitiva e sensitiva, linguagem que fala aos sentidos, do que intelectualizada: “Não se perde nenhum ponto do espaço e, ao mesmo tempo, nenhuma sugestão possível.” (ARTAUD, 1995, p. 57).

Quilici em seu artigo *Teatros do silêncio* chama de espaços silenciosos “as experiências ainda não codificadas, manchas de consciência, que emergem nas frestas e nas fissuras da linguagem” (QUILICI, 2005, p. 72), afirmando que é nesses vazios que se torna possível fazer a escolha da linguagem ainda não instituída, ou seja, a linguagem que brota no vazio. Essa analogia é feita tendo como foco a construção da linguagem segundo os preceitos artaudianos. Ao analisar a obra de Artaud, Quilici faz a seguinte observação: “Os signos buscados por Artaud mascaram esse vazio, não exatamente no sentido de escondê-lo, mas de resguardá-lo e protege-lo contra as pretensões da razão de traduzi-lo numa representação.” (QUILICI, 2005, p. 72). Essa afirmação que num primeiro momento pode parecer um tanto contraditória, na verdade revela algo fundamental e coerente na concepção artaudiana da linguagem. Na medida em que Artaud busca a expressão que “sopra” um novo sentido, original e autêntico, há a consciência de que o que já foi dito passa a pertencer a um campo de sentido existente e não mais original. É por esse motivo que surge a necessidade de proteger os vazios com os signos linguísticos mais variados.

Na *Segunda carta acerca da linguagem* Artaud procura explicar de que forma se daria esse processo entre a linguagem do gesto, da encenação e a linguagem da palavra que não é negada pelo autor, desde que não se limite ao seu uso corriqueiro, mas se reelabore constantemente. A essa combinação Artaud chama de a nova linguagem:

A gramática desta nova linguagem ainda está por descobrir. E é no gesto que tem todos os seus recursos materiais e mentais, e, se permitem, o seu princípio e fim. Surge pela NECESSIDADE duma fala mais do que por uma fala já constituída. Ao encontrar, porém, na fala um beco sem saída, regressa espontaneamente ao gesto. Aflora, de



passagem, algumas das leis físicas da expressão humana. Mergulha na necessidade. Traça de novo, poeticamente o caminho que culminou na criação da linguagem, todavia com uma consciência múltipla dos mundos que a fala pôs em movimento e que ressuscita em todos os seus aspectos. (ARTAUD, 1995, p. 115)

A partir dessa reflexão se percebe que Artaud, menos do que parece em alguns momentos de seus textos, tem absoluta clareza sobre de que forma deverá se constituir a linguagem teatral. Essa construção de linguagem não é algo somente intuído, ela deverá se comunicar com a intuição e com os sentidos, mas somente torna-se possível a partir de uma construção técnica elaborada em função do exercício objetivo e da apreensão da técnica apreendida na observação e na experimentação.

Esse é o caso da experiência de Artaud a partir da vivência do teatro de Bali, por exemplo. Ao perceber no teatro oriental a sua capacidade de elaboração linguística plena e original, Artaud busca implantar na construção de sua nova linguagem, as características, propriedades e potencialidades da linguagem do teatro oriental.

Na concepção de uma nova linguagem, a representação de peças sem texto não excluem a presença da palavra, mas esse trabalho com a linguagem verbal se dará numa outra dimensão, aliado a uma linguagem concreta, física que deverá sobressair-se à palavra e a abarcar como parte do processo:

Adiciono à linguagem falada outra linguagem e tento restituir à fala a magia de outrora, o seu poder essencial de sortilégio, já que as possibilidades de mistério que encerra caíram no esquecimento. Quando afirmo não representar nenhuma peça escrita, quero dizer que não representarei nenhuma peça que se baseie na escrita e na fala, e ainda que, nos espetáculos que realizar, haverá participação física preponderante que não poderia ser captada e assente na linguagem habitual das palavras, e que, até mesmo as partes faladas e escritas, serão faladas e escritas segundo um novo espírito. (ARTAUD, 1995, p. 116)

Felício (1996) analisa esse processo racional e técnico de construção dessa nova linguagem artaudiana não como a supressão da palavra, como o próprio Artaud revela não fazer, mas sim mudar a sua destinação, ou seja, revelar por esse artifício que a palavra não é a única possibilidade da



expressão do caráter humano: “Doravante, a palavra será visada num sentido concreto e espacial, manipulada como um objeto sólido que abala os valores estabelecidos, através de um abalo da gramática. A linguagem espacial do teatro recupera a ideia de uma poesia no espaço, misturada a um efeito mágico e enfeitiçador de um magnetismo universal.” (FELÍCIO, 1996, p. 136).

Ainda segundo Felício (1996), o *Teatro da Crueldade* rebate a concepção de *mise en scène*, constituída a partir do texto escrito, com a utilização mágica e sedutora da cena que apela para os sentidos. A palavra passa a ser mais utilizada e aproveitada diante de seu sentido musical, explorando-se sua potencialidade sonora que se projeta no espaço cênico a partir do exercício da entonação. Nesse exemplo percebe-se mais claramente a concepção que o *Teatro da Crueldade* possui da materialidade da linguagem, elaborando a partir dela uma série de relações e analogias que se completam na relação com o espaço cênico. A palavra, nesse direcionamento, muito mais do que força discursiva verbal, adquire sua dimensão enquanto pertencente ao cenário, como um dos elementos que o compõem.

A partir dessa incorporação da palavra ao espaço cênico sem o estabelecimento de uma hierarquia, ela não só é desconstruída enquanto potencialidade significativa conhecida do espectador, mas reelabora o sentido de percepção desse sujeito a partir da percepção da palavra não mais no plano significativo, mas sim no plano sonoro e espacial. Esse intuito Artaud deixa claro na *Quarta carta acerca da linguagem*:

Além de criar uma representação com meios palpáveis e materiais, a encenação pura contém, nos gestos, nas expressões fisionômicas, nas atitudes versáteis, e, através duma utilização concreta da música, tudo o que a fala contém e, além disso, a própria fala está a sua disposição. As repetições rítmicas das sílabas e as modulações especiais da voz, dissimulando o significado preciso das palavras, provocam, no cérebro, um afluxo de imagens que dão origem a um estágio mais ou menos alucinatório e que impelem a sensibilidade e o espírito, identicamente, a uma espécie de alteração orgânica que ajuda a arrancar da poesia escrita a gratuidade que, de hábito, a caracteriza. E é em torno desta gratuidade que gira o problema do teatro. (ARTAUD, 1995, p. 135)

A importância conferida ao processo de construção cênica também modifica o papel do diretor que não apenas dirige a cena, mas passa a ser o criador que articula e apreende os efeitos cênicos de forma objetiva e bem



engendradora, os quais possibilitem a expressão de sentimentos e pensamentos que escapem à linguagem articulada.

Análogo a esse processo de mudança nas funções do diretor, Artaud indica a necessidade de transformação do papel do autor, ou seja, daquele que escreve para o teatro, mas distante da sua realidade. A criação de um teatro autêntico só se dá por meio da linguagem física, que no teatro só se torna possível se esses papéis (diretor e autor) se transformarem na figura que Artaud chama de encenador.

Na *Segunda carta acerca da linguagem*, Artaud estabelece que a postura ideal do autor é daquele sujeito que se envolve intimamente com a encenação, tornando-se dessa forma um encenador, assumindo a responsabilidade de criar e conduzir o espetáculo. Somente com a presença do autor/encenador empenhado e atento a todas as instâncias da construção da cena é que a linguagem física e concreta pode ser construída a contento.

Artaud, como homem que empenhou sua vida e corpo ao teatro, vivenciou intensamente os preceitos estipulados pelo seu *Teatro da Crueldade* e assumiu categoricamente a missão do autor/diretor, imerso no processo criativo e construtivo da cena e da linguagem teatral. Ele não era apenas um teórico, mas um sujeito intensamente empenhado no exercício prático que, com toda certeza, influenciou e determinou a sua obra, dada a intensidade reflexiva que se encontra em sua escrita.

CONCLUSÃO

A contemporaneidade de Artaud em relação ao seu tempo se dá na percepção e compreensão da realidade enquanto sujeito que se aparta do centro e observa de forma clínica e crítica o mundo que o rodeia. Sua postura não é apenas de observador, mas também daquele que se sente chamado em missão, tocado pela sombra de seu tempo. Contemporâneo que é, não se limita apenas ao seu próprio tempo, mas apreende o passado e projeta o futuro como forma de compreender melhor o seu momento e planejar sua intervenção em busca da desarticulação da ordem imposta e determinante dos significados.

Virmaux afirma que para Artaud o teatro não é evasão ou puro entretenimento, mas instrumento poderoso de intervenção sobre o mundo e sobre o homem. A ação do teatro, nesse sentido, ultrapassa o público presente nos espetáculos e a relação com autores e atores, pois o teatro tem como alvo a "reestruturação integral da condição humana" (VIRMAUX, 1990,



p. 15) e, dentro dessa proposta, se torna atemporal e pertencente a todos os espaços.

Esse foi o projeto de Artaud para o seu *Teatro da Crueldade* e a linguagem remexida, reestruturada, desarticulada, seu principal exercício teórico e instrumento de ação. A construção cênica foi meticulosamente estudada e a linguagem teatral concentrou-se em subjugar a palavra imposta e incorporá-la, como instrumento, aos demais elementos de composição da cena. O desejo do combate, da revelação, da violência estudada que é imposta ao espectador não é gratuita e impensada, mas milimetricamente planejada para se comunicar diretamente aos sentidos.

A obra de Artaud ainda ocupa lugar de destaque nas discussões teóricas sobre o teatro e continua constituindo uma corrente de pensamento válida e influente. Seu projeto foi tão eficaz no que diz respeito à desarticulação da linguagem que também seus textos teóricos se tornaram desarticuladores do pensamento e um constante desafio para aqueles que se empenham em o desvendar.

Nesse sentido pode-se pensar que Artaud continua sendo contemporâneo porque suas ideias continuam desarticuladoras da palavra e do discurso de ordem, embora deslocadas para aquilo que significaria durante sua existência, um futuro longínquo. A linguagem de Artaud ainda se constitui sobre a "inspiração do sopro de vida".

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *O que é ser contemporâneo?* Disponível em: http://www.ihu.unisinos.br/index.php?option=com_noticias&Itemid=18&task=detalhe&id=22829. Acesso em: 28 ago. 2011.
- ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- DERRIDA, J. A palavra soprada. In: _____. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- FELÍCIO, V. *A procura da lucidez em Artaud*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- QUILICI, C. *Teatros do silêncio*. Disponível em: http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF05/SP05_06.pdf. Acesso em: 03 set. 2011.
- ROUBINE, J. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.



SONTAG, S. *Sob o signo de Saturno*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

VIRMAUX, A. *Artaud e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

[Voltar ao Sumário](#)



A ARTE NAÏF COMO DESENCADEAMENTO NATURAL DO ROMANTISMO¹

Paulo Roberto Steenbock²

RESUMO: Corina Ferraz pintou, em 2009, com influências da arte *Naïf*, a tela *Ciranda da banda*. A estética visual e a sensibilidade poética da artista deram o aprofundamento necessário à compreensão desta obra pictórica e de manifestações artísticas correlatas. Textos teóricos de Antonio Candido que investigam a questão do diálogo interartes, e textos de Samira Chalhub referentes à estética e à estruturação semiótica embasarão este estudo. Parâmetros norteadores que estabeleceram as mudanças e permanências ocorridas na arte, desde os primórdios da comunicação humana até a atualidade, serão utilizados visando estabelecer entendimento adequado à questão da inserção poética na expressão originada em impulsos e sensíveis que reconhecemos em obras de arte.

Palavras-chave: *Naïf*. Romantismo. Literatura. Pintura.

ABSTRACT: Corina Ferraz painted in 2009, with influences of *Naïf* art, the canvas *Ciranda da banda*. The visual aesthetics and the artist's poetic sensibility led to a deeper understanding of this pictorial work and correlative artistic manifestations. Antonio Candido's theoretical writings that investigate the issues of the dialogues between the arts and Samira Chalhub's texts referred to the aesthetic and semiotic structures will support this study. Guiding parameters that set the changes and continuities occurred in art from the origins of human communication to the present time, will be used to establish appropriate understanding of the issue of integration in the expression originated in poetic and sensitive impulses that we recognize in works of art.

Keywords: *Naïf*. Romanticism. Literature. Painting.

¹ Artigo recebido em 17 de abril de 2012 e aceito em 03 de junho de 2012. Texto orientado pela Prof. Dra. Verônica Daniel Kobs.

² Mestrando do Curso de Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: paulost5@hotmail.com



INTRODUÇÃO

O questionamento que a Arte Moderna impôs a modelos tecnicistas e acadêmicos que, fundamentado na arte Greco-romana e no Renascimento, abrangem a conceituação básica que perdurou até o final do século XVIII em escolas europeias, originou movimentos de contraste.

A necessidade de expressão do ser humano com registros em pedras, paredes de cavernas ou em troncos, nos primórdios da humanidade, depois nos mosaicos bizantinos e nas grandes estátuas da Ilha de Páscoa relaciona-se a modelos de arte primitiva. O artista que utiliza a comunicação isenta de preciosismos racionais e que, em decorrência disso, pode tornar-se esteticamente diferenciado pela linguagem emocional, estabelece e situa a arte como importante meio de comunicação humana, buscando em sua obra os sinais e a poética compartimentada que ficou esquecida em sua experiência da vida.

(...) os artistas (...) consideram embaraçoso usar palavras pomposas como "Beleza". Sentir-se-iam bastante presunçosos se tivessem que falar sobre a "expressão de suas emoções" e usar chavões semelhantes. Tais coisas são consideradas axiomáticas pelos artistas, que acham inútil discuti-las. (...). Nas preocupações cotidianas e concretas do artista, essas ideias desempenham um papel muito menor do que as pessoas de fora imaginam. Aquilo com que um artista se preocupa quando planeja seus quadros, faz seus esboços ou se interroga sobre se completou ou não sua tela, é algo muito mais difícil de converter em palavras. Talvez ele diga que se preocupa em sentir intimamente que sua criação está "certa". Ora, somente quando entendemos o que ele quer dizer com essa modesta palavra "certo", é que começamos a compreender o que os artistas realmente buscam. (GOMBRICH, 2000, p. 9)

A arte que não sofre interferência acadêmica, que é desencadeada por impulsos e que surgiu naturalmente como um trabalho carregado de emoção e ímpeto comunicativo, pode ser exemplificada na obra de Henri Rousseau, no final do século XIX. Esse tipo de arte pejorativamente foi apelidado de *Naiif* ("ingênuo", em francês). Rousseau retoma lembranças da infância e simplifica formas e composições, tornando estes os meios que utiliza para demonstrar sua emoção, transposta para sua criação.



(...) a questão da arte se apresenta em vários planos: participando diretamente da situação histórica, abarca necessariamente problemas de ordem não especificamente estética — intelectuais, morais, sociais, religiosos e políticos. Mas dado que, enquanto arte, é um modo completo e insubstituível de experiência, ela conserva e acentua sua própria autonomia. Art our l'art é o feliz slogan do fim do século. Mas, quando se afirma que o artista não tem outra finalidade que não a produção artística, acentua-se igualmente que a arte, como pura arte, é indispensável à vida do mundo, que a sociedade se forma e se educa também, embora não exclusivamente, por meio da arte. Assim sendo, e considerando que o artista também faz parte da sociedade, a arte não só não decorre de uma estética dada de antemão, mas, na sua atuação, elabora ou constrói uma estética. Por esta razão uma das características marcantes da arte moderna é a formação contínua de grupos e tendências, cada um dos quais enuncia e desenvolve um programa e tende a impor sua própria estética, ou mais precisamente sua poética, pois estes princípios não se enquadram em um sistema filosófico e tendem sobretudo a condicionar o fazer artístico. Pode-se dizer, portanto que a sucessão de poéticas — ou dos ismos, como às vezes são pejorativamente qualificadas — representa a vontade de definir a relação entre arte e vida contemporânea, em contínuo e acelerado movimento. (ARGAN, 1987, p. 50)

A capacidade em expressar tons psicológicos e emocionais presentes na obra *Naïf* são caracterizadas pela singular maneira como o artista usa a expressividade das cores e das formas em sua comunicação. A expressão verbal presente na iconografia manifesta em obras também traduz em amplo sentido a estética da obra de arte.

DESENCADEAMENTO LÓGICO

O rompimento com estruturas rígidas de organização espacial e a desconsideração referente às formas e linhas originárias da escola clássica criam experiências românticas e únicas a respeito do mundo. A renúncia às tradições artísticas tem sentido coloquial na comunicação que se estabelece entre o artista e o espectador.



De fato, antes procurava-se mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial. Depois, chegou-se à posição oposta, procurando-se mostrar que a matéria de uma obra é secundária, e que a sua importância deriva das operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo social, considerado inoperante como elemento de compreensão. Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno. (CANDIDO, 2006, p. 13-14)

As convicções e os conhecimentos que orientam a visão em um determinado sentido validariam o tema, inscrevendo pela iconografia a rede de significação semântica na obra de arte. Sentimento e emoção ingênua (*Naiif*) encaminham a estrutura narrativa para o discurso sinésico presente. Os temas utilizados como estrutura pictórica na organização compositiva da expressão *Naiif* inserem construções figurativas pertencentes a outros movimentos artísticos, que podem ser percebidas desde as inscrições rupestres dos primórdios da expressão humana até o pós-modernismo. A imaterialidade contrasta os conceitos tecnicistas de movimentos artísticos buscando, assim, afastamento formal e imediata retomada do efêmero como elemento constitutivo importante.

O ROMANTISMO

O Romantismo, como movimento artístico, gera polêmica pela dificuldade do estabelecimento de sua duração. Obras com características românticas estão presentes na literatura e nas artes plásticas com mais intensidade a partir de meados do século XVIII, e as influências românticas perduram até a contemporaneidade. Fundamenta-se a polêmica pela



dificuldade em separar o Romantismo do Neoclassicismo. O interesse pelo racionalismo herdado do Iluminismo, a intensa busca do aperfeiçoamento pessoal e social baseada em rígidos padrões éticos e a paixão pelo *antigo* tiveram grande peso nas estruturas do Neoclassicismo. Objetos e relíquias encontrados em pesquisas e escavações sobre a Renascença, apesar de não serem consideradas obras de relevante valor artístico, revelaram aspectos cotidianos até então desconhecidos. O conhecimento efetivo desses aspectos cotidianos renascentistas encaminhou seu entendimento com maior amplitude, revelando situações em que as eternas buscas humanas se faziam presentes e concomitantemente direcionaram o fazer artístico a voltar-se ao indivíduo, a sua essência poética e seu idealismo.

A subjetividade e emoção que impregnam as obras do Romantismo, juntamente com a valorização do nacionalismo e de suas lendas fundacionais, tornaram a idealização e o escapismo do indivíduo, junto com a fé, o sonho, e principalmente a saudade, características que tornaram difícil a precisa determinação cronológica que separa o Romantismo do Neoclassicismo.

A expressão *Naiíf* caracteriza-se pela simplicidade e pela liberdade em relacionar os elementos formais, objetivando a expressão íntima da espontaneidade por meio do imaginário e, tecnicamente, pela utilização de cores primárias em profusão e inexistência de perspectiva linear. Contemporaneamente, as características herdadas do Romantismo inseridas nas manifestações *Naiíf* tornam inexata a real duração do período romântico.

No Brasil, a arte poética desenvolve-se com grande intensidade a partir da *Independência*, o mais importante evento político do final do século XIX, e que direciona a população a uma tomada de consciência de sua autonomia.

Todavia, uma conjugação de fatores levou a esboçar-se, logo após a Independência, a referida consciência de autonomia, podendo-se, entre eles, destacar o desejo de dar equivalente espiritual à liberdade política, rompendo, também neste setor, os laços com Portugal. Destaquemos ainda as tendências historicistas, marcadas de relativismo, que, vendo na literatura uma consequência direta dos fatores do meio e da época, concluíram que cada país e cada povo possui, necessariamente, a sua própria, com características peculiares. Imaginemos que andava pelo ar, mais ou menos difuso, o raciocínio seguinte: "O Brasil tem uma natureza e uma população diferentes das de Portugal, e acaba de mostrar que possui também uma organização política diferente; a literatura é relativa ao meio físico e humano; logo, o Brasil tem uma literatura própria, diferente da de Portugal." Esta foi (poderíamos dizer) a grande hipótese de trabalho



dos românticos, que acabaram por erigi-la em dogma. Dela proveio muito da teoria e da prática do nosso Romantismo, seja no terreno da criação, seja no da crítica. Era preciso mostrar que tínhamos uma literatura, exprimindo características que se julgavam nacionais; e para lhe dar validade era preciso também provar que o meio já a vinha destilando antes, graças ao poder causal que lhe atribuíam os pressupostos românticos. (CANDIDO, 2006, p. 178)

Pode-se perceber que o Romantismo, que tem como importantes características o nacionalismo e a inspiração patriótica, influencia decisivamente a liberdade estética e o sentimento poético. A produção decorrente do Romantismo tem na literatura e na pintura forte desenvolvimento em várias gerações de artistas posteriores, situando-se aí também correntes de autores racionais e intimistas.

Os poetas da segunda geração romântica possuíram em grau notável a primeira virtude de quem nos quer comover, a sinceridade. Circunstâncias fortuitas de sua vida fizeram com que todos eles de fato vivessem a sua poesia ou sentissem realmente o que com ela exprimiram. Talvez por isso não são artistas mas poetas, com o mínimo de artifício e o máximo de emoção, em mais de um deles ingênua, conforme convém à boa arte. O que se lhes pode descobrir de nacional, o seu brasileiro mais íntimo que demonstram, como o era o da geração anterior, é já a revelação da nossa alma do povo diferente, como se ela viera formando e afeiçoando em três séculos de vida histórica e em trinta anos de existência autônoma, a expressão inconsciente do seu sentir ou do seu pensar, indefinidos sim, mas já inconfundíveis. (VERÍSSIMO, 1915, p. 128)

O Romantismo brasileiro tem características de subjetivismo e sentimentalismo semelhantes ao Romantismo europeu. A estratégia de inserção de traços peculiares e adaptações à realidade e cultura nacionais tiveram a finalidade de alcançar liberdade em relação aos traços europeus. As raízes culturais presentes nas transposições promovidas pela substituição de terminologias e situações exóticas por outras locais familiarizam o leitor/espectador da obra com o contexto em que ela se insere. A predileção pelo folclore e pelo nacionalismo visava o desenvolvimento identitário que marcou sobremaneira o Romantismo no Brasil.

A apreciação da natureza, traço marcante da identidade brasileira desde 1500, e a exaltação da emoção e dos sentidos encaminharam uma



visão diferenciada do artista como criador, tornando a criatividade mais importante que a utilização tradicional de regras formais e acadêmicas. A pressuposição de que as transformações que acontecem no que já está estabelecido decorrem exclusivamente do desejo de aperfeiçoamento e adaptação cronológica de valores é um equívoco, quando direcionada ao processo desencadeador dos movimentos reacionários e renovadores da arte, como ocorre na estética *Naiif*. O crescimento, a maturidade e o declínio (ou simplesmente a perpetuação) do clássico encaminham a vertente artística diferenciada e com preocupações valorativas da emoção e da poesia, sem a preocupação da perfeição estética acadêmica almejada. A inexistência da pré-avaliação, pela característica *Naiif* não acadêmica, encaminha um processo criativo diferenciado e inovador, que desemboca na poética expoente das obras. A pura e ingênua síntese formal participa efetivamente na comunicação artística, e se torna sua principal virtude.

CIRANDA DA BANDA



Ciranda da banda, de Corina Ferraz.

A análise da composição da tela *Ciranda da banda* direciona o espectador à indicação da dicotomia nela presente, quando figuras em "ciranda" procuram mostrar a fraternidade entre as pessoas retratadas, envolvidas numa atividade da execução melódica, mas que, pelas expressões



inopinadas observadas em seus rostos, indica simbolicamente a condição da realidade social em que o indivíduo retratado está inserido, realidade em que a funcionalidade do sujeito em prol do pseudo discurso consensual encerra-se em sua utilidade. “Sob o ponto de vista da semiótica, a definição de signo comporta a ideia de que é algo que representa alguma coisa para alguém, sob certo aspecto e em certa medida. A ideia de equivalência aí faz sentido.” (CHALHUB, 2005, p. 21)

A tela *Ciranda da banda* ilustra algumas importantes características poéticas *Naïf*. Simbolicamente, as figuras representativas das pessoas integrantes da banda fazem o espectador da pintura relacionar a pequena importância que o indivíduo possui perante o meio social, mas que dele se utiliza para alcançar seus objetivos, que vão desde a manipulação ideológica até a perpetuação de uma dominação cultural.

O sentido das figuras humanas (muito frequentes nas obras *Naïf*) são as marcas imagéticas usadas para, por meio da irrealidade dual que representam, produzirem o seu principal elemento discursivo. As expressões inopinadas, as proporções e os gestuais pouco habituais para a estética acadêmica produzem efeitos que simulam a busca pelo sentido em conflitos e contratos sociais não-consensuais estabelecidos. Antonio Candido, em seu livro *Literatura e sociedade*, exemplifica a idealização humana presente num clássico da literatura brasileira: “(...) elemento básico do Caramuru é o homem natural, o índio, que aparece vivendo, sob certos aspectos, num estado de pureza cuja perfeição o europeu admira.” (CANDIDO, 2006, p. 186)

A interação significativa que ocorre entre as imagens, a mimese presente e o destaque à dualidade imagética sensível encaminham o evento criativo ao seu significado, pelo afastamento da articulação normatizadora acadêmica:

A função poética traz e torna presente o que existe em ausência na linguagem, ou seja, a equivalência de formas sógnicas. (CHALHUB, 2005, p. 25)

O aspecto posicional dos signos, das palavras em um poema, acaba revelando que a significação está na própria relação que une esses termos. Assim, o código verbal e suas qualidades, sejam sonoras, sejam visuais, ao se desenharem (configurar) diagramadoramente (desenho que mostraria, no conjunto, os elementos em relação), adquirem características do objeto que definem. (CHALHUB, 2005, p. 39)



O surgimento da arte *Naïf* ocorreu na França, mas tem o Brasil, a Itália, o Haiti e a Iugoslávia como os países expoentes. Inclusive, pertence ao Brasil o maior acervo mundial deste gênero.

No Brasil, a arte dos chamados *artistas primitivos* passou a ser valorizada após o Movimento Modernista, que apresentou, entre as suas tendências, o gosto por tudo que era genuinamente nacional. E um artista primitivo é alguém que seleciona elementos da tradição popular de uma sociedade e os combina plasticamente, guiando-se por uma clara intenção poética. (PROENÇA, 1998, p. 247)

A característica predominante no Romantismo, da liberdade espiritual voltada à necessidade de mudanças relativas aos padrões estabelecidos pelo classicismo científico e artístico, desencadeou uma revolução que excedeu seus propósitos iniciais, projetando com vigor a manifestação artística *Naïf*.

Percebemos, na tela *Ciranda da banda*, influências diretas dos ideais Românticos. A pura e ingênua arte plástica e literária, isenta de preciosismo acadêmico e, sobretudo, com o mínimo de controle racional, diferencia a manifestação *Naïf* da arte primitiva e daquela presente na arte clássica e acadêmica. Corina Ferraz, que possui formação acadêmica, tendo cursado Belas Artes em Ribeirão Preto – São Paulo, e Curso Superior de Pintura em Curitiba – Paraná, optou pela linguagem estética e discursiva *Naïf* para expressar em sua tela uma ideologia e maneiras próprias de pensar, que envolvem política, direitos humanos e principalmente a parte poética.

Os exemplos de pinturas *Naïf* dos artistas Pilar Sala e Edgar Calhado reproduzidos a seguir ilustram características de utilização de cores vivas, estilização e síntese. A alegria e a espontaneidade encontradas em obras tipicamente *Naïf* decorrem da autonomia que os artistas possuem, onde manifestam sua necessidade de utilizar a arte como um canal de sua expressão interior, não raro onírica.





Bordando, de Pilar Sala. Imagem disponível em:
<http://blogillustratus.blogspot.com.br/2009/12/arte-naif.html>



Flamboyant, de Edgar Calhado. Imagem disponível em:
<http://blogillustratus.blogspot.com.br/2009/12/arte-naif.html>

A forte influência da forma singular e do estilo ilustrativo utilizado nas obras de Henri Rousseau (já abordado nesse estudo), com característica não convencional, contribuem para o advento da *Pop-art* e da *Op-art*, pela utilização de magnífico colorido e formas simplificadas, e exemplificam a diferenciação entre as manifestações artísticas citadas neste parágrafo.

Movimentos vanguardistas de arte surgiram a partir do afastamento do classicismo, sendo Pablo Picasso, Salvador Dali, Henri de Toulouse-Lautrec, Vincent Van Gogh, Henri Matisse, Cândido Portinari, entre outros, exemplos de artistas que, por meio do *Expressionismo*, do *Dadaísmo*, do *Fauvismo*, do



Cubismo, do Abstracionismo, do Surrealismo, e do Romantismo utilizaram os meios oníricos, de ímpeto, da sobreposição de ideias e, sobretudo, da emoção em suas expressões artísticas, todas derivadas da ausência do controle racional imposto pelo academicismo.

CONCLUSÃO

O surgimento de novas vertentes artísticas pressupõe um entendimento histórico adequado, mas tal afirmação não encontra consonância na pintura *Naïf*, o que justifica o fato de essa manifestação ser entendida de maneira deturpada, com os críticos comparando-a com desenhos rupestres ou com pinturas feitas por doentes mentais.

Mas com o que deve um pintor experimentar e por que não se contenta em sentar-se diante da natureza e pintá-la com todo o talento que possuir? A resposta parece ser que a arte perdeu o rumo porque os artistas descobriram que a simples exigência de que deviam "pintar o que veem" é contraditória. (...). Recordemos como o artista primitivo costumava construir, digamos, um rosto a partir de formas simples, em vez de copiar um rosto verdadeiro; reportamo-nos frequentemente aos egípcios e seus métodos de representarem numa pintura o que conheciam e não o que viam. A arte grega e romana insuflou vida nessas formas esquemáticas; a arte medieval usou-as, por sua vez, para contar a história sagrada; a arte chinesa para contemplação. Em nenhum desses casos o artista era instado para "pintar o que via". Essa ideia só veio a surgir durante a Renascença. (...). De então para cá, são cada vez mais amplos os conhecimentos que nos provam ser impossível separar claramente o que vemos do que conhecemos. Uma pessoa que tenha nascido cega, e adquira a vista mais tarde, deve aprender a ver. Com alguma autodisciplina e auto-observação, todos podemos descobrir por nós mesmos que aquilo a que chamamos "visão" é invariavelmente colorido e modelado pelo nosso conhecimento do (ou crença no) que vemos. (GOMBRICH, 2000, p. 404)

O pintor *Naïf* cria sua expressão a partir de códigos próprios, independente da preexistência de formação acadêmica. Isso é decorrente de uma visão particular de mundo, que surge de sua condição particular. A



necessidade de expressão desse particular e único entendimento impulsiona o artista a realizar sua obra sem grande preocupação, no que tange à sua importância, direcionando o espectador a compartilhar sua experiência atemporal e visionária, o que busca transfigurar situações cotidianas.

Ingenuidade torna-se então ferramenta desarticuladora e transformadora da pseudo coesão hegemônica tecnicista presente na comunidade representada na tela. Estruturalmente, a obra retoma valores emocionais ingênuos como contraponto sensível à imposição acadêmica na busca estética do belo. O modo como os elementos figurativos utilizados na obra de arte encaminham o entendimento narrativo, pelo inter-relacionamento perceptível, descreve o discurso presente, ilustrando a eterna busca dos significados e do sentido relacional humano.

A maneira fragmentada, contemporânea, de entendimento dos valores, relacionada à transitoriedade dos valores humanos, indica o caminho da emoção e do sentimento inseridos na criação artística, trajeto percorrido pela maioria dos artistas *Naïf*, e marcado por ingenuidade acadêmica e poética superlativa.

REFERÊNCIAS

ARGAN, G. C. *As fontes da arte moderna*. Trad. Rodrigo Naves. São Paulo: CEBRAP, 1987.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CHALHUB, S. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 2005.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. São Paulo: LTC, 2000.

PROENÇA, G. *História da arte*. São Paulo: Ática, 1998.

VERISSIMO, J. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; Fundação Biblioteca Nacional; Departamento Nacional do Livro, 1915.

[Voltar ao Sumário](#)



RELAÇÕES ENTRE O TEXTO LITERÁRIO E O CONTEXTO HISTÓRICO NO ROMANCE *O NOME DA ROSA* DE UMBERTO ECO¹

Eutália Cristina do Nascimento Moreto²

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo abordar elementos considerados históricos encontrados no romance *O nome da rosa*, de Umberto Eco, tendo como embasamento teórico de análise as considerações de Fredric Jameson e György Lukács. Será abordada a historicidade nesta narrativa, a partir de dados factuais presentes na obra. *O nome da rosa* é caracterizado como romance histórico por retratar a vida monástica em uma abadia na Itália, durante o período medieval. Servirá também para a análise a obra *Pós-escrito a O nome da rosa*, do próprio Umberto Eco, na qual é descrito o processo de criação do seu famoso romance.

Palavras-chave: Romance histórico. *O nome da rosa*. Literatura.

ABSTRACT: This work aims to approach historical factors found in the literary work *The Name of the Rose*, from Umberto Eco, and has the considerations of Fredric Jameson and György Lukács as theoretical background of analysis. *The Name of the Rose* is featured as historical novel for portraying the monastic life in an abbey, located in Italy during the medieval period. It will be boarded the historicity of this narrative takes place, from factual information highlighted in the work. Another work of Umberto Eco, *Postscript to The Name of the Rose*, which describes the process of his famous novel creation will also serve for analysis.

Keywords: Historical novel. *The name of the rose*. Literature.

¹ Artigo recebido em 18 de abril de 2012 e aceito em 04 de junho de 2012. Texto orientado pela Prof. Dra. Edna Polese.

² Mestranda do Curso de Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: crismoreto19@gmail.com



INTRODUÇÃO

O romance histórico como narrativa literária, origina-se do aspecto historiográfico, se apresentando como uma das alternativas para resgatar o passado. Para a elaboração de uma narrativa ficcional, podemos afirmar que há um diálogo entre pesquisa histórica, enredo fictício e a mistura de personagens históricos e de ficção. Desta maneira, um romance histórico pode conter fatos ficcionais entremeados aos históricos que não necessariamente precisam ser inseridos na narrativa tal como aconteceram.

Este tipo de narrativa leva o leitor a reinterpretar os fatos e personagens da nossa história. Atualmente o mercado editorial continua oferecendo romances baseados em fatos e personagens históricos. Recentemente, foram lançados o romance *Equador*, de Miguel Sousa Tavares, *Kalunga*, de Custódia Wolney, *Heresia: um suspense histórico*, de S. J. Parris, *O ouro maldito dos Incas*, de Lucio Martins Rodrigues, *Virado do avesso: um romance histórico-teológico*, de Rogério Greco, dentre outros.

Em 2010, o Prêmio Nobel de Literatura foi para o romance histórico *O sonho do Celta* de Mario Vargas Llosa, onde são abordados os horrores do colonialismo britânico e belga na África. Estes autores contextualizam seus conhecimentos em obras com dados verossímeis que atraem os leitores, sendo necessário além de rememorar, descrever com exatidão os acontecimentos históricos a serem abordados, mesmo se tratando de narrativa ficcional.

Muitos romances históricos conseguem reunir diferentes abordagens, seja documental, histórica, policial, como em *O nome da rosa*, de Umberto Eco (1980), cujo enredo descreve os acontecimentos religiosos, sociais e políticos, da época medieval, refletindo de forma verossímil este período. A temática da narrativa gira em torno de sete mortes ocorridas numa abadia, por causa da procura desenfreada por um livro: a suposta obra de Aristóteles, *a Poética*, que se tratava da comédia e que tinha como conteúdo o riso. Tão grande foi o sucesso e a repercussão desta obra, na década de 1980, que Eco descreveu as origens e o processo de criação do seu famoso romance, na obra *Pós-escrito a O nome da rosa* (1985). O próprio Eco diz: "O autor não deve interpretar. Mas pode contar como e por que escreveu." (ECO, 1985, p. 13).

Antes de iniciarmos com a abordagem sobre os aspectos históricos encontrados na obra de Eco, é importante fazermos um breve histórico sobre o assunto.

Um dos primeiros teóricos a estudar o romance histórico com caráter ficcional, foi George Lukács, entre 1936 e 1937. Este teórico define o romance



como um gênero inerente à classe burguesa. Para o estudioso, apesar de a ficção histórica clássica ter surgido na estética do Romantismo, ela é anti-romântica por estar intimamente ligada à ascensão da burguesia, às novas mudanças econômicas, sociais e políticas do momento e à conscientização das pessoas em relação à relevância da história do próprio país e do mundo. O nascimento do romance histórico, como gênero, foi a partir do século XIX, sendo *Waverley* (1814), de Walter Scott, o primeiro romance histórico da literatura universal que se tem conhecimento. Um dos princípios que acabou por se impor como modelo, segundo este teórico é que a ação ocorre em um passado anterior ao presente do escritor (LUKÁCS, 2011, p. 33).

Na visão de Lukács (2011), esse passado anterior, precisa ser reconstruído através dos costumes, da fala e das instituições do passado, que são características do romance histórico. Partindo desta ideia, podemos dizer que a reconstrução do passado se dá através da imaginação do autor e do seu embasamento teórico. Aqui há um confronto entre historiador e ficcionista, para dar "asas a imaginação". A mistura de história e ficção, num romance histórico, depende da História. Se o autor escrever sobre um período muito bem documentado, terá uma árdua tarefa, pois além de situar a História, entrará também a ficção, sendo importante manter o foco na descrição dos fatos históricos, a fim de que possa ser fielmente retratado. No caso de um período narrado não apresentar um vasto registro histórico, o autor poderá preencher os espaços com a ficção.

O romance histórico, de acordo com Lukács (2011), exige a colocação da história em épocas distantes, como uma estratégia narrativa para reconstruir de forma detalhada os acontecimentos que caracterizam esse período. Traçando um paralelo neste contexto de detalhamento, o romance "não é apenas a representação de um período de transição histórica, mas a encenação de eventos históricos paradigmáticos, como a própria guerra, que sempre deve estar no centro de um romance histórico" (JAMESON, 2007, p. 188).

Apesar de *O nome da rosa* não tratar especificamente de um período conflituoso como guerras mundiais, aborda de maneira bastante convincente e realista os conflitos religiosos da época.

O contexto histórico vem enriquecer e unificar realidade e fantasia, numa narrativa ficcional. Por isso, é necessário que a exposição dos acontecimentos a valorização da questão histórica seja preservada, de modo a contribuir para a consolidação da memória de um povo ou de uma nação. Em entrevista a Ubiratan Brasil, Eco comenta sobre a função e preservação da memória, que comparada com um músculo precisa ser exercitada para não atrofiar:



De fato, é importantíssimo esse tipo de exercício, pois estamos perdendo a memória histórica. Minha geração sabia tudo sobre o passado. Eu posso detalhar sobre o que se passava na Itália 20 anos antes do meu nascimento. Se você perguntar hoje para um aluno, ele certamente não saberá nada sobre como era o país duas décadas antes de seu nascimento, pois basta dar um clique no computador para obter essa informação. Lembro que, na escola, eu era obrigado a decorar dez versos por dia. Naquele tempo, eu achava uma inutilidade, mas hoje reconheço sua importância. A cultura alfabética cedeu espaço para as fontes visuais, para os computadores que exigem leitura em alta velocidade. Assim, ao mesmo tempo em que aprimora uma habilidade, a evolução põe em risco outra, como a memória (...). (BRASIL, 2010)

Entretanto, para Halbwachs a memória apoia-se sobre o “passado vivido”, o qual permite a constituição de uma narrativa sobre o passado do sujeito de forma viva e natural, mais do que sobre o “passado apreendido pela história escrita” (HALBWACHS, 2004, p.75).

De qualquer forma, consideradas ambas as visões, o resultado de um romance histórico é sempre rico, quando bem trabalhado, deixando para o leitor um caminho onde se pode trilhar entre as realidades, ampliando desta forma, o conhecimento dos leitores eruditos e também ensinando os leigos.

O romance histórico “é um gênero híbrido por lidar com o fictício, ponto chave para o romance, e com o verídico, inerente ao discurso da história. Ele aborda o universal, mas não parte da realidade histórica para tanto” (VANOOSTHUYSE, citado em RIBEIRO, 2009, p. 76).

Os personagens ficcionais ajudam na compreensão da história, nos fatos que efetivamente aconteceram. “Um romance histórico deve (...) identificar no passado as causas do que aconteceu depois, mas também desenhar o processo pelo qual essas causas foram lentamente produzindo seus efeitos.” (ECO, 1985, p. 63-64).

A CONSTRUÇÃO DO ROMANCE *O NOME DA ROSA*

Primeiramente, ao elaborar a escrita de um texto narrativo, é comum ideias aflorarem a mente, mas no caso de romance histórico, não bastam simplesmente ideias para a composição, é preciso ir além destas, para situá-



las no tempo e no espaço. É preciso buscar subsídios no passado, como Eco fez, para a elaboração de seu romance.

Na obra *Pós-Escrito a O nome da rosa*, Eco conta onde buscou informações para a criação do enredo e dos personagens. Na concepção de Eco, seu romance se apresenta como de difícil leitura para o leitor médio, mesmo com uma linguagem acessível, o que despertará no leitor a curiosidade em saber como a obra foi criada.

O romance começou a ser escrito em 1978, mas o autor diz que a ideia devia ser mais antiga, pois mais tarde, ele encontrou um caderno datado de 1975, onde havia uma lista de monges de um mosteiro impreciso. A partir daí, seguiram-se pesquisas com a leitura do *Traité des poisons* de Orfila, que havia sido comprado vinte anos antes (ECO, 1985, p. 15-16).

A focalização de referenciais históricos sobre a Idade Média, os quais abrangem costumes, conflitos sociais, políticos e religiosos, é bem marcada e foi preciso fazer uma pesquisa exaustiva pelos fatos deste passado longínquo. Na introdução do romance, feita por David Lodge, é mencionado:

Originalmente, ele pretendia ambientar a história na Itália contemporânea, mas logo passou a situá-la no final da Idade Média, adicionando mais e mais níveis de significado através de referências intertextuais e correspondências entre os tempos medievais e modernos, aproveitando-se de **um bocado de conhecimento que havia obtido anteriormente em sua vida**, mas que poucas vezes utilizara em sua carreira como crítico e semiótico. (ECO, 2010, p. 12, ênfase acrescentada)

Por outro lado, existe a inverossimilhança, que permite ao autor “brincar” com o enredo, e em *O nome da rosa*, são apresentados fatos ficcionais que não aconteceram e personagens que não existiram.

No romance histórico, ao contrário, não é preciso que entrem em cena personagens reconhecíveis em termos de enciclopédia comum. Pensemos em *Os noivos*: o personagem mais conhecido é o cardeal Frederigo, que antes de Manzoni era pouco conhecido (...) mas tudo aquilo que Renzo, Lucia ou Fra Cristoforo fazem só podia ser feito na Lombardia do século XVII. O que os personagens fazem serve para fazer compreender melhor a história, aquilo que aconteceu. Acontecimentos e personagens são inventados, entretanto dizem



sobre a Itália da época coisas que os livros de história nunca disseram com tanta clareza. (ECO, 1985, p. 64)

O caso dos crimes na abadia é criado pelo autor, mas o contexto abordado no romance é baseado em fatos históricos, trazendo prazer para o leitor durante a leitura.

Neste sentido, “há uma ambiguidade representada pela fantasia, pois as verdades nem sempre estão de acordo com a história” (ESTEVES, 2010, p. 20). Assim, o preenchimento literário na narrativa aparece como uma forma de expressar outras verdades que não poderiam ser ditas.

Este tipo de romance pode ser classificado ainda como romance de “memória”, uma vez que são resgatados fatos históricos, pois permitirá ao leitor, dependendo do horizonte de expectativas e conhecimento prévio sobre o assunto, ser surpreendido pelos acontecimentos históricos. E também pode ser classificado como romance de formação, pois dentro o contexto histórico, o enredo mostra ainda as relações do protagonista Adso com a figura feminina e sua primeira experiência sexual, que despertou em seu interior uma mudança, representando algo significativo em sua vida:

Eu pensava na moça. A minha carne esquecerá o prazer, intenso, pecaminoso e passageiro (...) mas minha alma não esquecerá o seu rosto, e não conseguia ver perversidade nessa recordação, antes palpitava como se naquele rosto resplandessem todas as doçuras da criação. (ECO, 2010, p. 337)

Seu lado de historiador aparece na construção da narrativa, através do uso de fontes como livros encontrados em bibliotecas medievais, nome e fichas anagráficas para a escolha dos nomes de seus personagens, pesquisas arquitetônicas para estabelecer a planta da abadia, as distâncias, o número de degraus de uma escada de caracol. Foram dois ou três meses de pesquisas para a construção do labirinto adequado. Para situar o leitor, do espaço físico da narrativa, percebe-se os vários estudos na construção da abadia, conforme desenho da planta, ainda nas páginas iniciais da obra (ECO, 1985, p. 22-23).

Através de leituras das crônicas medievais, Eco inclui no seu romance lutas pela pobreza ou a inquisição contra os “fraticelos” (ECO, 1985, p. 24). O autor releu epopeia de cavalaria, para retratar a fala e utilizar o estilo narrativo e poético da época.



PERÍODO MEDIEVAL: SEU IMAGINÁRIO COTIDIANO

O nome da rosa é situado no período medieval, porém, a ideia inicial era situar o enredo num mosteiro contemporâneo, onde teria um monge pesquisador que lia o *Manifesto*. Porém, os mosteiros ainda suscitam de lembranças medievais, desta forma, voltou-se as pesquisas de seus arquivos de medievalista em hibernação. Leu livros e ensaios sobre estética medieval, o longo estudo sobre o Apocalipse e sobre as miniaturas do comentário de Beato de Liebana, estudos para o seu trabalho sobre Joyce. Assim, acumulou vasto material como fichas, fotocópias, cadernos que se acumulavam desde 1952, para estudos imprecisos. (ECO, 1985, p. 16-17). As pesquisas de vários anos trouxeram para Eco, a erudição sendo o período medieval retratado também em outras obras. O próprio autor afirma ter um conhecimento direto sobre a Idade Média, fazendo dela seu imaginário cotidiano, conforme descrito no trecho abaixo:

Esse gosto e essa paixão nunca me abandonaram (...) (ser medievalista geralmente exige somas vultosas e disponibilidade para perambular por bibliotecas distantes, microfilmando manuscritos inacessíveis). (...). A Idade Média, ficou sendo não meu ofício, mas o meu *hobby* e a **minha tentação constante, e eu a vejo por toda parte, de maneira transparente, nas coisas de que me ocupo**, que não parecem medievais, mas que o são. (ECO, 1985, p. 18, ênfase acrescentada)

Dentre tantas reflexões que a leitura da obra nos proporciona e nos desafia, uma está relacionada à voz narrativa do texto que inicia descrevendo como o autor/narrador encontra o manuscrito: "Assim, escrevi logo a introdução, colocando a minha narrativa em um quarto nível de encaixe, dentro de outras três narrações: eu digo que Vallet dizia que Mabillon dissera que Adso disse..." (ECO, 1985, p. 20).

O que podemos perceber é um encontro de vozes, refletindo a intertextualidade de maneira sutil, porém mostrando que é possível elaborar um texto novo a partir de um texto já existente. "Há o diálogo entre o texto e todos os outros textos escritos antes (só se fazem livros sobre outros livros e em torno de outros livros)." (ECO, 1985, p. 40).

Os procedimentos da introdução do romance, "Um manuscrito, naturalmente", são esclarecedores sobre a questão aqui tratada. O



narrador efetua citações bibliográficas e biográficas numa deliberada confusão entre dados reais e fictícios. Tais informações são detalhadas, objetivando justamente colocar ao leitor a existência do manuscrito e de um determinado livro como indiscutíveis. O objetivo maior é tornar verossímil toda a história narrada, dando-lhe respaldo histórico. (GUIMARÃES, 1988, p. 212)

Um questionamento proposto pelo próprio autor, ao lançar a pergunta no *Pós-Escrito a O nome da rosa*: “Quem fala, o Adso de dezoito ou o Adso de oitenta?” (ECO, 1985, p. 31). Na verdade, o próprio Eco responde ao esclarecer que são ambos, ou seja, há um “duplo jogo enunciativo”, há uma dupla máscara. Seria, então, o Adso velho fazendo uma reflexão, retomando através de suas lembranças, tudo o que presenciou e testemunhou enquanto jovem, “apresto-me a deixar sobre este pergaminho o testemunho dos eventos miríficos e formidáveis a que na juventude me foi dado assistir (...)” (ECO, 2010, p. 49).

Uma boa narrativa ficcional é aquela que consegue conquistar o leitor e prendê-lo do início ao fim da leitura e neste sentido, “um texto quer ser uma experiência de transformação para o leitor” (ECO, 1985, p. 44), ou seja, a partir da descoberta de como o narrador se posiciona, qual é a ênfase do enredo, o tempo, o modo de narrar a obra, são perguntas, que ao serem respondidas, permitirá ao leitor, um posicionamento acerca da narrativa.

Para escrever um romance histórico existe a dependência do mundo real, fato verificado pelo desenrolar da trama, que se deu em novembro de 1327, tempo determinado por fato histórico e que pode ser comprovado na passagem: “(...) porque em dezembro Michele de Cesena já está em Avignon (...)” (ECO, 1985, p. 25). Para Eco, a “resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que o passado, já que não pode ser destruído porque sua destruição leva ao silêncio, deve ser reavaliado: com ironia, de maneira não inocente” (ECO, 1985, p. 56-57).

Para contextualizar o período histórico da época, a construção dos espaços (cenários) e figurinos, a narrativa dos fatos depende de uma realidade para respaldar as ações dos personagens, bem como determinar as posições de cada um deles, no contexto ficcional.

Cria-se assim, uma atmosfera, para onde o leitor será transportado. Nas palavras de Eco, mobiliar um mundo em um romance histórico significa: “(...) alguns elementos, como o número de degraus, dependem de uma decisão do autor, outros, como os movimentos de Michele, dependem do mundo real, que, por acaso, nesse tipo de romance, coincide com o mundo possível da narração.” (ECO, 1985, p. 25).



De acordo com Lodge, a experiência de viver em um período violento na história política italiana forneceu para Eco energia imaginativa para a criação de *O nome da rosa* (ECO, 2010, p. 20).

O romance é marcado pelo tempo cronológico e tempo histórico. De acordo com Nunes:

O tempo histórico representa a duração das formas históricas de vida, e podemos dividi-lo em intervalos curtos e longos, ritmados por fatos diversos. Os intervalos curtos do tempo histórico se ajustam a acontecimentos singulares: guerras, revoluções, migrações, movimentos religiosos, sucessos políticos. (NUNES, 2008, p. 21)

Sobre esta ótica, o manuscrito que origina o enredo ambientado na abadia medieval, está dividido em sete dias. Cada dia, por sua vez, está subdividido em períodos correspondentes às horas litúrgicas: matinas (entre 2h30min e 3h da madrugada), laudes (entre 5 e 6h da manhã), primeira (em torno das 7h30min), terceira (por volta das 9h), sexta (meio-dia), nona (entre 2 e 3h da tarde), vésperas (em torno das 4h30min), completas (em torno das 6 horas, até as 7 os monges se recolhem). A descrição de tempo na narrativa se baseia no fato de que na Itália setentrional, em fins de novembro, o sol se levanta em torno das 7h30min e se põe em torno das 4h40min da tarde.

Partindo do propósito de situar o leitor em que período da época medieval, o romance foi escrito, o autor mostra a verossimilhança, nas seguintes passagens: "Quem sabe, para compreender melhor os acontecimentos em que me achei envolvido, é bom que eu recorde o que andava acontecendo naquele pedaço de século (...)." (ECO, 2010, p. 50).

Iniciemos as nossas descobertas considerando a identificação do contexto histórico da época, descrito em sete parágrafos, apenas no prólogo do romance, fundamentando o período caracterizado pela influência da Igreja sobre toda a sociedade. "Desde os primeiros anos daquele século o papa Clemente V transferira a sede apostólica para Avignon deixando Roma às voltas com as ambições locais (...)." (ECO, 2010, p. 50). Essa legibilidade é reiterada por pesquisas que indicam a cidade como sede da Igreja Católica e moradia de papas entre 1309 e 1377, sendo sede da igreja por 68 anos no século 14.

Outros fatos históricos são mencionados na seguinte passagem: "(...) no ano de 1314 cinco príncipes germânicos elegeram, em Frankfurt, Ludovico da Baviera regente supremo do Império." (ECO, 2010, p. 50). Dois anos



depois era eleito em Avignon o novo papa, Jacques de Cahors, velho de setenta e dois anos, justamente com o nome de João XXII, e queira o céu que nunca mais um pontífice assuma um nome assim, já tão malquisto pelos bons.

A historicidade é apontada ainda por Ferreira e Teixeira neste trecho: "(...) o Papa João XXII (1316 a 1334) foi precedido por Clemente V e substituído por Bento XII e de Bernardo Gui (1261 a 1331), teólogo francês, padre dominicano, um dos teóricos da Inquisição que ensinou vários métodos de tortura na obra 'Prática da Inquisição'." (FERREIRA; TEIXEIRA, 2008, p. 117).

Ainda neste contexto Igreja x Idade Média, na dissertação desenvolvida por Araldi (2004) intitulada *Semiose, cognição e literatura: uma abordagem semiótica de "O nome da rosa"* é apresentada de modo bastante esclarecedor, como o realismo histórico é abordado no romance:

O realismo histórico é atingido ainda, através da disputa eclesiástica sobre a pobreza de Cristo, na qual o Papa João XXII persegue e condena à fogueira da inquisição vários franciscanos, defensores do dogma da pobreza de Cristo e conseqüentemente de seus seguidores. O imperador Ludovico da Baviera, que derrota seu oponente Frederico da Áustria – com o qual dividira o título de imperador por doze anos – tendo sido excomungado pelo Papa, viu nos franciscanos poderosos aliados, de modo que ao mesmo tempo em que se realizava o embate com o Estado, a igreja enfrentava uma divergência interna significativa. Eco traz as disputas reais para o romance ficcional ao promover um debate entre os representantes do Papa e dos franciscanos, do qual os últimos saem com a angustiante sensação da impotência e os primeiros, com dois prisioneiros: um herege, seguidor de frei Dulcino, e uma moça acusada de bruxaria por estar em lugar impróprio e portar um galo preto, símbolo da presença do demônio. Ambos são condenados a fogueira. O mundo real imbrica-se à ficção no confronto Papa/Império, paradigma da luta Igreja/Estado pelo controle da sociedade daquela época. Os protagonistas, adeptos das concepções do catolicismo ou da doutrina imperial, laica e estadista, utilizavam a riqueza e as disputas teológicas em confrontos que visavam ao controle do poder dentro da própria igreja. (ARALDI, 2004, p. 78-79)

Nesta época, de acordo com a *Enciclopédia Simpozio* (2012), o Papa da Igreja Católica era João XXII, cujo nome era Jacques Duèze, nascido em



Cahors em 1249 e falecido em Avignon em 1334, governou a Igreja de sete de agosto de 1316 até sua morte. Os frades, porém, fazem parte de um grupo seletíssimo, pois a fama que deste Papa a história registrou para a posteridade não foi nada boa, a ponto de Dante, o escritor fiorentino, que morreu 13 anos antes dele, em 1321, já o destinar, na "Divina Comédia", às profundezas do inferno! O trecho abaixo expõe mais uma realidade histórica do período:

Em 1322 o Imperador Ludovico, o Bávaro, batia seu rival Frederico da Áustria. Ainda mais temeroso de um único imperador, do que o fora de dois, João excomungou o vencedor, e este, em contrapartida, denunciou o papa como herético. É preciso dizer que, justamente naquele ano, tivera lugar em Perugia o capítulo dos frades franciscanos, e o geral deles, Michele de Cesena, acolhendo as instâncias dos "espirituais" (...) proclamara como verdade de fé a pobreza de Cristo (...). (ECO, 2010, p. 51)

Neste ano, discutia-se muito sobre a pobreza apostólica, conflito entre o Papa e os franciscanos. Michele de Cesena, Ubertino de Casali e Bernardo Gui são alguns dos personagens históricos que povoam o romance aqui estudado, mesmo que para o autor "no romance histórico não precisa ter personagens reconhecíveis em termos de enciclopédia comum" (ECO, 2010, p. 63). Basta que o enredo seja apresentado de maneira a esclarecer os fatos para o leitor, independentemente de serem personagens reais ou fictícios.

Eco discute os métodos científicos da indução e dedução, para desvendar as mortes se inspirando em Roger Bacon e este, além de Arthur Conan Doyle, seria fonte de inspiração para o franciscano Guilherme de Baskerville. De acordo com a literatura, Bacon tornou-se monge da Ordem de São Francisco de Assis, em 1257, talvez por razões de saúde, e dez anos depois, a convite do papa Clemente IV escreveu o manuscrito *Opus Majus* (Obra Maior), que versava sobre diversas áreas do conhecimento.

O passado "é apresentado criticamente na obra em relação com o presente" (FERREIRA; TEIXEIRA, 2008, p. 115). Estes autores afirmam que "as questões referentes à sexualidade, desigualdade, responsabilidade social, ciência, religião, presentes em *O nome da rosa* e a relação da arte com o mundo, são todas levantadas e dirigidas ao leitor moderno e às convenções sociais e literárias do contexto histórico da obra" (FERREIRA; TEIXEIRA, 2008, p. 115).



Dentre as muitas abordagens que ainda se pode fazer com relação ao contexto histórico, é importante frisar que a obra apresenta outros aspectos não apresentados neste artigo e que poderá ser fruto de trabalho posterior.

CONCLUSÃO

Em uma narrativa refinada, na qual se incluem verdades históricas, *O nome da rosa* revela uma capacidade de envolver o leitor, provenientes do embasamento e verossimilhança com a questão histórica do período medieval. Enquanto romance histórico, percebemos que a narrativa mostra o perfil historiador de Eco, ao exteriorizar seu acentuado conhecimento da época retratada, acenando para o leitor que o trabalho de reconstrução da memória é um desafio para o autor.

O nome da rosa, segundo Haft e White (1999), é um romance longo e multifacetado que leva o leitor diretamente num mundo bizantino de políticas medievais e antigas intrigas religiosas. Seus personagens são caracterizados com alusões a figuras históricas literárias e sendo Eco, um sofisticado teórico literário, antes de escritor de romance, usa a teoria semiótica para enriquecer o diálogo na trama.

Discorrendo em estilo claro, apoiando-se numa excepcional pesquisa bibliográfica, Eco constrói um romance indispensável aos que desejam compreender o impacto da Igreja Católica na Idade Média.

Assim, diante da pesquisa aprofundada e do conhecimento de Eco, ora refletida nesta obra, vemos que a historicidade na ficção aparece como alternativa para resgatar os acontecimentos ocorridos no passado, permitindo unir história e literatura, como uma forma poética de perceber e compreender a realidade.

REFERÊNCIAS

ARALDI, I. S. *Semiose, cognição e literatura: uma abordagem semiótica de "O nome da rosa"*. 112 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Palhoça, 2004.

BRASIL, U. "Eletrônicos duram 10 anos; livros, 5 séculos", diz Umberto Eco. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,eletronicos->



duram-10-anos-livros-5-seculos-diz-umberto-eco,523700,0.htm. Acesso em: 25 fev. 2012.

ECO, U. *O nome da rosa*. São Paulo: Record, 2010.

_____. *Pós-escrito a O nome da rosa: as origens e o processo de criação do livro mais vendido em 1984*. 3. ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1985.

ENCICLOPÉDIA SIMPOZIO. *Escolástica latina do fim da Idade Média*. 8171y459. Disponível em: http://cfh.ufsc.br/~simpozio/Megahist-filos/Esc_Ouro/8171y459.html. Acesso em: 02 nov. 2011.

ESTEVES, A. R. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: UNESP, 2010.

FERREIRA, E. A. G. R.; TEIXEIRA, L. F. O romance histórico italiano: um estudo sobre *O nome da rosa* (1984), de Umberto Eco. *Revista Saber acadêmico*, São Paulo, n. 5, jun. 2008.

GUIMARÃES, D. A. D. A Idade Média revisitada por Umberto Eco. *Revista Letras*, Curitiba, n. 37, p. 208-223, 1988.

HAFT, A. J. W.; WHITE, R. J. *The key to "The name of the Rose"*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

JAMESON, F. O romance histórico ainda é possível? *Novos estudos*, São Paulo, n. 77, p. 185-203, mar. 2007.

LUKÁCS, G. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.

NUNES, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 2008.

RIBEIRO, R. de A. *Aspectos dos romances históricos tradicional e pós-moderno*. Disponível em: http://www.fae.edu.br/revistafaer/artigos/edicao1/74-81_rejane_de_almeida_ribeiro.%5B1%5D.pdf. Acesso em: 05 nov. 2011.

[Voltar ao Sumário](#)



NARRATIVA TRANSMÍDIA: DA LITERATURA A OUTRAS MÍDIAS¹

Julius Vinicius Marques Nunes²

RESUMO: O presente artigo aborda aspectos da narrativa transmídia, uma forma de contar histórias por meio de múltiplas plataformas. É um conceito relativamente novo na literatura, mas já há algum tempo utilizado no cinema e na televisão. A narrativa transmídia é desenvolvida em uma plataforma principal e em outras secundárias que, juntas, provocam uma imersão mais profunda do leitor/espectador na história e incentivam a interação. Entretanto, se o público não tiver contato com outros meios, não haverá perdas significativas de conteúdo e nem perdas na recepção da narrativa. Este trabalho apresenta os conceitos básicos da narrativa transmídia e cita três exemplos, sendo um brasileiro, nos quais os autores usam essa técnica de contar história – da literatura a outras mídias.

Palavras-chave: Narrativa transmídia. Literatura. Internet. Imersão do leitor.

ABSTRACT: This article deals with transmedia storytelling, a way of telling a story by means of multiple platforms. It is a relatively new concept in literature, but it has been used for a time in film and television. Transmedia storytelling is developed by a core platform and other secondary media, which together cause the reader's/audience's deeper immersion in the story and encourage interaction. However, if the audience does not have contact with other media, there will be neither significant loss in content nor in the reception of the narrative. This paper presents the basic concepts of transmedia storytelling and three examples, including a Brazilian one, in which the authors use this technique to tell a story – from literature to other media.

Keywords: Transmedia storytelling. Literature. Internet. Reader's immersion.

¹ Artigo recebido em 20 de abril de 2012 e aceito em 11 de junho de 2012. Texto orientado pela Prof. Dra. Brunilda Tempel Reichmann.

² Mestrando do Curso de Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: juliusvnunes@yahoo.com.br



INTRODUÇÃO

Atualmente, e já há algum tempo, as novas e as velhas mídias conversam. Os conteúdos antes pensados para apenas um meio, agora são pensados para múltiplas plataformas, tendo como base o receptor pós-moderno. A narrativa, que sofria pequenas mudanças com o passar dos tempos, vem sofrendo transformações mais radicais, principalmente como consequência da criação e do desenvolvimento de novas tecnologias (algumas nem tão novas assim).

A audiência de hoje (leitores, espectadores, telespectadores, etc.) quer ter mais controle sobre o que consome, quer interagir com os meios e também com as histórias, muitas delas compostas em narrativas não-lineares. Histórias que são contadas em uma plataforma principal, como a televisão, por exemplo, mas se desdobram em diversas outras, como internet, celular, em que cada desdobramento ou fragmento, apresenta novas histórias, com o objetivo de complementar a narrativa central. É a atualização da narrativa tradicional para a chamada "narrativa transmídia" ou no original em inglês *transmedia storytelling*.

NARRATIVA TRANSMÍDIA

No Brasil, o termo é relativamente novo e as experiências ainda engatinham. No exterior os exemplos são inúmeros e as grandes produções para o cinema ou para a televisão empregam as novas técnicas já há muito tempo. Experiências no campo da ficção e não ficção, do comercial e do jornalismo.

O termo *transmedia storytelling* foi cunhado pelo professor e pesquisador do *Massachusetts Institute of Technology* (MIT), Henry Jenkins, no livro *Cultura da convergência* (2009). De acordo com Jenkins, uma narrativa transmídia "desenrola-se através de múltiplas plataformas de mídia, com cada novo texto contribuindo de maneira distinta e valiosa para o todo" (JENKINS, 2009, p. 138).

O interessante é perceber o que cada meio, com sua especificidade, pode oferecer à narrativa central, com intuito de promover uma maior imersão do público naquela história. O entendimento da história por parte da audiência será "pleno" se o seu envolvimento com ela for grande. E essa compreensão mais abrangente passa pela interação com o conteúdo presente em diversas mídias e canais, como afirma o professor doutor Glaucio Aranha



(2011), do Núcleo de Divulgação Científica e Ensino de Neurociência, da Universidade Federal do Rio de Janeiro:

(...) cada um dos canais apresenta blocos narrativos que somados compõem um arco narrativo maior, o qual compreende todos os demais. O receptor para ter acesso a este arco maior em sua inteireza tem que transitar por todos os canais, cabendo a cada um desses explorar seus principais elementos expressivos com o fim de expandir as possibilidades dos demais canais, enriquecendo a experiência de leitura. (ARANHA, 2011, p. 02)

Entretanto, se o receptor perder um dos blocos, não terá comprometida a compreensão da narrativa, nem a compreensão daquele bloco específico. Ou seja, quem tem contato apenas com a história por meio da plataforma principal não terá problemas na recepção da narrativa, mas se buscar as outras plataformas terá acesso a mais elementos e à recepção de uma história mais complexa ou elaborada.

De qualquer forma, a narrativa transmídia, nem sempre “avisa” exatamente o que será encontrado pela frente. Às vezes são dadas apenas pistas, para que o receptor busque a complementação da informação. De acordo com Aranha, “as narrativas transmídias não apenas atingem a forma de estruturação da história, mas também o modo como o receptor se relaciona com o texto” (ARANHA, 2011, p. 03). A ideia é que o receptor, aqui também chamado de explorador, esteja atento e procure encontrar os demais canais pelos quais a narrativa é distribuída.

A transmídia muitas vezes aponta caminhos por pistas, por exemplo: um link oculto que é ativado quando o cursor passa por cima dele; o comentário de um personagem de que teria enviado um vídeo para o YouTube, cabendo ao leitor realizar uma pesquisa para ver se de fato tal vídeo existe; dentre outras inúmeras possibilidades. (ARANHA, 2011, p. 03)

Mas por que essa discussão está ganhando espaço agora? A resposta pode ser porque começamos a pensar que não podemos perder público em nenhuma mídia por causa de outra. E com conteúdos que têm narrativa transmídia isso não ocorre já que uma mídia deixa uma parte da história para que a outra possa contar, fazendo o receptor “navegar” pelos diversos meios. É óbvio que cada receptor vai dar prioridade ao meio que tem em mãos e/ou



mais afinidade, mas se ele souber que poderá encontrar um pouco da história nas outras mídias, alguns certamente irão até ela para obter mais informações.

Outro assunto que vem ganhando destaque nessa temática é a dúvida que alguns teóricos colocam no ar: as adaptações seriam *transmídia storytelling*? Não! As adaptações, sejam elas de um livro para uma peça de teatro ou de uma história publicada num jornal para um filme, por exemplo, podem ser consideradas transmídia, já que estão em mídias distintas, mas não *transmídia storytelling*, pois como afirma Marcelo Andrade:

(...) para estar nessa segunda categoria, um conteúdo não pode simplesmente ser o resultado de uma adaptação. Transmedia storytelling implica em se lançar mão de diversas plataformas para que uma história seja contada. No caso de Titanic, por exemplo, a tragédia acontecida no mundo real, estampada em diversos jornais e retratada em muitos documentários, não se comunica com o filme ficcional de James Cameron. O simples fato de um conteúdo ser transmedia, não faz dele um transmedia storytelling content. (ANDRADE, 2011)

Para ficar mais claro é preciso pensar que um conteúdo com narrativa transmídia pode ser sim adaptado, mas que ele precisa incluir nessa adaptação outras formas de “entrega” da história. Um livro pode virar um filme, mas para ser considerado uma *transmedia storytelling* precisaria incluir alguns itens em outros meios, diferentes do Cinema, por exemplo. Aqui poderíamos pensar, para exemplificar com algumas idéias, um site em que internautas pudessem conhecer mais dos personagens ou de histórias paralelas, um serviço de recebimento de mensagens de texto pelo celular com “pílulas” de informação sobre a narrativa, um programa de rádio que apresentasse algo relacionado à vida dos personagens, um gibi com detalhes dos protagonistas e antagonistas, entre tantas outras coisas.



LOST: O EXEMPLO CLÁSSICO DA NARRATIVA POR VÁRIAS MÍDIAS

Um exemplo que sempre vale a pena ser citado, ao mencionarmos a narrativa transmídia, já que é considerado um dos que tiveram maior sucesso, é o seriado americano *Lost*. A série foi desenvolvida em 2004, originalmente para a TV, mas ganhou desdobramentos em diversos meios. Foram 121 episódios para televisão, que contavam a história de um grupo de sobreviventes de um desastre aéreo, que passaram a viver na ilha onde o avião caíra, já que não conseguiam sair dela. A história é apresentada em dois momentos: a vida dos personagens na ilha e suas vidas antes do desastre aéreo, por meio de *flashbacks*, *flashforwards* e *flash side-ways*. Isso tudo dentro da série para televisão.

A plataforma principal era a TV, mas o conteúdo se estendia em diversos outros meios. Em um portal na internet podiam-se investigar as possíveis teorias que cercavam *Lost* e também era possível visualizar histórias paralelas, de personagens que sequer apareciam no canal principal, mas que contribuíam com pistas para um melhor entendimento da narrativa central. Vídeos podiam ser acessados pelo celular, jogos para computador foram desenvolvidos, bem como páginas na internet, das empresas fictícias citadas no seriado (entre elas a companhia aérea *Oceanic Airlines* e de uma fundação de pesquisas) também foram colocadas no ar. A história e suas relações com as diversas plataformas provocam uma imersão mais profunda do leitor. Acessar somente as partes provoca imersões convencionais, ou mais superficiais, mas também possibilita a apreciação de quem assiste ou tem contato com tal conteúdo.

De acordo com Jeff Gómez, produtor transmídia do filme *Avatar*, “os meios digitais transformaram a maneira de contar histórias. Ouvintes ou espectadores já não se contentam só em receber, querem conhecer detalhes, se aprofundar e até mesmo construir a história” (GÓMEZ, citado em TAVARES, 2011).

Quando falamos de imersão, construção da história por parte dos receptores, podemos trazer às discussões os “sete conceitos para *transmedia storytelling*” destacados por Henry Jenkins.

O primeiro conceito diz respeito à potencialidade de compartilhamento versus a profundidade da narrativa, no original de Jenkins seria “*Spreadability x Drillability*”. Lana Swartz, pesquisadora do grupo de pesquisas *Civic Paths*, da University of Southern Califórnia explica que “*Spreadability*” é “an emerging hybrid model of circulation, where a mix of top-down and bottom-



up forces determine how material is shared across and among cultures in far more participatory (and messier) ways". (SWARTZ, 2012).

Já "Drillability" tem relação com o tempo de permanência e a energia gasta por parte do receptor quando em contato com o conteúdo, como afirma Jason Mittell, autor do artigo *Sites of participation: Wiki fandom and the case of the Lostpedia*: "Drillable media typically engage far fewer people, but occupy more of their time and energies in a vertical descent into a text's complexities." (MITELL, 2009).

O outro conceito que vem ganhando amplificação de debates é o que Jenkins chama de "Worldbuilding" ou em português "Construção de Mundos/Universos". A ideia, segundo Jenkins, é criar um universo ficcional ao redor da obra, oferecendo ao receptor a narrativa como "real", com elementos que muitas vezes não estão diretamente relacionados à história principal. Segundo o autor:

(...) cada vez mais, as narrativas estão se tornando a arte da construção de universos, à medida que os artistas criam ambientes atraentes que não podem ser completamente explorados ou esgotados em uma única obra, ou mesmo em uma única mídia. O universo é maior do que o filme (JENKINS, 2011, p. 162)

Essa questão da grandiosidade do Universo pode ser explicada ao exemplificarmos uma das formas de se trabalhar com esse conceito. Uma obra pode fazer surgir outra a partir de um desmembramento de histórias ou personagens. Por exemplo, a Turma da Mônica é composta por Mônica, Magali, Cebolinha, Cascão e tantos outros personagens, mas cada qual tem também a sua própria revista em quadrinhos, o seu próprio desenho animado entre outras coisas.

Pode-se citar ainda, como outro exemplo de construção de mundos, uma campanha que determinado personagem realiza durante um seriado e que ganha adeptos fora da TV, material de divulgação; ou até mesmo um grupo musical que só existe no filme, mas que ganha fãs incondicionais no meio virtual e também no real.

Nesse aspecto podemos relembrar a forma "tradicional" como recebíamos um conteúdo. Se líamos um livro, podíamos imaginar as cenas, reconstruir universos ficcionais em nossa mente, buscar outras referências em outros livros ou meios. O trabalho era nosso: do leitor, e as possibilidades eram infinitas de acordo com nossa imaginação. Hoje a situação é um pouco diferente e parece mais complexa. O livro ainda está lá, mas muitos autores



já pensam na integração das mídias e nas inúmeras possibilidades que elas oferecem. Algumas obras já saem das editoras com *links* para que o leitor acesse um site e receba atualização de textos, ou ainda, veja vídeos que complementam a narrativa textual. As conexões são explicitadas pelos autores ou devem ser descobertas de acordo com a nossa leitura, imaginação e curiosidade, tal qual citado por Aranha. Os caminhos também podem ser infinitos e a cada novo leitor um novo trajeto pode ser desenhado. Mas, convém destacar aqui que alguém pensou no caminho e seus desdobramentos, já que o uso dos outros meios, bem como a forma como eles serão utilizados, fazem parte da narrativa transmidiática.

Em outras palavras, passou a existir a “jornada do usuário”, uma espécie de mapa criado pelo autor do produto para que o leitor/espectador possa desbravar a história ou as histórias por trás da narrativa. O fato é que esse mapeamento nem sempre é claro ao público, e às vezes só é utilizado pelo produtor para que se possa ter um início, meio e fim, daquilo que ele propõe. No guia australiano *How to Write a Transmedia Production Bible: A Template for Multi-Platform Producers*, Gary Hayes explica que a jornada do usuário é:

(...) primarily a diagram with accompanying notes, which figuratively demonstrates a range of routes through the service as a multi-channel / multiplatform experience, and echoes the user-centric user journey in the treatment section above. (...) it provides a clear idea of dependencies and bridges between each component serving to highlight any issues with points of entry, calls to action (CTAs), or service exits. (HAYES, 2011, p. 08)

E é com base nesse diagrama que a narrativa total é desenhada, explicitando-se os momentos em que alguns trechos da história serão entregues aos leitores/espectadores, bem como para onde eles deverão seguir após consumirem tal fragmento. O caminho muitas vezes obriga o leitor/espectador a retornar a algum ponto para então seguir até outro momento da história e novamente desvendar outros itens, como se fosse um jogo. É por isso que os produtos transmidiáticos costumam trabalhar o conceito de imersão do usuário. Imersão no sentido de fazer com que o consumidor de tal conteúdo esteja muito próximo e quase não consiga, ou não queira, sair de onde mergulhou. No vocabulário da narrativa transmídia essa navegação pelas várias mídias, de acordo com a jornada do usuário, e com o objetivo de se compreender a história, é chamada de “experiência”.



UMA EXPERIÊNCIA LITERÁRIA COM TRANSMÍDIA *STORYTELLING*

A obra *Level26*, de Anthony E. Zuiker, criador do seriado estadunidense *C.S.I: Crime Scene Investigation*, e de Duane Swierczynski, é um desses exemplos. No Brasil a obra recebeu o título de *Grau26: a origem*. O experimento combina livro, site com vídeos e uma rede social. A narrativa traz a história de Steve Dark, um ex-agente do FBI, que resolve caçar um *serial killer* que atua diferentemente de todos os já presos. A série é uma trilogia, mas por enquanto (2012) no país estão disponíveis apenas os dois primeiros livros – o segundo é intitulado *Profecia sombria*.

O título *Grau26* refere-se aos 25 níveis utilizados pela polícia para classificar os assassinos em série e apresenta um vigésimo sexto. A cada capítulo o leitor é convidado a assistir a um vídeo de três minutos, por meio do site. Zuiker chama o vídeo de “ciberponte”, justamente pelo audiovisual ter o objetivo de ligar um capítulo ao outro com complementação de informações. Segundo ele, “é como ter um filme dentro de cada livro” (S/A, 2009). São vinte capítulos e uma hora de audiovisuais. O leitor lê o texto e ao final há uma senha que, ao ser digitada no site, libera a visualização do vídeo. Na rede social da experiência, os leitores podem conversar, bem como encontrar mais conteúdos relacionados: como bastidores dos filmes e informação sobre crimes e verdadeiros profissionais da investigação.

A obra de Zuiker é considerada a primeira novela digital (*digi-novel*) ou digi-livro. Segundo ele, o objetivo é proporcionar ao leitor, ou usuário, uma experiência mais rica e divertida. A declaração a seguir explica a característica do projeto e foi extraída de uma entrevista veiculada pelo blogue de Dennis Tafoya.

It was the first digi-novel, but we wanted to make sure that the reader understood that reading the novel was a complete, satisfying experience and that using the digital content just made the experience richer and more fun and offered them the option to join an online community around the book. (ZUIKER, citado em TAFOYA, 2010)

A qualidade técnica e a linguagem empregadas nos vídeos são parecidas com as utilizadas no seriado *C.S.I*, do mesmo diretor. Os microfilmes nos fazem visualizar aquilo que antes apenas imaginávamos, e que contribuem para um entendimento mais eficaz – no entanto direcionado – com as ilustrações audiovisuais. É uma espécie de jogo, em que os



personagens do texto ganham vida e nos fazem participar da narrativa, além de nos mostrar aquilo que está ou não no livro.

Na obra *Grau26*, o leitor tem alterada a forma como recebe o conteúdo. Ele passa a ter contato com o livro, com o site, com a interação, com os vídeos, com os personagens, e com outros leitores-exploradores pela rede social existente no projeto. Desta forma o autor/produtor precisa pensar em como amarrar todas as informações, como já falado, para que a existência da narrativa seja percebida. O processo interativo entre leitor/conteúdo também passa a ser mais denso. É a imersão da qual nos referimos anteriormente. A autora de *Hamlet no holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço*, Janet Murray (2003), afirma que esse processo de imergir num conteúdo disponibilizado pela tecnologia pode ser extremamente prazeroso.

A experiência de ser transportado para um lugar primorosamente simulado é prazerosa em si mesma, independentemente do conteúdo da fantasia. Referimo-nos a essa experiência como imersão. 'Imersão' é um termo metafórico derivado da experiência física de estar submerso na água. Buscamos de uma experiência psicologicamente imersiva a mesma impressão que obtemos num mergulho no oceano ou numa piscina: a sensação de estarmos envolvidos por uma realidade completamente estranha, tão diferente quanto a água e o ar, que se apodera de toda a nossa atenção, de todo o nosso sentido sensorial. (MURRAY, 2003, p. 102)

O autor do livro *The Art of Immersion – How the Digital Generation Is Remaking Hollywood, Madison Avenue, and the Way We Tell Stories* (em tradução literal: A arte da imersão – Como a geração digital está refazendo Hollywood, a Madison Avenue e a maneira como contamos histórias), Frank Rose (2011), afirma que esta não é a primeira vez que a forma de contar histórias muda.

This isn't the first time the way we tell stories has changed. Every major advance in communications has given birth to a new form of narrative: the printing press and moveable type led to the emergence of the novel in the 17th and 18th centuries; the motion picture camera, after a long period of experimentation, gave rise to movies; television created the sitcom. The Internet, like all these technologies in their earliest days, was at first used mainly as a vehicle for retransmitting familiar formats. For all the talk of 'new media,' it served as little more than a new delivery mechanism for old media, from newspapers to



music to TV shows. And as disruptive as that has been to media businesses, its impact on media itself is only beginning to be felt. Stories are becoming games, and games are becoming stories. Boundaries that once seemed clear — between storyteller and audience, content and marketing, illusion and reality — are starting to blur. The Art of Immersion shows how this is happening and why, and what it means for our future. (ROSE citado em MOLONEY, 2011, p. 10)

Nesse contexto, tem-se que a obra *Grau26* estabelece um novo jeito de ler. As relações de hibridismo entre os diferentes formatos de apresentação de conteúdo (texto e vídeo) trazem uma nova compreensão, ou talvez, apenas mais direta, da narrativa.

A obra *Grau26*, como já mencionado, é composta por livro e vídeos disponibilizados em um site. Tendo como base a compreensão de que um complementa o outro, e por consequência um foi produzido a partir do outro, podemos fazer uma relação com o que se chama de intertextualidade ou dialogismo. Os dois termos são utilizados para tratar de referências ou incorporações de elementos discursivos a outros, tornando-os reconhecíveis quando da construção de uma obra. De outra forma: ocorre um diálogo entre as obras, como o que acontece nesse caso. A idéia central das relações chamadas intertextuais surgiu com Mikhail Bakhtin, no início do século XX. Apesar de ser uma teoria voltada às adaptações, os conceitos de Bakhtin, explicados por Robert Stam, podem ser aproveitados em situações como a de aproveitamento de conteúdo para o desenvolvimento de um novo material.

O “dialogismo” bakhtiniano se refere no sentido mais amplo, às infinitas e abertas possibilidades geradas por todas as práticas discursivas da cultura, a matriz de expressões comunicativas que “alcançam” o texto não apenas através de citações reconhecíveis mas também através de um processo sutil de retransmissão textual. Qualquer texto que tenha “dormido com” outro texto, como disse um gracejador pós-moderno, também dormiu com todos os outros textos que o outro texto já dormiu. É essa “doença” textualmente transmitida que caracteriza o troca-troca que Derrida chamou de “disseminação”. O dialogismo, em seu sentido amplo, é central não apenas para o texto canônico da tradição literária e filosófica, mas também para os textos não-canônicos. É central, além do mais, até para expressões que não são convencionalmente pensadas como “texto”. Embora seja, num sentido, um truísmo conhecido de Montaigne, que escreveu que “mais livros já foram escritos sobre outros livros do que qualquer outro



assunto”, o dialogismo bakhtiniano é bem mais radical uma vez que ele se aplica tanto para a fala cotidiana quanto para a tradição literária e artística. Indo muito além do rastreamento filológico de “fontes” e “influência”, Bakhtin persegue uma disseminação mais difusa de idéias enquanto elas penetram e inter-vitalizam toda a “série”, literária e não literária, enquanto elas são geradas pelas “correntes profundas e poderosas da cultura”. (STAM, 2006, p. 28)

Nesse caso específico, não há como o leitor ter acesso somente aos vídeos, porque a senha que libera a visualização está no livro, mas em outras experiências isso é perfeitamente possível. No caso de *Grau26*, a leitura passa obrigatoriamente pela literatura e depois pelo audiovisual, ou somente pela literatura.

Se um texto, seja ele em qual mídia for, está relacionado a outro texto, de diferente mídia, podemos considerar esse processo de transmediação como hipertextual. Segundo Geoffrey Long, transmídia é “a mais distinta subclasse da hipertextualidade” (LONG, 2009, p. 29). A narrativa hipertextual por sua vez está baseada na multilinearidade, pois permite diversas possibilidades de leitura, o que não acontece num texto impresso, no qual só existe uma possibilidade segundo Marcos Palácios. “Multilinearidade é um termo mais preciso e adequado que não-linear por traduzir mais adequadamente a multiplicidade de possibilidade de construção e leitura abertas pelo hipertexto.” (PALACIOS, 1999, p. 7). No livro *O Labirinto da Hiperídia*, Lúcia Leão explica que em função das escolhas aleatórias que o receptor do conteúdo transmídia pode fazer, a obra pode parecer única a cada leitura. Por isso ela considera o leitor “um construtor de labirintos” (LEÃO, 2001, p. 25). Já Lucia Santaella (2007), acredita que o leitor é um coautor da obra, pois se relaciona com ela construindo seu próprio caminho.

E é na nova plataforma, no novo suporte, que o conteúdo apresenta um outro ciclo cultural, próprio desse novo meio. Lucia Santaella (2003), no texto *Da cultura das mídias à cibercultura: o advento do pós-humano*, afirma:

(...) quaisquer mídias, em função dos processos de comunicação que propiciam, são inseparáveis das formas de socialização e cultura que são capazes de criar, de modo que o advento de cada novo meio de comunicação traz consigo um ciclo cultural que lhe é próprio e que fica impregnado de todas as contradições que caracterizam o modo de produção econômica e as conseqüentes injunções políticas em que um tal ciclo cultural toma corpo. Considerando-se que as mídias são



conformadoras de novos ambientes sociais, pode-se estudar sociedades cuja cultura se molda pela oralidade, então pela escrita, mais tarde pela explosão das imagens na revolução industrial eletrônica etc. (SANTAELLA, 2003, p. 25)

Tendo como reforço o que Santaella afirma, tem-se na imagem estática ou em movimento, foto ou audiovisual, respectivamente, disponibilizadas por meio do conceito da narrativa transmídia, que esse conjunto pode proporcionar ao leitor/espectador, um maior contato com todas as circunstâncias da história. É fato que o público mais jovem, tem, como se sabe, mais facilidade para compreender algo quando lê, vê imagens, e ouve, e mais recentemente interage com o conteúdo (esse último item possibilitado pelas novas tecnologias), sendo assim, a contação de histórias por meio de múltiplas plataformas pode contribuir não só para o acesso da informação em questão, mas também para um incentivo ao uso dos suportes eletrônicos e digitais.

André parente, na década de 1990, afirmava que o processo imagético estava mudando rapidamente e que não seria possível ignorá-lo:

(...) não podemos negar que os processos eletrônicos digitais provocarão uma transformação geral, completa, irreversível, de todas as fases de elaboração de uma imagem. Chegará um dia onde tudo será digitalizado e colocado na memória, e o suporte da imagem desaparecerá, tanto quanto o seu valor de revelação e referência. Ignorar ou fingir ignorar as modificações no sistema de informação-comunicação com o advento dos processos de digitalização do sinal eletrônico significa ter uma concepção retrógrada dos processos tecnológicos e uma visão negativa da história. (PARENTE, 1993, p. 27)

UMA EXPERIÊNCIA LITERÁRIA BRASILEIRA COM TRANSMÍDIA *STORYTELLING*

No Brasil, uma experiência transmídia em literatura foi lançada em maio de 2010. Trata-se do livro *O último trem*, do escritor Marco Simas, que além de versão impressa apresenta conteúdo digital também. A história se passa em 1990, período de crise econômica e também do fechamento da



Embrafilmes, empresa cinematográfica brasileira. O personagem Miguel é amante de filmes e a sua realidade se confunde com a dos clássicos que projetou por cinquenta anos. Ao longo da narrativa, a vida do protagonista se confunde com as produções para o cinema e todo o desenrolar da história se dá também pela interação do leitor com um site³ na internet.

Pelo site também é possível encontrar os endereços para assistir trechos dos filmes e obter informações sobre os clássicos. Os personagens têm ainda perfis, que são constantemente atualizados, em redes sociais como *Twitter*⁴ e *Facebook*⁵. Em entrevista ao site jornal *Estado de Minas*, Simas fala que a ideia de produzir um conteúdo transmídia, “no fundo, é uma proposta de atrair novos leitores e incentivar que a coisa caminhe por conta própria” (BOTTREL, 2010).

No país outro exemplo transmídia que tem como plataforma-mãe o livro é a saga *Alma e sangue*, da escritora Nazareth Fonseca. São cinco livros (*O despertar do vampiro*, *O império dos vampiros*, *Kara e Kmam*, *O pacto dos vampiros* e *A rainha dos vampiros*), um site⁶ com contos e uma websérie (seriado audiovisual para internet) com três episódios⁷.

Os livros contam a história da restauradora Kara Ramos, que aceita o desafio de reformar um casarão histórico de São Luiz, no Maranhão, e encontra no sótão um vampiro, Jan Kmam, sedento por sangue e vingança. Ela é seduzida por Kmam e uma série de outras histórias se desenrolam com o povoado e com diversos vampiros que chegam à região para dar sequência ou impedir os planos de Kmam. O livro *Kara e Kmam* revela segredos dos personagens e complementa algumas lacunas deixadas pelas outras quatro obras. Nos contos disponíveis no site, os internautas têm contato com histórias inéditas ambientadas no universo da saga. Já nos episódios da websérie, os personagens ganham “pele e sangue”, como a autora mesma define em seu blogue⁸. Os vídeos têm entre 3’50” e 5’ e levam o leitor à concretização da imaginação adotada com a leitura. É claro que nem sempre aquilo que vemos faz parte do nosso imaginário, mas o que importa nesse caminho é a complementação das narrativas. A história não se repete no livro e na internet, mas ganha novas contribuições para um melhor envolvimento por parte de audiência. Os audiovisuais têm curta duração, entre 3’50” e 5’, foram produzidos e disponibilizados em 2011 e têm excelente qualidade técnica, assim como os vídeos da obra *Level/26*. Um produto que

³ <http://almaesangue.blogspot.com>

⁴ @ultimotrem

⁵ <http://pt-br.facebook.com/people/Angelina-Rocha/100000984101934>

⁶ <http://www.almaesangue.com.br/contos.php>

⁷ <http://almaesangue.com.br/episodios>

⁸ <http://almaesangue.blogspot.com>



complementa o outro e atrai um novo receptor: o pós-moderno, que quer visualizar conteúdos em diversas plataformas, interagir com os meios, e também compartilhar opiniões, principalmente pela internet.

Outras obras transmídias, que têm como plataforma principal o livro, foram também lançadas em outros países. Na Espanha, em 2010, o escritor Fernando Marías lançou *El silencio se mueve*. A obra ainda não foi lançada no Brasil. A narrativa aborda temas como relação entre pais e filhos, morte, memória histórica, e pode ser acompanhada em diversas mídias. O protagonista, Juan Pertierra, tem um site que pode ser acessado pelo leitor. É na página na internet que ele conta aos leitores como aprendeu a escutar o silêncio. Há ainda um blogue de um ilustrador que investiga o pai do personagem principal, que teria passado uma espécie de dom a Juan. Os leitores também têm acesso ao telefone do rapaz. Quando alguém liga, é convidado a visitar o site e pode deixar uma mensagem. Também foi criada uma história em quadrinhos sobre a vida do menino e um guia de cinema com dicas sobre a narrativa central. Em uma entrevista para o jornal *El Mundo*, o autor Fernando Marías explica: "La novela se puede leer y entender sin ordenador. Lo esencial de la historia está en el libro impreso. El resto es como el bonus track de los discos, un añadido que enriquece algo más la historia, pero no la modifica." (MARÍAS, 2010). Com isso percebe-se que, o foco da literatura, mesmo com toda a possibilidade da tecnologia, não foi modificado por conta da possibilidade de gerar uma narrativa transmídia, mas sim ganhou colaboração de outros meios para fazer com que o leitor adentre o universo da história. Antes os meios audiovisuais emprestavam da literatura uma história e a reconfiguravam para as janelas TV, Cinema e Internet. Atualmente a literatura, ainda que de forma tímida, vem se aproveitando dos meios audiovisuais para contar uma história e deixá-las mais próximas do público jovem, aquele que já nasceu com controle remoto na mão e, antes mesmo de uma cédula de identidade, já tem perfis nas redes sociais.

Outro ponto que vale a pena destacar nesses estudos diz respeito ao engajamento do leitor/espectador/usuário. Cercado de informações, imerso no mundo da história, o consumidor tende a se sentir parte daquele universo e conseqüentemente passa a atuar como replicador de tal conteúdo. Se gosta ele compartilha os motivos positivos e senão curtiu faz o mesmo com a opinião negativa. Opiniões que assim como as informações da história em múltiplos meios também transcendem uma única mídia, passando de oral para virtual, de um simples microblogue para o infinito do ciberespaço. Aqui pode-se chamar essa mobilização de "potencial de compartilhamento x profundidade", ou no original idealizado por Henry Jenkins, de "spreadability vs. Drillability", um dos sete princípios da transmídia segundo o autor.



Jenkins explica, em uma postagem em seu site henryjenkins.org, que esse ponto aborda:

The ability and degree to which content is shareable and the motivating factors for a person to share that content VS the ability for a person to explore, in-depth, a deep well of narrative extensions when they stumble upon a fiction that truly captures their attention. (JENKINS, 2009)

Obviamente que a inclusão do público nesse mecanismo vai depender de como ele se sente integrado ou envolvido na narrativa. Quanto mais envolvido, mais participativo será o usuário, bem como talvez ele possa inclusive colaborar como coautor de algum conteúdo relacionado. Robert Pratter, autor de *Getting Started in Transmedia Storytelling: A Practical Guide for Beginners*, explica dois termos que têm total relação com a narrativa transmídia: colaboração e participação. Segundo ele:

(...) collaboration is not that same as participation. Participation might be passive (reading additional content and exploring the world) or active - voting, sharing, commenting, discussing, Tweeting and so on. Collaboration is adding to the storyworld: writing fan fiction, creating videos or illustrations. It's providing new content that you, as author, are free to embrace or reject. (PRATTER, 2011, p. 70)

Enfim, uma narrativa transmídia se apropria de diversos conceitos já conhecidos em diversas áreas, alguns deles são levemente modificados, outros por inteiro reconfigurados, mas tem-se na essência a função de contar uma história, para alguém que a procura, e que hoje, na pós-modernidade, não quer simplesmente atuar como receptor passivo. Nesse formato de narrativa não há nenhuma restrição ao tipo de mídia que será utilizada. Podem ser ações reais, virtuais, individuais e coletivas, tudo em separado ou conjuntamente. Tudo depende de como cada coisa, cada fragmento, será integrado à narrativa principal, ao meio principal, e aos demais meios (mídias) utilizadas.



CONCLUSÃO

A partir desta análise, concluímos que, apesar de relativamente novo, o conceito de narrativa transmídia, tal qual é utilizado atualmente, já preconiza o que está por vir. Na literatura as experimentações ainda são poucas, mas na televisão e no cinema, o foco já há algum tempo está nos conteúdos que transcendem uma única mídia. É claro que num primeiro momento as possibilidades ainda não são todas visíveis, mas o fato é que a tecnologia está em todos os lugares e pode ser aproveitada em várias áreas, incluindo a literatura. O leitor pós-moderno tem e-mail, paga contas pela web, está nas redes sociais e também acompanha os noticiários e outros produtos audiovisuais pela internet ou mais recentemente faz tudo isso pelo celular. A convergência de mídias já ocorreu, mas apenas a literatura parecia resistente a esse processo. E logo a literatura que sempre participou de adaptações para o teatro, o cinema e a televisão, bem como foi pioneira nas inovações de estilo e forma a conteúdo. A expectativa é que muito em breve outras experiências de narrativa transmídia tenham como base a literatura e possam inclusive atuar como formadoras de novos leitores.

REFERÊNCIAS

- ARANHA, G. *Narrativas transmídias e novos esquemas cognitivos: evolução e adaptação nos sistemas da escritura*. Curitiba: UFPR, 2011.
- BOTTREL, F. *O primeiro transmídia*. Disponível em: <http://www.uai.com.br>. Acesso em: 10 ago. 2011.
- HAYES, G. *Screen Australia: How to write a transmedia production bible: a template for multi-platform producers*. Disponível em: http://www.screenaustralia.gov.au/documents/sa_publications/transmedia-prod-bible-template.pdf. Acesso em: 12 dez. 2011.
- JENKINS, H. *Cultura da convergência*. São Paulo: Aleph, 2011.
- JENKINS, H. *The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling*. Disponível em: henryjenkins.org. Acesso em: 14 set. 2011.
- LEÃO, Lucia. *O labirinto da hipermídia: arquitetura e navegação no ciberespaço*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- LONG, G. A. *Transmedia Storytelling: business, aesthetics and production at the Jim Henson Company*. 2007. 185f. Dissertação (Mestrado em Ciência dos Estudos Comparados de Mídia). MIT, Massachusetts, 2007.



MARÍAS, F. Diferentes formas de leer un mismo libro: depoimento. Entrevista concedida a J. M. Plaza. *El mundo*, Madrid, 24 out. 2010.

MITTELL, Jason. *Sites of participation: Wiki fandom and the case of the Lostpedia*. Disponível em: <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/118/117>. Acesso em: 17 mai. 2012.

MOLONEY, K. *Porting transmedia storytelling to journalism*. 2011. 115 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Faculdade de Ciências Sociais da Universidade de Denver, Denver, 2011.

MURRAY, J. *Hamlet no Holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço*. São Paulo: Unesp, 2003.

PARENTE, A. *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: 34, 1993.

PRATTER, R. *Getting started in transmedia storytelling: a practical guide for beginners*. Disponível em: www.tstoryteller.com/getting-started-in-transmedia-storytelling. Acesso em: 12 dez. 2011.

S/A. *Criador da série 'C.S.I.' aposta na web para renovar literatura com 'livro digital'*. Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/link/criador-de-c-s-i-prepara-injecao-de-inov>. Acesso em: 04 ago. 2011.

SANTAELLA, L. *Da cultura das mídias à cibercultura: o advento do pós-humano*. Revista *Famecos*, PUCRS, Porto Alegre, 22, 2003, p. 23-32.

_____. *Navegar no ciberespaço: o perfil cognitivo do leitor imersivo*. 2 ed. São Paulo: Paulus, 2007.

STAM, R. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, UFSC, Florianópolis, 51, 2006. p. 19-54.

SWARTZ, L. *Invisible children: transmedia, storytelling, mobilization*. Disponível em: http://civicpaths.uscannenberg.org/wp-content/uploads/2012/03/Swartz_InvisibleChildren_WorkingPaper.pdf. Acesso em: 17 mai. 2012.

TAFUYA, D. *Interview with Anthony E. Zuiker, Creator of CSI*. Disponível em: dennistafoya.blogspot.com. Acesso em: 10 ago. 2011.

TAVARES, M. *Transmídia: a narrativa da atualidade*. Disponível em: <http://www.revistapontocom.org.br>. Acesso em: 04 ago. 2011.

[Voltar ao Sumário](#)



A IMPORTÂNCIA DA *TORÁ* NA IDENTIDADE JUDAICA¹

Mônica Almeida Runfe²

RESUMO: O sujeito muda de acordo com as concepções de sua época. A identidade, que antes era conhecida como algo contínuo, permanente ao longo da vida do sujeito, passa a ser compreendida como um conjunto de aquisições mediadas por outras pessoas com valores, sentidos e símbolos, até que hoje se percebe que a identidade do indivíduo pós-moderno é fragmentada e pluralizada. Para que o povo judeu mantenha suas tradições vivas e relevantes na contemporaneidade, são necessários estudos sistemáticos da *Torá*, mantendo a práxis de seus rituais, desde a época de seus antepassados até seus descendentes. Este artigo objetiva analisar pontos da literatura judaica que respaldam a obstinação do povo judeu em manter sua identidade, apesar das concepções do mundo pós-moderno.

Palavras-chave: Identidade Judaica. Deus. *Torá*. Tradição.

ABSTRACT: A person changes according to the conceptions of his time. The identity that was once known as continuous, permanent, along the life, then began to learn that other people mediated values, meanings and symbols, until today it is noticeable that the postmodern individual's identity is fragmented and pluralized. For the Jewish people keep their alive and relevant traditions in contemporary society, systematic studies of *Torah* are necessary, keeping the practice of Jewish rituals since the time of their ancestors to their descendants. This research aims to analyze details of Jewish literature that support the obstinacy of the Jewish people to maintain their identity, despite the conceptions of the postmodern world.

Keywords: Jewish Identity. God. *Torah*. Tradition.

¹ Artigo recebido em 16 de abril de 2012 e aceito em 02 de junho de 2012. Texto orientado pela Prof. Dra. Verônica Daniel Kobs.

² Mestranda do Curso de Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: mrunfe73@yahoo.com.br



INTRODUÇÃO

A identidade do homem se tornou multifacetada, pois ele precisa de muitas máscaras para viver. A contínua multiplicidade de faces gera perfis instáveis ao homem e tais instabilidades espelham a dificuldade de adaptação em alta velocidade que a sociedade pós-moderna tem oferecido. É como se todos os dias a pessoa tivesse que acordar com a expectativa do novo. Então, o que resta a cada um é encontrar seu caminho de adaptação para conseguir sobreviver.

Cada um escolhe seu papel. Isso lembra o pensamento de Zygmunt Bauman sobre o sujeito, que passa a participar do jogo de mobilidade, necessitando de mais espaço para se sentir seguro, mantendo distância emocional, envolvendo-se superficialmente com as situações profissionais, familiares e de relacionamentos. Ele passa a sentir que está no controle de tudo, pois, ao sinal de qualquer perigo, mobiliza-se para sair daquela situação desconfortável. O mundo se torna seu acampamento temporário, interfaceando, desligando conexões, começando outras, parecendo flexível, dócil, mas sem manutenção temporal de longo tempo. Mas as consequências são incertezas em cima de incertezas e a nostalgia fica em evidência.

A representação de cada perfil pode ser ligada ao que Stuart Hall considera como processo de representação nas relações de tempo-espaço, em suas geografias imaginárias, lugar, aquilo que considera lar e suas raízes; mas a contemporaneidade permite que haja uma destruição do espaço através do tempo. Isso se dá pela notória facilidade de comunicação e informação via satélite, mídia, internet, na cultura do imediatismo de hoje, que leva ao colapso da identidade, numa interdependência global. Isso faz com que o homem tenha várias interfaces para permanecer dentro desta globalização de espaço-tempo.

Para Marshal Berman, existe a inegável evolução da ciência. Nunca houve tantas descobertas físicas, médicas e tecnológicas como as que ocorreram nos séculos XX e XXI. Os processos de luta de classes, os movimentos comunista e feminista, o mercado competitivo de trabalho, a explosão demográfica, a dinâmica em massa da tecnologia e o desenvolvimento desenfreado levam a humanidade à sensação de estar sendo empurrada sem tempo para um respiro. Nisto, a ancestralidade e tradição estão sendo deixadas para trás, e, em momentos destes últimos séculos, foram até mesmo desvalorizadas por terem sido consideradas velhas e ultrapassadas.



A partir desse pensamento, uma questão importante sobre a identidade judaica surge: Como manter a tradição de um povo e ao mesmo tempo adaptar-se à pluralidade da sociedade atual?

Hoje, o povo judeu está espalhado por muitas nações com diferentes culturas, nas quais cada família judaica, que deseja manter as tradições de sua religião e assim manter em continuidade a identidade judaica, necessita manter viva a chama de suas raízes, que vem desde o tempo de Abraão, o pai do povo judeu. Sendo assim, o estudo da *Torá*, pelo povo judeu, ocorre de maneira sistemática e persistente, para que as leis e os rituais sejam mantidos vivos, no decorrer dos séculos.

O povo judeu deve ter conhecimento prévio dos ensinamentos da *Torá*, revelados pelo *Talmud*. O *Talmud* é um dos livros sagrados judaicos, em que constam discussões rabínicas relacionadas à lei, ética, História e aos costumes da cultura judaica. Esse livro é composto pelo *Mishná*, que é considerado o primeiro compêndio escrito da *Lei oral judaica*; e o *Guemará*, que é uma discussão da *Mishná* e dos escritos tanaíticos, além de ser uma base de códigos da lei rabínica. Toda essa literatura é seguida religiosamente, pois a fidelidade a Deus é de suma importância para a vida do povo judeu.

A IMPORTÂNCIA DA *TORÁ* NA IDENTIDADE JUDAICA

De acordo com Berman, ao longo de cinco séculos a modernidade construiu sua História cultural, de conhecimentos, pensamentos filosóficos, literatura, cânones, tradições e inspirações. Mas, nos últimos duzentos anos, as tradições passaram a ser rebatidas com o sentimento de desenvolvimento e quebra de paradigmas. Com isso, o judaísmo também sofreu e sofre mudanças, e, para que haja a continuidade da identidade judaica, em meio a tanta mutação, a *Torá* é seguida a cada geração.

TORÁ: AS LEIS DE MOISÉS

A *Torá* é constituída por cinco livros chamados de *Pentateuco*. Tais livros são: *Gênesis* (em hebraico *Bereshit*), *Exôdo* [*Shemot*], *Levítico* [*Vaicrá*], *Números* [*Bamidbar*] e *Deuteronômio* [*Devarim*]. O autor da *Torá*, segundo o judaísmo, é Moisés (aquele que foi tirado das águas do Nilo).



O PENTATEUCO

O livro de *Gênesis* narra os primórdios da criação, o começo a História da humanidade, a origem do povo hebreu, bem como o concerto entre Deus e os hebreus por meio de de Abraão e dos demais patriarcas (BÍBLIA DE ESTUDO PENTECOSTAL, 1995, p 28).

O segundo livro é o de *Êxodo*, que é uma narrativa de continuidade do livro de *Gênesis*. De acordo com a *Bíblia de estudo pentecostal*, *Êxodo* é um título derivado do grego *exodos* (título empregado na *Septuaginta*, a tradução do Antigo Testamento em grego), que é "saída" ou "partida" e faz referência à libertação de Israel, efetuada por Deus, que assim livrou o povo da escravidão do Egito, e permitiu seu êxodo daquela terra, como povo de Deus (BÍBLIA DE ESTUDO PENTECOSTAL, 1995, p. 115).

O terceiro livro é o de *Levítico*, que consiste na escrita legislativa e profética. Esse livro foi escrito para instruir os israelitas e seus mediadores sacerdotais acerca do seu acesso a Deus, por meio do sangue expiador, e para expor o padrão divino da vida santa que deve ter o povo escolhido de Deus (BÍBLIA DE ESTUDO PENTECOSTAL, 1995, p.184).

O quarto livro é o de *Números*, que narra sobre as experiências de Israel, o censo do povo e a peregrinação no deserto. É a continuação de *Êxodo* e relata sobre o período de um ano, durante o qual o povo morou no Monte Sinai. Neste monte, Deus estabeleceu aliança com seu povo, deu os dez mandamentos e as leis de Israel, por meio de Moisés (BÍBLIA DE ESTUDO PENTECOSTAL, 1995, p. 229).

O último livro é o de *Deuteronômio*, no qual existem mensagens de despedida de Moisés ao povo, em que constam recapitulações dos acontecimentos históricos de Israel, do concerto de Deus com o povo, do fim da peregrinação e da preparação para a entrada à terra prometida (BÍBLIA DE ESTUDO PENTECOSTAL, 1995, p. 288-289).

TORÁ VERSUS GLOBALIZAÇÃO

Berman defende que se inicia a era da globalização, em que basta um pulo entre a distância e o conhecimento. À medida que o espaço se encolhe para se tornar global, percebe-se a interdependência econômica e ecológica. A biodiversidade entra em cena e o ambiente sustentável toma seu espaço. As identidades estão localizadas no espaço e tempo simbólicos, em



geografias imaginárias, paisagens e senso de lugar e casa, em comunidades e tribos. (BERMAN, 1987, s/p).

O perigo da globalização é o afrouxamento das culturas nacionais, mas, mesmo assim, existe o reforço de outros laços e das lealdades culturais, como: direitos legais e de cidadania, identidades locais, regionais e comunitárias. Portanto, quando se trata de identidade judaica e comunidades locais do povo judeu, percebe-se uma hibridização cultural na realidade do país em que estas comunidades se instalam. Apesar de a fragmentação de códigos culturais geradores da multiplicidade de estilos penetrar na vida do povo judeu, existe a contenção cultural dos ritos e preceitos do judaísmo, preservados de forma abundante. Isso é refletido em arte, música, roupa, conceitos, valores, literatura, estudos científicos, pensamentos filosóficos, meio de vida judaica e escolas especificamente judaicas (incluindo universidades).

Finalmente, observa-se que a globalização pode acabar sendo parte do descentramento ocidental, que, segundo Bauman, leva ao ressurgimento da etnia no impacto do pós-moderno global, em que valores morais e simbólicos ressurgem, agora de forma adaptada à realidade atual. Sendo assim, o povo judeu luta de forma visceral para manter viva sua cultura, independente do espaço em que vive, além de seguir rigorosamente as normas e rituais de sua tradição. Tanto é assim que para a cultura judaica existem consequências sérias, caso as leis da *Torá* sejam transgredidas, já que os judeus são o povo escolhido.

AS CONSEQUÊNCIAS DA DESOBEDIÊNCIA DO POVO ESCOLHIDO

Tanto a obediência quanto a desobediência têm consequências perante o Deus de Israel. Uma das piores afrontas ao Eterno³ de Israel era e é até hoje, no judaísmo, a adoração a deuses e imagens feitos por mãos humanas. Quando Israel desobedeceu a Deus, contaminando-se com outros deuses, casando-se com pessoas pagãs, a nação passou por terrível calamidade. No capítulo 7: 9,17-20, do livro do profeta *Jeremias*, da *Bíblia hebraica*, está escrito:

³ “Eterno”, porque é assim que os judeus se referem a Deus.



9 Se roubares, matares e cometeres adultério, se jurares em falso, ofereceres ofertas a Baal e seguires após deuses que não conheceste (...). 17 Não vês o que praticam nas cidades de Judá e nas ruas de Jerusalém? 18 As crianças recolhem lenha, os pais acendem o fogo e as mulheres amassam farinha para oferecer bolachas para a rainha dos céus e para derramar libações a outros deuses, para Me provocar. 19 Será que eles Me provocam? – diz o Eterno (...). 20 Eis que Minha ira e Minha cólera se derramarão sobre esta terra, sobre homem e animal, sobre árvores do campo e sobre os frutos da terra (...). (BÍBLIA HEBRAICA, 2006, p. 458-459)

A fidelidade a Deus é tão importante para a vida de um judeu que muitas vezes essa exigência é lembrada e descrita em outros livros da *Bíblia*, como está escrito em *Salmos 16:3-4*, da *Bíblia hebraica*: “Quanto aos puros e santos da terra, são as figuras ilustres com quem me comprazo. 4 Padecerão porém severas penas aqueles que trocam sua confiança no Eterno por falsos deuses.” (BÍBLIA HEBRAICA, 2006, p. 621).

REGRAS DE CONDUTA

As transformações estruturais causadas pela revolução industrial, nos planos econômicos, social, político e cultural, “introduziram novas normas sociais e novos padrões de comportamento que vão, desde questões estruturais como o modo de produção da riqueza, a relação capital e trabalho, até categorias de superestrutura como, por exemplo, a moda e a superfluidade do consumo” (CALDAS, 2001, p. 35). Portanto, isso altera as regras de conduta de muitos povos e culturas, e para que as regras tradicionais do judaísmo não sejam modificadas, existem literaturas e rituais estudados e seguidos pelo povo judeu.

A *Torá*, com seus livros dos profetas e dos escritos, leva registradas inúmeras regras de comportamento que o judeu deve seguir à risca, pois, segundo o pensamento judaico, quanto mais justo e obediente é o ser humano, mais ele chega à divindade, isto é, torna-se divino, à imagem e semelhança do Criador. O permanecer obediente a Deus faz com que o judeu tenha um coração alegre e faz com que nele exista o sentimento de que é bendito. Seus caminhos se tornam plenos e sua alma fica livre do inferno (*Sheól*), como está escrito no livro dos escritos, *Salmos*, capítulo 16:5 -11, da *Bíblia hebraica*:



5 O Eterno é a porção da minha herança e do meu cálice. É de minha sorte, o sustentáculo. 6 Aprazíveis e amenos são os lugares a mim destinados, bela é a minha herança. Bendirei ao Eterno que me guia; e até de noite me adverte o coração. 8 Consciente estou sempre da presença do Eterno, estando Ele à minha direita, nada poderá me abalar. 9 Por isto se alegra o meu coração, regozija-se a minha alma, descansa seguro o meu corpo, pois ao *Sheól* não abandonarás a minha alma, nem permitirás que com a corrupção eu me depare. 11 Far-me-ás conhecer a vereda da vida; em Tua presença a alegria se torna plena; à Tua destra, as delícias são eternas. (BÍBLIA HEBRAICA, 2006, p. 621)

Em *Salmos* 49 está relatado o valor altíssimo da vida humana, como neste versículo 9 da *Bíblia hebraica*: "... pois tão alto é o preço da vida, que jamais poderá ser alcançado pelo homem" (BÍBLIA HEBRAICA, 2006, p. 636). Para um judeu, independente do contexto em que vive e dos valores externos, o valor de sua vida é precioso e seus atos são direcionados por Deus.

Jameson afirma que as mudanças apresentadas no âmbito econômico, cultural e político têm desestruturado sedimentações teóricas, valorativas e, conseqüentemente, os direcionamentos dos processos de formação humana. Sendo assim, para que a identidade judaica permaneça viva, o foco das leis de conduta e convívio é rigorosamente mantido.

Na *Torá*, o judeu mantém o foco de seguimento, pois nela existem conselhos de conduta a serem seguidos no convívio social, como, por exemplo, em *Provérbios* 6:1-2, da *Bíblia hebraica*, em que é aconselhado que o homem não deve ser fiador de outro:

1 Meu filho, tornaste-te fiador para algum companheiro e (para afirmá-lo) apertaste a mão de um estranho, 2 foste emboscado pelas palavras de (tua própria) boca, tornaste-te prisioneiro do que ela pronunciou. 3 Para te livrares, meu filho, faz então isto (que vou te dizer), já que na mão de teu próximo caíste: vai e humilha-te perante ele, concede-lhe superioridade. (BÍBLIA HEBRAICA, 2006, p. 684).

Este é um exemplo da tamanha importância da *Torá* para a vida diária, na qual normas e aconselhamentos de condutas são seguidos à risca, pois esta prática faz parte da genética social judaica.



O MISERICODIOSO DEUS DA TORÁ

O povo de Israel procura seguir as regras e quando cai ou fraqueja, tem a oportunidade de recorrer ao Eterno, humilhando-se, pedindo perdão e redenção. O Deus de Israel mostra-se como um pai que ama seu povo e lhe concede novas chances. No livro de *Salmos* 49 há analogia com o *Gênesis*, quando Deus promete trazer Abrão⁴ para restaurar Israel, pois Adão decepcionou Deus com sua desobediência:

6 Aqueles que confiam na sua fazenda, e se gloriam na multidão das suas riquezas, 7 Nenhum deles de modo algum pode remir a seu irmão, ou dar a Deus o resgate dele 8 (Pois a redenção da sua alma é caríssima, e cessará para sempre), 9 Para que viva para sempre, e não veja corrupção. 10 Porque ele vê que os sábios morrem; perecem igualmente tanto o louco como o brutal, e deixam a outros os seus bens (...). 12 Todavia o homem que está em honra não permanece; antes é como os animais, que perecem (...). 15 Mas Deus remirá a minha alma do poder da sepultura, pois me receberá. (Selá.) 16 Não temas, quando alguém se enriquece, quando a glória da sua casa se engrandece (...). 19 Irá para a geração de seus pais; eles nunca verão a luz. 20 O homem que está em honra, e não tem entendimento, é semelhante aos animais, que perecem. (BÍBLIA ONLINE, 2011)

Deus é entendido, por este povo, não como um ser insensível e que tem prazer no castigo. Deus é temido como um ser supremo e divino, com ações de misericórdia e redenção, proporcionando chances para que a remissão dos pecados aconteça.

O INÍCIO DO POVO HEBREU E A PRESENÇA DO PASSADO

Para que seja evitada a superficialidade cultural judaica na contemporaneidade ou pós-modernidade, o indivíduo judeu deve buscar e viver os ritos de sua cultura. Mesmo que uma comunidade judaica viva num

⁴ Abrão passou a ser chamado de Abraão por Deus. Como está escrito na Bíblia online, Capítulo 17:3-5: “Então caiu Abrão sobre o seu rosto, e falou Deus com ele, dizendo: Quanto a mim, eis a minha aliança contigo: serás o pai de muitas nações; E não se chamará mais o teu nome Abrão, mas Abraão será o teu nome; porque por pai de muitas nações te tenho posto (...).” (BÍBLIA ONLINE, 2012).



contexto descentralizado, em que o valor de troca se generalizou a tal ponto que mesmo a lembrança do valor de uso se apagou, ainda assim existe a persistência da identidade judaica. Na pós-modernidade existem o capitalismo multinacional e a cultura sem profundidade, compreendendo a inexistência da distinção entre alta-cultura e cultura de massa. Por isso, o povo judeu mantém viva a História de suas raízes e se dedica à compreensão de sua existência e à manutenção dos ritos judaicos.

Linda Hutcheon afirma que o pós-modernismo é “um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte os próprios conceitos que desafia” (HUTCHEON, 1991, s/p). Para ela, o que importa é observar como as contradições do pós-modernismo se manifestam. Para chegar a isso, ela se apóia no conceito pós-moderno de “presença do passado”.

Sendo assim, o estudo das origens do povo hebreu, para saber a partir de quem nasceu o primeiro judeu, e o estudo sistemático da árvore genealógica dos patriarcas judeus; fazem parte da herança cultural deste povo. A presença do passado é vívida e pesquisada no presente. Então, o estudo da história desde a criação do mundo, em *Gênesis*, até a escolha do povo de Deus, por meio de Jacó, que se tornou Israel, faz parte da educação dos judeus.

Após Deus ter posto em ação seu projeto de criação do mundo, no qual do pó criou o primeiro homem, Adão, como está escrito em *Gênesis*, capítulo 2:7, da parte de *Torá*, na *Bíblia Hebraica*: “E o Eterno Deus formou o homem [Adám] do pó da terra, e soprou em suas narinas o alento da vida e o homem tornou-se alma viva” (BÍBLIA HEBRAICA, 2006, p. 12), iniciou a jornada de desenvolvimento do povo escolhido, mas que ainda não tinha uma identidade específica. Então, Deus viu que Adão estava só, e criou Eva, a primeira mulher, como está escrito em *Gênesis*, capítulo 2:18, 21-22, na *Bíblia hebraica*:

18 E o Eterno Deus disse: Não é bom que o homem esteja só. Far-lhe-ei uma companheira frente a ele! (...). 21 E o Eterno Deus fez cair um sono profundo sobre o homem e ele adormeceu; então tomou uma de suas costelas e fechou com carne o seu lugar. 22 E o Eterno Deus fez da costela, que tinha tomado do homem, uma mulher [*ishá*], porque do homem [*ish*] foi tomada. (BÍBLIA HEBRAICA, 2006, p. 12)

Após Adão coabitar com Eva, nasceram Caim [Cáin] e Abel [Hevel]. Por inveja, Caim matou Abel. Caim foi abolido da família de Adão e não faz parte da genealogia judaica, pois ele passou a habitar em terras longínquas, distante das regras de Deus. Depois nasceu mais um filho de Adão e Eva,



Sete (Shet). Então, eis a genealogia de Adão, que está em *Gênesis* capítulo 5, da *Bíblia online*:

1 Este é o livro das gerações de Adão. No dia em que Deus criou o homem, à semelhança de Deus o fez. 2 Homem e mulher os criou; e os abençoou e chamou o seu nome Adão, no dia em que foram criados. 3 E Adão viveu cento e trinta anos, e gerou um filho à sua semelhança, conforme a sua imagem, e pôs-lhe o nome de Sete. 4 E foram os dias de Adão, depois que gerou a Sete, oitocentos anos, e gerou filhos e filhas. 5 E foram todos os dias que Adão viveu, novecentos e trinta anos, e morreu. 6 E viveu Sete cento e cinco anos, e gerou a Enos. 7 E viveu Sete, depois que gerou a Enos, oitocentos e sete anos, e gerou filhos e filhas. 8 E foram todos os dias de Sete novecentos e doze anos, e morreu (...). 18 E viveu Jerede cento e sessenta e dois anos, e gerou a Enoque. 19 E viveu Jerede, depois que gerou a Enoque, oitocentos anos, e gerou filhos e filhas (...). 20 E viveu Enoque sessenta e cinco anos, e gerou a Matusalém. 21 E andou Enoque com Deus, depois que gerou a Matusalém, trezentos anos, e gerou filhos e filhas. 22 E foram todos os dias de Enoque trezentos e sessenta e cinco anos. (BÍBLIA ONLINE, 2011)

Da raiz de Adão, nasceu Lameque, filho de Matusalém. De Lameque nasceu Noé, como está escrito em *Gênesis* no capítulo 5: 28, 32, da parte da *Torá*, na *Bíblia hebraica*:

28 E viveu Lameque cento e oitenta e dois anos, e gerou um filho, a quem chamou Noé, dizendo: Este nos consolará acerca de nossas obras e do trabalho de nossas mãos, por causa da terra que o SENHOR amaldiçoou (...). 32 E era Noé da idade de quinhentos anos, e gerou Noé a Sem, Cão e Jafé. (BÍBLIA HEBRAICA, 2006, p. 14-15)

Da raiz de Noé, nasceram seus filhos e os filhos de seus filhos, entre eles Térah⁵, que gerou Abraão, que se casou com Sara, como está escrito em *Gênesis* no capítulo 11: 26 - 29, da *Bíblia online*:

⁵ “Na grafia de palavras hebraicas em letras latinas (transliteração) inovou-se (...) com a adoção da letra H ou h sublinhada para o som gutural de RR.” (BÍBLIA HEBRAICA, 2008, p. 8).



26 E viveu Terá setenta anos, e gerou a Abrão, a Naor, e a Harã. 27 E estas são as gerações de Terá: Terá gerou a Abrão, a Naor, e a Harã; e Harã gerou a Ló. 28 E morreu Harã estando seu pai Terá ainda vivo, na terra do seu nascimento, em Ur dos caldeus. 29 E tomaram Abrão e Naor mulheres para si: o nome da mulher de Abrão era Sarai, e o nome da mulher de Naor era Milca, filha de Harã, pai de Milca e pai de Iscá. (BÍBLIA ONLINE, 2011)

Abraão é o pai da fé do povo judaico e da fé cristã, pois foi a partir dele que a nação de Israel foi conhecida como tal. Até então, eram considerados como hebreus, sem identidade judaica assinalada, como está escrito em *Gênesis* no capítulo 12: 1-3, da *Bíblia hebraica*:

1 E o Eterno disse a Abrão: "Vai-te de tua terra, da tua parentela e da casa de teu pai, para a terra que eu te mostrarei. 2 E farei de ti uma grande nação e abençoar-te-ei, e engrandecerei teu nome e serás uma bênção. 3 E abençoarei os que te abençoarem, e aqueles que teamaldiçoarem, amaldiçoarei; e serão benditas em ti todas as famílias da terra." (BÍBLIA HEBRAICA, 2006, p. 19)

Abraão, o pai da fé, que formou Israel, criou uma nação como terra missionária. Dele veio Isaque, que gerou Jacó e Esaú. Jacó não era primogênito, pois nasceu irmão gêmeo de Esaú. Esaú, ao nascer, veio com seu irmão Jacó (Yaakov), que segurava seu tornozelo, lutando para nascer antes de Esaú. Então, deram o nome de Jacó ao bebê, pois esse tentou usurpar a primogenitura, desde o nascimento.

Jacó, com um prato de lentilhas, no dia em que seu pai Abraão iria abençoar o primogênito, esperou seu irmão chegar cansado da caça e lhe ofereceu um cozido vermelho. Esaú, com muita fome, aceitou, mas Jacó disse-lhe que só daria a comida se Esaú lhe vendesse a primogenitura. Esaú, cego pela fome, fez a barganha e comeu o cozido. Jacó era um jovem magro e delicado, e seu irmão Esaú, segundo a *Bíblia online*, capítulo 25, era grande, peludo e cheirava animais do campo, por ser caçador. Jacó, para enganar seu pai, junto com sua mãe, sua cúmplice, planejou se vestir de pele de ovelha e levar um prato saboroso de caça que seu pai Abrão pediu. Abraão já estava velho e não enxergava direito. E, quando Jacó se aproximou, seu pai tocou em seus braços e achou que era Esaú, devido ao seu braço peludo coberto com pele de ovelha e ao cheiro forte de animal silvestre. Abraão comeu da caça e deu a Jacó a bênção da primogenitura, dando-lhe também bens e



prosperidade. Logo após a benção, Jacó fugiu para longe, pois sabia que seu irmão iria ficar furioso e podia matá-lo.

Jacó foi para outra terra, casou-se com três mulheres e deu à luz doze filhos, formaram as doze tribos de Israel. E um dia Deus chamou Jacó para que voltasse para sua terra natal. Jacó obedeceu, mas, quando se aproximava, soube que seu irmão Esaú estava a caminho para se encontrar com ele. Então, Jacó encontrou o anjo do Senhor e lutou com ele, exigindo que o anjo o abençoasse e garantisse sua vida e a de seus familiares. Ambos lutaram até o amanhecer. O anjo, para livrar-se de Jacó, feriu-lhe a coxa e finalmente o abençoou, como está escrito em *Gênesis* 32: 25-28, 30-32, da *Bíblia online*:

25 (...). Porém ele disse: Não te deixarei ir, se não me abençoares. 27 E disse-lhe: Qual é o teu nome? E ele disse: Jacó. 28 Então disse: Não te chamarás mais Jacó, mas Israel; pois como príncipe lutaste com Deus e com os homens, e prevaleceste (...). 30 E chamou Jacó o nome daquele lugar Peniel, porque dizia: Tenho visto a Deus face a face, e a minha alma foi salva. 31 E saiu-lhe o sol, quando passou a Peniel; e manquejava da sua coxa. 32 Por isso os filhos de Israel não comem o nervo encolhido, que está sobre a junta da coxa, até o dia de hoje; porquanto tocara a junta da coxa de Jacó no nervo encolhido. (BÍBLIA ONLINE, 2011)

O que para os olhos de outras culturas pode parecer uma superstição, para o judaísmo é uma prática ensinada e seriamente seguida, como forma de ritual de respeito e submissão à vontade divina.

A DISPERSÃO DO POVO JUDEU

Na pós-modernidade ocorrem a globalização e o impacto dela sobre a identidade cultural. Na sociedade moderna as práticas sociais são reformadas a cada nova informação recebida, processo que as altera gradativamente.

Para Jameson, as mudanças apresentadas no âmbito econômico, cultural e político, facilmente têm desestruturado sedimentações teóricas, valorativas e, conseqüentemente, os direcionamentos dos processos de formação humana, neste caso, do povo judeu, que vive no mundo pós-moderno e tem que estar em constante adaptação às demandas da



sociedade. Jameson explica que a cultura do simulacro, ou dos indivíduos descentralizados, entrou em circulação numa sociedade em que o valor de troca sobrepujou a tradição e valores éticos antigos a tal ponto que mesmo a lembrança do valor de uso se apagou. Ao fazer uma análise do capitalismo multinacional e da cultura, observa-se a falta de profundidade, como a inexistência da distinção entre alta-cultura e cultura de massa. Então não se compreende mais nem "largura, altura e profundidade" (BÍBLIA DE ESTUDO PENTECOSTAL, 1995, p. 812) dos valores antes vitais para a sociedade judaica.

No momento em que o indivíduo judeu percebe-se numa via de mão dupla, de dúvidas e crise, é necessário recapitular suas origens, para que consiga manter o sentimento de pertencimento à sua comunidade. Segundo o rabino Gontow, o povo judeu é uma comunidade pequena que pertence à diáspora. Isto é, uma comunidade dispersada para vários lugares e que se insere nas comunidades judaicas desses lugares. Isso garante o sentimento de teto unificado, de estado-nação. E para manter o pensamento judaico em unidade, independente do lugar em que está uma família judia, a leitura da *Torá* e a manutenção das tradições judaicas são seguidas ao longo vida, de geração em geração. Existe uma luta com o contraponto da sociedade pós-moderna, em que o sujeito judeu, desde seu nascimento, vem com sua história particular, numa identidade que se desenvolve e é mutável, mas a resistência e prática das tradições suplantam as mutações nocivas à comunidade em si.

Tanto o povo judeu como toda a humanidade tem questionamentos sobre sua própria existência, sobre seu propósito de vida nesta terra, sobre sua missão e sua origem. O povo judeu, que tem a prática metódica e constante de estudar a *Torá*, tem a possibilidade de localizar sua genealogia e cronologia dos acontecimentos desde o início em *Gênesis*. Com as leis de Deus pode-se saber de onde este povo vem, quem o gerou, quem é seu pai, além de ser possível compreender o objetivo da existência deste povo escolhido pelo Eterno. A *Torá* rege a fé, as leis políticas, a cultura e toda a identidade da nação de Israel.

O povo judeu se reconhece como peregrino. Peregrino porque o judeu entende que está aqui neste mundo temporariamente, pois o Eterno tem preparado para ele uma vida gloriosa e vitoriosa, uma Terra Santa, o paraíso eterno.

Gontow afirma que a identidade judaica é lapidada e desenvolvida durante anos, por toda vida. Tal identidade, no aspecto coletivo, de nação escolhida, é valorizada como um diamante lapidado que não pode ser perdido, pois, se isso acontecer, custará árduo trabalho, por gerações, para ser novamente recuperado. Portanto, a *Torá* é preservada em sua essência,



admitindo-se apenas a interferência dos escribas, que são formados para rever e adaptar os textos sagrados às mudanças inerentes à passagem do tempo. O compromisso é de manter a identidade judaica viva, e esta responsabilidade compete a cada um dentro da comunidade.

OS DESCENDENTES QUE DESCERAM À TERRA DO EGITO

O rabino Gontow esclarece que Jacó (Israel), com setenta pessoas de sua família, após uma terrível seca na terra onde estava, desceu ao Egito para morar com sua família. Essas setenta pessoas estão descritas na *Torá*. Os outros filhos de Abraão com as outras mulheres não estão incluídos nesta entrada ao Egito.

Para que a profecia do cativo se cumprisse, somente aqueles que tinham o duplo requisito poderiam fazê-la acontecer. Tinham que ser verdadeiros descendentes de Abraão e tinham que ter a carga genética espiritual monoteísta, a identidade judaica. Portanto, aqueles que acreditavam num único Deus, como Abraão era Sara, é que entraram para o Egito, cumprindo a profecia para a futura remissão e libertação. Os outros filhos de Abraão, de acordo com várias teorias teológicas, foram para o Afeganistão, a Índia, e para o Cáucaso. Abraão teve três mulheres: Sara (hebraia) mãe de Isaque; Agar (serva egípcia que adorava outros deuses), mãe de Ismael, do qual descendem os ismaelitas; e Ketura, mãe de seis filhos, que foi tomada por Abraão, após a morte de Sara.

No componente da herança genética e espiritual, após 400 anos, entra Moisés, filho de uma hebraia, que, para proteger seu recém nascido de ser morto por ordem do Faraó, coloca-o num cesto e o põe no rio Nilo. Ele é criado pela princesa egípcia e é tido como um príncipe. Para cumprir a profecia de que o povo de Israel seria livre do cativo, após 400 anos, Moisés descobre que não é egípcio e sim hebreu. Moisés acaba por vagar no deserto, e lá, no monte Sinai, tem um encontro com Deus, que lhe diz que Moisés é o libertador do povo hebreu, como está escrito em *Êxodo na Bíblia online*, capítulo 3:

2 E apareceu-lhe o anjo do SENHOR em uma chama de fogo do meio duma sarça; e olhou, e eis que a sarça ardia no fogo (...). 4 E vendo o SENHOR que se virava para ver, bradou Deus a ele do meio da sarça, e disse: Moisés, Moisés. Respondeu ele: Eis-me aqui. 5 E disse: Não te chegues para cá; tira os sapatos de teus pés; porque o lugar em



que tu estás é terra santa (...). Eu sou o Deus de teu pai, o Deus de Abraão, o Deus de Isaque, e o Deus de Jacó (...). Tenho visto atentamente a aflição do meu povo, que está no Egito, e tenho ouvido o seu clamor por causa dos seus exatores, porque conheci as suas dores (...). 8 E agora, eis que o clamor dos filhos de Israel é vindo a mim, e também tenho visto a opressão com que os egípcios os oprimem (...). 10 Vem agora, pois, e eu te enviarei a Faraó para que tires o meu povo (os filhos de Israel) do Egito. (BÍBLIA ONLINE, 2011)

Moisés liderou o povo durante a fuga para o deserto até a entrada à era de Israel, durante quarenta anos. Então, foram os patriarcas antes de Moisés: Abraão, Isaque e Jacó que iniciaram a História dos judeus. Moisés é considerado o libertador, o responsável por redimir o povo e trazê-lo novamente em aliança e concerto com Deus. Essa redenção foi necessária, pois, durante os 400 anos em que o povo hebreu esteve cativo no Egito, sua identidade monoteísta foi perdida, houve uma hibridização de valores e costumes, o povo passou a acreditar em outros deuses e deixou a prática de adoração ao Eterno. Depois da revelação de Deus, Moisés escreveu a *Torá*. A partir daí, passou a vigorar o conceito de nação e povo de Israel.

A identidade judaica vem do conceito genético, espiritual, individual e coletivo. Essas características não são separadas, são unidas, para a transmissão de valores, passagem da carga genética e para manter a ligação com as antigas gerações, através da educação sistemática dos rituais judaicos e da *Torá*, desde os primeiros dias de nascimento de um judeu. A educação judaica é alvo de grande preocupação por parte dos mais velhos, pois eles têm consciência de que as crianças precisam aprender sobre o passado, saber que as consequências das atitudes de hoje fazem parte da espiritualidade do ser humano. O estilo de vida do judeu atinge diretamente o caráter da criança judia. De acordo com Locke, a identidade da pessoa vai até a extensão de sua consciência, que pode ir para trás, para ação de pensamento passado. O indivíduo é soberano, sujeito da razão, do conhecimento e da prática.

O rabino Gontow afirma que os costumes, o uso da barba e do *kipá* não expressam a identidade do indivíduo judeu. Eles apenas expressam alguns caracteres judaicos do indivíduo, pois até terroristas árabes usaram esses elementos para entrarem nas sinagogas e praticarem ataques. A identidade é sustentada pela interiorização de valores, sobretudo pela educação. Sendo assim, o povo judeu investe em escolas, universidades, comunidades, sinagogas, investidas sistemáticas no mundo pós-moderno, que trazem a presença do passado e da tradição à realidade contemporânea. Baldo, ao discorrer sobre a tradição, diz que, ao invés de herdada, esta deve ser obtida com muito trabalho, por meio do "sentido histórico", que



compreende, além da percepção do passado, a percepção da “presença do passado” (BALDO, 2005, s/p). Sendo assim, o judaísmo, em sua cultura de tradição, que busca constantemente o sentido histórico de sua existência, mantém o passado no presente de forma mais fervorosa, em comparação com outras culturas nacionais.

Para Hall, as culturas nacionais constituem uma das principais fontes de identidade cultural. As identidades não vêm gravadas nos genes. Somos membros de um grupo, membros de sociedade, classe, estado ou nação, que é reconhecido como nosso lar, mas, para o povo judeu, sua identidade carrega a genética junto com a cultura.

Nesse sentido, Hall acredita que, na identidade nacional, o sujeito sente uma perda subjetiva, as identidades são formadas e transformadas no interior da representação. Por exemplo: a “inglesidade” (HALL, 2006, p. 61) é uma representação de cultura nacional inglesa. A nação é uma entidade política que produz sentido de representação cultural. As pessoas participam da ideia de nação como comunidade simbólica, que gera sentimento de identidade e lealdade. É exatamente o que acontece com a identidade judaica.

A identidade judaica vai além dos caracteres culturais nacionais, em que há uma língua materna e valores desta nação. O judaísmo interioriza valores profundos, presentes na *Torá* e no *Talmud*, com costumes entranhados, de forma que não podem ser divididos.

CONCLUSÃO

Tanto para o povo judeu como para outros povos, as identidades gravitam em torno da “Tradição”, que tenta recuperar sua pureza anterior e readquirir aquilo que parece perdido. As identidades podem ser influenciadas pelos fatos da História da política, da representação cultural e da diferença entre indivíduos, até se tornarem traduzidas. As identidades oscilam entre “Tradição” e “Tradução” (HALL, 2006, p. 88), emergindo em identidades culturais que não são fixas, mas que ficam em transição, que retiram seus recursos de diferentes tradições culturais, que vêm dos cruzamentos e misturas culturais. Tradução são as formações de identidade que atravessam as fronteiras naturais, compostas de pessoas que foram dispersadas para sempre de sua terra natural. Essas pessoas retêm seus vínculos com seus lugares de origem e tradições, sem ilusão de retorno ao passado. São obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem serem assimiladas por elas e sem perder suas identidades. Carregam seus traços, linguagens e histórias particulares de suas vidas, são produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e a várias casas,



formando culturas híbridas, que renunciam seus sonhos ou a ambição de reaver a pureza cultural perdida ou o absolutismo étnico. As pessoas são traduzidas, transferidas, transportadas através do mundo, habitando duas ou mais identidades, a falar duas linguagens culturais, em que há tradução e negociação entre elas.

Existe o "*revival* do nacionalismo particularista e do absolutismo étnico e religioso (...) é o fundamentalismo (inglesismo)" (HALL, 2006, p. 94), movimentos islâmicos fundamentalistas que procuram criar estados religiosos nos quais os princípios políticos de organização estejam alinhados com as doutrinas religiosas e com as leis do *Corão*, e no caso do judaísmo com a *Torá*. O fundamentalismo é a reafirmação de raízes culturais e o retorno à ortodoxia, que atualmente é buscado pelos judeus mais velhos, que ensinam os mais novos a fazerem essa reafirmação. Existe a luta em manter os ritos, para impedir o fracasso e a perda da identidade judaica.

A tendência em direção à homogeneização global tem seu paralelo num poderoso *revival* da etnia, com variedades híbridas ou simbólicas, exclusivas ou essencialistas. O ressurgimento da etnia traz o florescimento de lealdades étnicas das minorias nacionais. Separação entre o corpo político e o pertencimento étnico, neste caso, do povo judeu. A etnia tem se tornado uma das categorias, símbolos ou totens em que comunidades livres e flexíveis, formadas sobre identidades individuais, são construídas e afirmadas. Os turbilhões da vida moderna, o desenvolvimento desenfreado da tecnologia e ciência, promovem no povo judeu a constante necessidade da reafirmação de sua etnia e tradições. Segundo Berman:

O turbilhão da vida moderna tem sido alimentado por muitas fontes: grandes descobertas nas ciências físicas, com a mudança da nossa imagem do universo e do lugar que ocupamos nele; a industrialização da produção, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói os antigos, acelera o próprio ritmo de vida, gera novas formas de poder corporativo e de luta de classes; descomunal explosão demográfica, que penaliza milhões de pessoas arrancadas de seu habitat ancestral (...). (BERMAN, 1987)

Finalmente, percebe-se que para que a vida seja pelo menos amena e um pouco saciável, cada qual deve seguir sua rota de vontades e desafios. Uns optam pela sede de vencer e vencer a todo custo; outros, pela voluntariedade de perseverar com harmonia; outros, pelo desejo de que tudo acabe logo e há ainda aqueles que optam por viver pela fé, deixando que Deus e as forças cósmicas orientem seus caminhos.



REFERÊNCIAS

ALTER, R. *A arte da narrativa bíblica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

A BÍBLIA EM BYTES ONLINE. Disponível em:
<http://www2.uol.com.br/biblia/revista/edicao1/oliveira.htm>. Acesso em: 15 nov. 2011.

BALDO, L. Olhares sobre o pós-moderno. Revista *Trama*, Cascavel, v.1, n. 2, 2005.

BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar - A aventura da modernidade* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BÍBLIA DE ESTUDO PENTECOSTAL. 4 ed. São Paulo: Life Publishers – CPAD, 1995.

BÍBLIA SAGRADA. Versão atualizada. São Paulo: CPAD, 2009.

BÍBLIA HEBRAICA. Tradução do hebraico. 1 ed. São Paulo: Sêfer, 2006.

CALDAS, W. *Temas da cultura de massa*. São Paulo: Arte e ciência Villepress, 2001.

GONTOW, N. *A identidade judaica e o destino do judaísmo*. São Paulo: Sêfer, 2008, 1 CD.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11 ed. Rio de Janeiro: DP & A. 2006.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IURD, 1997. Documentário: Monte Sinai. Rede Record.

JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

OLIVEIRA, F. *Oliveira*. Disponível em:
http://www.eseccamposmelo.rcts.pt/Area_Proj/AP_plantas/Publicacao1_ficheiros/Page702.htm. Acesso em: 21 nov. 2011.

TORÁ. Tradução do hebraico. São Paulo: Sêfer, 2006.

[Voltar ao Sumário](#)



A HORA E VEZ DE AUGUSTO MATRAGA: CONFLUÊNCIA DE DOIS UNIVERSOS¹

Willian André²

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo perscrutar as possibilidades de diálogo entre o conto *A hora e vez de Augusto Matraga*, de Guimarães Rosa, e elementos pertencentes aos universos da tragédia grega e do cristianismo. Ao deitar olhos sobre a jornada percorrida pelo protagonista do conto, percebemos que os dois universos parecem se entrelaçar, permitindo-nos ora uma associação a termos como *hybris* e Destino, caros ao universo da tragédia, ora às histórias dos santos e mártires cristãos. Dessa forma, buscando suporte em textos que tratam dos dois universos, procuraremos associar a eles, sempre que possível, as errâncias de Matraga rumo à redenção.

Palavras-chave: Guimarães Rosa. *A hora e vez de Augusto Matraga*. Tragédia. Cristianismo.

ABSTRACT: The aim of this paper is to verify the possibilities of dialogue between the short story *A hora e vez de Augusto Matraga*, written by Guimarães Rosa, and elements that belongs to the universes of Tragedy and Christianity. Looking up to the protagonist's journey in this story, we can make associations both to terms such as *hubris* and Destiny, important to the universe of Tragedy, and to the histories of Christian martyrs and saints. Thus, looking for support in texts that deal with both universes, we are going to associate to them, whenever it is possible, Matraga's journey to redemption.

Keywords: Guimarães Rosa. *A hora e vez de Augusto Matraga*. Tragedy. Christianity.

¹ Artigo recebido em 20 de abril de 2012 e aceito em 21 de maio de 2012.

² Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina. Professor de Língua e Literatura Inglesa na Faculdade Estadual de Ciências e Letras de Campo Mourão.
E-mail: willianandreh@hotmail.com



INTRODUÇÃO

A diversidade e a vastidão que caracterizam a obra de João Guimarães Rosa abrem um leque de inúmeras possibilidades para a leitura de seus textos. A fortuna crítica sobre o autor, tão profícua quanto sua própria obra, caminha das análises que se concentram em sua rica linguagem até aquelas que, em um extremo oposto, enveredam-se pela sociologia. Encontramos, costurando este caminho de possibilidades, uma perspectiva recorrente: o diálogo de alguns de seus textos com o universo da tragédia grega. A título de exemplo, são análises que seguem este norte *A encruzilhada da decisão: o pacto com o diabo em Grande Sertão: Veredas*³ e *“Conversa de bois” sob a ótica nietzscheana da crítica da razão*⁴. Como explicitam os títulos dos artigos, este trata do conto *Conversa de bois* a partir da crítica à razão constituída por Friedrich Nietzsche. O pensador alemão dialoga constantemente com a tragédia grega, cunhando um conceito particular de “homem trágico”, que se opõe ao “homem teórico”, vinculado à tradição do pensamento racional. Quanto àquele, a autora contempla o episódio das Veredas Mortas em *Grande Sertão: Veredas*, associando à figura do protagonista Riobaldo termos comuns à tragédia grega, como a *hybris* e a *hamartia*.

Tendo por apoio conceitos pertencentes a este mesmo âmbito, procuramos aqui desenvolver uma leitura do conto *A hora e vez de Augusto Matraga* (Sagarana, 1946), dialogando com o universo da tragédia grega. Denuncia o título escolhido para o estudo, todavia, que há ainda um segundo “universo” sobre o qual iremos discorrer. Trata-se do universo do cristianismo: parece-nos muito próxima às histórias dos santos da tradição cristã a história de Augusto Matraga. Por isso, seguindo os passos de Walnice Nogueira Galvão em *Matraga: sua marca* – texto que trata justamente dessa possível “santificação” do protagonista do conto –, procuramos, em nossa análise, demarcar os pontos de confluência entre os universos trágico e cristão⁵.

³ CEZAR, 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 & Corpo de Baile*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

⁴ RADUY, Y. “Conversa de bois’ sob a ótica nietzscheana da crítica da razão”. *Revista Ao pé da letra* – UFPE. Disponível em: www.revistaopedaleta.net/.../Ygor_Raduy--Conversa%20de%20bois_sob_a_otica_nietzscheana_da_critica_da_razão.pdf. Acesso em: 20 dez. 2010.

⁵ O conto aqui escolhido como objeto de análise possui pelo menos mais uma leitura sob perspectiva cristã: LOPES, P. C. C. *Utopia cristã no sertão mineiro: uma leitura de “A hora e a vez de Augusto Matraga” de João Guimarães Rosa*. Petrópolis: Vozes, 1997.



A FATA DE MEDIDA

Logo no início da narrativa, por exemplo, podemos estabelecer um diálogo com a tragédia grega: percebemos, ao começar a leitura, que a vida de Nhô Augusto, ou Augusto Esteves, ou Augusto Matraga, é caracterizada pelo excesso. “Duro, doido e sem detença, como um bicho grande do mato” (ROSA, 1984, p. 285), nos diz o narrador a seu respeito. E mais adiante: “Mais estúrdio, estouvado e sem regra, estava ficando Nhô Augusto. E com dívidas enormes, política do lado que perde, falta de crédito, as terras no desmando, as fazendas escritas por paga, e tudo de fazer ânsia por diante, sem portas, como parede branca.” (ROSA, 1984, p. 285). Tal excesso – ou desmedida, se o preferirmos – remete à *hybris* do herói trágico. Via de regra, o personagem central da tragédia grega é caracterizado por essa falta de medida. Exemplos próximos são o Édipo de *Édipo rei*, cuja *hybris* consiste em sua busca desenfreada pela verdade⁶, ou o Penteu de *As bacantes*, cuja arrogância em excesso não lhe permite aceitar Dionísio como deus⁷. A grafia original do termo *hybris*, em grego, é **ὕβρις**, e, segundo Nicola Abbagnano, em seu *Dicionário de filosofia*, ele é “intraduzível para as línguas modernas”, e consiste em “qualquer violação da *norma da medida*, ou seja, dos limites que o homem deve encontrar em suas relações com os outros homens, com a divindade e com a ordem das coisas” (ABBAGNANO, 2000, p. 520). No primeiro discurso de Sócrates contido em *Fedro*, de Platão – 237e e 238a –, há uma reflexão sobre a *hybris*:

(...) em cada um de nós há dois princípios que nos governam e conduzem, e nós os seguimos para onde nos levam: um é o desejo inato do prazer, outro a opinião que pretende obter o que é melhor. Essas duas tendências que existem dentro de nós concordam por vezes, em outras entram em conflito, por vezes vence uma e por

⁶ A obstinação pela verdade aparece em várias falas do rei de Tebas, como: “...um mínimo detalhe talvez no leve a descobertas decisivas se nos proporcionar um fio de esperança” (SÓFOCLES, 1991, p. 26-7); ou: “Quero dizer estas palavras claramente, alheio aos vãos relatos, preso à realidade. Hei de seguir, inda que só, o rumo certo; o indício mais sutil será suficiente” (p. 30). Sua *hybris* é repreendida pelo Pastor: “Queres a tua perdição? Não calarás?” (p. 79), e também por Jocasta: “Por favor: pára!” (p. 75), mas o personagem precisa de respostas a qualquer custo.

⁷ Logo em sua primeira aparição na peça, Penteu proclama: “Estive ausente da cidade e me falaram sobre o novo flagelo que perturba Tebas: a deserção dos lares por nossas mulheres, sua partida súbita para aderirem a pretensos mistérios, sua permanência na floresta sombria só para exaltarem com suas danças uma nova divindade – um tal Diôniso, seja ele quem for” (EURÍPEDES, 1993, p. 217). Sua *hybris* é referenciada por vezes na fala do próprio Dionísio: “Vem logo, príncipe dos cachos áureos, brandindo o tirsó! Desce do alto Olimpo, reprime a arrogância do tirano pronto a fazer jorrar o nosso sangue!” (p. 233); ou: “...este mortal que, levado pela insolência, quis enfrentar um deus” (p. 237), e mesmo na fala de outros personagens, como o 1º Mensageiro: “Receio a exaltação de tua alma, rei, o teu rancor exacerbado e repentino e as manifestações de teu humor tirânico” (p. 239).



vezes a outra. Ora, quando a tendência que se inspira na razão é a que vence, conduzindo-nos ao que é melhor, chama-se a isso temperança; quando, pelo contrário, o desejo nos arrasta sem deliberação para os prazeres, e é ele que predomina em nós, isso se chama intemperança (PLATÃO, 1996, p. 142).

Notamos que o termo aparece traduzido, no trecho, como *intemperança*⁸. O autor a caracteriza como aquilo que se opõe à razão, e remete àquelas situações em que nos deixamos arrastar “sem deliberação para os prazeres”. Em uma nota à tradução da *Retórica*, de Aristóteles, para o espanhol, Quintín Racionero diz a respeito da *hybris* que esta “implica uma desproporción respecto del estado de naturaleza o de lo que corresponde, que puede significarse con el término ‘desmesura’” (RACIONERO, 2005, p. 315). Conforme o autor, coube à tragédia a vinculação do termo “ao âmbito da conduta humana”. Independente da tradução que pretendamos conferir-lhe – intemperança, gula, selvageria, excesso, insolência ou orgulho –, parece-nos que a *hybris* tende a representar certa quebra de uma harmoniosa medida, caracterizando-se pelo excesso. Assim como acontece com o herói da tragédia grega, cremos ser possível vincular o herói do conto rosiano, Augusto Matraga – pelo menos no tocante às suas primeiras aparições – a esta idéia de excesso. Se prosseguirmos com o desenvolvimento da narrativa, veremos que, assim como ocorre na tragédia grega, também Nhô Augusto é punido por sua desmedida. Referimo-nos ao momento em que, segundo o narrador, “a casa cai”: “Quando chega o dia da casa cair (...), o dono pode estar: de dentro, ou de fora. É melhor de fora. (...). Mas, Nhô Augusto, não: estava deitado na cama – o pior lugar que há para se receber uma surpresa má.” (ROSA, 1984, p. 287). E a surpresa má chega ao protagonista nas palavras de Quim Recadeiro, um de seus homens, que lhe revela estar planejando prendê-lo por traição o Major Consilva.

⁸ Encontramos outras duas traduções de *Fedro*: Pinharanda Gomes, que embasa sua tradução para o português naquela feita por Léon Robin – para o francês –, utiliza-se do termo *gula* para se referir à *hybris* (PLATÃO. *Fedro ou Da beleza*. Tradução e notas: Pinharanda Gomes. 5 ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1994); E. Lledo Íñigo, que traduz o texto para o espanhol, vale-se do termo *desenfreno – selvageria*, em português (PLATÓN. *Diálogos III: Fedón, Banquete, Fedro*. Traducciones, introducciones y notas: C. García Gual, M. Martínez Hernández, E. Lledo Íñigo. Madrid: Editorial Gredos, 2004).



QUEDA E PENITÊNCIA

Matraga, investido de sua *hybris*, vai ao encontro do Major para tirar satisfações, e é recebido a pauladas por seus capangas. A ordem de Consilva é clara: "Arrastem p'ra longe, para fora das minhas terras... Marquem a ferro, depois matem." (ROSA, 1984, p. 289). E assim é feito: Nhô Augusto recebe o ferro em brasa – "um triângulo inscrito numa circunferência" – em suas nádegas. Quando vai ser executado, todavia, consegue projetar-se para um barranco, rolando morro abaixo. Os capangas do Major, crendo não ser possível sobreviver à queda, decidem armar uma cruz ali mesmo, e dão-se por satisfeitos. O protagonista, claro está, não morre. Antes de verificarmos o que acontece em seguida, todavia, gostaríamos de nos deter por um instante sobre a marca que, como gado, ele recebe em sua "polpa glútea". Mais especificamente, gostaríamos de deitar olhos, aqui, sobre a leitura que Walnice Nogueira Galvão faz do referido episódio, no já mencionado "Matraga: sua marca": é justamente a partir desta punição do protagonista que a autora começa a traçar sua comparação entre Nhô Augusto e os santos da tradição cristã. Se há pouco edificamos, portanto, nosso primeiro diálogo entre o conto estudado e o universo da tragédia grega, é tempo agora de constituir o primeiro diálogo com o universo do cristianismo. A começar pela importância conferida por Walnice ao símbolo que é tatuado a ferro e brasa no traseiro de Matraga: o triângulo. Segundo a autora: "O triângulo, no cristianismo, é a representação gráfica de um dos primeiros – em relevância e em antiguidade – dogmas da Igreja, o da união do Pai, do Filho e do Espírito Santo numa só pessoa." (GALVÃO, 1978, p. 44). Podemos ainda extrapolar tal leitura, considerando que o triângulo de Matraga está inserido em uma circunferência: se o triângulo representa a trindade, o círculo pode significar com maior ênfase a unidade que, simultaneamente, esta trindade representa. Ou seja, um só deus que ao mesmo tempo é três.

Mais importante ainda que os possíveis significados que esta marca específica pode assumir, é o significado que assume, na história, o ato de marcar uma pessoa da forma como Nhô Augusto foi marcado. Walnice recorre a pelo menos dois exemplos da literatura: *Os três mosqueteiros*, de Alexandre Dumas, em que Milady de Winter traz tatuada em seu corpo a Flor-de-Lis como representação de um crime outrora cometido; e *A letra escarlata*, de Nathaniel Hawthorne, em que a adúltera Hester Prynne deve apresentar-se em público com a letra A costurada em suas vestes (GALVÃO, 1978, p. 48). Destes símbolos, ignominiosos pelo que representam, a autora chega à figura de Cristo (GALVÃO, 1978, p. 53), cujas chagas – a princípio também ignominiosas – são convertidas em símbolo de redenção. É esta jornada da



vergonha à salvação da alma que ela vislumbra em Matraga, como se o personagem estivesse trilhando o caminho da santificação.

Depois de jogar-se no barranco e ser dado como morto, acontece a Matraga como aconteceu ao homem que, caindo nas mãos dos salteadores, tombou semimorto e foi acolhido pelo samaritano⁹: Matraga é acolhido por um casal de pretos – pai Serapião e mãe Quitéria – que vivem à boca do brejo. Eles tratam das feridas do protagonista, e este passa a morar com eles. É neste estágio de sua vida que descobrimos o significado do título *A hora e vez de Augusto Matraga*, pois ele repete constantemente, com pequenas variações, a sentença: “Cada um tem a sua hora, e há-de chegar a minha vez!” (ROSA, 1984, p. 308). A princípio o mote pode nos dar a impressão de que, sentindo-se ultrajado por toda a humilhação que lhe foi infligida, Nhô Augusto pretende vingar-se. Tal idéia nos remete à *hybris*, que estaria ainda pulsando em suas veias, e nos remete também a outra narrativa de Alexandre Dumas: *O conde de Monte Cristo*, que conta a história da vingança de Edmond Dantés. De fato, na leitura edificada por Roberto Damatta em *Augusto Matraga e a hora da renúncia*, o personagem do romance francês chega a ser comparado com o nosso protagonista (DAMATTA, 1997, p. 322). Matraga, todavia, percorrerá outro caminho. Certa feita, um padre o aconselha: “Você não deve pensar mais na mulher, nem em vinganças. Entregue para Deus, e faça penitência.” (ROSA, 1984, p. 293). E parece que tais palavras surtem efeito. À sentença que dá nome ao conto Nhô Augusto emenda um juramento: “Eu vou p’ra o céu, e vou mesmo, por bem ou por mal!... E a minha vez há de chegar... P’ra o céu eu vou nem que seja a porrete!...” (ROSA, 1984, p. 295).

Deparamo-nos, a partir daí, com um Augusto Matraga que se distancia daquele vislumbrado inicialmente, com a *hybris* avantajada. Ele parece situar-se, agora, no extremo oposto: na falta de excesso, na medida. E pensando dessa forma podemos nos aproximar novamente do universo grego. A medida, **μέτρον**, é, segundo Nicola Abbagnano, “um dos conceitos fundamentais da cultura clássica grega”, e tem como um de seus significados possíveis o de “critério ou o cânon daquilo que é verdadeiro ou bem” (ABBAGNANO, 2000, p. 656). No *Político* – 284e –, Platão reflete sobre as coisas “que miden en relación con el justo medio, es decir, con lo conveniente, lo oportuno, lo debido y, en general, todo aquello que se halla situado en el medio, alejado de los extremos” (PLATÓN, 2006, p. 563). Este *justo medio* a que se refere o pensador é, portanto, o estado ideal que o indivíduo deve alcançar, equilíbrio entre o excesso e a falta. Aristóteles chamará a esse cânon, essa medida das coisas, o próprio homem: “El hombre

⁹ Lucas, 10, 25-37.



bueno, en efecto, juzga bien todas las cosas, y en todas ellas se le muestra la verdad.” (ARISTÓTELES, 2003, p. 190).

Na medida em que se afasta de sua *hybris*, Matraga se aproxima deste *hombre bueno* apontado por Aristóteles. Trata-se, a nosso ver, do indivíduo que atingiu a medida, o *justo medio*. Talvez mais: Nhô Augusto torna-se a própria medida. É o que podemos notar, por exemplo, no trecho em que o narrador diz que o personagem “não tinha tentações, nada desejava, cansava o corpo no pesado e dava rezas para a sua alma, tudo isso sem esforço nenhum” (ROSA, 1984, p. 296). O homem que ele fora no passado chega a suscitar-lhe arrependimento: “(...) tomara um tão grande horror às suas maldades e aos seus malfeitos passados, que nem podia se lembrar.” (ROSA, 1984, p. 294). Ao comparar o personagem ao Edmond Dantés de Dumas, Roberto Damatta observa que no conto de Rosa “a trama é conduzida no sentido de uma inibição da vingança e das suas possibilidades como instrumento básico de salvação moral” (DAMATTA, 1997, p. 324). Concordamos com tal ponto de vista, mas cremos haver mais que uma salvação moral em jogo: se podemos estabelecer diálogo entre este Nhô Augusto renovado e a “medida” de que nos falam Platão e Aristóteles, da mesma forma parece-nos possível aproximá-lo do indivíduo que trilha o tortuoso caminho da santificação.

O CAMINHO DA SANTIFICAÇÃO

Quando Walnice Nogueira Galvão compara Matraga a Cristo, por conta das chagas deste e da marca de gado daquele, vêm à tona a figura de São Francisco de Assis: “Com São Francisco, e a partir dele, passa para primeiro plano o problema da *imitatio Christi*: um verdadeiro cristão deve imitar Cristo, escolher a pobreza, o insulto, o sofrimento, a privação, até (...) conseguir sofrer o mesmo que Cristo sofreu.”¹⁰ (GALVÃO, 1978, p. 55-56). A injúria do corpo, o sabemos, Matraga a sofreu. A esta podemos aliar, ainda, o abandono de sua arrogância, o desapego da vida de excessos que antes o guiava. O padre lhe diz: “Você, em toda sua vida, não tem feito senão pecados muito graves, e Deus mandou estes sofrimentos só para um pecador poder ter a idéia do que o fogo do inferno é!...” (ROSA, 1984, p. 298). Podemos pensar, a partir dessa fala, em um “Jó às avessas”. Se o personagem bíblico sofreu todo tipo de castigo sem o merecer, apenas para que Deus pudesse atestar o quão incorruptível era sua fé, Nhô Augusto é

¹⁰ A autora faz constantes referentes à figura de São Francisco contida na obra de Nikos Kazantzakis.



castigado porque só por meio do castigo pode se redimir de todos os seus erros. Por associações, acabamos em outra figura da Bíblia – esta recuperada por Walnice: Paulo de Tarso (GALVÃO, 1978, p. 57-58), que de perseguidor do cristianismo passa, após sua conversão, a um de seus maiores disseminadores.

Começa a delinear-se, portanto, a figura do “santo Matraga”. Com o passar do tempo, o personagem parece atingir um estágio de harmonia consigo mesmo, e já não sente mais necessidade de se penitenciar: “Deus está tirando o saco das minhas costas, mãe Quitéria! Agora eu sei que ele está se lembrando de mim...” (ROSA, 1984, p. 300), diz ele. E adiante, o narrador nos conta:

(...) uma vez, manhã, Nhô Augusto acordou sem saber por que era que ele estava com muita vontade de ficar o dia inteiro deitado, e achando, ao mesmo tempo, muito bom se levantar. Então, depois do café, saiu para a horta cheirosa, cheia de passarinhos e de verdes, e fez uma descoberta: por que não pitava?!... Não era pecado... Devia ficar alegre, sempre alegre, e esse era um gosto inocente, que ajudava a gente a se alegrar... (ROSA, 1984, p. 300)

O trecho nos convida a pensar em Augusto Matraga como um indivíduo que ultrapassou o estágio da provação, do sofrimento, e começa agora a descobrir a beleza das coisas simples, a harmonia inesperada que pode haver entre ele e o mundo. Sua alma vai galgando, aos poucos, a esfera da transcendência. O conto, todavia, não acaba aí, e devemos quebrar, por ora, a harmonia que circunda o personagem: eis que surge Joãozinho Bem-Bem. Nas palavras do narrador, “o arranca-toco, o treme-terra, o come-brasa, o pega-à-unha, o fecha-treta, o tira-prosa, o parte-ferro, o rompe-racha, o rompe-e-arrasa: seu Joãozinho Bem-Bem” (ROSA, 1984, p. 301), que de tão importante será lembrado por Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*. O “homem mais afamado dos dois sertões do rio” toma conhecimento de Nhô Augusto e, após muito conversarem, reconhece que ambos se dão bem: “Nossos anjos-da-guarda combinaram” (ROSA, 1984, p. 305), é a forma que ele encontra para expressar sua simpatia por Matraga. Podemos dizer, talvez, que sua figura representa o duplo do protagonista, retomando em sua personalidade aquele Augusto Matraga que conhecemos no início da narrativa. Apesar da temperança que domina Nhô Augusto nesta altura, contrapondo-se à valentia e violência de Joãozinho Bem-Bem, também ele vê no recém chegado um amigo.



Relevemos um detalhe específico concernente a este episódio da chegada de Bem-Bem. Enquanto conversa com Nhô Augusto, ele comenta: “A gente não ia passar, porque eu nem sabia que aqui tinha este comércinho... Nosso caminho era outro.” (ROSA, 1984, p. 303). Ou seja: o encontro entre os dois personagens não havia sido planejado por nenhum deles. Encontraram-se por obra do acaso? Ou por obra do destino? Admitindo a possibilidade de estarmos tratando do destino¹¹, voltamos a estabelecer diálogo com o universo da tragédia grega, pois este ali está sempre a delinear as ações dos personagens. O destino, **εἰμαρμένη** em grego, é definido por Abbagnano como:

Ação necessitante que a ordem do mundo exerce sobre cada um de seus seres singulares. Na sua formulação tradicional, esse conceito implica: 1º necessidade, quase sempre desconhecida e por isso *cega*, que domina cada indivíduo do mundo enquanto parte da ordem total; 2º adaptação perfeita de cada indivíduo ao seu lugar, ao seu papel ou à sua função no mundo, visto que, como engrenagem da ordem total, cada ser *é feito* para aquilo que faz (ABBAGNANO, 2000, p. 243).

Tendo por base tal definição, e interpretando o encontro referido como obra do destino, Augusto Matraga e Joãozinho Bem-Bem teriam se conhecido, então, por conta de uma “ação necessitante” sobre eles exercida pela ordem do mundo. Adiante discorreremos mais sobre esta ação necessitante. Por ora movamos com a narrativa, pois é tempo de Joãozinho Bem-Bem partir, e este convida Nhô Augusto a ir com ele, como membro de seu bando. O personagem sente-se tentado a aceitar a proposta – “O convite de seu Joãozinho Bem-Bem, isso, tinha de dizer, é que era cachaça em copo grande! Ah, que vontade de aceitar e ir também...” (ROSA, 1984, p. 306) –, mas acaba por recusar: “Ah, não posso! Não me tenta, que eu não posso, seu Joãozinho Bem-Bem...” (ROSA, 1984, p. 306). Mantendo nossos diálogos, podemos observar neste episódio a manifestação da medida, o *justo medio*, em Matraga. Ao mesmo tempo, podemos pensar na solidificação da figura do santo, pois, ao recusar-se a partir com Bem-Bem, o personagem está pensando na salvação de sua alma.

Com a partida do novo amigo, a harmonia volta a fazer parte da vida de Nhô Augusto, que “Nem pensou mais em morte, nem em ir para o céu: e mesmo a lembrança de sua desdita e reverses parou de atormentá-lo.” (ROSA,

¹¹ Não pretendemos, a esse respeito, proferir qualquer afirmação categórica. Como encontramos no campo da interpretação, parece-nos mais plausível trabalhar com a idéia de “possibilidades”.



1984, p. 307). É neste momento que encontramos alguns dos trechos de maior lirismo do conto. O mais belo deles, a nosso ver, é aquele em que o protagonista sonha com Deus:

E, à noite, tomou um trago sem ser por regra, o que foi bem bom, porque ele já viajou, do acordado para o sono, montado num sonho bonito, no qual havia um Deus valentão, o mais solerte de todos os valentões, assim parecido com seu Joãozinho Bem-Bem, e que o mandava ir brigar, só para lhe experimentar a força, pois que ficava lá em-cima, sem descuido, garantindo tudo. E, assim, dormiram as coisas (ROSA, 1984, p. 307).

Augusto Matraga sente-se bem consigo mesmo. Beber um trago de cachaça já não é mais sinal de desmedida, e sonhar com um “Deus valentão”, nos moldes dos valentões do sertão mineiro, nada possui de desrespeitoso. Pelo contrário: demonstra a harmonia que se estabeleceu entre ele e sua busca por redenção. O personagem aproxima-se agora a tal ponto da esfera da santidade que já não precisa mais pensar em ir para o céu: basta-lhe viver bem, sem se dar conta de que está vivendo bem. Apreciar a beleza das mulheres deixa de ser algo errado: “Do outro lado da cerca, passou uma rapariga. Bonita! Todas as mulheres eram bonitas. Todo anjo do céu devia de ser mulher.” (ROSA, 1984, p. 309). A harmonia das coisas dentro de si reflete-se em seu contato com o mundo exterior:

(...) deu uma manhã em que Nhô Augusto saiu para o terreiro e desconheceu o mundo: um sol, talqualzinho a bola de enxofre do fundo do pote, marinhava céu acima, num azul de água sem praias, com luz jogada de um para o outro lado, e um desperdício de verdes cá embaixo – a manhã mais bonita que ele já pudera ver. Estava capinando, na beira do rego. De repente, na altura, a manhã gargalhou (ROSA, 1984, p. 308).

É neste clima harmonioso que Matraga decide partir, pois deve terminar de trilhar seu caminho rumo à santidade. Rodolpho Merêncio empresta-lhe um jegue para a jornada e, apesar da relutância, acaba por aceitar o presente, “porque mãe Quitéria lhe recordou ser o jumento um animalzinho assim meio sagrado, muito misturado às passagens da vida de Jesus” (ROSA, 1984, p. 310). Estabelecemos, aqui, nova aproximação com o universo cristão, em especial com o episódio da chegada de Jesus em



Jerusalém, montado em um jumento¹². Após algumas incursões solitárias pelo sertão ao lombo do animal, Matraga depara-se com um cego sendo puxado por um bode amarelo e preto. Considerando todas as analogias até agora propostas, não nos parece por demais forçoso comparar a este cego peculiar o cego Tirésias, de *Édipo rei*, ainda mais se considerarmos o fato de ambos possuírem estreita ligação, nas respectivas narrativas, com o destino. Enquanto o personagem grego cumpre o papel de oráculo, profetizando a desgraça que se abaterá sobre o rei de Tebas (SÓFOCLES, 1991, p. 41-42) – ou seja, delineando em suas palavras as artimanhas de que se valerá o destino para fazer com que Édipo descubra sua própria culpa –, este outro de Guimarães Rosa deixa-se levar por um bode: “Agora, era aquele bicho de duas cores quem escolhia o caminho...” (ROSA, 1984, p. 311). Ou seja, abandonou-se à própria sorte – ao próprio destino. Além disso, não custa lembrar que, assim como eles, o destino é tradicionalmente representado como cego.

Há algumas linhas apresentamos a definição que Nicola Abbagnano dá ao termo “destino”. Tratamos, então, apenas de sua formulação tradicional, como a concebiam os gregos. Tendo em vista, no entanto, que pretendemos aqui que dialoguem os universos grego e cristão, devemos compreender que aproxima-se muito do conceito de providência – ou seja, de Deus – este conceito de destino. É o que afirma o próprio Matraga, quando se refere ao cego do bode como “meu compadre cego por destino de Deus” (ROSA, 1984, p. 311). Boécio, um dos mais famosos perpetradores dessa aproximação, define a providência, em *A consolação da filosofia* – IV, 11 –, como a inteligência divina agindo sobre o desdobramento das coisas, enquanto o destino é a forma de ver esse mesmo desdobramento sob uma perspectiva “de baixo”, da organização dos eventos eles-próprios:

Tudo o que vem ao mundo, todos os seres sujeitos à mudança e à evolução, tudo o que se move de uma certa maneira, encontram sua causa, sua ordem e sua forma na estabilidade da inteligência divina. Esta, firme na cidadela de sua indivisibilidade, fixa uma regra multiforme ao governo do universo. Quando se considera essa regra do ponto de vista da pureza da inteligência divina, chamamo-la Providência; mas quando se a considera com relação àquilo que ela põe em movimento e ordena, é o que os antigos chamavam Destino (BOÉCIO, 1998, p. 117).

¹² Mateus, 21; Marcos, 11; Lucas, 19, 28-40; João, 12, 12-19.



Assim, Deus, a providência, passa a abranger/reger o destino: “a Providência é precisamente a razão divina que reside no princípio de todas as coisas (...); quanto ao Destino, trata-se da disposição inerente a tudo o que pode mover-se, e pela qual a Providência reúne todas as coisas, cada uma no seu devido lugar” (BOÉCIO, 1998, p. 117). Trilhando o mesmo caminho, Tomás de Aquino – na *Suma teológica* I, questão 116, 1 – considera o destino como a disposição dos acontecimentos – apenas aparentemente ao acaso – da forma como Deus a fixou:

Parece que entre as coisas inferiores algumas provêm da sorte ou do acaso. Mas acontece também que uma coisa, referida a suas causas inferiores, seja fortuita, fruto do acaso, mas referida a uma causa superior, seja querida por si. Por exemplo, se dois servos de um senhor são enviados a um mesmo lugar sem que eles o saibam. Essa coincidência, em referência aos servos, é casual, dado o que aconteceu fora da intenção de um e outro. Mas em referência ao senhor que a preparou não é casual, mas intencionada por si (AQUINO, 2002, p. 858) ¹³.

Sem tentar maiores aprofundamentos, o que pretendemos com esta reflexão é mostrar que, ao pensar o destino em *A hora e vez de Augusto Matraga*, podemos estabelecer ao mesmo tempo um diálogo com o universo grego e com o cristão. Mantendo o destino em pauta, acompanhemos nosso protagonista: depois de separar-se do cego, ele afirma que “Aonde o jegue quiser me levar, nós vamos, porque estamos indo é com Deus!...” (ROSA, 1984, p. 312). E nesse ritmo, Deus – ou o destino – o leva a um novo encontro com Joãozinho Bem-Bem. Este novamente o convida a juntar-se ao bando, mas Matraga, como da primeira feita, recusa a oferta. Permanece, no entanto, junto do amigo, para acompanhar um “acerto de contas” com a família de certo foragido que baleou pelas costas seu jagunço Juruminho. Severo em sua punição, Bem-Bem pretende cumprir na família inocente – um pai idoso e os pequenos irmãos – a vingança que não pode levar até o assassino fugitivo. O velho, todavia, implora por piedade e, apesar de Joãozinho Bem-Bem permanecer impassível diante das súplicas do desgraçado inocente, Matraga se compadece de sua situação, e intercede por

¹³ Outro bom exemplo dado pelo autor para explicar como se dá, sob a perspectiva cristã, a relação entre destino e providência é o seguinte: “se alguém sabe em que lugar está escondido um tesouro instiga um camponês que desconhece isso a abrir a cova. Nada impede, portanto, que as coisas que aqui acontecem acidentalmente, frutos do acaso e da sorte, sejam reduzidas a uma causa que as organizou e que age pelo intelecto, especialmente pelo intelecto divino” (AQUINO, 2002, p. 859).



sua vida junto ao amigo. Joãozinho Bem-Bem, no entanto, não pretende ceder à vontade do outro, e assim inicia o combate que os levará à morte.

A situação sugere um clima tenso, mas, pelo contrário, transborda nas linhas seguintes o êxtase que envolve os personagens em seu combate mortal. Aos berros, Matraga declara: “Epa! Nomopadrofilhospritosantamêin! Avança, cambada de filhos-da-mãe, que chegou minha vez!...” (ROSA, 1984, p. 316). Sim, Matraga, chegou sua vez, e por isso o vemos “gritando qual um demônio preso e pulando como dez demônios soltos” (ROSA, 1984, p. 316), em êxtase. Devemos constituir, aqui, uma última aproximação com o universo da tragédia grega: assemelha-se ao êxtase das bacantes este espírito que envolve Matraga, Joãozinho Bem-Bem e todos aqueles que naquele instante, felizes, perdem suas vidas. A mesma comunhão com a natureza e felicidade espontânea que conduzem os rituais báquicos¹⁴ parece apoderar-se dos personagens de Rosa, que, imbuídos pelo calor da batalha, matam e morrem felizes¹⁵. Aqueles que presenciam a luta referem-se a Matraga como o “Homem do Jumento” – e aqui podemos traçar nova referência à figura de Cristo. Reforça ainda essa aproximação o fato de que, ao verem tombar semimorto aquele que os livrou do temível Joãozinho Bem-Bem – que cai, também, prestes a morrer –, os presentes começam a tomá-lo por santo: “Foi Deus quem mandou esse homem no jumento, por mor de salvar as famílias da gente!...” (ROSA, 1984, p. 318). E ainda: “Não deixem este santo morrer assim...” (ROSA, 1984, p. 318).

Mas é justamente assim que ele quer morrer, como se apenas dessa forma fosse possível chegar ao fim de sua jornada rumo à santidade. Walnice Nogueira Galvão ressalta que ele morre como um santo guerreiro: “Ele é um guerreiro, e é como guerreiro que irá se tornar santo” (GALVÃO, 1978, p. 60); e observa que a *imitatio Christi* é atingida por meio do sacrifício de sua vida para salvar a vida dos outros: “A alegria de Matraga durante toda a cena final é a alegria dos mártires (...). O prazer de brigar, natural para o homem velho, renegado pelo homem novo, acopla-se aqui à imitação de Cristo, ao dar a

¹⁴ O 1º Mensageiro descreve a Penteu: “(...) primeiro elas deixaram cair os cabelos em ondas sobre os ombros alvos; em seguida, cuidaram de ajustar ao corpo as mantas feitas da pele de corças malhadas, cujos laços estavam frouxos, mas usando em vez de cinto víboras ágeis que lhes lambiam o rosto; outras punham no colo filhotes de corças e até de lobos, dando-lhes os seios túrgidos do leite que lhes veio com a maternidade – mães descuidosas dos filhos recém-nascidos. Todas elas ornavam cuidadosamente a fronte com coroas de folhas de hera ou com belas flores silvestres; uma delas bateu com o tirso numa rocha e fez jorrar da mesma, num instante, um jato de água límpida; outra, ferindo o chão com a sua varinha viu esguichar da terra por obra do deus uma fonte de vinho. As que sentiam falta do alvo leite, esfregavam no solo os dedos e o recolhiam de repente em abundância. Do tirso recoberto de folhas de hera pingava o mel mais doce” (EURÍPIDES, 1993, p. 240-1).

¹⁵ O combate entre Matraga e Joãozinho Bem-Bem não é o único episódio da literatura rosiana que pode ser aproximado do êxtase das bacantes. O desfecho do conto *Conversa de bois*, em que as vozes dos animais começam a se confundir com a voz do guia Tiãozinho (ROSA, 1984, p. 275-6), “numa inaudita mistura de forças, num transe fragmentário onde se mesclam as falas de todos os bois e a do menino guia” (RADUY, 2010, p. 206), o diálogo com a peça de Eurípidés parece ainda mais possível.



vida por seus semelhantes.” (GALVÃO, 1978, p. 66). E assim Augusto Matraga morre, e em sua morte encontra finalmente sua hora e sua vez. Morre compartilhando o êxtase das bacantes gregas e dos mártires cristãos. Morre pelas mãos de Joãozinho Bem-Bem, e este morre por suas mãos, e os dois morrem amigos. Bem-Bem declara: “Estou no quase, mano velho... Morro, mas morro na faca do homem mais maneiro de junta e de mais coragem que eu já conheci! (...). Quero acabar sendo amigos...” (ROSA, 1984, p. 317), ao que Matraga replica: “Feito, meu parente, seu Joãozinho Bem-Bem.” (ROSA, 1984, p. 317). O júbilo de morrer bem os acompanha até o instante derradeiro.

A essa altura Nhô Augusto é já um santo na boca dos presentes, e como santo ele deve morrer, feliz: “Quero é que um de vocês chame um padre... Pede para ele vir me abençoando pelo caminho, que senão é capaz de não me achar mais... E riu.” (ROSA, 1984, p. 318). E conforme sente que é chegada sua hora e sua vez, Augusto Matraga abençoa a filha e perdoa a mulher que, em um passado distante, o deixou por amor a outro.

CONCLUSÃO

Com este desfecho chegamos, também nós, ao fim de nossa análise. Tudo o que procuramos demonstrar, até aqui, foram possibilidades de diálogos entre este conto de Guimarães Rosa e dois “universos” que, se a princípio pareciam distantes um do outro, demonstraram-se, depois, por vezes amalgamados na narrativa rosiana. Às últimas considerações desta leitura, que nada leva de muito original, esperamos, no mínimo, ter contribuído para enriquecer a fortuna crítica sobre a obra do autor, e ter aberto um pouco mais o leque para possíveis novas leituras. Sabemos que não é das atitudes mais acertadas em nosso meio concluir um estudo de determinado objeto citando um trecho desse próprio objeto, mas Matraga já vai cerrando os olhos, e não encontramos agora melhores palavras para levar a seu termo nossas reflexões do que aquelas que põem fim ao conto sobre o qual estivemos debruçados ao longo destas linhas mal-traçadas. Por isso pedimos emprestadas a Guimarães Rosa, para servir-nos de epílogo, as palavras que tornaram santo seu protagonista, e dessa forma, junto dele, nos despedimos: chegada sua hora e sua vez, Augusto Matraga sorriu, abençoou e perdoou. “Depois, morreu.” (ROSA, 1984, p. 319).



REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. Trad. e coord. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

AQUINO, T. *Suma teológica*. A criação – O anjo – O homem. Vol. 2, parte I, questões 44-119. São Paulo: Loyola, 2002.

ARISTÓTELES. *Ética nicomáquea; Ética eudemia*. Trad. e notas Julio Pallí Bonet. Madrid: Gredos, 2003.

BOÉCIO. *A consolação da filosofia*. Trad. Willian Li. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

DAMATTA, R. Augusto Matraga e a hora da renúncia. In: _____. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

EURÍPEDES. *Ifigênia em Áulis; As fenícias; As bacantes*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

GALVÃO, W. N. Matraga: sua marca. In: _____. *Mitológica rosiana*. São Paulo: Ática, 1978.

PLATÃO. *Diálogos I: Mênon, Banquete, Fedro*. Trad. Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

_____. *Diálogos V: Parmênides, Teetelo, Sofista, Político*. Trad., introd. e notas Maria Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos, Néstor Luis Cordero. Madrid: Gredos, 2006.

RACIONERO, Q. Notas à tradução da Retórica. In: ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad., introd. e notas Quintín Racionero. Madrid: Gredos, 2005.

RADUY, Y. "Conversa de bois" sob a ótica nietzscheana da crítica da razão. Disponível em:
http://revistaaopedaleta.net/.../Ygor_Raduy--Conversa%20de%20bois_sob_a_otica_nietzscheana_da_critica_da_razão.pdf.
 Acesso em: 20 dez. 2010.

ROSA, J. G. A hora e vez de Augusto Matraga. In: _____. *Sagarana*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

_____. Conversa de bois. In: _____. *Sagarana*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana (Édipo-Rei, Édipo em Colono, Antígona)*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

[Voltar ao Sumário](#)



CASA, CAIXINHA: O MUNDO NUMA CABEÇA DE ALFINETE¹

Suelen Ariane Campiolo Trevizan²

RESUMO: A partir da descrição da estrutura de *Tutaméia* (1967), de Guimarães Rosa, este artigo se propõe a analisar *Curtamão*, sétima narrativa do livro. A fortuna crítica sobre o conto tem ressaltado principalmente o uso de metalinguagem e a tematização da natureza sagrada da literatura. Enfatizamos sobretudo esse segundo aspecto ao explicitar a simbologia religiosa empregada. Observamos também traços de modernidade, tanto estética quanto social, compatíveis com a ambiguidade do conto e da produção rosiana em geral: não se opõe à História tampouco se prende a ela.

Palavras-chave: *Curtamão*. Guimarães Rosa. Modernidade. Sagrado. *Tutaméia*.

ABSTRACT: Based on the description of the structure of Guimarães Rosa's *Tutaméia* (1967), this paper proposes to analyze *Curtamão*, seventh story of the book. Critics have emphasized on this tale mainly the use of metalanguage and the theme of the literary sacred nature. We emphasize especially this second aspect by explaining the religious symbolism employed. We also observe traces of modernity, both aesthetic and social, compatible with the ambiguity of this short story and the whole Rosa's writings: they neither oppose to History nor cling to it.

Keywords: *Curtamão*. Guimarães Rosa. Modernity. Sacred. *Tutaméia*.

¹ Artigo recebido em 20 de abril de 2012 e aceito em 03 de junho de 2012. Texto orientado pelo Prof. Dr. Fernando Cerisara Gil (UFPR).

² Mestranda de Estudos Literários na Universidade Federal do Paraná.
E-mail: su.trevizan@gmail.com



Guimarães Rosa questiona o homem ao nível do ser, e a sua trágica denúncia (...) esconde-se silenciosamente na pele das palavras. E como a arte cria todo um mundo de possibilidades que a experiência concreta, a vida, encobrem, a sua metáfora é desvirtuada, o seu vocábulo incompreendido.

Eduardo Portella³

*A palavra estava no mundo,
o mundo foi feito por meio dela,
mas o mundo não a conheceu.
Ela veio para a sua casa,
mas os seus não a receberam.*

João 1, 10-11

INTRODUÇÃO

Um adjetivo adequado para descrever o último livro que Guimarães Rosa publicou em vida, *Tutaméia: terceiras estórias* (1967), é “intrigante”. Título incomum; quarenta contos enxutíssimos, simultaneamente densos e vagos, com personagens que se repetem; quatro prefácios; dois índices de leitura distintos: um quebra-cabeça ainda longe de ser desvendado por completo. Felizmente, o autor deixou muitas pistas para aqueles que tiverem a determinação de assumir a empreitada. A começar pelo significado de tutaméia, que consta num pequeno glossário no quarto prefácio. Define-se por “nonada, baga, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase nada, *mea omnia*” (ROSA, 1985, p. 184). Essa última definição, em latim, significa “todas as minhas coisas”, enquanto as demais pairam em torno da ideia de vazio, pouco, pequenez, nada, negação – remetendo diretamente ao primeiro prefácio do livro, no qual

³ PORTELLA, E. A estória cont(r)a a história. In: COUTINHO, E. F. (Org.) *Guimarães Rosa: seleção de textos*. Coleção Fortuna Crítica. Vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 198-201.



se reúnem várias anedotas e piadas sobre a negatividade, o não ser das coisas.

Guimarães Rosa tem a habilidade de esconder grandes coisas em pequenas caixas, tais quais os contos em questão. Atentos a essa característica, buscaremos revelar ao menos uma parte desse suposto mundo complexo que, visto de longe, assemelha-se a uma insignificante cabeça de alfinete, para remetermos à ideia geral da palavra *tutaméia*. Objetivo pretensioso que se torna mais exequível quando direcionado para uma história em particular. Optou-se, assim, por *Curtamão*, sétimo conto do livro.

Partimos da hipótese de que o autor desenvolve ali um retrato amplo do moderno, no qual aborda tanto questões artísticas (a obra de criação modernista) quanto referentes a certa concepção da vida moderna. Também consideramos essa história interessante para nossa análise devido às tantas referências religiosas que faz. Isso não é caso isolado: ocorre em contos como *A vela ao diabo*, *Grande Gedeão* e *Presepe*, tornando *Curtamão*, portanto, representativo de um traço frequente da obra como um todo. Uma vez que nos propusemos a relacionar características desse conto ao conjunto de contos e prefácios, tal recorte se justifica.

AVES-MARIAS, PAIS-NOSSOS

Ao ler e reler *Tutaméia* (exercício este fundamental, proposto pelo autor nas epígrafes dos índices⁴), não resta dúvida de que o livro deve ser considerado em conjunto. Um elemento fornece pistas sobre os outros, principalmente os prefácios. Quando Guimarães Rosa escreveu quatro prefácios intercalados por contos, não entendemos que ele estivesse separando as histórias em grupos de conteúdos correspondentes aos preâmbulos que as cabeceiam, mas que se trata de um único prólogo dividido em quatro partes. Sendo fragmentada a configuração do prefácio, esse exerce

⁴ Consta no índice de *Tutaméia* esta citação, atribuída a Schopenhauer: “Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra”. No índice de releitura, há outra epígrafe do mesmo autor com ideia semelhante à primeira: “Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem”. ROSA, G. *Tutaméia: terceiras histórias*. 6 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.



um papel análogo ao da linha de costura, isto é, une os contos sob um projeto estético uno e bem delimitado.

Lívia Ferreira dos Santos resumiu o conteúdo dos prefácios em dezoito pontos⁵, entre os quais destacamos alguns: o uso do humor como estratégia de rompimento das relações usuais (entre seres, entre seres e meio, entre seres e objetos etc.); a cautela diante do automatismo e da ditadura da linguagem cotidiana; o uso do neologismo quando houver um vazio no discurso a ser tapado; a dissolução do eu, especialmente no confronto com o outro; a busca do ausente, do vazio; o tratamento da vida sem recorrer à autobiografia; a dúvida e a incompletude da escrita; a obra sendo maior do que o escritor.

Tutaméia trata da vida, representa-a por meio de tantas anedotas, tristes e/ou cômicas, mas, sobretudo, sempre regidas pelo amor, ainda que indiretamente. Acreditamos que a chave da estrutura desse curioso livro está insinuada no desfecho do conto *O outro ou o outro*, quando tio Diógenes diz: “*O que este mundo é, é um rosário de bolas...*” (ROSA, 1985, p. 122). Numa visão holística do livro, principalmente mirando-se o primeiro índice de leitura, está lá um rosário aproximado – um pouco mais adiante apontaremos o porquê. Outro trecho que reforça tal leitura está no quarto prefácio, *Sobre a escova e a dúvida*:

E como é que às criaturas confere-se possibilidade de existirem soltas, assim, separadas umas das outras, como bolas ou caixas, com cada qual um mistério particular, por aí? A gente aceita Adão e seu infinito quociente de almas; não o tremendo desperdiçar de forças que há em todo desastre; com o que, cite-se neste ponto-e-vírgula o risco da mesma fórmula em situação, conforme R. se traçou, onde o povo circula de comum armado. (ROSA, 1985, p. 169, ênfase acrescentada)

A resposta da pergunta grifada no excerto acima, não tão explícita, corresponde à frase destacada no final da citação. Também poderíamos simplificá-la, afirmando que o autor não crê no viver só em si: tudo está interligado. Seu livro, portanto, não poderia ser diferente.

⁵ *Desconstrução em Tutaméia*, artigo publicado originalmente em 1979. Também editado nesta coletânea: COUTINHO, E. F. (Org.). *Guimarães Rosa: seleção de textos*. Coleção Fortuna Crítica. Vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.



Várias características no arranjo das histórias indicam a comparação com o terço, a começar pela intercalação de contos e prefácios. O rosário é uma longa oração católica composta por cento e cinquenta ave-marias, quinze pais-nossos e quinze mistérios. Para facilitar a contagem ao fiel, usa-se o terço, um objeto formado por uma linha com contas grandes e pequenas. As maiores indicam a reza de um pai-nosso e uma passagem sobre a vida de Maria e/ou de Jesus (o mistério), as menores, uma ave-maria. O ritual espiritual inicia-se com o creio e o oferecimento do rosário, reza-se então o primeiro mistério e o pai-nosso. Em seguida, vêm dez ave-marias. Depois, o segundo mistério e outro pai-nosso. Mais dez ave-marias. E assim vai até que se tenham rezado cinquenta ave-marias, cinco mistérios e cinco pais-nossos. A linha do terço termina no ponto de partida (tem o formato circular), indicando que se deve começar tudo de novo. É preciso dar três voltas no terço para se ter rezado um rosário.

Façamos agora o paralelo desse ritual de oração com *Tutaméia*. O livro possui nesta ordem: índice, primeiro prefácio, quatorze contos, segundo prefácio, oito contos, terceiro prefácio, onze contos, quarto prefácio, sete contos, índice de releitura. Esse último elemento, mais o fato de o protagonista do primeiro conto reaparecer no derradeiro, indica que o leitor precisa refazer o caminho para aprofundar o entendimento das histórias, só que com uma pequena diferença: os quatro prefácios devem ser lidos seguidos. Ao se fazer isso, observa-se que, de fato, os quatro prólogos, juntos, compõem um manifesto estético único cujos preceitos serão aplicados nas obras de criação literária do mesmo livro. Da mesma forma, existem quatro tipos de mistérios na oração do rosário: gozosos, luminosos, dolorosos e gloriosos. Embora recebam essa divisão, todos contam a trajetória de um único homem/deus, Jesus.

Os contos de *Tutaméia* não se dividem em grupos de dez exatamente como as ave-marias no terço. Também a releitura do livro não deve ser idêntica à primeira, enquanto o traço maior do rosário é o da repetição. Isso mostra que a identificação da forma do livro com a do rosário não é plena. A principal semelhança jaz no ato de refletir sobre a vida. No rosário, isso ocorre por meio de pequenas histórias sobre a sagrada família, em particular sobre Jesus, para conhecimento e modelo dos fiéis. Na obra de Guimarães



Rosa, são os contos em forma de anedotas que nos apontam a onipresença do mistério no dia a dia.

Ainda seguindo o raciocínio de aproximar a estrutura do livro à do rosário, poderíamos sugerir que o intrigante subtítulo *Terceiras histórias* relaciona-se às três voltas do rosário. Mas, na falta de evidências que corroborem essa interpretação, mantenhamo-la sob a condição de especulação.

LITERATURA *VERSUS* HISTÓRIA?

O primeiro prefácio de *Tutaméia* inicia-se logo com esta afirmação categórica: “A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes quer-se um pouco parecida à anedota.” (ROSA, 1985, p. 7). Esse parágrafo de abertura, lido de forma apressada, poderia levar a duas conclusões igualmente equivocadas: de que a literatura e a história nada têm em comum e de que a literatura deve ser puramente transcendental. Esclarecemos desde já que o alcance do estado de transcendência ou sublimação é o fim maior da arte, o qual está implícito em qualquer obra de criação, e nem por isso a arte perde seu papel social. Ambas as funções convivem perfeitamente.

Analisemos melhor o excerto citado acima a fim de desfazer possíveis interpretações falaciosas. Relendo-o, saltam aos olhos duas grafias distintas de história, uma com letra maiúscula, outra com minúscula. Disso se supõem duas concepções diferentes: a) história como técnica narrativa que busca fidelidade aos fatos ocorridos e b) História como o grande relato dos fatos passados aceito pela maioria como verdadeiro, o qual é reproduzido e documentado em massa.

A história como disciplina com rigor de pesquisa é um produto da modernidade, teve seu auge de prestígio no século XIX. Afirma-se como investigação da *aletheia* (verdade), opondo-se ao ficcional e, conseqüentemente, à imaginação. No livro *História. Ficção. Literatura*, Luiz Costa Lima analisa a fronteira entre as três áreas. Segundo ele, a história tem em vista a referencialidade contextual, enquanto a ficção não se propõe a resgatar a verdade do que foi e, por isso, fundamenta-se sobre a construção



verbal. A literatura, por sua vez, flui entre ambas. No entanto, restringir cada característica a um único campo constitui um risco comum, ressaltado por Costa Lima:

(...) tomando a linguagem como mera transparência para o registro de conteúdos, o analista da historiografia ou o próprio historiógrafo não se preparam para perceber como a composição dos eventos e a função assegurada a instituições e planos de análise (econômica, política, sociopsicológica etc.) afetam a própria constituição do objeto historiográfico. Por outro lado, para a análise do ficcional, a pura análise interna – mais comumente confundida com a imanente – corre o risco de, sob a justificativa de exorcizar o que Barthes chamara “*l’effet de réel*”, deixar de compreender o texto ficcional como resposta, por certo oblíqua, a uma certa configuração do real. (LIMA, 2006, p. 119)

Assim, ao contrapor estória e história, Guimarães Rosa não necessariamente exclui uma coisa doutra; apenas ressalta diferenças entre as áreas e opta pela forma da primeira. Ao se afastar da história, o autor rejeitava uma expectativa bastante alta entre seus contemporâneos de que a literatura fosse engajada. No Congresso de Escritores Latino-Americanos, realizado em Gênova, em janeiro de 1965, Rosa assume tal posição explicitamente: “Embora eu veja o escritor como um homem que assume uma grande responsabilidade, creio entretanto, que não deveria se ocupar de política; não desta forma de política. Sua missão é muito mais importante: é o próprio homem.” (COUTINHO, 1991, p. 62-63).

Em suma, Guimarães Rosa não prega uma fuga da realidade, mas busca atingir a essência da vida e do mundo real pelo caminho da ficção. “Meu duvidar é da realidade sensível aparente – talvez só um escamoteio de percepções.” (ROSA, 1985, p. 165). O receio diante da história nada mais é do que cautela para não cair no superficial, no aparente, na generalização, enfim, em uma visão acadêmica do mundo, privada do calor pulsante próprio à vida. Isso é muito ilustrativo também em uma epígrafe atribuída a Tolstói que consta no quarto prefácio: “Se descreves o mundo tal qual é, não haverá em tuas palavras senão muitas mentiras e nenhuma verdade.” (ROSA, 1985, p. 178).

Um escritor não precisa ter atitude panfletária para atuar com responsabilidade no âmbito social. Eduardo Portella, em uma resenha sobre *Tutaméia* publicada no Jornal do Brasil em 1967, reconheceu imediatamente o



comprometimento de Rosa, ainda que essa característica não seja tão evidente para a crítica majoritária. O professor baiano observa que:

Este volume das “terceiras estórias”, de Guimarães Rosa é a palpante e imaginosa montagem da vida rural brasileira, a dimensão mítica e mística da humanidade agrária, suas crenças, suas superstições, flora e fauna, bichos, árvores. Pode-se acusar Guimarães Rosa de alienar-se da nossa realidade? Evidentemente não. A não ser os que esperam dele a crônica apenas paisagística, o comício. Mas esta não é a sua serventia. Não é a realização artística que se subordina ao tema mas é o tema que se subordina à realização artística. (COUTINHO, 1991, p. 200)

De fato, por mais tentador que seja classificar a obra rosiana como metafísica, uma leitura mais atenta de *Tutaméia* indica que praticamente todos os contos têm marcas espaciais muito específicas e encontráveis no contexto em que o livro foi engendrado. De modo geral, a ação se passa no meio rural, em locais como fazendas, cidadezinhas, arraiais, povoados, sertões, serras, rios etc. A grande cidade aparece amiúde como referência a um lugar distante e diverso, um plano oposto ao em questão – ou talvez um ponto de chegada, como sugere o livro de contos *Primeiras estórias*, publicado cinco anos antes.

O primeiro conto de *Tutaméia*, *Antiperipléia*, inicia-se, não por acaso, com esta indagação de um guia de cegos: “E o senhor quer me levar, distante, às cidades? Delongo. Tudo, para mim, é viagem de volta.” (ROSA, 1985, p. 18). É interessante observar a trajetória desse personagem, Dininhão. Conforme o anunciado na citação, ele vai para a cidade, mas retorna para o meio rural no último conto. O movimento causa estranheza a outrem: “Retornava para sertões, comum que o dinheiro corre é nas cidades?” (ROSA, 1985, p. 210). A pergunta não é respondida, como, aliás, tantos outros mistérios do livro.

O silêncio diante do motivo do retorno do personagem abre brechas para especulações. Por mais que as cidades se expandam e ganhem importância financeira no século XX, o meio rural num país como o Brasil não está morto. Muito pelo contrário. José Eli da Veiga descreve esse cenário num livro com o sugestivo título de *Cidades imaginárias: o Brasil é menos urbano do que se calcula*. O professor argumenta que a estatística de 82% da população vivendo nas cidades no ano 2000 é uma ficção produzida pela ausência de um conceito adequado de cidade. Esta, determinada ainda pelo



Decreto-Lei 311/1938, reduz-se a sinônimo de sede do município. Todavia, o Brasil constitui-se de mais de 4 mil municípios, entre os cerca de 5.600 totais, de baixíssima densidade demográfica e que, portanto, não caracterizam redes urbanas. Segundo Veiga, apenas 57% da população residem realmente em cidades.

Lembremos que tais dados são já do início do terceiro milênio. Logo, na contemporaneidade de Guimarães Rosa, cerca de quatro décadas atrás, o meio rural era indiscutivelmente a realidade da maioria das pessoas. Era lá que elas criavam-se, enraizavam-se, identificavam-se. Ainda que a cidade fosse símbolo de prosperidade e status, a cultura rural não se apagaria de repente da vida dessas pessoas. E é essa a base das personagens rosianas: gente que vê o espaço ao redor de si se alterar, sem acompanhar as mudanças na mesma proporção. Ressaltando que, para o autor, o urbano não é superior ao rural – nem vice-versa. Tal discurso hierárquico aparece apenas em momentos de manifestação da opinião coletiva, como aquele em que se indaga o porquê de Dinhihã voltar ao sertão. A pergunta não tem autor especificado: trata-se de um lugar comum com o qual Rosa aparentemente não compactua.

A escrita de Guimarães Rosa está o tempo todo dialogando com grandes mestres da cultura ocidental – e às vezes até oriental, ao evocar os zenistas, por exemplo –, mas traz esse mundo camuflado para dentro da aridez do sertão, cuja cor local predomina. Contudo, existe um momento em *Tutaméia* que chama a atenção por destoar drasticamente dos demais. Trata-se do início do quarto prefácio, quando o autor descreve o encontro com outro escritor, o qual, ao que tudo indica, é o alter ego dele. Estão em Montmartre, o bairro boêmio de Paris, onde se sentam para jantar e conversar. A atitude do outro é assim descrita: “De tudo se apossava, olhos recebedores, que não que em flama conferindo o tanto que da Cidade⁶ reconhecesse, topógrafo de tradicionais leituras, colecionador de estribilhos.” (ROSA, 1985, p. 163). O diálogo gira em torno de literatura, principalmente do romance moderno. No final, um deles propõe que escrevam juntos “um certo livro” (seria esse que o

⁶ Cidade aqui é grafada com maiúscula, uma vez que Paris é tomada como referencial de desenvolvimento da cultura urbana ocidental.



leitor tem em mãos?), conciliando as características de cada escritor – um comprometido, outro alheado ao mundo.

Trouxemos esse trecho do quarto prefácio para adiantar que, na análise de *Curtamão* que desenvolveremos no próximo tópico procuraremos observar se há a presença desses dois escritores trabalhando juntos. Um estaria preocupado com o rumo da literatura moderna, autoquestionando-se, reinventando-se. “Desprezava estilos. Visava não à satisfação pessoal, mas à rude redenção do povo. (...). Temia ele o novo e o antigo, carecia constante sustentar as mãos o chão, as paredes, o teto, o mundo era ampla estreiteza.” (ROSA, 1985, p. 164). Não é exatamente este o perfil do mestre de obras que narra o conto *Curtamão*? O outro (ou o um, já que para Rosa um e outro têm pesos semelhantes), por sua vez, notaria tudo ao redor evitando se envolver: o discurso megalomaniaco de seu parceiro, as críticas que este lhe fazia, bem como o teor da refeição e das canções, enfatizando a atmosfera de luxo e esbanjamento. Não se posiciona com a veemência do primeiro; duvida se ele é um personagem seu ou vice-versa. Na história analisada a seguir, procuraremos observar em que medida esses dois Rosas cooperam – será o conto atento às questões de seu tempo ou metafísico?

CURTAMÃO, TIJOLO A TIJOLO

A fortuna crítica sobre esse conto é unânime ao associar a concepção da casa ao fazer literário. No já referido artigo *A desconstrução em Tutaméia*, Livia Ferreira dos Santos afirma que a edificação moderna em *Curtamão* representa o trabalho de modificação da língua almejado por Guimarães Rosa. Ela compara os prefácios do livro à argamassa da construção ficcional: “(...) deles, peças com muitas máscaras e de trabalhada ambiguidade, brota a norma pessoal de construir desconstruindo.” (COUTINHO, 1991, p. 541). Levamos a analogia ainda mais longe e tomamos os prefácios como os quatro pilares da dita casa (ou projeto literário) – essenciais para erguê-la e mantê-la em pé.

Vera Novis, na tese *Tutaméia: engenho e arte*, endossa essa leitura, classificando *Curtamão* como “a estória das estórias”. Ela assinala também a natureza sagrada da atividade literária. O pedreiro-narrador, metáfora para o



escritor, domina a técnica da construção civil (daí a abundância de vocabulário técnico da área), mas, embora revele muitos dados dos bastidores, não diz tudo. “A ideia do trabalho do construtor como ‘ofício’, além da ligação com a ‘casa-grande’ enquanto templo, lugar do sagrado, é reforçada pela aura de mistério que perpassa todo o texto.” (NOVIS, 1989, p. 64). Essa interpretação é ratificada pelas inúmeras referências religiosas do conto⁷, que destacaremos mais adiante.

Na sequência, analisaremos propriamente *Curtamão*, a fim de levantar novas evidências que o conectem à estrutura geral do livro, esboçada brevemente na primeira parte deste artigo. Em outras palavras, buscamos o resultado da cooperação entre os dois Rosas que dialogam no quarto prefácio. Espera-se que a história subsequente a essa parceria se desenvolva sob uma concepção híbrida do fazer literário, isto é, que envolva sacralidade e racionalidade. Além disso, de acordo com a revisão dos prefácios, o conto deve ter sua dinâmica própria, distinta da histórica, mas sutilmente impregnada dos valores de seu tempo – o espírito moderno já se infiltra no sertão brasileiro e provoca mudanças.

Começemos pela análise dos personagens. Além da população do arraial e dos requincões, referidos de forma coletiva, temos: o narrador; a esposa desse; Armininho; a ex-noiva desse; Requinção; Dés; Nhãpá; Tio o Borba; Lamenha; o padre.

O narrador se autointitula, no início, “oficial pedreiro, forro” (ROSA, 1985, p. 42). A seguir, autopromove-se de “alvenel a mestre-de-obras” (ROSA, 1985, p. 43), atingindo, por fim, o status de “mestre arquiteto” (ROSA, 1985, p. 46), comparado a Deus. Sua esposa não é nomeada, assim como a ex-noiva de Armininho. Coincidência que as únicas duas mulheres do conto não tenham nome inscrito? Provavelmente não. Trata-se de um dado descritivo do contexto: uma sociedade em que a mulher não tem autonomia, reduzida ao papel de filha (se solteira), noiva ou esposa. O que não significa que estas sejam indivíduos débeis – essa é apenas a máscara social. Basta lembrar que ambas abandonam os maridos por se sentirem descontentes com o casamento.

⁷ As referências religiosas são também comuns ao livro como um todo, conforme destacamos no início deste artigo.



Os rivais do triângulo amoroso são Armininho, aliado do narrador-protagonista, e Requinção. Os sufixos dos nomes indicam a diferença básica entre ambos. Um, no diminutivo, perde a noiva; outro, no aumentativo, casa-se com a moça mesmo contra a vontade dessa. A sonoridade do nome do antagonista causa um efeito interessante, consolidando a imagem de um homem mau e poderoso feito o Cão (uma das expressões sinônimas de diabo), apesar de o vilão sequer aparecer em cena, sendo apenas nomeado por outrem. Seus capangas, os requincões, também têm atitudes semelhantes às do animal, rodeando a casa e acuando o pedreiro.

O desfecho do conto não será surpresa para quem tiver pesquisado o nome do noivo desiludido – estratégia bem sutil, típica de Rosa. Supondo que Armininho seja um apelido para Armínio, deparamos com um nome de origem latina que significa “o que tem poder”. O rapaz não apenas rouba a noiva como foge tranquilamente com ela, sem perseguição. Dada a extrema vigilância sobre a jovem durante a lua de mel, tal facilidade provoca estranhamento. A explicação está no próprio texto: “Solertes em breve longe [os noivos fugitivos] estavam, alegres na nuca e na barriga, entre os tebas parentes dele surungangas.” (ROSA, 1985, p. 45). Armininho possui dinheiro, informação fornecida ao leitor logo de início, e também poder político, dado revelado só após a fuga. Ao levar a noiva para junto de seus familiares, caracterizados como tebas (indivíduos importantes; valentões)⁸ e surungangas (valentes; corajosos)⁹, afasta de si o risco de revanche. Os jagunços de Requinção tem ação restrita àquele arraial; em outras terras, são outras leis.

Agora tratemos do título do conto. “Curtamão”, palavra dicionarizada, é “esquadro de grandes proporções, usado por pedreiros, carpinteiros”¹⁰. Por que, entre tantos instrumentos e termos da construção civil mencionados na narrativa, justamente esse, que nem aparece no corpo do texto, foi escolhido como título? A hipótese que nos parece mais plausível é a alusão à simbologia da maçonaria, a qual denomina Deus como o “mestre arquiteto” (expressão também usada no final do conto de Guimarães Rosa), cujas virtudes

⁸ MARTINS, N. S. *O léxico de Guimarães Rosa*. 2 ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001.

⁹ Idem.



sintetizam-se na conjunção do compasso e do esquadro. Aquele, por produzir círculos precisos, representa a busca pela perfeição e este, com seu ângulo reto, a honestidade. O esquadro simboliza ainda a materialidade. No ícone maçônico, é posicionado apontando para a cima: indica que só por Deus se alcançará a iluminação. A recorrência no conto da combinação de formas redondas (compasso) e quadradas (esquadro) também reforça a presença da intertextualidade com os ritos maçônicos. Para citar dois exemplos: "Dizendo, formo é a história dela [da casa], que fechei redonda e quadrada" (ROSA, 1985, p. 42) e "Sem parar – e todo ovo é uma caixinha?" (ROSA, 1985, p. 45).

Pesquisando a história da maçonaria, mais semelhanças com elementos do conto pipocam. Existem várias versões sobre a origem dessa organização. A mais aceita pelos historiadores afirma que ela se iniciou na Europa medieval, com sindicatos de pedreiros (em inglês, *masons*). Esses operavam principalmente na construção de monumentos para a Igreja Católica e monarcas. Os trabalhadores tinham por costume manter segredo sobre seus métodos de trabalho, a fim de valorizar os salários. Com a crise da Igreja no início de Era Moderna, devido à Reforma Protestante, a demanda de obras diminuiu e tais sindicatos entraram em decadência. As lojas maçônicas, então, mudaram de propósito: abriram as portas para outros tipos de profissionais, visando ao aperfeiçoamento moral de seus membros. As ferramentas dos pedreiros, antes operacionais, tornaram-se apenas alegóricas.

O maçom na atualidade não atua mais como pedreiro, mas molda seus valores pessoais tomando por modelo esse profissional, hábil em lapidar a pedra bruta. Tal propósito muito se assemelha à relação de Guimarães Rosa com a linguagem. Em *Curtamão*, isso se dá não apenas pela alusão sutil a símbolos maçônicos, mas, sobretudo, pelas construções verbais. Essas são exaustivamente trabalhadas para atingir a forma desejada, muito próxima à poesia¹¹. Vejamos alguns exemplos:

¹⁰ FERREIRA, A. B. de H. *Novo Aurélio do século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

¹¹ Sobre essa abordagem específica, consultar o célebre artigo de Augusto dos Campos *Um lance de "Dês" do Grande Sertão*. In: COUTINHO, E. F. (Org.). *Guimarães Rosa: seleção de textos*. Coleção Fortuna Crítica. Vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.



Convosco, componho¹². (ROSA, 1985, p. 42)

Olhem. O que conto, enquanto; ponto. (ROSA, 1985, p. 42)

Faço quando foi que fez que começou. (ROSA, 1985, p. 42)

(...) me pondo em pé, o pé em chão, o chão de cristão. Arminho, só então. (ROSA, 1985, p. 43)

(...) só um solfejo, um modulejo¹³. (ROSA, 1985, p. 43)

Assim amanheci. (ROSA, 1985, p. 43)

A obra abria. (ROSA, 1985, p. 44)

É importante esclarecer que a alusão à maçonaria no conto não significa que esse faça apologia à instituição. Acreditamos que a abordagem tenha duas funções principais: a primeira, já apresentada acima, é a de incorporar a metáfora do pedreiro, que aperfeiçoa a matéria bruta; a segunda é a de relacionar o texto com o sagrado, enfoque este apontado por Vera Novis como inerente ao ofício do escritor.

Em *Curtamão*, são várias as referências religiosas. Vejamos algumas, acompanhadas de breves comentários. No começo do conto, o narrador justifica de antemão a demora em concretizar seu projeto: "Assim, tudo num dia nada, não começa." (ROSA, 1985, p. 42), aludindo ao mito bíblico da criação do mundo, ocorrida em seis dias. Observa-se desde já que ele se equipara a Deus, dadas suas devidas proporções.

Um pouco depois, referindo-se à noiva de Armininho, o narrador exclama um tanto quanto friamente: "A moça, daquela futura casa padroeira, tanto fazendo solteira que casada!" (ROSA, 1985, p. 43). O comentário remete a Maria, imagem mítica da mãe, por meio da qual se fez a encarnação de Deus na Terra, e que hoje é venerada pelos católicos como santa. A questão da imaculada concepção e da castidade perpétua vem sendo discutida há séculos pelas igrejas cristãs, dividindo opiniões principalmente em relação ao segundo tópico. A título de ilustração, mesmo a concepção de Maria "livre do pecado" só se tornou um dogma da Igreja Católica em 1854.

¹² Essas duas únicas palavras totalizam o primeiro parágrafo, remetendo ao ato coletivo da construção literária, que se dá entre o escritor e seu leitor.

¹³ Referência à ópera e à arte em geral. Primeiro se faz o exercício vocal (solfejo), depois a execução da música (modular).



Independente do debate, essa figura é fundamental no texto bíblico por possibilitar, com o seu "sim", a realização do projeto divino.

Mais adiante, ao ostentar que "De carpinteiro tão bem entendo" (ROSA, 1985, p. 43), o alvenel traz à tona outro membro da sagrada família: José. Este era carpinteiro e ensinou o ofício a seu filho, Jesus, que o exerceu quase toda a vida – só nos últimos três anos que antecederam sua morte, o messias saiu em missão de evangelização do povo. O domínio do trabalho braçal foi fundamental para a criação de parábolas, que o aproximavam do universo cotidiano da gente simples a quem pregava.

Para completar a tríade, não poderia faltar uma referência mais direta a Jesus. O padre diz no conto que "Deus do belo sofrido é servido..." (ROSA, 1985, p. 45). Lembremos que a salvação dos cristãos se deu pela morte do próprio filho de Deus. Assim, o narrador é valorizado pelo pároco por seguir o mesmo caminho de sofrimento (ou aparentar isso). Por outro lado, o pedreiro provoca a ira do povo quando revela sua excessiva ambição, como se observa em: "Me culpavam desta à-sozinha casa, infinito movimento sem a festa da cumeeira." (ROSA, 1985, p. 45). A frase pode ser melhor compreendida no contexto bíblico. O projeto audacioso de verticalização da casa torna-se um fardo semelhante à Torre de Babel, que nunca foi concluída como castigo aos homens que tentaram alcançar a magnitude da obra divina. Está aí um possível (mas não concretizado no desfecho) agouro para aquele que tanto cobiça a distinção no conto.

Uma observação: quando se emprega o termo "obra", refere-se tanto à casa quanto ao conto em si. Se observarmos o processo de construção (civil e literária), veremos que ele evolui alimentado de infelicidades. O infortúnio do noivo dá origem à sociedade com o pedreiro e resulta no projeto. A seguir, quando o próprio narrador é abandonado pela esposa, consolida-se o baldrame (alicerce). Ao descrever o aprisionamento da esposa de Requinção, conclui-se a primeira quadrela (parede). "Tomara, o extrato desse amor, para ingerir no projeto exato." (ROSA, 1985, p. 44), admite o narrador em dado momento.

No já referido encontro com o padre, o narrador diz ainda: "Minhas mãos de fazer a ele mostrei – mandato – por invenção de sentimento." (ROSA, 1985, p. 45). Isso reforça a observação de que o operário toma o sofrimento como matéria-prima, mas não a usa em estado bruto (o



sentimento é inventado, portanto processado em alguma medida), molda-o e transforma-o em arte, racionalmente. Esse é o retrato de um projeto artístico avesso ao ideal confessional, inspirado. A atitude do alvenil, enquanto criador, é bastante moderna.

No começo da narrativa, o construtor se questiona: "Em três, reparto quina pontuda, no errado narrar, no engrajar trapos e ornatos?" (ROSA, 1985, p. 42). A quina pontuda é sua matéria-prima, a pedra bruta, angular. Reparti-la em três, fazendo a analogia com a obra literária, seria seguir o modelo convencional de história: começo, meio e fim, nessa ordem. Mas ele se nega a fazê-lo, dado que já começa adiantando o desfecho do caso. Os ditos trapos e ornatos seriam o dispensável, o fútil na escrita. Tudo isso ele rejeita, já que "um explica é as lérias ocas e comuns, e que não são nunca" (ROSA, 1985, p. 42). Ou seja, o muito bem explicado, didático, afasta-se do verdadeiro – léria sendo sinônimo de patranha, conversa fiada, fala astuciosa, lábia.

O edifício em estágio avançado será descrito como "sem açamouco, diferençado, vistoso, o pé-direito da moda" (ROSA, 1985, p. 45). Em outras palavras, aprecia-se nele, respectivamente, a boa utilização dos materiais, a originalidade do projeto, a fachada chamativa e de acordo com as tendências atuais. Diante do escárnio do povo, a casa também adquirirá duas novas características bastante singulares: erguida "de costas para o rual, respeitando frente a horizonte e várzeas" (ROSA, 1985, p. 44) e "sem janelas nem portas" (ROSA, 1985, p. 45). Ambos os traços denotam uma concepção puramente estética, descolada de funcionalidade (afinal, para que serve uma casa na qual não se pode entrar?), tão hermética e voltada para o em-si que se torna inacessível. "(...) a minha construção desconforme a reles usos." (ROSA, 1985, p. 43). Faz paralelo com a ideia de uma literatura composta apenas de forma, transcendental. O radicalismo do pedreiro é uma resposta ao conservadorismo do povo. Sendo justo com nossa terra, ele alega que esse é um problema não só local: "De invejas ainda não bastante – esta minha terra é igual a todas." (ROSA, 1985, p. 44).

O resultado da construção, por fim, sublima toda a dureza enfrentada e exala naturalidade: "Seja agora a simplicidade, pintada de amarelo-flor em branco, o alinhamento, desconstrução de sofrimento, singela fortificada." (ROSA, 1985, p. 45). As cores do acabamento copiam as do ovo, citado no



mesmo parágrafo: invólucro simples, mas eficiente para guardar algo precioso, a vida. A casa ganha uma grandeza semelhante à do mundo criado por Deus – grande-casa onde todos os seres nascem e se reproduzem – e, por isso, satisfaz o mestre de obras, que lutará pela aceitação e pela permanência da edificação no arraial. A vitória implicará que a casa receba uma funcionalidade: torna-se escola de meninos. Uma vitória, seguindo a nossa analogia com o fazer literário, também sobre a visão de arte puramente transcendental, desacompanhada de papel social.

A postura do narrador é ambígua. Isso já se observa na contratação tanto de ajudantes corretos e cordatos como de queras curimbabas (valentões, jagunços). Isso se evidencia neste trecho: "Saiba eu o que não digo, eu, alarife, trolha na mão, espingarda à bandoleira." (ROSA, 1985, p. 44). O verbete alarife, segundo o léxico organizado por Nilce Sant'Anna Martins sobre a ficção de Rosa, denota "construtor, mestre de obras", mas também "velhaco, bandido, desordeiro, ladrão, vivo, esperto". A espingarda na bandoleira corrobora esse segundo sentido, e a trolha na mão, o primeiro. A título de curiosidade, esse último instrumento também é um símbolo maçônico e indica tolerância e amor fraternal. "Passar a trolha" é sinônimo de perdoar, esquecer as diferenças.

A ambiguidade do protagonista não está fora de lugar: faz parte do processo de modernização. Para se chegar a um estágio moderno, não raras vezes recursos arcaicos, como a violência física, são empregados. Assim, o lado jagunço do mestre de obras serve para propor um modelo social em que jagunços não serão mais necessários e que predominará o uso do convencimento verbal (via educação, por isso, a casa vira uma escola). A casa, égide da modernidade, só será aceita pelo povo quando convertida em patrimônio público, a serviço do progresso da comunidade. Antes representava uma oposição, até um insulto, ao modo de vida do arraial e, por isso, era odiada.

"*Doido diacho monstro!*" (ROSA, 1985, p. 44), assim o alvenel é insultado pela esposa, uma das principais opositoras ao projeto. As duras palavras dela o acusam, respectivamente, de ir contra a razão, a religião e a naturalidade – interessante como o alvenel agrega justamente esses três valores a seu trabalho, mostrando que não havia motivo para temê-lo. Ele planejara desde o princípio que "*A casa levada da breca, confrontando com o*



Brasil” (ROSA, 1985, p. 43) e não arredaria, disposto a arriscar tudo para vê-la em pé. A escolha do termo “levada da breca”, sinônimo de travessa, lúdica, teimosa, valoriza o uso do humor na narrativa, opondo-se a uma literatura séria, sisuda, conservadora. E também a uma sociedade com essas mesmas características, no caso, a brasileira – agora sim a crítica a estas terras é direta.

CONCLUSÃO

Como último tópico de análise e já gancho para a reflexão final, tratemos da parceria que originou a casa. O arranjo entre o pedreiro e Armininho traz um ensejo de modernidade, esta encarada sob seu aspecto mais amplo, isto é, como concepção social. Fatos aparentemente aleatórios se combinam, intenções distintas de personagens que convergem para culminar na introdução do moderno no pequeno arraial. A dita parceria remete também ao processo de criação literária, que, em geral, envolve várias circunstâncias e apoiadores até resultar na obra concluída: o livro publicado.

Uma informação relevante sobre o início da empreitada em *Curtamão* é a ação do acaso. A oportunidade surge quando o narrador encontra Armininho e este lhe conta sua desventura. A casualidade trouxe a ideia da obra, mas a coincidência acaba aí: a partir de então, o trabalho será todo planejado. A analogia com a produção artística aplica-se totalmente. Rosa aborda esse tema no quarto prefácio:

Tenho de segredar que – embora por formação ou índole oponha escrúpulo crítico a fenômenos paranormais e em princípio rechace a experimentação metapsíquica – minha vida sempre e cedo se teceu de sutil gênero de fatos. Sonhos premonitórios, telepatia, intuições, séries encadeadas fortuitas, toda sorte de avisos e pressentimentos. Dadas vezes, a chance de topar, sem busca, pessoas, coisas e informações urgentemente necessárias. (ROSA, 1985, p. 174)

Desde o início do conto, o narrador expressa uma vontade antiga de fugir do cotidiano, da mediocridade – “o eu querer: o faltado, corçãos [encorajamento, ânimo] do vir a ser, o possível” (ROSA, 1985, p. 42). O acaso lhe apresentará uma possibilidade de solução, trazendo-lhe esse parceiro “urgentemente necessário”.



A obra resultante dessa sociedade será encarada por cada personagem sob uma perspectiva diferente. Para seu criador, trata-se de um projeto pessoal, a realização de um sonho. Tanto é que, quando a parceria se desfaz, ele segue adiante, sozinho, sem dinheiro, disposto a dar a vida para ver o edifício pronto. “Tal o que meu, sangue ali amassei, o empenho e dívidas.” (ROSA, 1985, p. 45) e, a seguir, anuncia: “Morro, na soleira e no reboco!” (ROSA, 1985, p. 45). Já Armininho, jovem endinheirado, só estava interessado em reconquistar a ex-noiva. Tanto é que, quando enfim consegue despertar a atenção dela, ele logra o pedreiro – “sua parte ele [Armininho] ainda fiado me cedendo, firmei clareza; desmanchada nossa sociedade” (ROSA, 1985, p. 45). Atentemos para o fato de que, em nenhum momento, o rapaz demonstrara intenção em habitar a casa.

A moça inspiradora da ideia do projeto desejava, tal qual o pedreiro, que a casa fosse “a mais moderna”. Mas sua concepção de moderna difere da dele. O construtor prioriza o ponto de vista estético; a rapariga, o social. Ao querer uma casa moderna, ela reflete o desejo de construir uma família (um lar) sob novos parâmetros, como, possivelmente, o afeto e o respeito às liberdades individuais. Isso se reforça na conclusão da trama. A jovem, casada à força, repele a união arranjada, mesmo que essa lhe oferecesse estabilidade e proximidade do poder local, e opta pelo amor. O casal fugido leva consigo a semente de uma estrutura familiar moderna.

Não imune ao processo histórico, o povo do arraial também herdará uma ideia moderna, representada pela casa. A querela em torno de mantê-la ou destruí-la resolve-se, por fim, pacificamente com a intervenção do governo. Esse estatiza o edifício, revertendo o objeto de ódio coletivo em benefício da população. Para o construtor, a missão está cumprida: sua criação foi aceita, eternizada naquele chão, e dali em diante contribuiria para tornar o arraial um pouco mais moderno.

Esse desfecho é um modo satisfatório de conciliar os dois Rosas, evocados em meados deste artigo. *Curtamão*, como amostra de tal parceria, traz em si uma multiplicidade de possibilidades: é obra estética inovadora, atenta às questões de seu tempo e também pulsante de vida e paixões humanas. Ao revestir-se de ambiguidade, repele os extremos transcendental e engajado. Assim, voltamos a afirmar que *Tutaméia* é um mundo completo,



mas também um cosmo composto de pequeninas partes independentes, tal qual contas num terço.

REFERÊNCIAS

COUTINHO, E. F. (Org.). *Guimarães Rosa: seleção de textos*. Coleção Fortuna Crítica. Vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

FERREIRA, A. B. de H.. *Novo Aurélio do século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

LIMA, L. C. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MARTINS, N. S.. *O léxico de Guimarães Rosa*. 2 ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001.

NOVIS, V. *Tutaméia: engenho e arte*. São Paulo: Perspectiva; Universidade de São Paulo, 1989.

ROSA, G. *Tutaméia: terceiras histórias*. 6 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SZKLARZ, E. *Mistérios elucidados sobre os maçons*. Disponível em: <http://super.abril.com.br/cultura/misterios-elucidados-macons-447848.shtml>. Acesso em: 20 fev. 2012.

VEIGA, J. E. da. *Cidades imaginárias: o Brasil é menos urbano do que se imagina*. Campinas: Autores Associados, 2002.

[Voltar ao Sumário](#)



O TRÍPTICO TEMÁTICO NO CONTO *O MUJIQUE MAREI* DE DOSTOIEVSKI¹

Rita de Cassia Alves de Souza²

RESUMO: Este trabalho faz uma leitura do conto *O mujique Marei*, de Fiódor M. Dostoievski, publicado em 1876 na obra *Diário de um escritor*. Nesse conto, o autor se utiliza das lembranças de um de seus dias na prisão como moldura para contar um fato ocorrido em sua infância. Para embasamento teórico, foram utilizados os conceitos teóricos da obra *Dostoievski artista*, de Leonid Grossman, especialmente a análise do tríptico temático, apontado por Grossman como um dos princípios literários construtivos da obra de Dostoievski. Para contextualizar o espaço e o tempo dos acontecimentos, foram utilizadas informações biográficas fornecidas por Natália Nunes na introdução de *Fiódor M. Dostoievski: obra completa*.

Palavras-chave: Contos russos. Dostoievski. Tríptico temático.

ABSTRACT: This paper is a reading of the short-story *The peasant Marey* by Fiodor M. Dostoevsky, published in 1876 in the *Diary of a writer*. In this short-story the author uses the memories of one of his days in prison as a frame to tell an episode occurred in his childhood. As theoretical basis, this analysis uses Leonid Grossman's concepts of the literary work in *Dostoievski artista*, especially the analysis of the thematic triptych, mentioned by Grossman as one of the principles of literary construction in Dostoevsky's works. Biographical information was used, provided by Natália Nunes in the introduction of *Fiódor M. Dostoievski: obra completa*, to contextualize the place and time of the events,

Keywords: Russian short stories. Dostoevsky. Thematic triptych.

¹ Artigo recebido em 12 de abril de 2012 e aceito em 11 de junho de 2012. Texto orientado pela Prof. Dra. Sigrid Renaux.

² Mestre em Teoria Literária pelo Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: ritaalvessouza@hotmail.com



INTRODUÇÃO

Fiódor Mikhailovitch Dostoievski (1821-1881) é considerado pela crítica literária como um dos dez melhores escritores de todos os tempos. Nasceu em 1821 em Moscou, no Hospital Mariínski, onde o pai médico residia e exercia a profissão. Viveu no hospital com sua família até 1831, quando o pai adquiriu uma pequena aldeia no campo – Daravóie – na Província de Tula (Rússia), para onde logo se mudou com a família (DOSTOIEVSKI, 1967, p.171-172).

Em 1837, aos dezesseis anos, ingressou na Escola de Engenharia Militar, em São Petersburgo, onde começou a escrever suas primeiras obras. Em 1846 publicou seu primeiro romance, *Pobre gente*, e passou a conviver com o sucesso: "(...) estou embriago com minha própria glória", diria em uma de suas cartas (DOSTOIEVSKI, 197-, p. 13).

Considerado subversivo por defender sua posição política e sua visão liberal da sociedade russa, Dostoievski foi preso em 1849, e, condenado a trabalhos forçados na Fortaleza de São Pedro e São Paulo e, depois, na Prisão de Omsk, na Sibéria, de onde foi libertado em 1854. Sobre a prisão de Dostoievski, Natália Nunes, organizadora e tradutora da obra completa do autor, afirma: "Quase todos os seus biógrafos são unânimes em considerar que a sua estada no presídio siberiano foi decisiva na evolução do seu gênio e, portanto da sua obra." (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 38).

Em 1872 começou a trabalhar como chefe de redação no jornal *O cidadão*, onde publicava o *Diário de um escritor* (1873/77). Posteriormente, já desligado desse jornal, o *Diário de um escritor* tornou-se uma publicação independente. Natália Nunes acrescenta, a respeito dessa obra, o comentário de Henry Troyat: "Com o *Diário de um escritor* Dostoievski inaugura um gênero novo, em que mistura impressões pessoais sobre política externa, (...) fantasias romanceadas, e fatos do dia a dia (...). As suas crônicas são redigidas em estilo familiar, frouxo, difuso, mas que se eleva de repente a uma eloquência bíblica." (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 50). Ainda conforme a tradutora, "os escritos do *Diário de um Escritor* dão-nos as idéias políticas, religiosas e sociais do escritor (...). Além dessas idéias inclui também Dostoievski (...) narrativas puramente literárias e até os episódios da infância, como o episódio do Camponês Marei" (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 50) – objeto deste estudo.

Dostoievski Faleceu em 1881, deixando um legado de grandes obras: *Memórias da casa dos mortos* (1862), *Os irmãos Karamazov* (1889), *Crime e Castigo* (1865/66), entre muitas outras. Natália Nunes enfatiza "a verdadeira glória de Dostoievski começa depois de sua morte. É então que vai surgir a exegese apaixonada de sua obra e da sua personalidade e a sua dispersão pelos países cultos da Europa" (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 51).



Este trabalho faz uma leitura do conto *O Mujique Marei*, publicado em 1876, no *Diário de um escritor*. Para embasamento teórico, serão utilizados os conceitos teóricos da obra *Dostoiévski artista* (1967), de Leonid Grossman. Será feita a análise do Tríptico temático, apontado por Grossman como um dos princípios construtivos da obra de Dostoiévski, observados aqui em três encontros: o primeiro, entre Dostoiévski e o prisioneiro polonês M-cki – personagem essencial no contraponto entre a imagem do nobre e a do camponês –; o segundo, entre Dostoiévski criança e o Mujique Marei; o terceiro, novamente entre Dostoiévski e o prisioneiro M-cki. Outros princípios construtivos do autor, como crítica social e dados da vida real, também estão presentes e serão descritos na análise. Para contextualizar o espaço e o tempo dos acontecimentos, serão utilizadas informações biográficas fornecidas por Natália Nunes na introdução da obra *Fiódor M. Dostoiévski: obra completa* (1963).

O conto *O mujique Marei* (1876), considerado um relato autobiográfico, está classificado como uma das obras da maturidade do autor, onde relata fatos de sua vida como preso político na Sibéria, cuja única liberdade na época era para dentro de si mesmo, viajando em suas próprias lembranças. Numa dessas lembranças, o autor rememora um encontro de sua infância entre ele e um trabalhador da fazenda do pai, construindo, assim, uma segunda narrativa. Como uma narrativa está encaixada na outra, antes de ter acesso à história do mujique, o leitor tem acesso à primeira narrativa - Dostoiévski prisioneiro - utilizada pelo autor para fazer conhecer e relembrar circunstâncias e atos de sua vida. A rememoração do encontro com o mujique Marei na segunda narrativa dá título ao conto.

Relacionadas ao conto, aparecem três datas importantes: uma delas é a data relativa ao tempo do escritor, configurada em 1876, com a publicação da obra; as outras duas são complementares e fazem a temporalidade do conto propriamente dita. A primeira época, ligada à primeira narrativa, está configurada entre os anos de 1850-1854, período em que o autor esteve detido como preso político na Sibéria. A segunda época está ligada à segunda narrativa, e faz um *flashback* do encontro entre Dostoiévski e o camponês Marei, ocorrido na infância do autor, teoricamente em agosto de 1831, quando ele tinha nove anos de idade.

O espaço e a ambientação do conto estão contextualizados em dois cenários distintos: o da primeira narrativa é o interior da prisão de Omsk, na Sibéria; ali, é descrito o ambiente interno: lúgubre, escuro, violento e frio, metaforizando infelicidade, solidão e tristeza. Na segunda narrativa, o ambiente descrito é externo: a floresta nos arredores da aldeia de Daravóie, Rússia, onde o autor passou parte da infância; um lugar ensolarado, vivo, claro, pulsante, iluminado e colorido, metaforizando a felicidade, a liberdade, a saúde e a paz.



Ao relatar suas experiências como personagem central, o protagonista das duas narrativas é o próprio autor/narrador, sendo que na primeira narrativa o protagonista é Dostoievski prisioneiro e, na segunda Dostoievski criança. Na primeira narrativa, as personagens secundárias são os guardas da prisão e os outros prisioneiros, especialmente o prisioneiro polonês M-cki, que dialoga com Dostoievski prisioneiro. Na segunda, o coadjuvante de Dostoievski menino é o servo Marei, que também pode ser visto como protagonista, já que seu nome dá título ao conto, e ser ele o responsável pela transformação de Dostoievski prisioneiro na primeira narrativa. Há, ainda, na segunda narrativa, a figura do lobo imaginário como personagem secundária.

Ao estruturar o conto, Dostoievski também faz uso do recurso de metaficção, citando o conteúdo de uma obra sua escrita anteriormente, e colocando uma narrativa dentro da outra. Recorre igualmente à metalinguagem, pois as narrativas - *Recordações da casa dos mortos* (1862) e *O muji que Marei* (1876)- estão ao mesmo tempo unidas e separadas como histórias individualizadas, como explica o autor no próprio conto:

Ter-se-á talvez observado que até este dia, quase nunca falei da minha vida na prisão. Quanto às minhas *Recordações da casa dos mortos*, há quinze anos que as publiquei como sendo de um personagem imaginário, de um assassino que teria matado a mulher. Acrescento, a este propósito, a título de simples pormenor, que muita gente crê e sustenta, ainda hoje, que estive exilado na Sibéria por ter matado minha mulher! (DOSTOIEVSKI, 1970, p. 204)

O TRÍPTICO TEMÁTICO EM *O MUJI QUE MAREI*

Como crítico literário Leonid Grossman dedicou a maior parte de suas atividades aos estudos do método criador de Dostoievski. Para ele, em qualquer obra de Dostoievski “encontraremos os mesmos princípios de construção do todo, na base do contraste entre a queda do homem e sua beleza espiritual” (GROSSMAN, 1967, p. 16). Quanto às partes que compõem a narrativa dostoievskana, considera que são independentes, mas que ao mesmo tempo se complementam:

Sempre construída sobre dados exatos, isto é, sobre ocorrências da vida real, fatos criminais, acontecimentos políticos e toda espécie de documentos humanos, dos quais se destacam tumultuosos os extraordinários dramas individuais das personagens. Tem-se sempre



uma representação de fatos e ocorrências autênticos (...) interrompidos por 'não sei que outra narrativa', que espanta pela intensidade do sofrimento (...). Cada narrativa está ligada organicamente a outra e completa-a por contraste (...). Daí provém a ação dramática dupla ou múltipla dos romances de Dostoievski. (GROSSMAN, 1967, p. 31)

Entre os princípios de construção utilizados pelo autor, e apontados por Grossman, um dos mais significativos é a introdução de apontamentos da personagem. Esse processo, denominado pelo próprio Dostoievski de "manuscrito alheio", é utilizado por ele em várias de suas obras, construído por meio de diários, apontamentos, relatos e outras formas de comunicação (GROSSMAN, 1967, p. 53). No conto *O mujique Marei*, o protagonista-narrador estava preso e não tinha autorização para fazer anotações e manter diários, só lhe restando como alternativa guardar na memória os fatos ocorridos, para futuramente acessá-los quando lhe aprouvesse.

Durante a narrativa é possível observar outro processo de construção apontado por Grossman, o fato de o autor contrapor uma explicação ou um comentário factual ao estilo lírico de sua narrativa, ao monólogo interior ou ao drama pessoal da personagem. Essas digressões são visíveis no texto: "Gostava de ficar assim estendido: não se incomoda os que dormem, assim se pode divagar e meditar à vontade (...)." (DOSTOIEVSKI, 1970, p. 204).

Grossman afirma também que Dostoievski introduziu uma forma nova no romance, a que chamou de "diálogo interior", tendo como um dos temas centrais a bifurcação da consciência e a fragmentação da personagem principal, descrita como "dois argumentos inseparáveis, que imitam o jogo de dois espelhos face a face e que enviam um para o outro a mesma imagem" (GROSSMAN, 1967, p. 52). Observamos seu gênio criador neste conto do camponês Marei, especialmente na fragmentação da personagem Dostoievski, bifurcado entre dois episódios distintos que se complementam na interação entre a personagem Dostoievski prisioneiro e a personagem Dostoievski criança.

Para Grossman, Dostoievski, em seus contos e romances, organizou a luta psicológica do protagonista ou "herói", desvendando a situação trágica em três encontros, ou três conversas básicas das personagens: "Resulta disso uma tríade." Grossman chamou esses três encontros de Tríptico Temático, ou seja, três momentos fundamentais no desenvolvimento da trama. Esse tríptico também está presente na narrativa do *Mujique Marei*, sendo o fio condutor da conscientização do protagonista e sua transformação, como veremos nos três encontros, descritos a seguir:

O primeiro encontro do tríptico descrito em *O Mujique Marei* é entre o prisioneiro Dostoievski e outro preso político – um polonês chamado M-cki – ocorrido teoricamente entre os anos de 1850 e 1854, quando Dostoievski



esteve preso em Omsk, na Sibéria. Grossman indica ainda outra característica do processo criador de Dostoievski: a mescla de dados da vida real com dados ficcionais – fato que revela a possibilidade de o encontro entre os prisioneiros ter realmente acontecido em 24 de abril de 1850: “Durante uma bebedeira e briga entre degredados, Dostoievski saiu correndo de seu quartel e encontrou o exilado político polonês Olekh (Alexander) Mirecki. Reminiscência sobre Maréi.” (GROSSMAN, 1967, p. 201-202). Possivelmente M-Cki é a abreviatura para Olekh Mirecki, exilado político polonês que esteve preso com Dostoievski na época, cujo nome completo o autor preferiu ocultar.

A primeira narrativa está relacionada ao primeiro encontro e acontece no ambiente interno do cárcere, potencializando o contraste entre liberdade e prisão. Os elementos negativos desse ambiente como violência, sujeira e desumanidade, são evidenciados pelo autor, e levam a uma reflexão sobre as restrições sofridas pelos prisioneiros, que tinham apenas a liberdade para se movimentar até as grades, sendo permitida sua saída desse espaço apenas para a realização de trabalhos forçados, como aponta Natália Nunes:

É entre criminosos, assassinos e ladrões que Dostoievski passa esses quatro anos; o seu trabalho consiste em polir alabastro, transportar tijolos, limpar ruas e edifícios, retirando a neve com uma pá. Usa o uniforme dos presidiários (...) e a cabeça raspada; vive na promiscuidade entre judeus, ucranianos, mongóis, polacos; dorme sobre esteiras em cima do chão gelado, úmido e imundo do alojamento; ouve constantemente pragas e insultos à sua volta (...) não tem um momento de intimidade, pois os presos não podem estar sozinhos (...) e sente, sobretudo, que por ser nobre, não pode verdadeiramente ser amado por esses criminosos plebeus. Estes odiavam os nobres pertencentes à raça opressora do povo, e não podiam suspeitar que em Dostoievski estava um irmão que os compreendia e queria aproximar-se deles. (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 38)

De fato, o relato se inicia com o narrador fazendo um paralelo entre seus sentimentos e o cenário que o cerca: “Numa segunda-feira de Páscoa, uma tepidez impregnava o ar, o céu estava azul, o sol vivo e quente, mas minha alma permanecia mergulhada em trevas.” (DOSTOIEVSKI, 1970, p. 203). Ao comparar a alegria da Páscoa com a tristeza que sente o autor externaliza a imensa angústia que o aflige, e revela que nem mesmo o dia lindo que via fora das paliçadas da prisão podia trazer-lhe algum contentamento.

Para melhor compreensão dos aspectos em relação a esse ponto, é importante dizer que Dostoievski havia se tornado profundamente cristão durante o tempo em que viveu no presídio, e usou a Páscoa Russa com toda a



sua simbologia para maximizar o clima de opressão vivido no cárcere, até porque, na tradição russa a Páscoa era a maior e mais bela festa da Igreja Russa. Segundo Joshuah Soares, o evento também representa uma passagem espiritual da “natureza humana enfraquecida (...) para a restauração da incorruptibilidade da imagem da glória divina inefável” (SOARES, 2010). A Páscoa na Rússia também coincide com o início, meio ou fim da primavera: “Assim como para a Igreja não existe um acontecimento mais glorioso do que a ressurreição de Jesus Cristo, da mesma forma não existe uma festa mais radiante e alegre do que a Páscoa, chamada no calendário da Igreja Russa ‘Festa Radiante da Ressurreição’.” (SOARES, 2010).

Mesmo que nunca tenha aceitado uma ligação definitiva com a igreja, o autor deixa transparecer sua crença nos evangelhos: “Se alguém me provasse que Cristo está fora da verdade e se realmente ficasse estabelecido que a verdade está fora de Cristo, eu preferiria Cristo à verdade.” (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 38). Essa religiosidade vivida por Dostoiévski, enquanto prisioneiro, e que o acompanharia durante toda a vida, foi potencializada pelo fato de ser-lhe permitida na prisão, durante muito tempo, apenas a leitura da Bíblia:

Só nos últimos tempos da sua condenação lhe permitiram ler alguns livros; durante a maior parte da sua permanência no presídio apenas leu a Bíblia, único livro consentido aos presos. Por isso teve tempo de meditar profundamente a doutrina do evangelho que será essencialmente a sua. (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 38)

Conforme o autor vai construindo a narrativa, o leitor tem acesso às informações de sua juventude como prisioneiro. Dessa forma, o narrador vai fazendo a tessitura da trama e ligando as duas narrativas: “Eu errava para lá das casernas, contando as estacas da maciça paliçada que formava a muralha da prisão, mas sem muita vontade de as contar, se bem que isso fosse para mim uma ocupação habitual.” (DOSTOIEVSKI, 1970, p. 203). A destriça da autobiografia fica evidente nesse ponto da narrativa, em que é possível observar o sentimento de tédio presente nas palavras do autor, que executa uma rotina repetitiva e insignificante como forma de passar o tempo. Assim, privado de atividades intelectuais e sem vontade de compartilhar das atividades dos presos comuns, mantinha-se isolado, apenas como observador dos acontecimentos.

Como protagonista, o narrador faz um recorte de tipologias para que as personagens secundárias – prisioneiros e guardas da prisão – tenham função no texto. Os guardas não têm voz na narrativa e são descritos como pessoas indiferentes que nada faziam para proteger os indefesos; assim como o autor, eles apenas observavam os conflitos ocorridos entre os prisioneiros. Estes, por sua vez, também são personagens secundárias e não tem voz, com



exceção do polonês M-cki, preso político como Dostoievski e utilizado pelo autor para ligar as partes da trama; a personagem Dostoievski prisioneiro é basicamente um observador que escuta a opinião de M-cki sobre os prisioneiros russos.

Além da trama com poucos diálogos, é possível perceber outras características do método dostoiévskano, tais como: o encontro fortuito – pois Dostoievski prisioneiro e M-cki se encontram por acaso, uma vez que não são amigos –; cenas espetaculares – observadas na descrição das brigas e de violência mútua entre os prisioneiros –; referências e influências do ambiente físico, até porque a descrição da prisão e a influência que essa realidade exercia sobre os sentimentos do autor são recorrentes no texto.

Antes de encontrar M-cki, Dostoievski observava as atitudes dos companheiros de infortúnio: “(...) os detentos tinham ‘repouso’, por ocasião do segundo dia de festa” (DOSTOIEVSKI, 1970, p. 203). A palavra repouso, evidenciada entre aspas no original, chama nossa atenção para o fato de que os presos eram condenados a trabalhos forçados e, por ser a festa da Páscoa, tinham direito de beber e descansar durante os dois dias, o que ocorria apenas uma vez por ano. Nesses dias os presos cometiam vários excessos, pois havia poucas sentinelas, e, por causa dos festejos, esses se abstinham de revistar os presos e apreender aguardente e armas. A bebida produzia um efeito avassalador nos corpos cansados e debilitados pelo frio e trabalhos forçados, trazendo à tona um tipo de violência que viria a vitimizar os próprios companheiros:

Muitos estavam embriagados, a cada instante, injúrias e golpes violentos eram trocados pelos cantos. Outros cantarolavam canções obscenas, jogavam cartas debaixo das baías; alguns detentos, meio brutalizados por seus companheiros, devido à excessiva turbulência, permaneciam no leito, cobertos com uma pele de carneiro muito fina, esperando que voltassem a eles; diversas vezes já as lâminas das facas tinham brilhado...tudo isso (...) me torturava a ponto de me deixar doente. Nunca de resto, pude suportar sem asco, o espetáculo dos excessos do povo, e neste lugar menos que em qualquer outro. (...). Por fim, senti o ódio inflamar-se em meu coração. (DOSTOIEVSKI, 1970, p. 203-204)

É com um sentimento de “ódio no coração” que Dostoievski encontra o polonês M-cki. O autor não fala sobre as características físicas de M-cki, mas dá voz a ele para que possa expressar o desprezo que sente pelos presos comuns: “Encontrei um polonês M-cki, preso político. Lançou-me um olhar sombrio, olhos faiscantes e lábios trêmulos: ‘odeio esses canalhas!’ – Disse-me em voz baixa, rangendo os dentes, depois se afastou.” (DOSTOIEVSKI, 1970, p. 204). M-cki tinha o olhar descrito como “sombrio”, fazendo um



paralelo com o mesmo sentimento de escuridão interior vivenciado por Dostoievski. Esse artifício é usado para afirmar a condição social de Dostoievski que, como preso político, culto e nobre, naquele momento da vida não conseguia compartilhar as atitudes dos presos comuns. Entretanto, apesar de sentir desprezo pelas atitudes dos companheiros, ao ver M-cki se referir a eles de forma pejorativa, o narrador sentiu-se angustiado.

Grossman aponta que as cenas tumultuosas também caracterizam a construção criativa de Dostoievski. Esses eventos são denominados por Grossman de conchaves: "(...) cenas em que participa muita gente, e que parece abalar a construção do romance, reuniões, brigas, escândalos, histerias, bofetadas, crises (...). Reuniões incomuns com problemas importantes e complicações imprevistas." (GROSSMAN, 1967, p. 37). É o que temos na sequência da narrativa, pois ao dirigir-se à caserna Dostoievski depara-se com o espancamento do preso Gazine:

Batiam brutalmente, tanto que semelhantes golpes teriam bastado para derrubar um camelo; mas sabendo que seria difícil matar esse Hércules, malhavam sem piedade. (...). Notei, lá no fim, a um canto sobre a baia, Gazine inanimado e que quase não dava mais sinal de vida. Jazia coberto por uma pele e todos lhe passavam ao lado, em silêncio. (DOSTOIEVSKI, 1970, p. 204)

Para Grossman: "(...) era terrível ver como [Dostoievski] descia cada vez mais fundo nos abismos interiores, nos terríveis abismos da decomposição moral e física, mas ele sai desses abismos incólumes, sem perder a medida do bem e do mal, do belo e do disforme." (GROSSMAN, 1967, p. 17). A prisão revela-se, assim, uma metáfora desses abismos. A narrativa mostra Dostoievski isolado, torturado pelas visões dantescas a que estava submetido naqueles dias. Suas memórias são fruto de diálogo interior, e a narrativa encadeada passa a sensação de verossimilhança, reforçada pela possibilidade da vivência real dos acontecimentos narrados pelo protagonista. Podemos perceber essa manobra narrativa no trecho citado abaixo, em que o autor exterioriza sua dificuldade para rememorar seus dias como prisioneiro:

Alcansei meu lugar, e me deitei de costas, as mãos atrás da cabeça, fechando os olhos (...). Meu coração palpitava ansiosamente e tinha sempre nos ouvidos as palavras de M-cki (...). De resto, para que descrever essas impressões? Ainda agora me acontece sonhar com elas de noite, e não há, para mim, pesadelo mais horroroso. Ter-se-á talvez observado que até este dia, quase nunca falei da minha vida na prisão. (DOSTOIEVSKI, 1970, p. 204)



Esse encadeamento dos fatos narrados possibilita a percepção do grau de complexidade da obra. A primeira narrativa vem contrastar diretamente o ambiente lúgubre da prisão, com a liberdade vivida pelo narrador na segunda narrativa. Dostoiévski prisioneiro introduz o leitor à narrativa de Dostoiévski criança, pela fragmentação da primeira narrativa: “Lembrei-me, de repente, daquela vez, de uma hora imperceptível da minha infância, quando tinha apenas nove anos de idade (...) lembrei-me desse mês de agosto no campo.” (DOSTOIEVSKI, 1970, p. 205). Nessa cena, passamos ao segundo encontro com a história da personagem Marei.

Como registrado anteriormente, as condições vividas na primeira narrativa são usadas pelo autor como introdução à segunda narrativa. Esse tipo de construção é um recurso utilizado de forma recorrente por Dostoiévski, que usa uma narrativa dentro da outra para fragmentar a narração, a fim de retardar a conclusão da narrativa principal, processo este explicado por Grossman:

Daí provém a ação dramática dupla ou múltipla dos romances de Dostoiévski. ‘No momento em que começamos a interessar-nos pelo argumento, ergue-se no plano de fundo um outro, independente, mas que parece tirado do primeiro como papel-carbono’ (...). Acredito que Dostoiévski tenha buscado nessa bifurcação um processo artístico muito sutil, aprendidos com os mestres da música: o drama principal suscita ao longe um eco; (...). Isso pode lembrar, ainda, dois inseparáveis argumentos de romance, que imitam o jogo de dois espelhos face a face, e que enviam um para o outro a mesma imagem. (GROSSMAN, 1967, p. 32)

A bifurcação da narrativa possibilita o segundo encontro do tríptico, ou seja, o encontro entre o menino Dostoiévski e o camponês Marei, ocorrido teoricamente em agosto de 1831. Contrastiva e paradoxalmente ao primeiro encontro, na segunda narrativa a ação ocorre num ambiente externo; a floresta da propriedade do pai de Dostoiévski nos arredores da aldeia de Daravóie, na Província de Tula:

Fazia um tempo seco e claro, mas um pouco frio, porque havia vento. O verão chegava ao fim e logo seria preciso retomar o caminho de Moscou. (...) transpondo uma ravina, subi por uma mata espessa que se estendia para lá da ravina, até a floresta (...). Em minha vida nada amei tanto quanto a floresta com seus cogumelos e suas bagas selvagens, seus insetos e seus pássaros, seus ouriços e seus esquilos, com o úmido e suave odor de suas folhagens putrefatas. (DOSTOIEVSKI, 1970, p. 205)



A narrativa contextualiza um espaço de liberdade extrema, de harmonia com a natureza, e de amor por ela, fazendo um contraponto entre os sentimentos vividos pelo narrador. Por um lado, enquanto Dostoiévski estava preso, pensava o tempo todo nos dias vividos em liberdade; já na maturidade, livre e famoso, pensava de forma recorrente nos dias vividos na prisão:

Ainda agora me acontece sonhar com elas de noite e não há, para mim, pesadelo mais horroroso. Ter-se-á talvez observado que até este dia, quase nunca falei da minha vida na prisão (...). Durante meus quatro anos de trabalhos forçados, lembrava-me incessantemente dos dias passados. (DOSTOIEVSKI, 1970, p. 204).

O encontro entre o menino Dostoiévski e o servo Marei é fortalecido pela imagem da floresta e da liberdade, onde inocentemente a criança percebe os servos da fazenda trabalhando, mas indiferente a eles, segue sua caminhada pela floresta:

Ainda hoje, escrevendo isto, aspiro todo perfume de nossa floresta, lá longe, na aldeia; estas impressões durarão tanto quanto minha vida. De repente, em meio ao grande silêncio, percebi muito distintamente este apelo: 'Ao lobo!'. Soltei um grito, e louco de terror, berrando com quanta força tinha, precipitei-me na clareira, em direção ao mujique que estava trabalhando. Era o nosso camponês Marei (...). Ouvindo meu grito, ele parou a égua (...) – vamos, vamos, não há lobo, tu sonhaste; que viria fazer um lobo por aqui? – Murmurou ele para me sossegar. Mas, todo trêmulo, agarrei-me ainda com mais força à sua blusa, e minha palidez devia ser muito grande. Ele me olhou com um sorriso inquieto, tinha medo por mim e se alarmava visivelmente com o meu estado. (...). Estendeu a mão e subitamente me acariciou a face (...). Aproximou seu dedo grosso de unha negra, sujo de terra e com doçura aflorou meus lábios convulsos. – Vejam isso, ai, ai (...). Tu bem vêes que não há nada, ai, ai – disse-me ele com um largo sorriso quase maternal. (...). Compreendi enfim que não havia lobo (...). (DOSTOIEVSKI, 1970, p. 205-206)

Ao descrever o camponês, o narrador avisa: "Ignoro se existe tal nome, mas toda a gente o chamava de Marei", e continua: "Um camponês de uns cinqüenta anos, robusto, muito alto, com uma barba ruiva e espessa já grisalha. Eu o conhecia, se bem que mal lhe tivesse falado até esse dia." (DOSTOIEVSKI, 1970, p. 205).

As técnicas construtivas utilizadas pelo autor na primeira narrativa reaparecem na segunda narrativa, de forma clara: o uso de poucos diálogos –



o menino dialoga apenas com o camponês Marei; a utilização do acaso – o menino andava tranquilamente pela floresta quando tudo aconteceu; o encontro fortuito – ele sequer conhecia o mujique, apenas sabia que se chamava Marei; finalmente, referências e influências do ambiente físico – o cenário da floresta e da liberdade vem influenciar diretamente as lembranças de Dostoiévski prisioneiro.

A personagem Marei tem voz e interage com o protagonista. Dostoiévski reforça que o servo teve para com ele um gesto de carinho incondicional e que, apesar de o mujique ser um camponês rude, ignorante e selvagem, e ter as mãos marcadas e sujas pelo trabalho duro na terra, havia sido capaz de um gesto terno, quase maternal, que o havia protegido no passado – quando era um menino – e que no momento da narrativa o comovia. Marei protegeu a criança até esta retornar em segurança para sua casa, mesmo sabendo que ali não havia lobo algum. O gesto do mujique influenciou tão profundamente o autor, que, na prisão, recordava-o nos mínimos detalhes:

Tudo isto me voltou de uma só vez a memória, não sei por que, mas com uma rara precisão de pormenores (...). Reencontrei então, nos meus lábios, eu me lembro, o sereno sorriso que essas lembranças aí tinham feito nascer. Durante alguns instantes, continuei a evocar sua imagem. (...). E eis que de repente, vinte anos depois, na Sibéria, lembrei-me desse encontro, até os mínimos pormenores. Era preciso, pois, que ele tivesse ficado gravado na minha alma, de maneira muito imperceptível, por si mesmo, e sem o concurso da minha vontade, para que a lembrança voltasse na hora em que dela necessitava. (DOSTOIEVSKI, 1970, p. 207)

O contraste entre a personagem Dostoiévski menino e o servo Marei é bem expressivo, e vai além do nível social em que estavam inseridos. As diferenças de maior visibilidade são: velho/criança, pobre/rico, ignorante/nobre, rude/infantil, servo/amo. Apesar das diferenças descritas, Dostoiévski prisioneiro lembrava-se que Marei era um homem simples, como aqueles russos presos com ele, fato que o levou a ver em cada um daqueles prisioneiros a figura do camponês de sua infância. Esse resgate indica a relevância da personagem Marei para Dostoiévski prisioneiro.

Nesse episódio podemos perceber um dos fundamentos da arte narrativa de Dostoiévski; os chamados *leitmotives*, ou seja, a tendência de retornar ao mesmo tipo de personagem e situações, como aponta: “Figuras que voltam e situações que se repetem.” Para ele, as personagens definidas como “puros de coração” (GROSSMAN, 1967, p. 136) também fazem parte das categorias recorrentes pelo autor. Essas personagens tiveram desenvolvimento pleno em seus grandes romances, mas podemos identificar



esse tipo também na personagem Marei, que, apesar de ser um servo maltratado pela vida dura, foi compreensivo e solidário para com Dostoievski menino.

O narrador admitiu que conhecia o mujique, contudo jamais lhe tinha dirigido a palavra até aquela ocasião. Lembra ainda que nas outras vezes que voltou a reencontrar Marei, nunca mais falou com ele, seja sobre o lobo ou qualquer outro assunto, voltando a pensar e relembrar esse encontro apenas vinte anos depois, quando estava preso na Sibéria.

Como informa Natália Nunes, na época em que ocorreu o episódio com o mujique, a organização social russa era primitiva; a população russa dividia-se entre a classe dos nobres e a classe dos camponeses. A classe dominante era a dos nobres, formada pelos senhores da terra, clero e czares; estes mantinham juridicamente os camponeses em regime de servidão, tendo mesmo o direito de vendê-los quando lhes aprouvesse; os servos eram tratados como escravos pelos nobres, e por isso, no conto, Dostoievski menino não lhes dirigia a palavra, deixando ainda mais evidenciada a diferença entre as classes sociais, até porque o pai de Dostoievski era um nobre e possuía camponeses em suas terras, aos quais tratava de modo desumano. Este regime de servidão na Rússia foi fixado pelo Czar Pedro I, em meados do séc. XVII, e só teria fim no ano de 1861, com o fim da servidão decretada pelo Imperador Alexandre II (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 42,84).

Apesar de a classe dos camponeses ser mais numerosa, ela não tinha acesso à cultura e à educação; só aprendiam a ler em suas próprias casas, estudando os evangelhos. Contudo, mesmo sendo tratados como escravos, os mujiques eram fortes e saudáveis, "sobrevivendo apenas aqueles que eram poupados por seleção natural". Muitos eram vistos como pacientes, dóceis, hospitaleiros e caridosos, mas a vida dura os tornava rudes, grosseiros e ignorantes, tidos muitas vezes por cobiçosos, brigões e desregrados (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 100-101).

Além da personagem Marei, no segundo encontro, há a personagem do lobo imaginário. A simbologia do lobo tem diferentes significados nas mais diversas culturas e, por ser um animal ao mesmo tempo admirado e temido, representava o medo que rondava a floresta, potencializando o pavor vivenciado por Dostoievski menino. Já mais velho, o autor reconhece que a ameaça era imaginária, e que ter visões era um fato comum na sua infância: "Já eu tinha ouvido uma vez ou duas e sabia que se tratava de uma espécie de alucinação (mais tarde, quando cresci, este fenômeno desapareceu)." (DOSTOIEVSKI, 1970, p. 206).

A confissão do autor também é um dos princípios construtivos apontados por Grossman: "Tendo conduzido a cena do escândalo ao apogeu, Dostoievski desvia abruptamente a ação, da ocorrência vulgar para o patético e o heróico. É o novo processo estrutural da súbita confissão/acusação, que ele conservará também nos seus grandes romances." (GROSSMAN, 1967, p.



38). O autor prossegue com suas confissões: "Só Deus do alto do céu terá visto de que profundo e radioso sentimento humano, de que ternura quase feminina pode estar cheio o coração de um simples camponês russo, ignorante e selvagem, ainda preso à gleba e que nem mesmo entrevia a aurora da sua libertação." (DOSTOIEVSKI, 1970, p. 208). Com esse trecho o narrador conclui a segunda narrativa, retornando a história de Dostoiévski prisioneiro e ao terceiro encontro do tríptico.

O terceiro encontro fecha o Tríptico Temático apregoado por Grossman, que aponta que esse momento descrito como um episódio de "conhecimento/desvendamento" (GROSSMAN, 1967, p. 39) é marcado por revelações e decisões. Podemos perceber esse dado quando o Dostoiévski retorna à primeira narrativa e descreve o reencontro entre Dostoiévski prisioneiro e o polonês M-cki, na mesma tarde. Entretanto o narrador dá a entender que já não compartilhava a opinião de M-cki sobre os prisioneiros russos, uma vez que, regressara de suas memórias fortalecido pela lembrança do camponês Marei, e tomado de compaixão pelos companheiros de infortúnio.

A importância primordial da personagem Marei está no fato de ele contribuir para que a personagem Dostoiévski prisioneiro tenha uma nova visão de seus conterrâneos presos. Transportado pelas lembranças do fato, vinte anos depois, a recordação de Marei permitiu que o autor visse, em cada um daqueles companheiros de cela, a figura do camponês, o que o levou finalmente a aceitá-los:

E subitamente, distanciando-me do meu catre e lançando o olhar em torno, senti que doravante eu poderia considerar a esses desgraçados, de maneira inteiramente diferente, e que de repente, como que por encanto, todo o ódio e toda cólera acabavam de desaparecer de meu coração. Eu ia perscrutando os olhares de meus companheiros. Esse mujique de cabeça raspada, aviltado, com o rosto marcado de estigmas, que na sua bebedeira urrava uma canção obscena, talvez não fosse outro senão o camponês Marei: como posso eu, com efeito, saber o que se passa na sua alma? Uma vez ainda, nessa tarde, reencontrei M-cki. O desgraçado! (DOSTOIEVSKI, 1970, p. 208)

O narrador conclui que M-cki não compreendia os camponeses russos, especialmente porque não havia vivenciado uma experiência como a que o autor havia vivido com o camponês Marei, e, que M-cki, sendo de outra nacionalidade, nobre, e vivendo distante dos menos favorecidos, era incapaz de entender o povo russo: "Não tinha ele a lembrança de um camponês Marei, e tudo que podia dizer dessa gente era: 'odeio esses velhacos!' Sim, os



poloneses deviam sofrer muito mais do que nós!” (DOSTOIEVSKI, 197-, p. 208).

Ao final da narrativa, fica evidente que os anos vividos na prisão marcaram significativamente a vida e a obra do escritor, permitindo que ele conhecesse a “alma do povo russo”:

Para além do estigma de criminosos que a justiça imprimia na face dos seus infelizes companheiros, acabou ele por encontrar homens, verdadeiros homens de caráter vigoroso e belo. ‘Ouro debaixo do lixo’. E é este conhecimento, este amor do povo que ele irá opor ao intelectualismo (...), ‘é no povo bom e ingênuo que está a salvação da Rússia e do mundo’. (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 38)

CONCLUSÃO

As biografias sobre Dostoievski deixam claro que ele sempre lutou contra o materialismo. Em seus dramas o mal social se define não tanto pelas forças políticas da época, mas no cotidiano, gerado pelas paixões e pelos que as sentem. Grossman aponta que “o protesto contra as desigualdades e o sofrimento tem nele não um caráter social, mas puramente moral, exige não um novo regime, mas uma nova ética que fosse capaz de eliminar as trevas sociais do homem moderno” (GROSSMAN, 1967, p. 147).

Essa crítica social pode ser percebida nas duas narrativas do conto, onde está fortemente inserida, tanto na descrição das condições subumanas do presídio, quanto na caracterização do camponês Marei, tratado como escravo pela sociedade da época. A aventura do menino Dostoievski que vagava pelo campo, imerso em seus pensamentos, indiferente aos servos da fazenda, reforça essa idéia.

Como já mencionado, Dostoievski (1970, p. 205) aponta que, durante os anos que passou na prisão, executando a sentença de trabalhos forçados, lembrava-se incessantemente dos dias passados em liberdade. As lembranças iam surgindo sem que ele precisasse invocá-las. Qualquer motivo, mesmo o mais insignificante, o fazia rememorar uma cena viva e completa ao ponto de dizer: “(...) acredito ter vivido minha vida uma segunda vez por essas recordações.” (DOSTOIEVSKI, 1970, p. 205). Entretanto, como o conto foi escrito em 1876, não há como afirmar que as coisas se sucederam da maneira como foram descritas na narrativa, uma vez que o próprio Dostoievski confessava gostar de brincar com as lembranças, encontrando especial prazer em recordar a primeira infância, que a essa altura da vida julgava esquecida, encerrada dentro de si mesmo: “(...) analisava essas



impressões, acrescentava novos toques a esta matéria vivida há tanto tempo e, mais ainda, eu a modificava e a corrigia sem cessar. Toda a delícia da coisa consistia nisso.” (DOSTOIEVSKI, 1970, p. 204-205).

A não existência de memória absoluta mostra que, mesmo entre os memorialistas há vácuos, e que, possivelmente o autor tenha usado sua prodigiosa imaginação para preencher as falhas da memória. No entanto a transposição autobiográfica é uma das características de suas obras. O uso de dados da vida real mesclados aos ficcionais faz parte do método criador de Dostoiévski e nos remete à biografia do autor, e ele nos ensina que os seres humanos são complexos e fragmentados como as personagens de suas obras.

REFERÊNCIAS

DIMAS, A. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1994.

DOSTOIEVSKI, F. M. *Os mais brilhantes contos de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1970.

_____. *Fiódor M. Dostoiévski: obra completa*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.

GROSSMAN, L. *Dostoiévski artista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

LEITE, L. C. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2002.

NUNES, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 2008.

SOARES, J. B. *A Páscoa russa: primavera de esperança*. Disponível em: <http://www.pime.org.br/mundoemissao/culturaculpascoa.html>. Acesso em: 21 dez. 2010.

TODOROV, T. *Como analisar narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

[Voltar ao Sumário](#)



NIÉTOTCHKA NIEZVÂNOVA: CONSIDERAÇÕES À LUZ DE BAKHTIN¹

Maurício Ferreira Santana²

RESUMO: De acordo com Mikhail Bakhtin, os diálogos nos limiares são procedimentos da cosmovisão carnavalesca, utilizados por Dostoiévski. O inacabado romance *Niétotchka Niezvânova*, de 1849 lança mão de procedimentos carnavalescos; a utilização dos limiares é fundamental como procedimento de transição em diversas passagens. O romance possui três momentos distintos: no primeiro, a narradora-protagonista Niétotchka narra a vida de Iefimov, seu padrasto; no segundo, Niétotchka é adotada pelo príncipe H. e conhece a princesinha Kátia; e no terceiro momento é deixada aos cuidados de Alieksandra Mikháilovna. O objetivo deste artigo é identificar os limiares utilizados por Dostoiévski como procedimentos para a construção da narrativa, além de apontar e discutir as demais características da menipeia e da carnavalização utilizadas no romance.

Palavras-chave: Diálogos no limiar. Carnavalização. Menipeia.

ABSTRACT: According to Mikhail Bakhtin, the thresholds are procedures adopted by Dostoevsky's carnivalistic worldview. In the unfinished novel *Nietotchka Niezvanova* (1849) the use of thresholds is essential as a matter of transition at different times. The novel has three distinct stages: in the first, the narrator-protagonist recounts the life of Nietotchka's stepfather Iefimov, in the second, the friendship between Nietotchka and Princess Katia, daughter of Prince H., who adopted her, and in the third, her relationship with Alieksandra Mikhailovna. The objective of this paper therefore is to point out the "threshold dialogs" used by Dostoevsky as the main procedures for the construction of the narrative. Other Menippean features used in the novel are also discussed.

Keywords: Threshold dialogs. Carnivalization. Menippea.

¹ Artigo recebido em 09 de abril de 2012 e aceito em 17 de maio de 2012. Texto orientado pela Prof. Dra. Sigrid Renaux.

² Mestrando do Curso de Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: jose_sandino@hotmail.com.br



INTRODUÇÃO

Niétochka Niezvânova, romance incompleto, foi escrito por Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski entre 1846 e 1849, e é considerado como uma obra de transição entre seus romances da juventude e da maturidade. Dostoiévski também esboçou, neste período, *Memórias da casa dos mortos*, relato de seu período na prisão siberiana entre 1849 e 1854, que inauguraria a fase de transição para as obras da maturidade. Sua prisão ocorreu por ordem do czar, que o acusou de participar de um grupo revolucionário, crítico ao czarismo: "(...) depois da condenação à morte, o perdão só no último momento, já no patíbulo; cinco anos de trabalhos forçados na Sibéria; mais cinco anos de exílio, como soldado raso; e depois, uma 'vita nuova', mas de proletário da pena." (CARPEAUX, 2008, p. 2044). Por ocasião deste período no cárcere, envolvido em outros projetos literários, Dostoiévski desiste de continuar a escrever *Niétochka Niezvânova*.

Para Boris Schnaiderman, não há como considerar *Niétochka Niezvânova* uma novela: "Ocorre ali uma brusca interrupção do enredo, a ação se suspende e resta ao leitor conjeturar sobre o que fariam as personagens se o romance fosse continuado." (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 215). O texto original possuía as divisões de episódios "Infância", "Vida nova" e "O mistério" (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 216). Essa divisão de episódios, hoje suprimida, é bastante significativa no que diz respeito aos três períodos distintos do romance.

Há várias características que tornam atraente tanto a leitura do romance quanto seu estudo acadêmico: as questões existenciais de *Niétochka*, tanto em sua infância quanto na pré-adolescência (a infância pobre, a perda da mãe e a fuga do pai, e os recomeços, quando é adotada em duas ocasiões) constroem um personagem rico e poderoso, porém incompleto, sendo esta uma das características da obra de Dostoiévski. As questões últimas do ser humano, bem como a ambivalência entre o bem e o mal, também estão presentes no romance.

Leonid Grossman divide as personagens dostoiévskianas em várias categorias. *Niétochka*, segundo ele, faz parte do grupo das crianças impressionáveis ou adolescentes pensativos: "Desde 1846, ele (Dostoiévski) trabalha na novela *Niétochka Niezvânova*, em que pela primeira vez se traça a imagem de uma menina que vive um verdadeiro drama psicológico e que se consola de todos os horrores de uma vida miserável com um inebriante jogo da imaginação." (GROSSMAN, 1967, p. 150).

Essa construção das personagens por Dostoiévski, segundo Mikhail Bakhtin, é fruto da influência, sofrida pelo autor, da mitologia grega e de todo



o universo narrativo que a cerca. Esse universo narrativo, conforme se verá adiante, é caracterizado pelo campo literário do sério-cômico, sobretudo através dos diálogos socráticos e da sátira menipeia; esses gêneros estão presentes em toda a obra do autor (BAKHTIN, 2011, p. 206). Outras narrativas, como as hagiográficas, também servem de referência a Dostoiévski, de acordo com Leonid Grossman:

Uma das heroínas prediletas de Dostoiévski, no ciclo das lendas mais antigas (como ele diz em *O adolescente*), era Maria Egípcíaca, a pecadora redimida. (...). Dostoiévski enriquece os contornos toscos da antiga hagiografia com a sua fantasia extraordinária, e a imagem da pecadora, que atingiu pelo sofrimento a mais alta beleza espiritual, alcança em sua narração uma vida surpreendente e a mais alta iluminação moral. (GROSSMAN, 1967, p. 47)

Isso explicaria as características das personagens dostoiévskianas, sendo que a mais marcante delas, como já mencionado, é a ambivalência entre o bem e o mal (característica também presente na personagem Niétotchka) e a busca pela redenção.

Para a Psicanálise³, o romance é particularmente interessante, no que diz respeito à devoção de Niétotchka por seu padrasto e sua suposta relação homossexual com a princesinha Kátia; porém, tal abordagem não tem pertinência neste artigo. O que se propõe aqui é um exercício de análise literária à luz dos conceitos de Mikhail Bakhtin em relação às particularidades da menipeia e, especialmente, às questões dos “diálogos no limiar”. Ao relacionamento de Niétotchka com Kátia, procurar-se-á revelar suas características carnavalizadas.

RESUMO DO ROMANCE

A narradora-protagonista Niétotchka Niezvânova (Niétotchka é um diminutivo de Ana, ou seja, Anita) relata, em forma de memórias, sua vida até os dezessete anos (pois o romance é inacabado, como já mencionado).

³ É necessário dissociar a psicanálise dos estudos bakhtinianos. Portanto, basta mencionar que *Niétotchka Niezvânova* antecipa (ou prenuncia) o “Complexo de Electra”, formulado por Sigmund Freud e Carl Jung, conforme o prefácio de Natália Nunes (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 689) e o posfácio de Boris Schnaiderman (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 217).



Há três momentos distintos na narrativa, que originalmente seriam os episódios já citados *Infância*, *Vida nova* e *O mistério*:

a) Capítulos I a III (*Infância*): Niétotchka narra a vida de seu padrasto (Iefímov), músico de orquestra frustrado que julgava ser um gênio. Ela sabe dessa história através do que B***, amigo daquele, relatou-lhe posteriormente. Este capítulo culmina com a morte da mãe de Niétotchka e a fuga dela e do padrasto da água-furtada, onde moravam. Na ocasião desta fuga, Iefímov a abandona. Niétotchka desfalece em frente ao portão da mansão do príncipe H.⁴

b) Capítulos IV–V (*Vida nova*): Niétotchka, órfã, é adotada pelo príncipe H. e inicia seu relacionamento com a princesinha Kátia. Niétotchka é protegida do príncipe, porém é vista com maus olhos pela princesa, mãe de Kátia. Entretanto, após o adoecimento do irmão de Kátia, esta, o príncipe e a princesa dirigem-se para Moscou, deixando Niétotchka aos cuidados da meia-irmã de Kátia, Alieksandra Mikháilovna.

c) Capítulos VI–VII (*O mistério*): Niétotchka é adotada por Alieksandra Mikháilovna; neste período também entra na adolescência. Niétotchka descobre um segredo: uma carta (destinada a Alieksandra) guardada dentro de um livro na biblioteca da família, à qual lhe era proibido entrar. Após uma discussão entre Alieksandra, seu marido Piotr Mikháilovitch e Niétotchka, o romance acaba abruptamente.

Ao leitor do romance, resta conjecturar sobre o impacto que a carta escondida por Alieksandra e descoberta na biblioteca por Niétotchka causaria sobre a família de Alieksandra, pois seu marido sabia de seu relacionamento anterior com outro homem e, no entanto, a perdoou. Há também a expectativa do reencontro de Niétotchka com Kátia; no final do capítulo V. Porém, tal encontro não se realiza, pois o romance fica inacabado.

A MENIPEIA E A CARNAVALIZAÇÃO EM NIÉTOTCHKA NIEZVÁNOVA

Para o exercício de análise literária proposto neste artigo, optou-se por identificar, capítulo a capítulo, as principais características demonstradas por Bakhtin referentes à menipeia e à carnavalização. Essas características

⁴ Na tradução de Natália Nunes (Ed. J. Aguillar, 1963), o príncipe é denominado “H.”; já na tradução de Boris Schnaiderman, (Ed. 34, 2007), utiliza-se a denominação “K.” Optou-se pela denominação da tradutora Natália Nunes para todas as grafias de nome.



serão mais bem entendidas através de sua aplicação nos capítulos do romance.

CAPÍTULO I

O padrasto de Niétotchka, Iefímov, é um músico frustrado. Sua carreira é iniciada como músico de uma orquestra particular, na qual toca clarinete. Após conhecer um regente italiano desprezado por seu comportamento, Iefímov herda, após a morte daquele, seu violino. Ao recusar, perante seu amo, a tocar violino em sua orquestra, Iefímov é expulso da propriedade e inicia suas aventuras. É preso, acusado de matar o amigo italiano para apossar-se do violino; solto, vaga por pequenas cidades, tocando em feiras e pequenas orquestras. Conhece B***, também músico, e com este estabelece fortes laços de amizade; é B*** quem relata esses acontecimentos a Niétotchka.

Iefímov é o homem que sabe de sua verdade – considera-se um proficiente compositor e violinista –, mas essa sua convicção o faz ser ridicularizado e menosprezado pelos outros – em resumo, é incompreendido. Essa “verdade” é a do músico incompreendido, que para os outros se tratava de “um bobo meio maluco, que era divertido ouvir disparatar nas horas de lazer” (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 708). A questão do homem que sabe a verdade (ou imagina que dela sabe) é uma característica reconhecida por Bakhtin no conto *O sonho de um homem ridículo* (1877) e no romance *O idiota* (1869), entre outros (BAKHTIN, 2011, passim). Também se percebe este comportamento excêntrico característico da menipeia na novela *O duplo* (1846): Iákov Pietróvitch Goliádkin, o herói de *O duplo*, às voltas com sua dupla personalidade, é o único a saber dessa verdade: “O senhor Goliádkin acabava de reconhecer o seu amigo noturno. Este não era outro senão ele próprio.” (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 317); essa descoberta do seu sócia causa a Goliádkin várias situações constrangedoras, que ao final acabam por levá-lo ao hospício.

Iefímov também é um ser ambivalente, como se percebe na passagem da despedida de seu amigo B***, que participaria da Ópera Imperial: “... como sempre lhe acontecia nas suas transições do mais fundo desalento e desencanto de si próprio para a maior arrogância, quando não até a mais descarada impertinência...” (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 703). Esta ambivalência também se reflete na característica menipeica dos jogos de oxímoros, quando há “... passagens e mudanças bruscas, o alto e o baixo,



ascensões e decadências, aproximações inesperadas do distante e separado, com toda sorte de casamentos desiguais” (BAKHTIN, 2011, p. 134).

A experimentação moral e psicológica, ou seja, a dupla personalidade é uma das principais características de Iefímov. O personagem possui prestígio na orquestra do amo, porém despreza-o; aprende a tocar violino com maestria, mas se recusa a tocá-lo na orquestra; considera-se um gênio, um grande artista, porém não dá vazão a sua criatividade. Já miserável e casado, recebe nova chance de se reabilitar em uma orquestra por intermédio de seu amigo B*** mas, após um período de abstinência, torna a beber e seu comportamento é afetado, sendo expulso da orquestra. Iefímov sintetiza esse duplo na confissão a seu amo:

– legor – disse-lhe – por que te portaste comigo desta maneira?

Iefímov não respondeu. O senhor repetiu a pergunta, na qual transparecia um invulgar e profundo sentimento de desgosto.

– Só Deus o sabe! – respondeu finalmente o meu padraсто, voltando logo o rosto para o outro lado. – Deve ter andado o diabo em tudo isto. Nem eu próprio sei quem me leva a fazer o que faço. Bem, não posso continuar na sua casa, não posso... O diabo anda a tentar-me!

– legor – insistiu o senhor – volta para minha casa! Esquecerei tudo, perdoar-te-ei tudo. Olha, serás o primeiro dos meus músicos, gratificar-te-ei muito melhor...

– Não, não, senhor; não diga mais nada... Eu já não lhe pertenco! Já lhe disse que o diabo anda a tentar-me. Se ficasse na sua casa, seria capaz de incendiá-la. Sinto às vezes impulsos desses... e em certas ocasiões sofro tanto que preferia nunca ter vindo a este mundo. Agora já não posso responder por mim, por isso deixe-me em paz, senhor! (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 695–696)

Iefímov também se encaixa na característica menipeica das cenas de escândalo, de comportamento excêntrico, de discursos e declarações inoportunas. Em diversas passagens deste capítulo e do próximo, Iefímov proporciona escândalos com seu amo e sua esposa; também se submete a situações constrangedoras com a filha Niétotchka, fingindo que a ama a fim de receber dela o dinheiro dado pela sua mãe para as despesas da casa.



ASPECTOS DA CARNAVALIZAÇÃO

Para que se possa entender o que é a cosmovisão carnavalesca presente na obra de Dostoiévski, é necessário entender o carnaval e suas características. Bakhtin define o carnaval como

(...) um conjunto de festividades, ritos e formas de tipo carnavalesco (...). O carnaval é uma forma sincrética de espetáculo de caráter ritual, muito complexa, variada, que, sob base carnavalesca geral, apresenta diversos matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares. O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos (BAKHTIN, 2011, p. 139)

Essa linguagem do carnaval é considerada por Bakhtin como uma cosmovisão carnavalesca (BAKHTIN, 2011, p. 139); quando a linguagem do carnaval é transposta para a linguagem da literatura, passa a existir a *carnavalização* da literatura (BAKHTIN, 2011, p. 140).

Uma primeira característica da carnavalização que merece ser mencionada é a entronização / destronização de Iefímov. Em várias passagens isso ocorre; notadamente na orquestra particular de seu amo, quando ocupa certa relevância no grupo, mas é expulso da orquestra pelo seu comportamento; e quando seu amigo B*** lhe oferece uma oportunidade de emprego em uma orquestra local, Iefímov é destronado, também por seu temperamento e comportamento inadequados. Essas entronizações e destronamentos são consequência do caráter ambivalente do personagem: "Esteve apenas meio ano na orquestra, pois acabaram por despedi-lo devido à sua negligência e maneira tão reprovável de conduzir-se quando estava embriagado" (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 708).

Há também a coroação bufa e posterior destronamento do amigo de Iefímov, Carl Fiódorich, bailarino frustrado de origem alemã. Este dança para Iefímov e Niétotchka e, perguntando a eles sobre seu desempenho, é destronado.



– Não, Carl Fiódorich, certamente é teu destino: não acertas mesmo!

Eu (Niétotchka), então, não me continha mais e torcia-me em gargalhadas, acompanhada nisso por meu pai. (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 52)

CAPÍTULO II

Este capítulo inicia com uma nova descoberta da verdade, desta vez pela personagem Niétotchka, e acontece quando após a discussão com a esposa, Iefímov a beija e a toma em seu colo. A partir dessa experiência, Niétotchka descobre um amor incondicional pelo padrasto: “Desde então despertou em mim um carinho sem limites por meu pai, mas era um carinho estranho e pouco próprio de uma criança.” (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 712). Em outra passagem, essa paixão desenfreada fica mais clara:

Assim nasceu na nossa trapeira, e pouco a pouco foi crescendo, o meu amor... ou, para dizer melhor, a minha paixão, pois não conheço palavra mais exata para designar um sentimento tão avassalador como aquele que me inspirava o meu pai, e que para mim mesma era um tormento... e que chegou a adquirir as proporções de um sentimento morbidamente degenerado. Eu não tinha senão um prazer: pensar nele a toda hora, sonhar com ele...sim, às vezes coqueteava com ele. Realmente, aquele meu estranho apego a meu padrasto tinha qualquer coisa de romance... (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 727–728).

Também esta primeira experiência a desperta de seu sonho infantil e a faz conhecer a realidade, proporcionando a ela um desenvolvimento apressado e enervante. Em suas memórias, Niétotchka, lembrando de sua infância relata que “... parece-me hoje que despertei de chofre de uma espécie de sono pesado (essa impressão não foi por certo tão viva então). Encontrei-me num vasto cômodo de teto baixo, sujo e abafado.” (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 36).

O naturalismo de submundo é notável nos dois primeiros capítulos; as aventuras de Iefímov se passam em lugares abjetos, como nos bares, na prisão, nas pensões pobres. Também Niétotchka declama sua verdade em meio à pobreza em que vive (na água-furtada, também reconhecível na



última citação). Esse naturalismo de submundo (em Iefímov e Niétotchka) é explicado por Bakhtin:

As aventuras da verdade na terra ocorrem nas grandes estradas, nos bordeis, nos covis de ladrões, nas tabernas, nas feiras, prisões, orgias eróticas dos cultos secretos, etc. Aqui a ideia não teme o ambiente do submundo nem a lama da vida. O homem de ideia – um sábio – se choca com a expressão máxima do mal universal, da perversão, baixeza e vulgaridade. (BAKHTIN, 2011, p. 131)

LIMIARES

Apresentam-se também as primeiras referências à estrutura triplanar e diálogos no limiar: o palácio pode ser considerado o paraíso, e os diálogos do pai com o grupo (podendo também ser considerado o espaço da praça pública) e com a filha ocorrem no limiar do portão do palácio: “De repente, vi meu pai. Estava no meio da multidão, diante da casa rica, que ficava defronte da nossa.” (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 39).

Outra passagem oferece de maneira notável o diálogo no limiar, através do solilóquio de Niétotchka, referindo-se novamente ao palácio:

... e era então que me vinha sempre à memória o palácio das cortinas vermelhas e o encontro com o meu pai, diante do portão; e contribuía para ajudar ainda mais a minha fantasia aquele pormenor de ele me ter querido mostrar qualquer coisa. Nem é preciso dizer que nos meus sonhos de futuro era naquela casa que nós nos instalávamos para depois viver ali uma vida completamente feliz. A partir da época em que todos os dias, especialmente à tarde, cheia de interesse e curiosidade comecei a contemplar aquele palácio encantado... (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 715)

O amadurecimento precoce de Niétotchka proporcionou a ela uma visão singular no mundo. Porém, em suas memórias póstumas sobre a infância, o que ela relata aproxima-se do sonho fantástico:



Já então não podia dar-me por satisfeita com as simples experiências anteriores. Começava a refletir, a meditar e observar; mas essas observações tomavam em mim um aspecto tão anormalmente precoce que a minha inteligência acabou por interpretar tudo segundo as suas próprias imagens e conceitos, de maneira que em breve acabei por achar-me em um mundo que apenas existia só para mim. Tudo quanto me rodeava se foi tornando cada vez mais parecido com aquelas histórias que o meu pai costumava contar-me e que eu, naturalmente, tomava como puras verdades. (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 712)

CAPÍTULO III

O terceiro capítulo do romance mostra uma ruptura na vida de Niétotchka Niezvânova, onde há a transição da personagem da infância para a adolescência. No primeiro momento, Niétotchka descobre que seu pai não a ama de verdade; no segundo momento, sua mãe morre e ela e seu padrasto decidem fugir; no terceiro, seu padrasto foge e a abandona. Durante a perseguição a Iefímov, Niétotchka cai e perde os sentidos em frente à casa do príncipe H., que decide adotá-la.

Podem ser observadas, neste capítulo, várias síncries dialógicas em limiares. Por exemplo, quando Iefímov aguarda Niétotchka ao pé da escada da água-furtada, para receber os rublos que lhe permitiriam assistir ao violinista S...z; em outro momento, quando aguarda Niétotchka para fugirem, após a morte da mãe, e quando Niétotchka perde os sentidos, em frente ao portão da casa do príncipe H. (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 742-744). Este último momento, em particular, sugere uma simbólica passagem da Terra para o Olimpo, conforme ser verá no capítulo IV.

No terceiro capítulo há mais uma descoberta da verdade, por Niétotchka – ela descobre que seu pai não a ama de verdade, apenas finge ter interesse por ela, a fim de conseguir dinheiro para seus propósitos:

Compreendia naquele momento que ele não tinha compaixão de mim, que nem sequer me tinha amizade (...). Nesse momento, com os meus dez anos, compreendia eu perfeitamente e sentia-o profundamente, compreendia já que essa descoberta deixaria em mim uma marca indelével, que dali por diante já não poderia querer-lhe,



que para sempre tinha perdido o meu pai de antes. (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 732)

Agora é exposta a ambivalência – experimentação moral e psicológica – de Niétotchka. A princípio uma menina ciente dos valores éticos e morais, é tentada a praticar o mal, incitada por seu pai a roubar o dinheiro guardado de sua mãe:

Eu sabia que estava a ponto de praticar algo de mau e de feio; ele próprio tinha vindo afirmar os meus bons sentimentos, ao conduzir-me pela primeira vez ao mal, para depois, talvez assustado, e em todo caso arrependido, dizer-me que eu tinha procedido muito mal no ato que praticara. Não percebia ele, como é difícil enganar uma criatura ávida por aprender a formar a sua personalidade e que já sentiu e pensou muitas coisas de bem e mal? (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 735)

LIMIARES

Como comentado anteriormente, um exemplo de diálogo no limiar é oferecido na passagem em que Iefimov pede vinte e cinco rublos a Niétotchka, a fim de poder pagar a entrada para o concerto do músico S...z:

Por fim, quando me chamou pela décima vez para a escada, o caso se esclareceu. Com um ar angustiado, de tortura, olhando inquieto para os lados, perguntou-me: sabia eu onde minha mãe tinha guardados aqueles vinte e cinco rublos que ela trouxera na véspera de manhã? Fiquei estarrecida de susto, ouvindo semelhante pergunta. Mas, naquele instante, alguém fez barulho na escada, e meu pai largou-me assustado e correu para fora de casa

(...) meu pai alcançou-me já na rua e fez-me voltar para a escada. (DOSTOIEVSKI, 2007, p. 65)

Esses diálogos “no limiar”, junto a portas de entrada, escadas e corredores, geram a crise e a reviravolta (BAKHTIN, 2011, p. 172), como se percebe na passagem abaixo, onde Niétotchka finalmente entrega o dinheiro a Iefimov:



Parei na escada, esperando-o. Estava tão agitado e impaciente que, sem qualquer preocupação, logo correu atrás de mim. Dei-lhe o dinheiro; estava escuro na escada e não pude ver-lhe o rosto; mas senti que todo ele tremia, ao receber o dinheiro. Fiquei como que petrificada, sem sair do lugar; finalmente, voltei a mim, quando ele me mandou para cima, a fim de ir buscar seu chapéu. Ele não queria mesmo tornar a subir. (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 70)

Após a morte da mãe de Niétotchka, esta e Iefímov decidem fugir, provavelmente para que não sofressem nenhum tipo de implicação. Essa fuga marca para Niétotchka uma transposição do limiar, que poderia lhe proporcionar a vida de sonhos que seu padrasto lhe prometera, assim que sua mãe – a qual era, na visão de Iefímov, a responsável pelo seu fracasso – falecesse: “Descemos a escada; o zelador sonolento abriu-nos o portão, olhando-nos com desconfiança, e meu pai, como se temesse as suas perguntas, foi o primeiro a transpor o limiar, e tão depressa que mal pude alcançá-lo.” (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 80).

Por fim, quando Iefímov abandona a enteada, esta se vê sozinha e acaba desfalecendo. A passagem abaixo utiliza o modelo da estrutura triplanar, onde há uma passagem simbólica da Terra para o Olimpo, simbolizando uma nova vida para Niétotchka:

– Papaizinho! Papaizinho! – gritei pela última vez, mas de repente, escorreguei sobre o passeio e caí junto ao portão de uma casa. Senti que o sangue me corria por todo o rosto. Um instante depois, perdi os sentidos...

Recobrei os sentidos num leito morno, macio, e vi em torno de mim rostos afáveis, carinhosos, que se alegraram com o meu despertar. (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 81)

CAPÍTULO IV

Este capítulo representa uma passagem de um plano a outro, pois a representação do limiar (o portão da mansão) é o procedimento utilizado para esta transição. Niétotchka, de uma maneira simbólica, deixa a Terra (e seu naturalismo de submundo, como a água-furtada onde morava) para ingressar



no Olimpo (na mansão ou palácio do príncipe H.). A descrição da mansão, por Niétotchka, inicia-se com oxímoros: "... a velha mansão principesca.. de tetos altos, magníficos mas também lóbregos e obscuros..." (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 746). A função desse jogo de oxímoros, segundo Bakhtin, é demonstrar que na narrativa "... tudo exige sucessão e renascimento. Tudo é mostrado no momento da transição não concluída (BAKHTIN, 2011, p. 193).

Possivelmente Niétotchka não aceita por completo a sua transição de um "plano" a outro, pois relembra que "... ainda hoje, não sei por quê, me inspira um medo enorme a ideia de ter de atravessar um grande salão..." (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 746). Este salão, que inspirou o medo em Niétotchka, irá se transformar aos seus olhos, quando é dada uma festa no palácio. Ela então se lembra dos sonhos conjuntos com seu padrasto, e acaba por realizar uma utopia social:

Meu Deus! Aquele salão tão grande e tão sombrio, que eu quase não me atrevia a visitar de dia, brilhava agora com o fulgor de mil círios (...) parecia-me que já antes, não sabia onde, em algum lugar, tinha eu visto aquilo tudo... como num sonho...

À minha memória voltou então a lembrança das horas do entardecer, na nossa trapeira, com a sua alta janela sobre a rua lá em baixo... 'Então era este o Paraíso! – pensei. – O Paraíso para onde eu queria fugir com o meu pobre pai!' Então isso não era um sonho? Sim, já nos meus sonhos eu tinha visto tudo quanto agora contemplava... A minha fantasia voava com as asas bem abertas, com um ardor talvez duplicado pela minha doença... e lágrimas de felicidade escorregavam-me pelas faces. (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 754)

Porém, Niétotchka vê esta festa às escondidas, no limiar das cortinas que a separam do salão principal. Após transpor este limiar, em um devaneio momentâneo – quando vê a figura de seu pai – ela relata uma gargalhada, à maneira carnavalesca:

– Paizinho! Paizinho! És tu? Onde estás? – gritei como uma louca.

Não consigo explicar como é que cheguei junto dele; deixaram-me avançar, abriram-me o caminho, e com um grito doloroso, lancei-me nos seus braços... Julgava abraçar meu pai... De súbito senti que umas mãos grandes e fracas pegavam em mim e me levantavam ao ar, que uns olhos negros me miravam e pareciam abrasar-me com o seu fogo. Fiquei num espanto: 'Não! Este não é o meu pai! Este é o



seu assassino!', pensei. Depois caí numa terrível excitação, num desespero louco... e de repente percebi que acima de mim soava uma gargalhada e que essa gargalhada se repetia por todo o salão como um aplauso único, ensurdecedor... E perdi os sentidos. (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 755)

Além disso, o salão também tem a função de servir como cenário para as cenas de escândalo carnavalescas (como a cena acima citada) e destronamento. O salão, nas obras de Dostoiévski, normalmente é utilizado em substituição à praça pública do carnaval.

CAPÍTULO V

Para Grossman, este capítulo contém uma das narrativas mais robustas da primeira fase da obra de Dostoiévski: "É interessante também a primeira tentativa de apresentar um caráter altivo e voluntarioso: a pequena princesa Cátia (sic), capaz de impulsos profundos e ardentes. A amizade que a une à pobre órfã Niétotchka é um dos melhores episódios na obra do jovem escritor." (GROSSMAN, 1967, p. 150).

Aqui, Niétotchka finalmente acaba por conhecer a princesinha Kátia. A princípio, ela e a princesinha mantêm certa distância, em parte pelos constantes adoecimentos de Niétotchka; e também porque Kátia estranha o comportamento de sua companheira órfã, a qual a via como se dela estivesse enamorada:

O meu primeiro pensamento foi nunca mais me separar de Kátia. Havia nela qualquer coisa que exercia sobre mim uma atração irresistível (...) quando brincávamos as duas juntas, não pude conter-me e abracei-me a ela com a intenção de dar-lhe muitos beijos. Mas ela furtou-se ao meu abraço, segurou-me as mãos, franziu o sobrolho como se eu a tivesse ofendido e perguntou-me:

– Que é isso? Por que me beijas? (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 758)

A paixão de Niétotchka também aparece na menção aos seus fetiches, objetos da princesinha que são por ela roubados, como seu lenço e a



fita de sua cabeça. Niétotchka, às escondidas, beijava-os. Também praticava o voyeurismo, conforme a passagem abaixo:

... durante a noite, me levantava devagarinho (sic) e, em pontas de pés, deslizava até a cama da princesinha. E ali ficava horas e horas contemplando a adormecida à luz tênue da lamparina noturna. Muitas vezes chegava mesmo a sentar-me na sua cama, inclinava-me sobre o seu rosto e aspirava a sua cálida e regular respiração, como se fosse uma brisa suave e embaladora. Devagarinho, tremendo de receio, costumava depor beijos sobre as suas mãozinhas, os seus ombros, as suas faces e até sobre os seus pezinhos, quando acontecia ficarem descobertos por se ter desprendido o cobertor. (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 770–771)

O estranhamento de Kátia por Niétotchka começa a desaparecer, a partir do momento em que aquela lhe amarra os laços dos sapatos e do pescoço. É o início de uma mudança, da inicial aversão por Niétotchka à reciprocidade de sua paixão: “Mas quando subíamos as escadas do palácio aproveitei a oportunidade para lhe dar às escondidas um beijo por sobre o ombro. Ela deu por isso, estremeceu, mas não disse nada.” (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 772).

Então, Kátia finalmente reconhece que também sente atração por Niétotchka, conforme o relato desta:

(Kátia)... atirou-se contra mim e muito afogueada e com lágrimas nos olhos, apertou-me contra o seu peito (...). Começou a beijar-me, completamente fora de si; cobria-me o rosto de beijos, os olhos, os lábios, o pescoço, as mãos, e ao mesmo tempo chorava como se estivesse numa crise de nervos; eu me apertava contra ela e abraçávamo-nos as duas, contentes e felizes, como duas boas amigas ou... como um parzinho de amantes que tornassem a ver-se após uma longa separação. (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 779)

A partir desse momento, ambas estabelecem uma espécie de relação homossexual. Sempre à noite, às escondidas, Niétotchka passa a visitar o quarto de Kátia: “E daí a um minuto já estávamos as duas na sua cama, abraçávamo-nos com força e cingíamo-nos uma contra a outra. A princesinha quase me sufocava com os seus beijos.” (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 780).



Além das já citadas práticas sexuais (fetichismo e voyeurismo), ambas, de forma lúdica, praticam uma espécie de relação sadomasoquista:

– Pois então faz de mim o que quiseres. Anda, bate-me! Vamos, dá-me um safanão! Anda, minha querida, aqui me tens!

– Louquinha!

– E que mais?

– Tontinha!

– E que mais?

– Beija-me!

E beijávamo-nos e chorávamos e ríamos ao mesmo tempo, e os nossos lábios estavam inchados de beijar. (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 782)

Pode-se justificar a inserção desta relação homossexual na narrativa de Dostoiévski através de alguns aspectos da cosmovisão carnavalesca. O primeiro deles é a excentricidade: "A excentricidade é uma categoria específica da cosmovisão carnavalesca (...) ela permite que se revelem e se expressem – em forma concreto-sensorial – os aspectos ocultos da natureza humana." (BAKHTIN, 2011, p. 140). Esses "aspectos ocultos" se traduzem em desejo homossexual, através de práticas como o fetichismo e o voyeurismo citados anteriormente.

Outro aspecto carnavalesco que chama a atenção refere-se às *mésalliances* carnavalescas: "A livre relação familiar estende-se a tudo: a todos os valores, ideias, fenômenos (inclua-se também a homossexualidade) e coisas (...). O carnaval aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano..." (BAKHTIN, 2011, p. 141, ênfase acrescentada). O sagrado, neste caso, é representado pela pureza da infância e o profano, o rompimento desta pureza através de uma relação proibida.

A profanação, portanto, é outro aspecto distinto e importante: "Esta é formada pelos sacrilégios carnavalescos (...), pelas indecências carnavalescas, relacionadas com a força produtora da terra e do corpo..." (BAKHTIN, 2011, p. 141). Niétotchka e Kátia promovem uma espécie de profanação da inocência infantil, e conseqüentemente de seus próprios corpos.



LIMIAR NA DESPEDIDA

Após saberem da doença de Sacha, irmão de Kátia, a família do príncipe H. decide ir até Moscou. A mãe de Kátia, muito insatisfeita com a relação das duas meninas, já havia proibido que ambas se relacionassem. Na partida da família, entretanto, o príncipe permite que elas se despeçam, pois Niétotchka não irá com eles a Moscou. O limiar que marca a despedida é novamente a entrada da mansão:

O próprio príncipe insistiu em que fosse feita aquela despedida, e a princesa, a muito custo, concordou. Kátia parecia morta. Corri para baixo, inteiramente fora de mim, e atirei-me ao seu pescoço. O carro de viagem já estava à entrada. Ela soltou uma exclamação, olhando-me, e perdeu os sentidos. (DOSTOIÉVSKI, 2007, p. 141)

Após essa despedida, Niétotchka prepara-se para começar uma nova etapa de sua vida: “E eis que, ao anoitecer, me encontrei numa nova família, de uma outra casa, entre outra gente, separando mais uma vez, à força, o coração de tudo o que se tornara tão querido, de tudo o que me era próximo.” (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 144).

CAPÍTULO VI

Niétotchka é novamente adotada, agora por Alieksandra Mikháilovna, filha do primeiro matrimônio da mãe de Kátia; portanto, meia-irmã desta. Alieksandra é casada com Piotr Alieksándrovitch.

Alieksandra tem um sentimento materno por Niétotchka, e ambas se relacionam muito bem, até a chegada da adolescência. Essa proteção inicial proporciona a Niétotchka a liberdade de sonhar, em viagens fantásticas: “Em compensação, com Alieksandra Mikháilovna empreendia eu verdadeiras viagens à volta do mundo, durante as quais atravessávamos países fantásticos, víamos mil maravilhas; e assim passamos muitas horas fantasistas...” (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 795).

Entretanto, quando completa 13 anos, Niétotchka vê a afeição de Alieksandra por ela desvanecer. A intimidade inicial entre as duas gradativamente desaparece, o que faz com que Niétotchka procure outras



atividades. É nessa ocasião que descobre a biblioteca da casa e nela consegue adentrar.

LIMIARES

Novas situações onde aparecem limiares são descritas por Niétotchka, à ocasião em que narra sobre as portas que dão acesso à biblioteca:

Das três portas da sala de jantar, uma levava aos grandes salões de recepção, outra ao meu quarto e ao das crianças, e a terceira, à biblioteca. Mas à biblioteca ia dar também outra porta, apenas separada do meu quarto por um gabinete de trabalho no qual se encontrava frequentemente o ajudante de Piotr Aliéksandrovitch. (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 797)

Desta vez, há a transposição de limites, com o acesso de Niétotchka à biblioteca, espaço proibido para ela. As leituras de Niétotchka, até então, eram supervisionadas por Piotr Mikháilovitch e Alieksandra Mikháilovna, que escolhiam os livros que ela deveria ler, de acordo com a sua idade. No entanto, Niétotchka, durante a ausência do empregado de Piotr Aliéksándrovitch, o qual detinha as chaves da biblioteca, acaba por encontrá-las; assim, adentra a biblioteca:

Um dia, depois do almoço, ele não estava em casa e fui encontrar essas chaves caídas no tapete desse dito gabinete. Senti curiosidade, guardei as chaves e experimentei a porta com uma delas. Consegui-o e entrei na biblioteca. (...). Isso despertou-me uma curiosidade invencível e, com alternativas de temor e alvoroço, e com um sentimento mais particular de que eu não dava conta, abri o primeiro armário e peguei no primeiro livro que achei à mão. (...). Guardei o livro, fechei o armário, levei-o e, tomada de estranhas sensações, com o coração ora palpitando ora parecendo que ia parar, dirigi-me para o meu quarto como se tivesse pressentido que em virtude do ato que acabava de realizar, iria operar-se uma grande transformação na minha vida. (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 797-798)



Aqui se tem a transposição do limiar como uma situação que leva ao paraíso, ou seja, uma situação transformadora. Pode-se também considerar esse acontecimento, na narrativa, como mais uma descoberta da verdade.

Essa experimentação do que era até então proibido proporciona a Niétotchka o contato com livros aos quais não lhe seria permitido ter acesso. Isso estimula sua fantasia e faz com que novamente o fantástico experimental se manifeste:

E por essa razão, tal como se tivesse feito um pacto secreto comigo própria, inconscientemente tinha imposto a mim mesma a obrigação de contentar-me por então em gozar essa vida, com a fantasia, na qual eu podia atuar como senhora e sem limites, na qual tudo era felicidade e alegria (...). E essa vida, essa vida exclusivamente de imaginação, essa vida ferozmente separada de tudo quanto me rodeava, consegui prolongar-se por três anos completos (...). Eu própria me projetava em todos esses sonhos com demasiada claridade para que olhos alheios, fossem de quem fossem, com um olhar imprudente não viessem alterar e assustar a minha alma. (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 799)

Outra característica menipeica é a indiferença a tudo o que há no mundo (BAKHTIN, 2011, p. 174), característica esta que se manifesta em Niétotchka, prestes a entrar na adolescência: "Ainda eu não tinha completado os dezessete anos, quando, de súbito, se apoderou da minha alma uma incompreensível apatia (...) Uma indiferença fria tinha substituído em mim o antigo fervor ardente e impaciente." (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 804). Essa indiferença, porém, dá lugar a um sentimento de mágoa, com a descoberta de uma carta.

CAPÍTULO VII

Niétotchka adentra a biblioteca, sempre que está sozinha, e lê todos os romances que lhe são proibidos pelos seus tutores, por conta de sua idade. Em uma dessas ocasiões, ao apanhar um romance de Walter Scott⁵, descobre

⁵ É particularmente interessante a menção a Walter Scott no romance. Porém, a fim de não comprometer os objetivos deste artigo, optou-se por não esmiuçar esta referência de Dostoiévski ao autor escocês. Para maiores



entre suas páginas uma carta dirigida a Alieksandra Mikháilovna, escrita por certo S. D. Eis aqui mais uma descoberta da verdade:

A realidade tinha vindo surpreender-nos repentinamente, de maneira inesperada, no meio da alegre vida de sonho que eu levava havia três anos. Cheia de espanto cheguei à compreensão de que tinha nas minhas mãos um grande segredo e que esse segredo havia de ser, enquanto eu vivesse, uma prisão para mim... Como? Eis aqui o que por então ignorava. Sentia que naquele momento tinha começado para mim uma nova vida. (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 810).

Na própria carta surgem situações carnavalescas, como a do homem ridículo: "Mas eu não sou nada e nada valho; sou um homem ridículo e não há nada tão vil como o ridículo! Mas... quem são esses os que murmuram? Precisamente por isso, só porque eles murmuram, perdi eu todo o valor..." (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 808).

Outra passagem carnavalesca refere-se à transformação de Piotr Alieksándrovitch diante do espelho, vista às escondidas por Niétotchka. Piotr, dirigindo-se ao quarto de Alieksandra assobiando uma canção, pára em frente ao espelho e muda seu semblante, até então de sereno e feliz, para amargo e severo. Essa repentina transformação provoca uma gargalhada em Niétotchka: "Todos os meus nervos se crispam e, como resposta àquela infeliz cançoneta, soltei uma gargalhada tal que o pobre cantador se afastou do espelho, de um pulo (...). O seu olhar irritou-me doentamente e respondi-lhe com outra gargalhada nervosa, interminável..." (DOSTOIEVSKI, 1963, p. 818).

CONCLUSÃO

Pode-se considerar que, apesar do elemento cômico ser reduzido em *Niétotchka Niezvânova*, as demais características da menipeia e da carnavalização surgem em profusão. Aliás, para Bakhtin, não é possível dissociar a menipeia dos elementos da carnavalização na obra de Dostoiévski: Isso é perfeitamente compreensível, pois a menipeia é um gênero profundamente carnavalizado. Mas o fenômeno da carnavalização na obra de

informações, consultar as considerações de Leonid Grossman sobre o estilo de Dostoiévski, onde é detalhada a influência de Scott sobre o autor russo: (GROSSMAN, 1967, p. 91-92).



Dostoiévski é, evidentemente, bem mais amplo do que a menipeia.” (BAKHTIN, 2011, p. 180). Por isso Bakhtin refere-se ao gênero *carnavalizado* da menipeia.

Outras características, como a intercalação de gêneros e a publicística, surgem ocasionalmente; a primeira, por conta da inserção epistolar, onde Niétotchka encontra a carta e a reproduz na narrativa; a segunda permeia, sobretudo, os dois primeiros capítulos, onde a contextualização da situação social da família de Niétotchka por Dostoiévski apresenta de maneira clara a situação social da época, através da descrição da água-furtada em que moravam e as condições de penúria em que viviam.

Em resumo, as agudas síncries dialógicas, as situações de enredo excepcionais e estimulantes, as crises e reviravoltas, as catástrofes e os escândalos, as combinações de contrastes e os oximoros determinam toda a estrutura do enredo e da composição dos romances de Dostoiévski (BAKHTIN, 2011, p. 180).

Finalmente, a característica menipeica mais importante, que tem a função de transição em momentos-chave da narrativa, é a “dos diálogos no limiar”. Tanto os limiares quanto os diálogos que neles se passam exercem fundamental papel na construção narrativa de Dostoiévski, conforme observa Bakhtin. Ele menciona as funções dos limiares na narrativa de *Crime e Castigo*; porém elas são perfeitamente adequadas a *Niétotchka Niezvânova*:

O espaço adquire nova interpretação no espírito da simbólica carnavalesca. O alto, o baixo, a escada, o limiar, a sala de espera e o patamar assumem o significado de *ponto* em que se dão a crise, a mudança radical, a reviravolta inesperada do destino, onde se tomam as decisões, ultrapassa-se o limite proibido, renova-se ou morre-se. É predominantemente nestes “pontos” que se desenvolve a ação nos romances de Dostoiévski. (BAKHTIN, 2011, p. 195-196)

O limiar enquanto função ocorre em diversas passagens, conforme já demonstrado. Em resumo:

- O “pé da escada” proporciona um momento de “mudança radical”.
- O portão tem a função de renovação, onde acontecerá a “reviravolta inesperada do destino”.
- A porta de entrada do salão serve para a transposição de limites, causando situações constrangedoras.



- A entrada da mansão do Príncipe H. tem a função de causar nova reviravolta do destino da protagonista.
- A porta que dá acesso à biblioteca também proporciona renovação.

Conclui-se, então, que *Niétotchka Niezvânova* é uma fonte inesgotável de elementos menipeicos e carnavalescos; o breve exercício de análise literária aqui apresentado não representa a mínima parte de um possível estudo mais elaborado, que esse romance riquíssimo tem a oferecer aos estudiosos da obra de Dostoiévski. Entretanto, a impressão que se tem ao ler a tradução deste romance é de que determinados elementos cômicos próprios da cosmovisão carnavalesca podem ter sido deixados de lado – ao menos nas traduções utilizadas neste artigo, de Nunes e Schnaiderman. Esta afirmação vem do fato de que, depois de identificadas muitas das características carnavalescas na narrativa, o tom cômico do romance parece ter sido minimizado, o que não deixa de ser uma questão a ser resolvida nos estudos de tradução da literatura russa.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. rev. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

CARPEAUX, O. M. *História da literatura ocidental*. Vol. III. 3. ed. Brasília: Senado Federal, 2008.

DOSTOIÉVSKI, F. M. *Niétotchka Niezvânova*. Trad. Boris Schnaiderman. 4. ed. São Paulo: 34, 2007. (Coleção Leste).

_____. *Obra completa*. Vol. I. Trad. Natália Nunes. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1963.

GROSSMAN, L. *Dostoiévski artista*. Trad. Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

[Voltar ao Sumário](#)



CONFIGURAÇÕES TEÓRICAS EM *A MULHER ALHEIA E O HOMEM DEBAIXO DA CAMA*¹

Marly Agumi Sanefuji Werner²

RESUMO: Este artigo tem como objetivo principal considerar algumas das características da sátira menipeia e da carnavalização presentes na novela *A mulher alheia e o homem debaixo da cama* sob o enfoque teórico de algumas das teses de Mikhail Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski* e de Leonid Grossman em *Dostoiévski artista*. Sob esta perspectiva, observa-se como um tema como a traição pode ter um tratamento leve e divertido e como isto põe em evidência o talento de Dostoiévski para a comédia. Ambientada no século XIX, a novela é uma divertida paródia da sociedade machista da época, é a busca de Ivan Andriéievitch pela confirmação de que é traído por sua bela esposa.

Palavras-chave: Dostoiévski. Bakhtin. Sátira Menipeia. Carnavalização. Leonid Grossman.

ABSTRACT: This article has as its main aim to consider some of the characteristics of the Menippean Satire and of Carnivalization present in the novel *A mulher alheia e o homem debaixo da cama* by way of some of the theoretical insights Mikhail Bakhtin's theses in *Problems of Dostoevsky's Poetics* and of Leonid Grossman's *Dostoevski Artist*. Under this perspective, one can observe how a theme like treason can receive a light and funny treatment and how this puts into evidence Dostoevsky's talent for comedy. Set in the 19th century, the novel is a funny parody of the male chauvinist society of that time, it is the search of Ivan Andriéievitch for the certainty that he is betrayed by his beautiful wife.

Keywords: Dostoesvsky. Bakhtin. Menippean Satire. Carnivalization. Leonid Grossman.

¹Artigo recebido em 20 de abril de 2012 e aceito em 23 de maio de 2012. Texto orientado pela Prof. Dra. Sigrid Renaux.

² Aluna especial da disciplina Poéticas da Modernidade, do Mestrado em Teoria Literária, no Centro Universitário Campos de Andrade.
E-mail: marly_werner@ig.com.br



INTRODUÇÃO

Dostoiévski é considerado um dos maiores romancistas da literatura russa além de um dos escritores mais inovadores de todos os tempos no cenário literário mundial. Além de ter deixado um legado de grandes obras como os romances *Crime e Castigo*, *Irmãos Karamázov*, *Recordação da Casa dos Mortos*, escreveu inúmeros contos e novelas ao longo de sua vida. Dentre esses, há alguns inesquecíveis como *O Duplo*, *Noites Brancas*, *O Pequeno Herói*. Mestre da narrativa, além das grandes obras de caráter dramático, brindou-nos com algumas obras contendo muita comicidade, tais como *Bobok*, *o Crocodilo*, *O sonho do tio*. Nelas o triste e o trágico cede lugar ao engraçado e ao risível no ser humano.

Objeto de análise no presente artigo, a novela *A mulher alheia e o homem debaixo da cama*, publicada em 1848, pertence às obras escritas em sua juventude que são consideradas como tendo sido uma antecipação dos grandes temas a serem desenvolvidos por Dostoiévski na sua maturidade.

Leonid Grossman, em sua obra *Dostoiévski artista*, revela que o conto da mocidade *O marido ciumento* foi fundido mais tarde com *A mulher alheia* que, em 1871, tornou-se um complexo episódico romanesco de *O eterno marido*.

Segundo a Introdução Geral em *Obra Completa*, esta novela é considerada uma tentativa de imitação, uma novela escrita à maneira de Paulo de Kock, escritor francês que escrevia romances de época, românticos, mas de pouca profundidade, segundo a própria opinião do autor da novela. Ela não é considerada como uma obra séria se comparada com as obras da maturidade, mas, mesmo assim sua leitura revela-se uma leitura leve, de “boa urdidura episódica”, durante a qual,

(...) fará o leitor um pequeno descanso do ambiente dramático das novelas e contos anteriores, e pode muito bem acontecer que algumas vezes lhe assome aos lábios um sorriso ao ler as aventuras desse ciumento e ridículo Ivan Andriéievitch. (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 584)

A presente análise recorre aos estudos críticos e literários desenvolvidos por Leonid Grossman e aos conceitos teóricos presentes em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, de Mikhail Bakhtin.

A novela *A mulher alheia e o homem debaixo da cama* possui uma trama de traição: o marido, Ivan Andriéievitch, é um cinquentão que



desconfia de sua mulher. No intuito de descobrir se é traído ele enfrenta uma longa jornada em busca da verdade.

A narrativa é linear e temos como personagens principais Ivan, sua mulher e o suposto amante. O que sabemos da história nos é mostrado pelo prisma de Ivan Andriéievitch: sua mulher é descrita como sendo frívola e fútil, e o amante é mostrado pela juventude e destreza física. Os cenários são uma rua de São Petersburgo, o teatro da ópera e um apartamento, onde os heróis trapalhões se metem debaixo da cama de um casal estranho por ambos errarem de andar, e finalmente a casa de Ivan onde ele chega exausto, alquebrado e sem forças. Depois de trapalhadas sucessivas e fortes emoções, o marido descobre que afinal ser traído é o menor dos males.

A SÁTIRA MENIPEIA NA NOVELA *A MULHER ALHEIA E O HOMEM DEBAIXO DA CAMA*

Para Mikhail Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski* é no campo do cômico-sério que devemos procurar os pontos de partida do desenvolvimento das variedades da linha carnavalesca do romance, inclusive daquela variedade que conduz à obra de Dostoiévski. Neste campo, dois gêneros são determinantes: *o diálogo socrático e a sátira menipeia*, e com o passar dos anos, o

(...) diálogo socrático teve sua desintegração, formando no decorrer outros gêneros dialogais, entre eles a “sátira menipeia”, embora esta não possa ser considerada como produto da decomposição do “diálogo socrático”, pois suas raízes remontam *diretamente* ao folclore carnavalesco cuja influência determinante é ainda mais considerável aqui que no “diálogo socrático”. (BAKHTIN, 1981, p. 96)

Bakhtin ainda afirma que a “sátira menipeia” (a partir daqui designada apenas como menipeia) tornou-se um dos principais veículos da cosmovisão carnavalesca na literatura até os nossos dias. Enfim, para o autor, a menipeia dá o tom de toda obra dostoiévskiana, considerando também que as características da menipeia não só renasceram mas se renovaram na obra de Dostoiévski. (BAKHTIN, 1981, p. 104).



Algumas obras de Dostoiévski podem ser denominadas como *menipeias* na plena acepção do termo, enquanto que outras possuem apenas algumas das suas características, como é o caso da presente novela na qual foram encontradas: a presença do elemento cômico, a criação de situações extraordinárias para a descoberta da verdade, a estrutura triplanar e cenas de comportamento excêntrico.

O ELEMENTO CÔMICO NA NOVELA *A MULHER ALHEIA E O HOMEM DEBAIXO DA CAMA*

A presença do elemento cômico é uma constante dentro desta novela: tudo nos leva ao riso, a começar pelo título que a princípio parece inverossímil. Como a presença de um homem debaixo da cama? É o amante? O marido? O elemento cômico vai aos poucos tomando conta da narrativa, primeiro ao nos depararmos com dois homens desconhecidos trocando um diálogo bastante estranho, nas ruas de São Petersburgo: é o encontro de duas gerações em que o marido enganado, querendo descobrir a verdade sobre sua mulher, interpela o jovem que ele julga ser o amante. Pelas suas palavras nota-se que ele, o marido, está em uma situação em que já não se controla mais, está no limiar de sua capacidade, está à beira da loucura, precisa saber a verdade:

- Desculpe incomodá-lo - continuou o indivíduo da peliça – mas eu... eu, realmente, não sei... Espero que me desculpe... como o senhor pode ver, eu não estou no meu perfeito juízo. (DOSTOIÉVSKI, 1993, p. 585)

O contraste entre estes dois personagens é revelador, são os duplos se encontrando, marido e amante, velho e jovem, ousado e medroso. São os opostos sendo apresentados para uma situação em que uma nova realidade irá eclodir. Nos trajés temos a presença da diferença social de ambos: enquanto o velho se traja com uma peliça, é um senhor rico e bem estabelecido na vida, o jovem enverga uma *biekiecha* (uma samarra pastoral). E, nas atitudes, vemos o quanto o jovem é destemido em comparação ao marido hesitante. E assim o diálogo entre o senhor de idade e o jovem prossegue, indo desde um papo informal até a troca de grosserias por parte de ambos:



- Rapaz! Apesar de tudo eu ainda não provoquei nenhum escândalo!
- Cale a boca!
- Você não tem autoridade para me pregar sermões. Eu sou mais decente do que você.
- Repito-lhe que se cale!
- Vejam só ! (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 614).

Ambos irão até o final da novela trocando farpas e mesmo até agressões físicas de pouca monta. É a diferença de idade, de posição social, de interesses particulares que farão com que os dois personagens adquiram força para estarem sempre no limite de uma situação que poderia descambar para uma intensa agressão física ou verbal. É a presença desta dualidade, destas divergências que dão um colorido todo especial à trama.

Ao narrar sobre a diferença entre os dois personagens eis a interessante comparação cheia de humor que o narrador faz com o personagem de Shakespeare em *Hamlet, o Príncipe da Dinamarca*.

Quando os velhos atacam com tanta ferocidade,
O que não farão os novos? (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 600)

Ivan Andriéievitch é o herói em busca da verdade, de uma verdade em que ele não quer acreditar, ele quer sua mulher tão bela - mas que ele sabe ser tão coquete, tão inconsequente -, não o esteja traindo. Com a mente de um homem do seu século, altamente machista, onde as mulheres nada podiam, Ivan descreve sua esposa Glafira como sendo elegante, esperta, que "...tem sempre um livro de Paulo de Kock debaixo do travesseiro..."(DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 589).

Ivan Ilhitch Tvorógov é o nome do jovem de *biekiecha*: de bigode, audaz e atraente, impacienta-se com o primeiro Ivan por conta de seus ciúmes exagerados.

Cheia de comicidade também é a situação na qual se vê Ivan Andriéievitch quando, assustado, escorrega para debaixo da cama a fim de não ser surpreendido pelo marido da mulher do apartamento onde havia sido marcado o encontro e se vê na seguinte situação:

Debaixo da cama estava outro homem!
- Quem está aí? – perguntou Ivan Andriéievitch num fio de voz e a tremer.



- Não lhe importa o meu nome! – respondeu o outro muito baixo, mas com perceptível ironia. – Esteja quieto e cale o bico, já que caiu na armadilha.

- Mas que maneira de falar!

- Silêncio!

E o homem que estava a mais... pois um debaixo da cama já era bastante, apertou com tal força a mão de Ivan Andriéievitch que ele esteve a ponto de dar um grito de dor. (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 605)

E, assim, vão passar uns bons minutos escondidos debaixo da cama, obrigados a ouvir o velho e a jovem esposa no andar de cima a conversar sobre a vida cotidiana de ambos, e principalmente sobre as possíveis doenças do velho marido. Os diálogos que acontecem debaixo da cama se intercalam com os que acontecem no quarto, a esposa na cama e o velho marido em sua poltrona:

- Livra, de que coisas tu falas hoje! Não tens emenda...

- Bem, bem, não te aborreças, minha querida. Já vejo que te custa pensar que eu possa morrer; mas não te aborreças, não te aborreças. Disse isso unicamente por dizer. Mas para falar a verdade, podias despir-te e meter-te na cama... eu ainda fico aqui um pouquinho, sentado na poltrona... Coj... coj...

- Por favor, não... Depois...

- Bem, bem, não te aborreças, não te aborreças... Mas para te dizer a verdade, ia jurar que andam por aqui ratos...

- Que idéia! Tão depressa te parecem gatos como ratos! Não sei o que tens hoje!

- Bem... bem... Coj... coj... Nada, coj... coj... Serias muito boazinha se... Coj. (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 609)

Enquanto isto, eis o que ocorre com aqueles que estão debaixo da cama:

- Está vendo? Fala tão alto que ele já o ouviu – murmurou o rapaz para o seu vizinho enquanto o velho tossia.

- Se soubesse em que é que estou pensando! O nariz já me escorre sangue!

- Pois deixe escorrer, mas cale-se! Tenha paciência até que ele se vá!

_ Oh rapaz, mas ponha-se no meu lugar. Nem sequer sei quem tenho aqui ao meu lado!



- Ser-lhe-ia menos incômoda a posição se o soubesse? Pois a mim não me interessa absolutamente nada saber como é que o senhor se chama... Mas a propósito: qual é o seu nome? Diga o senhor primeiro!

- Não. Para que precisa sabê-lo? Explicar-lhe-ei unicamente em virtude de que casualidade absurda...

- Caluda, que já deixou de tossir... (DOSTOIÉVSKI ,1963, p. 609)

E, agora retornando ao que acontece no quarto, temos os problemas cotidianos do casal:

- Acredita, minha querida, afirmo-te que ouvi distintamente cochichar aqui perto!

- Ai, homem, não isso não é possível! Talvez o algodão te tenha saído do ouvido!

- Ah, a propósito. Olha... aqui... por cima de nós ... coj... coj... No andar de cima, aqui, coj...(DOSTOIÉVSKI ,1963, p. 609)

Esta longa citação nos mostra a habilidade do escritor na arte da construção de situações em que pelo diálogo, se tem a imagem vívida de uma situação que suscita humor e divertimento.

E assim o velho vai desfilando sua desdita em relação à velhice, enquanto debaixo de sua cama, os dois brigões vão passando o tempo agredindo-se mutuamente. Há momentos que eles até concordam com algumas coisas e até simpatizam-se em um raro momento de apaziguamento:

- Foi o senhor que espontaneamente veio colocar-se nela. Bom, vá lá, já tem, um pouco mais de lugar. Mas não torne a abrir a boca!

- Oh, já vejo que é um rapaz simpático! Confesso que tinha pensado mal do senhor... – começou Ivan Andriéievitch num assomo de gratidão, ao mesmo tempo que procurava colocar o corpo intumescido numa posição mais cômoda. (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 607)

Um dos instantes mais cômicos é quando o pequeno cachorro da madame acorda e avança sobre os homens debaixo da cama. E apesar do companheiro avisá-lo de que ele poderia matar o cão, eis como Ivan Andriéievitch age:



Tinha conseguido prender o cão pelo pescoço, e levado por um exagerado instinto de conservação, tinha-o agarrado com tanta força que o pobrezinho apenas podia lançar de quando em quando uma rosnadelazinha antes de exalar o último suspiro. (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 616)

CRIAÇÃO DE SITUAÇÕES EXTRAORDINÁRIAS

Além do elemento cômico, temos a criação de situações extraordinárias, pois, para Bakhtin, os “heróis da sátira menipeia sobem aos céus, descem aos infernos (...) são colocados em situações extraordinárias (...) a fim de provocar e experimentar a verdade”. (BAKHTIN, 1981, p. 98)

A fim de demonstrar como é ridícula a situação de um homem dominado pelos ciúmes, Dostoiévski coloca o herói desta novela em situações em que ele tem de recorrer aos mais diferentes estratagemas para se safar: na rua ele mente que está espionando a mulher de um amigo e não a sua própria e, depois, quando é forçado a ir para debaixo da cama de um desconhecido: “Fosse como fosse, o certo é que se meteu debaixo da cama e ali se encontrou sem compreender como tinha lá chegado.” (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 605).

Enquanto ele persegue a mulher para se certificar, nesta busca, de sua traição, ele se vê diante de um jovem que pode ser um dos amantes de sua mulher. Quer instintivamente ganhar de seu rival, mas se vê acuado pelos limites da idade, não é ágil como o outro, não consegue nem subir a escada tão velozmente quando o outro. E enquanto o outro foge do esconderijo debaixo da cama do casal, ele é deixado para trás para dar explicações sobre a morte do cachorrinho.

É um longo percurso o de Ivan Andriéievitch, que ainda leva para a casa a recordação de sua passagem pelo apartamento errado, no prédio onde sua mulher deveria ter ido fazer uma “entrevista”:

Mas quem poderia descrever o seu espanto, o seu terrível susto, quando, do bolso traseiro do fraque, ao tirar o lenço, viu cair o cadáver de Amichka! Não tinha reparado que no instante de suprema aflição por que tinha passado, debaixo daquela cama, ao ver-se obrigado a sair de seu esconderijo, tinha ali guardado o cadáver da sua vítima, talvez movido pelo instinto de conservação, com o fim de ocultar as



provas do seu delito e de iludir assim o sofrimento. (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 623)

A busca da verdade e as situações inusitadas que os próprios heróis criam para si são dignas de menção neste trabalho. Como é que ambos, marido e amante, vão parar num mesmo apartamento de uma bela senhora, de um marido velho e vão ambos se esconder debaixo da cama de outra mulher, é uma situação que irá fazer com que amante e marido agucem mais ainda as diferenças entre si e desejem o pior um para outro.

A novela pode ser uma crítica à sociedade da época em que, apesar de uma sociedade intensamente machista, ainda haveria mulheres corajosas como Glafira, com bastante personalidade para trair o marido e ter não apenas um, mas vários amantes? E o que dizer do final onde ela aparece como um anjinho já deitada na cama com dor de dentes? Afinal nunca saberemos o quanto Glafira teve a capacidade de enganar Ivan.

ESTRUTURA TRIPLANAR: INFERNO, TERRA E OLIMPO

Uma outra característica da menipeia seria a presença de uma estrutura triplanar com inferno, terra e olimpo: temos aqui o fato dos dois homens estarem debaixo da cama de um casal desconhecido, apertados e lutando por espaço, marido e amante prestes a serem acudados por um pequeno cão. Certamente estão em um inferno. Já a bela senhora com seu velho marido, ela na cama e ele em uma poltrona, estão em um nível terreno. E, lá no terceiro andar, onde estão supostamente o casal de amantes, pode-se afirmar a existência de um olimpo, o lugar que os dois homens querem alcançar, mas se perderam no caminho.

CENAS DE ESCÂNDALO E COMPORTAMENTO EXCÊNTRICO

E, finalmente temos as cenas de escândalo e comportamento excêntrico: Ivan Andriéievitch, estando já no limiar de suas ações normais no tocante à esposa, faz de tudo para descobrir - o que, mesmo tendo quase certeza, não quer admitir para si mesmo -, que é um marido traído. Faz coisas que normalmente não faria, como abordar um estranho para saber se é



o amante de sua mulher, andar várias vezes à frente de um determinado edifício à espreita dela e com muito mais espanto invadir o apartamento de um casal estranho, tudo por conta de um ciúmes que está prestes a deixá-lo louco. Está no limiar de suas faculdades mentais: necessita saber se é traído, precisa encontrar a sua verdade.

CARNAVALIZAÇÃO NA NOVELA *A MULHER ALHEIA E O HOMEM DEBAIXO DA CAMA*

Além das características da menipeia, temos ainda, nesta novela, a presença da carnavalização. Estudioso do carnaval na literatura, Bakhtin conceitua o carnaval como:

(...) um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval mas *vive-se nele*, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, vive-se uma *uma vida carnavalesca*. Esta é uma vida desviada da sua ordem *habitual*, em certos sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido”. (BAKHTIN, 1981, p. 105)

À transposição do carnaval para a linguagem da literatura Bakhtin dá a denominação de *carnavalização da literatura* e foi o uso deste recurso que possibilitou a união de elementos heterogêneos (elementos do diálogo filosófico, da aventura e do fantástico, do naturalismo de submundo e da utopia) no todo orgânico do gênero e sua grande força residiu na ajuda que forneceu na remoção de barreiras de toda espécie entre os gêneros, princípios herméticos e diferentes estilos. (BAKHTIN, 1981, p. 115)

Ao fazer uso da carnavalização, Dostoiévski diz verdades que jamais poderiam ser ditas no curso de vida normal das pessoas; distâncias são eliminadas entre os homens e existe o livre contato entre eles, os homens são iguais, não há mais hierarquia.

A coroação bufa e o destronamento do rei são as ações carnavalescas encontradas nesta novela. Para Bakhtin este ritual se verifica em formas



variadas em todos os festejos de tipo carnavalesco, “é a ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação” (BAKHTIN, 1981, p. 107).

Ivan Andriéievitch nada mais é do que um bufão, é atrapalhado, tem aparência de um rei carnavalizado, rechonchudo e careca, e está sendo constantemente destronado pelo jovem, que por enquanto é audacioso e atraente, mas que com o passar dos anos será também velho e ridículo.

Leonid Grossman, por sua vez, nos afirma que uma das artes prediletas de Dostoiévski era a arquitetura. Esta fornecia-lhe objetos concretos para um desvendamento psicológico da imagem-objeto. A escada aparece como um símbolo de sobressalto, da perplexidade e dos pressentimentos sóbrios, como campo de ação de cenas penosas e de sofrimentos tremendos. Nesta novela a presença da escada também nos revela muito sobre os dois personagens. E é precisamente neste local que Ivan Andriéievitch é destronado, pois, por limitações da idade, cede o lugar ao jovem audaz e vigoroso: “(...) em A mulher alheia, o ciumento que corre depressa para cima, ao longo do corrimão à procura de sua esposa infiel, sente, o coração oprimido, que é ultrapassado pelo rival feliz.” (GROSSMAN, 1967, p. 157).

A seguir, o instante na novela em que ambos se encontram na fatídica escada:

Não tardou que desse com a casa, e estava precisamente a ponto de entrar, quando, de repente, roçando-lhe quase pelo braço entrou no prédio um homem envergando um paletó de corte elegante, o qual subiu num ápice a escada em direção ao terceiro andar. Se bem que não lhe tivesse visto o rosto, pareceu a Ivan Andriéievitch que se tratava do rapaz da noite anterior. O coração estremeceu-lhe. O rapaz levava já dois lances de avanço... Como detê-lo? (DOSTOIÉVSKI, 1963 p. 604)

E assim Ivan Andriéievitch é destronado pelo seu oponente Ivan, só resta a ele recolher-se à sua casa pois que ... “de tigre feroz se tinha tornado em manso cordeirinho, e tremia e encolhia-se como um ratinho na presença dum gato, mal se atrevia a respirar...” (DOSTOIÉVSKI, 1963, p. 605).

Bakhtin observa que a paródia é um elemento inseparável da “sátira menipeia” e de todos os gêneros carnavalizados. A paródia é organicamente estranha aos gêneros puros (a epopéia, tragédia), sendo, ao contrário, organicamente própria dos gêneros carnavalizados. O parodiar é a criação do duplo destronante, o mesmo “mundo às avessas”. (BAKHTIN, 1981, p. 109).



Portanto podemos caracterizar a novela como sendo uma grande paródia, um alegre retrato dos costumes sociais da época. A paródia desperta o riso e é uma das principais características da carnavalização. E o significado do riso na literatura é o de dizer a verdade sem ferir muito, pois segundo Bakhtin "(...) o riso está dirigido contra o supremo; para a mudança dos poderes e verdades, para a mudança da ordem mundial." (BAKHTIN, 1981, p. 109)

CONCLUSÃO

Dostoiévski procurou nesta novela retratar o tema da traição e dos ciúmes de uma maneira leve e cômica. Ao escrever uma novela distanciada das colunas jornalísticas de crimes e tragédias, demonstrou que personagens criados sob a influência da sátira menipeia e com ações de carnavalização podem resultar em uma obra muito interessante.

Embora as características presentes da menipeia e da carnavalização não estejam presentes na sua totalidade, as que se encontram são plenamente eficazes. E o resultado é muita diversão na leitura e a certeza de que se Dostoiévski tivesse nos legado mais obras cômicas, o riso seria fácil e certo.

O personagem Ivan Andriéievitch com todas as suas trapalhadas nos conquista e provoca muita simpatia, o que faz que concordemos com a afirmação a seguir: "*Melhor é de risos que de lágrimas escrever / Porque o riso é a marca do homem.*" (RABELAIS, citado em BAKHTIN, 1993, p. 59)

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1993.

DOSTOIÉVSKI, F. M. *Obra completa*. Vol. 1. Trad. Natália Nunes. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.

GROSSMAN, L. *Dostoiévski artista*. Trad. Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

[Voltar ao Sumário](#)



NORMAS PARA PUBLICAÇÃO



TÍTULO DO TRABALHO: Caixa alta, sem negrito, alinhado à esquerda.

FONTES: Arial 12 no texto.

Arial 11 nos resumos e nas citações longas endentadas.

ESPAÇAMENTOS: 1,5 no corpo do texto.

1,0 nos resumos e nas citações longas.

RESUMOS: Em português e em inglês. De 100 a 120 palavras, colocados antes do texto. 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. Ex.: **Palavras-chave:** Intermidialidade. Arte contemporânea. Palavra. Imagem.

EXTENSÃO DO ARTIGO: Mínimo de 10 páginas (cerca de 4000 palavras) e máximo de 20 páginas (cerca de 8000 palavras).

PAGINAÇÃO: As páginas do artigo não devem ser numeradas.

CITAÇÕES E REFERÊNCIAS: Citações de até 4 linhas devem ser incluídas no próprio texto, entre aspas. Citações com mais linhas devem ser destacadas do texto, alinhadas pela margem de parágrafo, digitadas com espaçamento 1,0 fonte Arial 11 e não conter aspas. Incluir referências às citações no próprio texto, entre parênteses. Ex.: (MILLER, 2003, p. 45-47).

(Não colocar ponto depois dos parênteses, nas citações longas endentadas.)

SUPRESSÃO DE TRECHOS NAS CITAÇÕES: Usar reticências entre parênteses: (...).

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



CITAÇÃO DE MAIS DE UM TRECHO, DE UMA MESMA OBRA, NO PARÁGRAFO: Quando a fonte de uma obra já estiver mencionada no parágrafo, de modo completo, basta colocar, nas fontes posteriores, o número da página, usando apenas (p. 45).

DESTAQUES NAS CITAÇÕES: As expressões “ênfase acrescentada” ou “grifo no original” devem vir logo depois do número da página. Ex.: (PROUST, 1999, p. 89-90, ênfase acrescentada) ou (PROUST, 1999, p. 89-90, grifo no original).

REFERÊNCIAS: Devem seguir as normas da ABNT e devem ser apresentadas em ordem alfabética, depois da Conclusão do texto. Observar que os títulos que ganham destaque devem ser grafados em itálico. As iniciais maiúsculas devem ser usadas apenas na primeira palavra dos títulos e nos substantivos próprios. O(s) primeiro(s) nome(s) do(s) autor(es) deve(m) ser abreviado(s). Exs.:

- Para livros, a entrada deverá ter o seguinte formato:

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

- Para artigos publicados em revistas e periódicos:

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

- Para citação eletrônica, a entrada deverá ter o seguinte formato:

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.)

NOTAS: Usar apenas notas de rodapé, em letra arial 9 e espaçamento simples.

TÍTULOS DE TEXTOS E OBRAS: Devem ser grafados sem aspas e em itálico. Devem ter inicial maiúscula apenas a primeira palavra do título e os substantivos próprios.

DIVISÕES DO TEXTO: O texto deve conter Introdução e Conclusão. O corpo do texto pode ser redigido em apenas um bloco ou apresentar dois blocos ou mais.

O título de cada parte do texto deve ser 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.

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.)



ENVIO DO ARTIGO: O artigo deve ser enviado para o endereço anfib@ibest.com.br como anexo, sem identificação. Os dados de identificação do trabalho devem ser enviados em outro documento, 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.)

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.

[Voltar ao Sumário](#)

