

SUMÁRIO

05

Apresentação. José Marta Filho ressalta a importância do apoio à produção acadêmica.

Conceitos de *fábula* nas literaturas portuguesa, galega e africana, além das diferentes características das fábulas brasileiras são apresentados por Lúcia Pimentel Góes, neste importante ensaio sobre a questão.

06

38

Aqui, Carla Cristina Pasquale indaga por quais razões, tanto na literatura oral como na escrita, o medo e o horror exercem forte atração sobre crianças, jovens e adultos. O que há de sedutor nesse tipo de narrativa?

O poder do imaginário e a magia dos contadores de história são vistas a partir do estabelecimento de relações, elaboradas por Zenaide Bassi Ribeiro Soares, entre antigos contadores de história de tribos primitivas e o cinema.

46

SUMÁRIO

A influência do Decadentismo e, em particular, de alguns textos de Oscar Wilde em contos de João do Rio é apresentada, aqui, pela pesquisadora Adriana Silene Vieira.

68

96

As diferenças entre as tragédias *Medéia*, do dramaturgo grego Eurípedes e do romano Sêneca, nesta edição, são discutidas por Valdemar Francisco de Oliveira Filho.

Ao analisar o teatro brasileiro do século XIX, Urquiza Maria Borges destaca a preocupação de estudantes e bacharéis da Faculdade de Direito de São Paulo com o comportamento da mulher em questões de amor e casamento.

108

130

João Adalberto Campato Júnior apresenta uma entrevista com o professor Alcir Pécora, diretor do IEL da UNICAMP, pesquisador, crítico e ficcionista, sobre a literatura brasileira da atualidade.

TEMA

ISSN 0103-8338

Revista das Faculdades Integradas Teresa Martin, instituição vinculada à UNIESP. Edição nº 55, janeiro/junho de 2010: Letras e Artes

Publicação indexada no IBICT, no ULRICH'S International Periodicals Directory e no Latindex. Circulação regular desde 1986.

Editor Responsável:

Zenaide Bassi Ribeiro Soares – MTb 8607.

Conselho Editorial:

Profa. Dra. Adriana Silene Vieira (Fac. Teresa Martin - UNIESP), Profa. Dra. Ana Lucia Jorge (UENF-RJ), Profa. Dra. Betina Rodrigues da Cunha Silva (UFU-MG), Prof. Dr. João Cardoso Palma Filho (UNESP-São Paulo), Profa. Dra. Lúcia Pimentel Góes (FFLCH-USP), Profa. Dra. Nelly Novaes Coelho (USP), Profa. Dra. Meire Mathias (UEM-Paraná), Profa. Dra. Dalva Alves Silva (UNIFESP), Profa. Dra. Maria Aparecida Bosschaerts de Camargo (Fac. Presidente Prudente - UNIESP), Profa. Ms. Leila Rabelo de Oliveira (Unibelas-São Paulo), Profa. Dra. Lélia Silveira Melo Souza (Fac. Renascença - UNIESP), Prof. Dr. Paulo Cunha (UNESP-Marília), Profa. Dra. Rosa Maria Valente Fernandes (Fac. Teresa Martin - UNIESP), Profa. Dra. Rosa Manzoni (UNESP - Bauru), Profa. Dra. Zenaide Bassi Ribeiro Soares (Fac. Teresa Martin - UNIESP).

Capa:

Mariana Bassi.

Ilustrações:

André Santos, Joanes Lessa e Mariana Bassi.

Revisão:

Profa. Ms. Luciane Nigro Charlariello.

Editoração Eletrônica:

Lucia Maria Teixeira e Roberto de Camargo Damiano.

Web Designer:

Thamiris Dias da Silva Santos e Soraia Riche Pedro.

Bibliotecária:

Valéria Nunes de Oliveira - CRB - 8/6664.

Instituto Educacional Teresa Martin

Presidente:

Professor Doutor José Fernando Pinto da Costa

Superintendente:

Professora Cláudia A. Pereira

Diretor Geral:

Professor Doutor José Marta Filho

TEMA: Rua Álvares Penteado, 184 - 3º andar - sala 302
01012-000 - Centro - São Paulo - SP - revistatema@uniesp.edu.br
www.uniesp.edu.br/tema

Revista **TEMA**

Publicação indexada no IBICT, no ULRICH'S International Periodicals Directory e no Latindex.
Circulação regular desde 1986.



R.TEMA	S.Paulo	nº 55	jan/junho 2010	P. 136
--------	---------	-------	----------------	--------

Apresentação

A Revista TEMA, em seu número 55, apresenta artigos que retratam os melhores trabalhos apresentados por diversos pesquisadores nacionais e internacionais. Com isso, ela aperfeiçoa as suas relações com outros centros de pesquisa, do Brasil e do exterior. Essa participação da comunidade acadêmica indica o acerto do caminho traçado e, ao mesmo tempo, os compromissos da UNIESP com a pesquisa séria e dedicada. Os artigos foram selecionados, levando-se em consideração o mesmo rigor das edições anteriores e com pertinência com a sua linha editorial. Eles foram selecionados pela qualidade, clareza de idéias, estruturação, abordagem e, ao mesmo tempo, pela relevância científica. Todo este esforço é resultado de um processo laborioso da Comissão Editorial e de todos colaboradores, leitores e autores que contribuíram com suas críticas e sugestões. Agradecemos, de modo especial, à profa. dra. Zenaide Bassi Ribeiro Soares, sem a qual, esta Revista, certamente, não estaria tão viva.

Professor Doutor José Marta Filho
Diretor Geral das
Faculdades Teresa Martin e Renascença

Lúcia Pimentel de Sampaio Góes

**FÁBULAS BRASILEIRAS DE ORIGEM
PORTUGUESA, INDÍGENA E AFRICANA**

**BRAZILIAN FABLES OF
PORTUGUESE, INDIGENOUS AND AFRICAN ORIGIN**

RESUMO

Neste artigo são abordados conceitos e diferentes características das fábulas brasileiras, além da discussão dos conceitos de fábula nas literaturas portuguesa, galega e africana.

ABSTRACT

This article boards concepts and different characteristics of Brazilian fables, and also discusses the fable concepts in Portuguese, Galician and African literatures.

PALAVRAS-CHAVE

Fábula. Ficção. Idade Média. Folclore. Mundos Epistêmicos. Macrossistema Literário.

KEY WORDS

Fable. Fiction. Middle Ages. Folklore. Epistemic Worlds. Literary Macro Systems.

* Escritora, pesquisadora e professora titular da Universidade de São Paulo. Autora entre outros ensaios, de "Em Busca da Matriz: contribuição para uma história da literatura infantil e juvenil portuguesa. São Paulo: Clíper/Faculdades Integradas Teresa Martin, 1998. Autora de Sonho-terra-homem: estudo da obra do escritor Francisco Marins. São Paulo: Clíper, 2005. Autora de livros para a infância e a juventude, premiada nacional e internacionalmente.

R.TEMA	S.Paulo	nº 55	jan/junho 2010	P. 6-37
--------	---------	-------	----------------	---------

Lúcia Pimentel de Sampaio Góes

FÁBULAS BRASILEIRAS DE ORIGEM PORTUGUESA, INDÍGENA E AFRICANA

BRAZILIAN FABLES OF
PORTUGUESE, INDIGENOUS AND AFRICAN ORIGIN



“A pior besta que existe neste mundo, vejo que é o homem, pois nenhuma outra mata-se a si própria; nem vejo, Senhor, nenhuma outra que como o homem mate tantas outras de sua espécie, nem mate, de maneiras tão diferentes, tantos animais, pássaros e peixes como ele. Senhor, que outra besta é tão ruim quanto o homem?”

Raimundo Lúlio – *Livro do amigo e do amado*.

“Termina aqui o Livro das Bestas que Félix levou ao rei para que ele, olhando o que fazem os animais, visse como deve reinar e guardar-se dos maus conselhos dos homens falsos.”

Raimundo Lúlio – *Livro das Bestas*
Em catalão medieval, escrito antes de 1286.

A Palavra Fábula

A palavra fábula prende-se ao verbo latino “fari”, falar; Faris ou Fare, Fatus, Fari+ falar, prognosticar. No Dicionário Latino Português de Cintra¹, temos o verbete:

¹ CINTRA, Geraldo de Ulhoa e CRETELA JUNIOR, José. *Dicionário latino-português*. São Paulo: Anchieta, 1994, p.426.

“Fábula, ae = fábula, narração de sucessos fingidos. Horácio = rumor do povo. Aniles fabulae: M.Fabius Quintiliano, os contos de velhas; Fabulae sumus: P.Terencius Afer somos fábula ou matéria de riso. “Hoec tota in civitate fabula est: T.Petronius Arbiter, isto é o assunto de todas as conversações da cidade...”

A transcrição de nossa primeira consulta registra as variantes e conceituações diversas que a pesquisa foi delineando, cartografando até que pudéssemos ousar em um mapeamento. Portanto, a palavra fábula reveste-se de significações como: fala, prognóstico; fábula, narração de sucessos fingidos, rumor do povo (narrativas) e, ainda, contos de velhas. Parece-nos conveniente transcrever o produto da garimpagem realizada em múltiplos dicionários e obras que tratam da Literatura Infantil como ponto de partida de nossa tese.

No *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*, de Caldas Aulete²:

“FÁBULA, s.f. narração de sucessos fingidos, inventados para instruir ou divertir; conto imaginário; ficção artificiosa: É o herói principal da nossa *fábula* (R. da Silva); O bom do frade contou muita *fábula*, como todos os coletores de causas primordiais de uma nação que se vão perder sempre em maravilhas (Garret) II Pequena composição

² CALDAS AULETE. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Delta, 1958. II v., p. 2119.

de forma poética ou prosaica em que se narra um fato alegórico, cuja verdade moral se esconde sob o véu da ficção, e na qual se fazem intervir as pessoas, os animais irracionais personificados e até as coisas inanimadas; apólogo: as *fábulas* de Esopo, da La Fontaine; Inchado como uma rã de *fábula* (R. da Silva). || A história dos deuses e outras personagens do paganismo, a história do politeísmo ou a teologia dos pagãos, a mitologia: os deuses da *fábula*. || Qualquer conto ou narrativa com caráter mitológico. || Alegoria || O conjunto de ficções ou peripécias que entram no poema épico, no romance, e mesmo no drama, com o fim de os ampliar e ornar, de modo que a ação épica ou dramática não se apresentam como aconteceram realmente, mas como poderiam ou deveriam acontecer. || os fatos e sucessos verdadeiros ou fingidos que servem de base à ação de um drama, romance ou epopéia: Molière supôs na sua terra a *fábula*, cujo criador era (Castilho). || Mentira, sucesso inventado, conto misterioso: O que se conta de outros como *fábula*, aconteceu-lhe a êle em realidade (R. da Silva). || (Fig.) Coisa em que se fala muito, objeto de crítica, de zombaria: sou a *fábula* da gente. || F. lat. Fabula.

O verbete amplia o campo semântico da primeira referência, dá um conceito de *fábula*; devemos salientar é o

fato de a “alegoria” comparecer isolada e não confundida com o gênero fábula como já lemos em artigos.

No *Dicionário das Literaturas portuguesa, brasileira e galega* sob direção de Jacinto do Prado Coelho³, lemos:

“Fábula.

Na idade Média, J. Leite de Vasconcelos publicou a única obra do gênero, em português medieval, chegada aos nossos dias: O Livro de Esopo publicado conforme um ms. do século XV (Lisboa, 1906). É um Esopo cristianizado, às vezes com considerações ascéticas. O estilo perdeu um pouco da ironia em proveito da intenção moralizada. Calila y Dimna influenciou indirectamente o Horto do Esopo na história do unicórnio. Nas Cantigas de S. Maria de Afonso X (v.), temos a lenda do monge e do passarinho , etc. [M. Ma.]

Na Época Moderna. O gênero permitiu a muitos escritores portugueses e brasileiros, alguns poetas do melhor quilate, patentear dotes de maliciosa observação, vivacidade narrativa, senso das virtualidades expressivas da linguagem familiar. Já no séc. XVI Sá de Miranda ilustrou o seu pensamento com as fábulas “O Rato do Campo e o Rato da Cidade”

(Carta a Mem de Sá) e “O cavalo e o Cervo” (Écloga Basto)...”

Segue-se numerosa citação de fábulas; a indicação de ter sido através de La Fontaine “que o nosso século XVIII” na

³ COELHO, Jacinto do Prado. *Dicionário das literaturas portuguesa, brasileira e galega*. Porto: Livraria Figueirinhas, 1960.p.254 -55

segunda metade pôs a fábula na moda. Refere ter Miguel de Couto Guerreiro (m. 1793) “além de traduzir Horácio e Ovídio, transporte Esopo para nossa língua (1788) “com explicações acomodadas à moral cristã”. Ter Bocage traduzido fielmente La Fontaine além de compor outras fábulas. Dá destaque para o *Fabulário* de Henrique O’Neill (1819-1889), que nos deixou 366 fábulas em fluente redondilha. Depois de minucioso levantamento, o verbete ainda cita Monteiro Lobato, terminando na obra 10 Histórias de Bicho (Condé, Rio, 1947) como atestado do gosto brasileiro por animais.

Martin Alonso⁴ em *Enciclopédia del Idioma*, que compreende o amplo período dos séculos XII ao XX, acrescenta ao campo etimológico, histórico conceitual deste início de busca:

“FABLIELA (d. de flaba, fábula). f.s.XIII y xiv. HABLILLA, fabulilla, cuento. Berceo:S. Or., 79;D. Juan Manuel: *Conde Lucanor*, 162, 18.II 2. Rumor, Habladura.

FÁBULA (l.fabula),f.s.XV al XX. Rumor, hablilla.A. de Palencia: Voc., 1490, 151 b.II 2.s.XVIII al XX, Relación falsa, mentirosa de pura invención, destituída de todo fundamento: esto es uma FABULA.D-A., 1726.II 3. s. XVIII al XX, Ficción artificiosa con que se encubre o disimula uma verdad. D-A., 1726II4. s. XVI al XX, Suceso o acción ficticia que se narra o se representa para deleitar. Góngora: Obr., II-186.II 5. s. XVIII al XX. Composición literaria, generalmente em verso, en que por medio de

⁴ MARTIN ALONSO. *Enciclopedia del idioma-diccionario histórico y moderno de la lengua española: siglos XII al XX*. España: Aguilar, 1947.

uma ficção alegórica y de la representación de personas humanas y de personificaciones de seres irracionales, inanimados o abstractos, se da una enseñanza útil o moral. Fdez. Moratin: Obr. Póst., II-162. II 6. s. XVIII al XX. En los poemas épico y dramático y en cualquiera otro análogo, serie y contexto de los incidentes de que se compone la acción y de los medios por que se desarrolla. Fdez Moratin: Obr., III-495. II 7. s. XVIII al XX, Mitología, D-A., 1791. II 8. s. XVIII al XX. Cualquiera de las ficciones de la mitología. II 9. Objeto de murmuración irrisoria o despreciativa: *fulano es la FÁBULA* de Madrid. Rivadeneira: Tribul., 1-4. II F. milesia. Cuento o novela inmoral y sin que el de entretener o divertir a los lectores. Llamósela así por haberse hecho célebres em Mileto las obras de esta classe. II Cfr. S. de *la Ballesta*, 1575; *Casas*, 1583. *Perciv.*, 1599; *Palet*, 1604; *Oudin*, 1607; *Covarr.*, 1611; *Francios.*, 1620; *Sobrino*, 1705; *Stevens*, 1706; *Requejo*, 1717; *Quij.*, 1-6, 47; II-1.

No verbete FABLIELLA, vimos que o primeiro significado é o de HABLILLA E FABULILLA. Depois é que segue o de “rumor”, “habladuria”. Quando o verbete é o da FÁBULA, aparece primeiramente a relação falsa, de pura invenção, sem fundamento.

De Beaumarchais,⁵ D. Couty e Alain Rey temos o Dictionnaire des Littératures de Langue Française com um

⁵ BEAUARCHAIS, J.P. de; COUTY, Daniel; REY, Alain. *Dictionnaire des littératures de langue française*. Paris: Bordas, 1984. p.779.

longo e minudente verbete do qual transcreveremos, apenas, o mais essencial:

“Dans l’histoire de la littérature, l’apparition de la fable est chaque fois liée à un rapport de forces, à une situation de pouvoir qu’elle conteste en modifiant subtilement les équilibres: pouvoir du maître sur l’esclave, quand le fabuliste s’appelle Ésope; pouvoir politique et intellectuel, quand il s’appelle La Fontaine; pouvoir pédagogique du maître, quand il s’appelle Fénelon, sur un royal élève (le jeune duc de Bourgogne); autorité morale quand il s’appelle Florian. La fable est avant tout une “prise de parole”: le substantif *fabula* n’est-il pas issu en latin de la racine du verbe *fari* (le *phèmi* grec) qui signifie “parler”? Revendication du pouvoir de la parole contre une situation de fait, la fable rétablit à son profit l’équilibre des pouvoirs. Là où l’autorité s’exerçait sur les personnes, la fable, génératrice d’effets, exerce son pouvoir sur les esprits, comme le suggère La Fontaine lui-même (Fables, VIII, 4, “Le Pouvoir des fables”).

No Le Grand Robert de la Langue Française, de Paul Robert⁶, FABLE lemos:

“FABLE [fabl] n.f._1155; du lat. *fabula* “propos, récit”, de *fari* “parler”.

I. Vx. ou en loc. Sujet de récit.

⁶ ROBERT, Paul. Le grand Robert de la langue française. *Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la langue française*. 12^e ed. Paris: Le Robert, 1985. v.4, Entr-Gril. p.347-48.

+1.(1667) Didact. Suíte des faits que constituent l'élément narratif d'une oeuvre = Fond, récit (3), sujet (l., 2.) *La fable et la forme d'um récit.*

[...] II. Récit à base d'imagination (populaire ou artistique).

+1.(1155) Vx ou littér. Récit de fiction dont l'intention est d'exprimer une vérité générale = Conte, fiction, folklore, légende. *Une fable gracieuse, poétique. Fable plus instructive qu'une histoire vraie.* [...]

+2. Petit récit em vers ou em prose, destiné a illustrer un précepte, une vérité morale = Affabulation, allégorie, apologie, moralité. Le lion, le loup, le renard, l'âne de la fable (-Aimable, cit.4;âne, cit.2). L'ours de la fable. La morale de la fable. Les fables indiennes (_Échec, cit. 13) de Pilpay, les fables degrecques d' Ésope, les fables latines de Phèdre, Les Fables de La Fontaine, "ample comédie (cit.2) à cent actes divers". La Fontaine et sés Fables, thèse de Taine. Fables em prose de Fénelon. Fables de Florian. Fable évangélique = Parabole._ Apprendre par coeur, ânonner (cit.1.1. et 5), réciter une fable.

Da Real Academia Española⁷ transcrevemos agora o que encontramos em seu Dicionario de La Lengua Española:

⁷ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Dicionario de la lengua española. Madrid: Real Academia Española. 1984. v.I

“FABLA. (Del lat. *fabula*, de *fari*, hablar).f.ant.habla. II 2. Imitation convencional del español antiguo hecha em algunas composiciones literárias. II 3.ant.fábula. II 4.ant. Concierto, confabulación.

FÁBULA. (Del lat. *fabula*).f. Rumor, *hablilla* II 2. Relación falsa, mentirosa, de pura invencion, destituída de todo fundamento. II 3. Ficción artificiosa con que se encubre o disimula uma verdade. II 4. Suceso o acción ficticia que se narra o se representa para deleitar. II 5. Composition literária, generalmente en alegórica y de la representación de personas humanas y de personificaciones de seres irracionales, inanimados o obstractos, se da una enseñanza útil o moral. II 6. En los poemas épicos y dramáticos y en cualquiera outro análogo, serie y contexto de los incidentes de que se compone la acción, y de los medios por que se desarrolla. II 7. mitologia. II 8. Cualquiera de las ficciones de la mitologia. La FÁBULA de Psiquis y Cupido, de Prometeo, de las Danaides. II 9. Objeto de murmuración irrisória o despreciativa. *Fulano es la FÁBULA de Madrid*. II milesia. Cuento o novela inmoral, y sin más fin que el de entretener o divertir los lectores. Llamósela así por haberse hecho célebre en Mileto las obras de esta classe.”

Shipley⁸ no Dictictionary of World Literature: *Criticism-Forms-Technique* inscreve:

⁸ SHIPLEY, Joseph T. *Dictionary of world literature: criticism-form-technique*. New York: The Philosophical Library, 1943. p.229.

“FABLE: (1) Several uses, now rare, led to present conception of world, for which see below Aesop. (a) Myth or legend; a fictitious narrative of supernatural or unusual persons, more or less associated with folklore (Milton Goldsmith). (b) Any foolish story composed of nonsense; an old wife’s fable (Wyclif, Bacon). (c) An actual fabrication or falsehood, also a thing falsely supposed to exist (Marlowe, Shakespeare, Dryden). (d) An individual or thing that has become proverbial (Ben Jonson, Tennyson, Thackeray). (e) The plot of a play or poem (Dryden, Addison, Johnson). See Fabliau. N.M”

Os verbetes, de modo geral, definem a fábula como rumor, pequena fábula, ficção falsa, narrativa para mostrar o poder da palavra, narrativa que pretende exprimir uma verdade geral, narrativa em verso ou prosa destinada a ilustrar uma verdade moral, estória associada com o folclore, personificação de animais ou seres inanimados; ao longo da história, tanto pode a fábula significar muito, estória fabulosa quanto narrativa com determinada estrutura objetivando um exemplo ou ensinamento.

Jesualdo⁹, apud Góes, no capítulo “Generalidades sobre as principais formas da Literatura Infantil”, escreve:

“A mesma origem latina tem a palavra em outros idiomas, embora sempre com o sentido geral de contar. Este conceito teria, de certo

⁹ JESUALDO, S. *A Literatura Infantil*. Tradução James Amado. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1978. p.143, apud GÓES, L.P. Introdução à Literatura infantil/juvenil. p.144.

modo, de variar, quando os apólogos começaram a confundir-se com as fábulas, ou seja, quando, na estrutura das fábulas, as coisas, especialmente os animais passaram a ter parte muito importante...”

Ao tratar da origem do Conto de Fadas, Jesualdo¹⁰ coloca:

“A palavra “fada” tem raiz grega. Indica o que brilha e dessa raiz derivaram as demais desinências que contêm idéia de brilho. Assim, fábula, falar, fatalidade, fado e fada, derivadas ambas do latim *fatum*, que provém da mesma raiz grega.”

Biard¹¹ nas notas 32 e 33 de sua “Introduction” registra contribuição importante quanto à palavra Fábula:

32- Quintilien, *Institution oratoire*, V,21, XI, 21 éd. H. Bornecque, Garnier, Paris, 1933, vol.II, p.214”... cui confine est: a pocuias genus illud, quod est velut fabella brevior est et per allegorian accipitur.”

33- Quintilien, op.cit.,X,I,vol.II, p.2-54. Séneque, qui ne mentionne pas Phedre, appelle la fable “haec hilariora studia” et “intemptatum Romanis ingeniis opus”. De Consolatione, ad Polybium, VIII, 3, dans Dialogues, éd. R.Waltz, Belles-Lettres, Paris, 1923, vol.III, p.107. Em

¹⁰ JESUALDO, op.cit. p.116.

¹¹ BIARD, Jean Dominique. *Le style des fables de La Fontaine*. Paris: Editions A.G.Nizet, 1969, p.18.

1734, la fable est encore considérée comme une figure de style;cf.Rémond de Saint-Mard, *Réflexions sur la Fable dans OEuvres*, La Haye, 1734, vol.III, p.103.”...la fable qui n’est autre chose qu’une allégorie...”

Jesualdo propõe:

“Ela contém uma instrução, um princípio geral-habitualmente moral- em forma sintética, que se desprende com naturalidade da narração simbólica ou se faz intencionalmente desprender dela.”¹²

Soriano ao discorrer sobre os “contos d’animaux” refere-se ao convívio vital entre os animais e o homem da caverna. Sua domesticação teve papel essencial para nossa sobrevivência, daí a função que têm os animais na literatura popular de via oral. O animismo reflete essa realidade, através dos ritos propiciatórios e de aprendizado, que são intimamente mesclados, ressalta o autor. Escreve Soriano¹³.

“Le folklore, les épopées anciennes, les fables de la tradition orale sont peuplées de ces animaux contradictoires.Ils sont ou restent des animaux, montures, bêtes de trait ou de boucherie, mais en même temps, ils communient directement avec les forces surnaturelles et servent d’intercesseurs entre l’homme et la divinité.

Proches des divinités agraires, ils cont tour à tour redoutables ou secourables; ils aident les

¹² JESUALDO, J. *La literatura infantil*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1955. p.143.

¹³ SORIANO, Marc. *Guide de La Littérature pour la jeunesse*. Paris: Flammarion, 1975. p.4.

héros em danger, lui rélevent quelque secret
don til aura besoin et parfois même lui
prêtent leur apparence.

Dans leur rôle d'intermédiaires, ils
parlent. Rarement et peu, mais ce sont des
paroles qui comptent. Ainsi les chevaux de
Patrocle qui prédisent puis déplorent sa mort
ou la truie magique qui monte l'Ogre dans
certaines versions archaïques du Petit Poucet.
[...] Les contes d' animaux pour des raisons
complexes qu'on tente d'analyser dans
l'article Bestiaire plaisent aussi aux enfants.”

Dezotti¹⁴ lembra na introdução de *A tradição da fábula*
de que a fábula englobava possibilidades lúdicas como a
ausência da moral que deveria ser descoberta pelo ouvinte
direcionado pelos indícios textuais. Assim registrou:

“Aliás, não é atoa que os mais antigos gregos,
muito antes de nomearem a fábula de mythos,
denominaram-na ainos, um cognato de
aínigma (“palavra velada”), o que deixa
entrever a sua condição alegórica, cujo
sentido se capta a partir de um esforço
interpretativo. Lembre-se que a própria fábula
esópica chegou a ser nomeada, na Antiguidade,
de “Aisopeion aínigma” (enigma esópico).”

Os gregos apreciavam tanto a fábula, o que determinou
a sua inclusão na *Retórica* de Aristóteles, da fábula como uma
das possibilidades de construção de provas persuasivas.

¹⁴ DEZOTTI, Maria Celeste Cansolim, coord. “*A tradição da fábula*”. Araraquara, São
Paulo: FCL-UNESP, 1991.p.11-14. (Coleção Textos).

Dezotti lembra que o filósofo Aristóteles mencionou a fábula como um exemplum (parádeigma) que o orador pode facilmente inventar. “Basta reparar nas analogias” diz, ele. Os retores gregos viam na fábula um bom exercício para desenvolver a competência argumentativa dos alunos. Um desses retores Théon (séc. I d.C) formulou a primeira definição de fábula: *“fábula é um discurso mentiroso que retrata uma verdade.”* Os termos fábula e discurso correspondem, no seu texto, aos termos mythos e logos, respectivamente.

Arthur Ramos em seu Estudo de Folk-Lore comenta os dois conceitos gerais para folk-lore: um como a ciência das tradições populares e outro como uma divisão da Antropologia cultural, que estuda a literatura tradicional: mitos, contos, fábulas, adivinhas, música e poesia, provérbios, sabedoria tradicional e anônima.

Vimos, pois, a fábula ser conceituada, desde sucessos fingidos para instruir ou divertir; qualquer conto ou narrativa de caráter mitológico; alegoria; rumor; relação falsa; mentirosa, destituída de todo fundamento; conto ou novela imoral; até propostas conceituais onde a fábula aparece ligada à relação de força, de poder, que ela contesta modificando sutilmente os equilíbrios. Entre eles, também, conceitos que se aproximam, por contarem o essencial, daqueles que o tempo viria confirmar como conceitos consensuais do gênero fábula.

Uma Possível Taxionomia Para A Fábula Brasileira

“ _ Concluo, vovó, que as fábulas, mesmo quando não valem grande coisa, têm sempre um mérito: são curtinhas.

_ Muito bem. E você, minha filha?

_ Para mim, vovó as fábulas são sabidíssimas. No momento a gente só presta atenção à fala dos animais, mas a moralidade nos fica na memória e de vez em quando, sem querer, a gente aplica “el cuento”, como a senhora diz.

_ Muito bem. E você, Emília?

_ Eu acho que as fábulas são indiretas para um milhão de pessoas. Quando ouço uma, vou logo dando nome aos bois: este mono é o tio Barnabé; aquele asno carregado de ouro é o Coronel Teodorico, a gralha enfeitada de penas de pavão é a filha de Nhá Veva. Para mim, fábula é o mesmo que indireta.”

Fábulas e Histórias Diversas – Monteiro Lobato.

A presente proposta tem por objetivo, além da compreensão do Gênero Fábula, assinalar sua extraordinária e fecundante presença na Literatura Infantil e Juvenil. Tal presença aquilata-se que por seu contributo extensivo e qualitativo ao longo do eixo diacrônico, como pela superposição e interpenetração sincrônica que a converteu em matriz gerativa de novos subgêneros: as *Estórias de Animais* e as *Estórias em Resgate*.

Para a concretização de uma leitura crítica atual, é necessário, além do percurso analítico da perspectiva do quadro evolutivo histórico, a interpretação interativa, ou dizendo por outras palavras, de cruzarmos a ponte-classificação-fábula-geral (ou particularizadas) e fábula brasileira. Para tanto utilizamos as leituras teóricas de

estudiosos de hoje, que presentificamos neste corpus a partir deste momento.

Dentro do “quadro do estatuto ontológico da *ficcionalidade*” e no desenvolvimento de uma superestrutura narrativa, na proposta de Reis e Lopes é o que se deve entender o labor de entidades como o “*narrador* e o *editor*”, portanto:

“os procedimentos que desse labor decorrem (por exemplo: *redundância, sintaxe narrativa, opções de descrição ou narração, delimitação de episódios*, etc.) não se esgotam na representação dos sentidos nucleares da narrativa: participando na configuração de sua estrutura, eles comportam também uma vertente *pragmática*, na medida em que contribuem para uma prática narrativa entendida como ação exercida sobre o receptor (mesmo que pela mediação do discurso da narrativa no discurso da História.”

O estudo dos referidos autores, principalmente, na esfera da ação, de entidade como o narrador (“entendido como autor textual concebido e ativado pelo escritor”) em sua implicação subjetiva no enunciado narrativo, reagindo judicativamente às personagens da diegese, suas ações e diretrizes axiológicas que as inspiram foi-nos, singularmente, fecundo para a classificatória. Portanto, estabeleceu-se como básica a obra *Dicionário de Teoria da Narrativa*, de Reis e Lopes, que nos permitiu partir de suas conceituações de *estrutura* (do latim *structura*, derivada do verbo *struere*, “construir”) posteriormente identificando-se com a noção de modelo, (sobretudo do campo de análise matemática).

Reis e Lopes observam:

“Focalizada em si mesma, a obra literária passa a ser teorizada em termos de *forma verbal*, sendo a forma entendida como capacidade de integração dinâmica de materiais diversos, todos eles correlacionados. Perfila-se já a idéia de estruturalidade, embora o termo *estrutura* não seja ainda utilizado. Ao serem integrados numa forma, os elementos participam num processo de construção interativa e ganham um lugar e um peso específico no conjunto. A noção de forma implica assim a noção de *função*: integrado, pelo trabalho estético, no todo que é a forma, qualquer elemento passa a desempenhar uma função, e essa função determina o seu significado: “*O significado corresponde precisamente ao que um elemento faz no todo em que se integra*”.

Ambos lembram a permanente oscilação entre uma concepção ontológica e uma concepção meramente operatória do termo *estrutura*. Da opção surgirão as diferentes abordagens do texto narrativo que o distinguirão como um “todo organizado” ou a investigação estrutural limitar-se-á a reconduzir o objeto concreto ao *modelo uniformizador*, sem visar a singularidade do próprio texto. Citando:

“mas no domínio da análise textual o que define os elementos pertinentes é sempre uma hipótese de interpretação global anterior à descrição da obra: “Isolar estruturas formais significa reconhecê-las como pertinentes em

função de uma hipótese global que se antecipa a propósito da obra”(Eco, 1979:22). Feita essa ressalva, que denuncia afinal a natureza, “construída” da(s) estrutura(s) e sublinha a importância do “ponto de vista” na descrição de qualquer objeto, acrescenta-se que as unidades estruturais da narrativa não se resumem a *ações e personagens*”.

Outro ponto basilar, indicado por Reis e Lopes e a noção (recente em narratologia) de *mundo possível* (o próprio mundo narrativo, construção semiótica específica cuja existência é meramente textual). *Mundo possível* que não coincide com o *mundo real*. No interior da história registram-se os

“chamados *mundos epistêmicos*, definidos em função das crenças e pressuposições das personagens (ideologias, atitudes ético-morais, opções axiológicas, etc.). Por outro lado, na relação de cooperação interpretativa, o leitor introduz na história, através de mecanismos de inferência e previsão, as suas próprias atitudes epistêmicas. A dinâmica da narração desenvolve-se na interação constante destes mundos, e no romance policial, por exemplo, a estratégia do narrador consiste justamente numa exploração hábil das contradições entre as expectativas do intérprete e a seqüência efetiva dos diferentes estados do mundo da história.”

Umberto Eco¹⁵ propõe uma investigação semiológica estabelecendo:

“O leitor sensível que queira colher a obra de arte em todo o seu viço, não deve lê-la à luz de seus próprios códigos [...] deve procurar o universo retórico e ideológico e as circunstâncias de onde a obra partiu.”

No *Inventário das Propostas Classificatórias* há uma divisão em Fábula de Tradição Esópica (ocidental) e Fábula de Tradição Indiana (oriental). Propomos, um sub-genêro, derivado das duas tradições, acrescido de peculiaridades espacio-temporais, mais histórico-sócio-culturais únicas, a Fábula Brasileira, por constituir o Brasil o desaguadouro das três grandes vertentes: a Fábula de Recriação Popular (que unirá as duas tradições acima referidas), a Fábula de Origem Indígena e a Fábula de Origem Africana. Esse cadinho imprimirá “marcas” na estrutura do texto narrativo tanto no plano do conteúdo como no plano da expressão: forma e conteúdo apresentar-se-ão em combinação complexa, variada, embricada. Mescla cultural, mescla narrativa, mescla linguística. Fazendo comparecer Abdalla Júnior¹⁶.

“Particularmente significativos são os registros sociolinguísticos, conforme temos verificado. Do ponto de vista literário, essas variações têm sido objeto de trabalho artístico, com produções como as de Manuel Ferreira (Cabo Verde), Luandino Vieira (Angola) ou de um escritor não

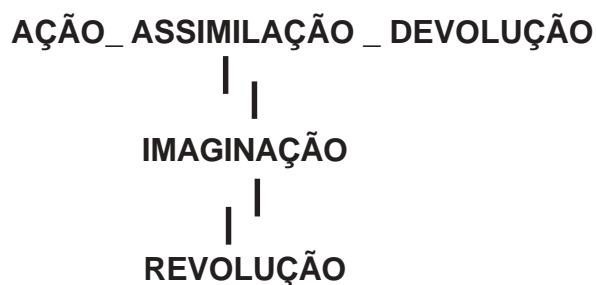
¹⁵ ECO, Umberto. *Estrutura Ausente*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1971. p.88.

¹⁶ ABDALLA JÚNIOR, Benjamin. *Literatura, História e Política*, São Paulo: Ática, 1988. p.86.

engajado como Guimarães Rosa (Brasil), entre tantos, que permitem a visualização das possibilidades criativas de uma “aventura crioula” através da escrita, uma mescla linguística (no limite cultural) aberta e plurívoca. Essa “aventura” está afeita à mesclagem de nossas culturas e serve de resistência às importadas. “Desafinemos”, então, para modificar, na trajetória da “finançom” caboverdiana, atrás referida. “[...] Tais circunstâncias, nos países africanos, tiveram implicações na linguagem literária, pela marca da ruptura ocorrida a partir dos movimentos de libertação nacional e social. Tratava-se de se estabelecer um novo *poder de linguagem*, que se afirmou a partir dessa época e que vem até nossos dias, já dentro da situação de pós-independência.”

O espaço Brasil-Portugal-África em território brasileiro contém além do código linguístico, os códigos genéticos, culturais, míticos, sociais, espirituais, religiosos. A Fábula Brasileira é, pois, tessitura de múltiplos fios: mestiçagem, culturação, enraizamento.

Entendemos que ocorreram:



Recorrendo a Abdalla Júnior¹⁷ temos:

“Pretendemos situar nosso discurso *em processo*, para corresponder a uma literatura dialética que não se fecha - nem em si, nem nos limites da série literária, nem nas motivações psicossociológicas, do referente histórico. Na verdade, ela abarca todos esses múltiplos campos, pelo fato de abrir-se à criatividade que possibilita a projeção de formas do devir histórico. A situação de plenitude, a que o sujeito aspira, figura, na palavra escrita, como materialização de um debate mais amplo com a própria utopia. Esta perde assim seu inverso do vetor temporal, no devir possível para onde *tende* o processo da escrita engajada.”

Portanto, a projeção de formas, que tentamos classificar na Fábula Brasileira fundamenta-se na projeção das questões essenciais para o ser humano tanto na sedimentação das Formas Simples, como na sua passagem para o Estatuto Forma Literária ou Forma Artística, pela mudança do estatuto do narrador. A conclusão-síntese de Abdalla Júnior¹⁸ ainda uma vez endossará a nossa:

“Estatui-se, assim, no que consideramos o macrossistema literário de países de língua oficial portuguesa, um novo poder de linguagem que se estabeleceu dentro da dialética de simples assimilação a uma cultura externa e a criouliização proveniente de uma

¹⁷ Idem, op. cit., p.186.

¹⁸ Idem, ibidem. p.186.

mesclagem cultural, com dominante social e nacional. A aspiração da literatura participante por plenitudes (textuais e referenciais) favorece a apropriação do patrimônio cultural coletivo, que não se restringe às fronteiras nacionais. Sempre em função desse nacional, o novo poder de linguagem rearticula formas culturais sistemáticas, tendo em vista a unidade contraditória com o pólo anti-sistêmico, que motiva o método dialético. A alteridade processa-se também no tempo: procura-se não o tradicional identificado com apropriações conservadoras, mas a tradição que se faz presente, raízes que motivam a história. Repete-se assim a mesma modelização que desloca os fatos regerenciais em função do devir.”

A *MATRIZ – NUTRIZ* multiplicou-se:

MATRIZ BRASIL DE LÍNGUA PORTUGUESA

MATRIZ PAÍSES AFRICANOS DE LÍNGUA PORTUGUESA

MATRIZ PORTUGAL DE LÍNGUA PORTUGUESA

Formam o que Abdalla considera *MACROSSISTEMA LITERÁRIO* dos países de língua oficial portuguesa e que nós transplantamos para a

FÁBULA BRASILEIRA

que rastreada em seu percurso-assimilativo-devolutivo, revela como foi, libertando-se do dirigido, do impositivo, do discurso dogmático-monolítico, para o criativo-imaginativo. Da Aprendizagem para a Admiração-Libertação.

FÁBULA BRASILEIRA ou **SÁBIA** e **SABOROSA** pois “sabe” porque consciente (aprende e apreende), “saborosa” porque é divertida, admirativa, criativa na Multiplicidade do Sabor Tropical Brasileiro.

Portanto no rastreamento da Fábula que abrangeu levantamento espaço-temporal, análise da simbólica, glossários de categorias, confronto dos inventários propomos quatro sub-categorias:

FÁBULA APRENDIZAGEM, FÁBULA DIDÁTICO-MORALISTA
FÁBULA ADMIRAÇÃO, FÁBULA MODERNA

Esta proposta classificatória só nos foi possível por tantos terem traçado os mapas, aberto trilhas e estradas, descobrindo temperos, colhendo especiarias, cereais e frutos, inventando iguarias. Coube-nos, apenas, pôr a mesa, fazer a decoração, aquecer os pratos, organizar o menu e servir o Banquete. Aguardamos ansiosos a apreciação dos GOUMERTS. Caso seja favorável poderemos estendê-los a mais convivas.

Terminada a projeção de formas, que fundamentam nossas propostas classificatórias, desde seu confronto à breve síntese classificatória, passando pelo registro sedimentado das Formas Simples, às fábulas já com estatuto de Forma Literária, Artística ou Erudita, podemos discorrer um pouco sobre sua especificidade.

A **FÁBULA BRASILEIRA** não serviria para os sermonários, para lições altamente moralizantes. Câmara Cascudo expressa com nitidez: moral pouco exigente. Ora tal sintagma chega a configurar uma oposição antitética, sendo em redundância assumida, um eufemismo. Mas, essa

colocação foi também sentida pelo grande folclorista e mitólogo, que rastreou nossas longínquas fontes, levando a tantos mananciais de águas minerais, medicinais, termais em que se converteu o fabular brasileiro. Essa apropriação e miscigenação do caldo cultural universal gestou um novo Poder de Expressão, uma nova Modelização que desloca os pólos dominador x dominado, em continuum temporal e espacial. Portanto em síntese, *Fábula Brasileira é Saborosa* pelo seu saber. Pode ser dita:

FÁBULA APRENDIZAGEM que procura

- explicar o mundo, em primeiro lugar e esse explicar precede o princípio do prazer. A necessidade de explicação para o seu *essere in mundo*.

Desdobra-se em:

Fábula Etiológica por:

- buscar origem de um aspecto, propriedade, caráter de qualquer ente natural.

Fábula Ética ou “De Como Conduzir-se” por:

-procurar convencer através (da indução-demonstração) da narrativa que se adote uma conduta sábia, ponderada, precavida, benéfica para quem a adotar.

Fábula Política ou “De Como Conviver em Sociedade” por:

- evidenciar as armadilhas do homem originadas das paixões geradas pelo poder, astúcia, cobiça, falsidade etc.,

constituindo-se numa Obviedade de como “Essere in mundo”. Para maior clareza, a distinção entre a “fábula ética” e a “fábula política” deve-se ao fato de que a ética induz a um aprendizado de natureza individual, enquanto a política tem como alvo “o ser no mundo”.

Fábula Admonitória por:

- mostrar tanto por indução quanto por demonstração o como precaver-se de perigos e prejuízos de toda ordem.



FÁBULA DIDÁTICA-MORALISTA

narrativas didático-moralistas, que no seu utilitarismo impõem uma axiologia. Dependendo de suas raízes, nossas fábulas as que provêm das de tradição esópica quanto as de tradição indiana, portarão, (parte delas), exemplos, modelos, sentenças onde o maniqueísmo está presente. Outro fator a ser considerado (e jamais posto de lado) é que fica na dependência dos narradores extradiegéticos (por seus objetivos, intenções,

axiologias, etc.) o fechamento ou gradação de maior ou menor autoritarismo. Enfim, já citamos que do ponto de vista pragmático há dois discursos, o do narrador e o da personagem; o enunciado temático e o enunciado figurativo.

FÁBULA SENTENCIOSA por:

- remeter a um estatuto axiológico que se caracteriza como obra fechada, discurso monolítico-dogmático, moralista, maniqueísta. Inclui:

Fábula Catequética (Isopetes) por:

- ser estória de natureza indutiva, ética, religiosa, portanto sua tábua de valores é o de coturno dogmático, unívoco. Sua Voz é doutrinadora, é a Voz da verdade, no geral são “Fábulas Indianas ou Parábolas”, apoiadas sobre a fé ou sobre um dogma.

Fábula Tendenciosa e Preconceituosa por:

- tratar-se de estória detalhista, regionalista em prosa ou poesia, onde a Voz da Experiência impõe um valor preconcebido sob disfarce de preceito rígido, fatalístico (o mais comum o pretume, o negror) sob a alegação de estar esse valor ligado ao mau, ao errado, ao condenado.

Fábula AutoritáriaPunitiva por:

- configurar estória sintética, que pela exposição das ações conduz a conclusão fechada, pois sua natureza indicial desenha um comportamento condenado, cujo

infrator recebe um castigo, de grau variado, em gradação crescente e comum chegando até o castigo-sentença de morte.

Por seu “sabor”, por seu valor estético, a Fábula Brasileira é:

FÁBULA ADMIRAÇÃO. Classificação sustentada pela noção recente em narratologia de “*mundo possível*” (o próprio mundo narrativo, construção semiótica específica cuja existência é meramente textual). Mundo esse que não coincide com o *real* porque nascido das crenças e pressuposições das personagens, bem como das atitudes epistêmicas do leitor. De mescla tão ampla quanto profunda nasce a *Fábula Brasileira Saborosa* por ser divertida, admirativa, criativa, plural como é o olhar daquele que sabe olhar a si e a tudo que o rodeia com a **AD-MI-RA-AÇÃO INAUGURAL**. Compreende:

- *Fábula Geradora de Beleza* por:

nascer da espontaneidade e ingenuidade líricas do sentimento popular. Voz que ressoa no receptor provocando-lhe luminescência, pois é palavra – tecida com fios de beleza, formosura, encanto.

- *Fábula Alimentadora da Curiosidade* por:

brotar do olhar explicativo e inquiridor dos porquês de tudo que acontece ao redor do ser humano na terra, na água, no ar e no fogo. Universo cultural explicativo ou, apenas, imaginoso que provou e povoa os sonhos e mentes dos não automatizados ou dominados.

**- Fábula Detonadora da
Alegria / Leveza por:**

constituir o borbulhar da alma, coração e ideal do povo brasileiro, que tem como marcas inatas o cantar, o dançar, o confraternizar, o aquecer em ciranda lúdica a celebração e o enfrentamento comunitários de seu tempo-vida. Ritmo, melodia e harmonia, fios do tecido cósmico.



- Fábula Deflagradora do Riso por:

inverter os papéis, o dominado libertando-se de todo e qualquer jugo, por sua capacidade de rir, de propor algo a seu favor. O ato fisiológico de rir é exclusivo dos homens, ao passo que a função significativa do jogo é comum aos homens e aos animais. Na mitologia, onde os fundamentos do “essere in mundo” são divinos – constata Huizinga – está presente um espírito fantasista que joga no extremo entre *a brincadeira e a seriedade*.

**- Fábula Moderna
(Estórias de Animais) por:**

resultar da Matriz-Fábula que gerou sub-categorias. *Estórias de Animais* são aquelas cuja ação desenvolve-se centrada nas personagens-animais, independentemente, da

presença ou não de seres humanos, sobrenaturais ou inanimados. Estes atuam, apenas, como actantes secundários ou coadjuvantes. Resultou esta categoria em filão fecundo, pode-se afirmar quase inesgotável.

- *Fábula Moderna (Estórias de Animais em Resgate de Formas)* por:

configurar a narrativa em *Resgate das Estórias de Animais*, abrangendo tanto a fábula em “strictu sensu” quanto as *Estórias de Animais em Paráfrase ou em Paródia* (e suas sub-classes). Formas novas e diferentes de ler o convencional: processos de liberação do Discurso.

BIBLIOGRAFIA

ADRADOS, *La Fable*. Les collections de fables à l'époque hellénistique et romaine, apud VARGAS, M. A. de mello. *Do Pancatantra a La Fontaine: tradição e permanência*. FFLCH_USP. 1990.

AGUIAR E SILVA, Victor. *Teoria da literatura*. Coimbra: Liv. Almedina. 1988.

ABDALLA JÚNIOR, Benjamin. *Literatura, história e política*. São Paulo: Ática. 1990.

As mil e uma noites. Versão de Antoine Galland. trad. de Martim Velho Sotto Mayor. Lisboa: Editorial Estampa, s.d.

BAKHTINE, Mikail. *La poétique de Dostoïvski*. Paris: Seuil. 1970. BARTHES, Roland. *Mitologias*. trad. de José Augusto Seabra. Lisboa: Edições 70. 1988.

BEDIER, Joseph. *Les Fabliaux*. Études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Age. Paris, 1985. (Fascículos 98 de la Bibliothèque de L'École des Hautes-Études) apud MENENDEZ Y PELAYO, *Orígenes de la Novella*.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. trad. Arlene Caetano. 2ªed. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1979.

- BIARD, Jean Dominique. *Le style des fables de La Fontaine*. Paris: Éditions A.G. Nizet. 1969.
- BORTOLUSSI, Marisa. *Análise teórico del cuento infantil*. Madrid: Editorial Alhambra. 1985.
- BRADESCO-GOUDEMAND, Yvonne. *O ciclo dos animais na literatura popular do nordeste*, trad.de Therezinha Pinto. Rio de Janeiro: Fund. Casa Rui Barbosa. 1982.
- BRAGA, Teófilo. *Contos tradicionais do povo português*. Lisboa: J.A. Rodrigues Ed. 1915.
- CALDAS AULETE. *Dicionário contemporâneo de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Delta. 1958.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: EDUSP. 1984.
- _____. *Contos tradicionais do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: EDUSP. 1984.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT. *Dictionaire des symboles*. Paris: Éditions Laefort/ Éditions Júpiter. 1982.
- COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. São Paulo: Ática. 1987.
- _____. *Literatura Infantil*. 5ªed. rev. São Paulo: Ática. 1991.
- _____. *Panorama histórico da literatura infantil e juvenil*. 3ªed. rev. São Paulo: Quíron. 1984.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva. 1972.
- FIORIN, J.L. "A inauguração da inocência-Uma estratégia do discurso do Poder: A alteração do algoritmo narrativo." In *Significação*. São Paulo: Araraquara, nº 4. 1894.
- GÓES, Lúcia Pimentel. *Introdução à literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Pioneira.
- _____. *A fábula brasileira ou a fábula saborosa – Tentativa paideumática da fábula no Brasil*. Tese apresentada para o concurso de Livre-Docência, FFLCH-USP. São Paulo. 1994.
- MENENDEZ Y PALAYO, Marcelino. *Orígenes de la Novella*. Madrid: Consejo superior de Investigaciones Científicas, s.d., 3v.
- MORIN, Edgar. *O enigma do homem*. Trad. Fernando de Castro Ferro. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar. 1979.
- PEDROSO, Consiglieri. *Contos populares portugueses*. 3ªed.rev. Lisboa. 1985.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto*. Org.Bóris Schnaiderman, trad. Jasma Sarhan. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil. 1951.
- SIMONSEN, Michele. *O conto popular*. Trad. Luis Cláudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes. 1987.

TODOROV, T. *Os gêneros do discurso*. Trad. Elisa A. Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes. 1980.

VARGAS, Maria Valéria A. de Mello. *Do Pañcatantra a La Fontaine: tradição e permanência da fábula*. São Paulo, Tese de doutorado, FFLCH-USP, 1990.

VIEIRA DE ALMEIDA et CASCUDO, Luís da Câmara. *Grande fabularóide Portugal e do Brasil*.il. Sá Nogueira. Litografias de Júlio Pomar. Lisboa: Artística Fólio. 1962. (Grande Edição Especial, 2v).

VON FRANZ, Marie Louise. *A interpretação dos contos de fadas*. Trad. Elci S. Barbosa. São Paulo: Paulinas. 1990.



Carla Cristina Pasquale*

O MEDO E O HORROR NA LITERATURA ORAL

FEAR AND HORROR IN ORAL LITERATURE

RESUMO

Este artigo tem como objetivo a discussão do medo e do horror na literatura oral, procurando identificar, nos contos, os elementos que os tornam sedutores para milhões de pessoas, que sentem calafrios, mas não abandonam o desejo de ouvi-los.

ABSTRACT

The present article objectives to discuss fear and horror in oral literature, seeking to identify the elements, which make them fascinating to a great amount of people who, although having chillings, cannot stop listening to them.

PALAVRAS-CHAVE

Medo. Horror. Fantasia. Literatura Oral e Escrita.

KEY WORDS

Fear. Horror. Fantasy. Oral and written literature.

* Bacharel e licenciada em Letras. Tradutora e intérprete. Realizou curso de Especialização em *Leitura, Educação e Biblioteca* nas Faculdades Integradas Teresa Martin, onde foi monitora junto à Diretoria de Pesquisa e Extensão. Prepara-se para o mestrado em Teoria Literária.

TEMA	S.Paulo	nº 55	jan/junho 2010	P. 38-45
------	---------	-------	----------------	----------

Carla Cristina Pasquale

O MEDO E O HORROR NA LITERATURA ORAL

FEAR AND HORROR IN ORAL LITERATURE



A emoção mais forte e a mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga é o medo do desconhecido – disse Lovecraft, explicando, ainda, que, na literatura, “o mais importante é a atmosfera, pois o critério final de autenticidade não é o recorte de uma trama e sim a criação de uma determinada sensação”.

O clima que envolve um enredo, como locais distantes, arvoredos soturnos, podem reativar, no ouvinte ou leitor, temores relacionados a algo interno, que leva a enxergar a realidade de um modo estranho, completamente divorciado de como é percebida cotidianamente. Essa percepção distorcida provoca arrepios, sensação de paralisia que denunciam o estado de horror.

O medo humano é atávico. Viajante cósmico, preso num planeta do sistema solar que navega em misterioso espaço escuro – o homem contemporâneo sabe que sua rota individual chegará, de modo inevitável, a um fim. Então, o pavor do que não conhece o arrebatava do mesmo modo que, na pré-história, o medo do desconhecido arrebatava seus ancestrais.

Para exorcizar seus receios e tornar mais suaves suas noites, o homem primitivo contava histórias em volta de fogueiras. Essas histórias orais, contadas de geração a geração, foram construindo importante patrimônio cultural e artístico da humanidade.

No ocidente, em plena Idade Média, essa arte floresceu. Nas antigas histórias, monstros inspirados em diabos e tentações

percorriam morros, rios, florestas, casas de pedras ou de madeira provocando sustos nos ouvintes de narrativas insólitas, marcadas pela ambiguidade entre o real e o irreal, a realidade e o sonho. Esse enredo apavorante está registrado nas pinturas de Bosch, revelando o cotidiano medieval sempre ameaçado por demônios que emergiam das coisas mais simples. Havia histórias de Adão e Eva, e certamente Lilith, um espírito feminino maligno dos ventos, vindo do oriente com seus sopros perigosos. E ainda se repetiam, com certeza, as ameaças do bíblico Daniel, garantindo que o grande perseguidor invadirá a Terra do Esplendor e muitos cairão. Quem vai cair? Na dúvida, colocava-se o pavor dos que desejavam ser salvos e ganhar o céu, suprema aspiração dos medievais.

Ao lado do medo, certamente, havia, também, o encantamento das novelas de cavalaria, cujos ecos chegam do livro de Bernadim Ribeiro, escrito em 1557, onde uma velha conta a uma menina:

“Quando eu era da vossa idade, estava em casa do meu pai. Nos longos serões das espantosas noites de inverno, entre outras mulheres de casa, delas fiando e delas dobando, muitas vezes para enganarmos o trabalho, ordenávamos que alguma de nós contasse histórias que não deixasse parecer o serão longo. E ua mulher de casa já velha que vira muito e ouvira muitas cousas, por mais anciã, dizia sempre que para ela só pertencia aquele ofício. Então contava histórias de cavaleiros andantes. E verdadeiramente, as afrontas e grandes desaventuras que ela contava a que eles punham pelas donzelas, me fazia haver dó deles, e cuidava eu que um cavaleiro apostamente armado sobre seu fermoso cavalo pela ribeira de um rio deste gracioso campo passando, podia ir tão triste como ua delicada donzela...”

Em 1772, Jacques Cazotte publicou *Le diable amoureux*, em que Álvaro vive com Biondeta, que ele acredita ser um espírito mau. A forma como a moça surgiu, num momento de desafio a satanás, indica que se trata mesmo do diabo, mas seu comportamento feminino indica

tratar-se apenas de uma mulher apaixonada. Álvaro começa a duvidar, entorpecido. Preso na sedução demoníaca, não sabe o que está acontecendo, se o que vê e sente é real ou imaginário. A dúvida cresce e a ambiguidade se mantém – o que confere à narrativa a constituição de um gênero, o fantástico.

Todorov, baseando-se na obra de Cazotte e em *O manuscrito encontrado em Saragoça*, de Jan Potocki, definiu o fantástico como a *hesitação experimentada por um ser que só reconhece as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural*.

Desse modo, pode-se entender que *leis naturais* representam o real e *acontecimento sobrenatural* representa, na ficção, o irreal.

A dúvida e a hesitação de Álvaro é, no conto de Cazotte, o eixo estrutural e fundamental da obra: Teria se apaixonado realmente por uma mulher ou pelo diabo?

O medo advém da dúvida a respeito do sobrenatural – como ocorre na literatura oral do Brasil, onde não faltam lobisomens, sacis, nem carreiros que passam madrugadas inteiras com suas carroças rangentes, chicoteando cavalos. São fantasmas que voltam para assombrar os vivos, vingando-se de injustiças cometidas contra eles, ou simplesmente saudosos de suas terras e seu trabalho, sua vida antiga, ceifada pela morte. O medo é, também, alimentado pelos acalantos, cantigas de ninar, que falam de bicho papão em cima do telhado, de cucas que pegam nenês que estão sozinhos enquanto os pais trabalham, de tutus marambás que ameaçam devorar o menino.

Para Garcia Lorca, a força mágica da cuca deriva principalmente de sua indefinição. Trata-se de uma abstração poética, daí que o medo produzido seja um medo cósmico, e contra ele nada podem os limites do real ou da explicação racional.

A reflexão sobre a possibilidade de acordar de alguma espécie de encantamento, em que se está imerso, é feita por Guimarães Rosa:

(...)Diadorim veio para perto de mim, falou coisas de admiração, muito de afeto leal. Ouvi, ouvi aquilo, copos a fora, mel de melhor. Eu precisava. Tem horas em que penso que a gente carecia, de repente, de acordar de alguma espécie de encanto. As pessoas,

e as coisas, não são de verdade. E que é que, a miúdo, a gente adverte incertas saudades? Será que, nós todos, as nossas almas já vendemos? Bobéia, minha. E como é que havia de ser possível? Heim?

O medo vem de longe – na literatura gótica, narrativas que tratam do horror ganharam nome e forma, quando o Romantismo passou a valorizar os temas nacionais, admitindo o particular na sua concepção de belo. Hoffmann na Alemanha, Mary Shelley na Inglaterra, Edgar Allan Poe nos Estados Unidos, lidaram magistralmente com o horror.

A construção de ambientes na história, como castelos antigos, escadas que rangem, correntes tinindo, corujas que voam contra a luz da lua cheia, que brilha de um jeito sinistro, provocam um delírio sensorial em quem ouve as narrativas, com a certeza de que se tratam de coisas que ultrapassam a realidade, do modo como ela é percebida no dia-a-dia, provocando estranhamento.

Em geral, os ambientes são locais com paisagens fantasmagóricas, onde vivem pessoas estranhas, em que se misturam o sublime e o abjeto. Daí emerge o horror, sensação de paralisia gerada por choques e sustos, agravados pela incapacidade de se lidar com situações-limite.

Na literatura oral são incontáveis as histórias calcadas em situações apavorantes. As narrativas mitológicas, contos e lendas foram chamadas pelos irmãos Grimm de *antiguidades populares*, que se tornaram matrizes de *belos* contos impressos, que estreitaram, em definitivo, os laços entre o oral e o escrito. Experiência semelhante havia sido registrada por Charles Perrault, que, em 1697, havia publicado *Narrativas do Tempo Passado com Moralidade*.

A questão da moralidade é importante, pois, na época, a criança era vista como um adulto em miniatura e não como um ser específico, com reações, interesses e problemas bem distintos dos adultos, como passou a ser considerada no século XX.

Escritores de talento, nunca desprezando a literatura oral, escreveram histórias que não visavam o público infantil, mas que

acabaram se tornando clássicos desse tipo de literatura. Michel Tounier considerava Perrault, Lewis Carroll, Grimm, Andersen autores que, pela brevidade do relato, ritmo ágil dos acontecimentos tornaram-se mestres de uma literatura que passou a ser reconhecida como destinada à infância e à juventude:

“(...) como eles tinham gênios, escreviam tão bem, com tanta limpidez, com tanta concisão – qualidades raras e difíceis de conseguir – que qualquer um podia lê-los – até mesmo as crianças. Esse ‘até mesmo as crianças’ acabou assumindo para mim uma importância fundamental, diria que quase tirânica. É um ideal literário ao qual tento, sem lograr êxito – a não ser excepcionalmente. Corro o risco de causar choque, mas vou dizer o que penso: Shakespeare, Goethe e Balzac cometeram um erro a meu ver imperdoável: não podiam ser lidos por crianças. Não foram suficientemente bons para conseguir isso”.

Sobre a questão, Carlos Drummond de Andrade se indaga: *Haverá uma literatura infantil? Que bom livro para crianças não é lido com interesse pelo adulto? (...) Será que a criança é um ser à parte, estranho ao homem, algo inferior e mutilado, algo primário, fabricado na persuasão de que a imitação da infância é a própria infância?*

Cecília Meirelles considerava que “*toda literatura é uma só. As crianças é que a delimitam com sua preferência*”. Nas cantigas de ninar, porém, as crianças não opinam, nem expressam preferências. O que podem fazer quando a mãe canta, para elas, cantigas como esta, citada por Yeda Pessoa de Castro, recolhida em Minas Gerais, que fala do murundu, uma moita que pode esconder o perigo:

João Curutu
Atrás do murundu
Pega este menino
E papa com angu.

Ou, ainda, esta versão, oriunda da Bahia:

João Curutu
De trás do murundu
Come este menino
Com bolo de angu.

Também de Minas Gerais é a versão publicada por Ana Lúcia Cavani Jorge:

Filhinho está chorando
Com medo do papão
Sossega, meu menino,
Que não te come não.

Ana Lúcia Cavani Jorge fala que no acalanto em que a mãe assegura ao nenê que o bicho não vai comê-lo, a segurança já foi perdida, a separação passa como ameaça. *“Este interjogo entre fornecer proteção e atemorizar para que a proteção se faça mais desejada, aparece de maneira explícita neste acalanto”*, diz a pesquisadora:

Dorme, meu menino,
Tutu quer te comer
Mas a mamãe não deixa
Te há de defender.

O ser perigoso, que ameaça a segurança da criança é, como diz Cavani Jorge, *suficientemente indefinido para que todo o temido nele caiba. E seu vagaroso aproximar-se – vagaroso pelo ritmo do acalanto, vagaroso também, porque o acalanto termina e se reinicia sucessivamente, numa ritmada repetição.*

Essa indefinição gera profunda apreensão e, mais que nos acalantos, aterroriza o ouvinte dos contos orais, que, como característica, pretendem sempre manter um nível constante e cada vez mais elevado de atemorizamento. Aqui, são mortos que voltam como sombras ameaçadoras; são lugares familiares que, de repente, se invertem no seu contrário, transformando-se em lugares soturnos, habitados por forças malignas; é a surpresa de descobrir o medo em si mesmo, emanado pela consciência de um universo desconhecido dentro de si próprio, como algo tenebroso. Ou da súbita revelação – que se revela de modo estranho - que

um esqueleto caminha dentro do seu próprio corpo vivo, de modo inevitável, até que um dia prevaleça descarnado, sobre o corpo apodrecido.

As gamas mais variadas de horror rondam o indivíduo desde o seu nascimento, permeiam sua fase infantil e continuam a assombrá-lo a vida toda, até à velhice. Há um estranho fascínio em ouvir ou ler essas narrativas que provocam um tremor no corpo de quem ouve ou lê. Esse fascínio leva a desejar contos apavorantes, desde a pré-história, como se neles estivessem a representação dos mais íntimos conflitos e uma forma de purgação.

É enorme o fascínio de contos como os de Edgar Allan Poe, que constrói um horror muito mais voltado para a exploração psicológica, que revela, sem disfarces, dimensões mais profundas da natureza humana, a criptografia das perversidades.

Ele que revolucionou a técnica de escrever, justificando a unidade de ação e economia de meios como elementos fundamentais do conto, revolucionou, também, o jeito de contar, de construir o enredo de um modo capaz de liberar emoções oriundas das regiões mais profundas e inóspitas do inconsciente de cada um.

BIBLIOGRAFIA

- | | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------|
| CASSIRER, Ernst. <i>Linguagem e mito</i> . São Paulo: Perspectiva. 2006. | RIBEIRO, Bernardim. <i>Menina e moça</i> . Lisboa: Comunicação. 1984. (Org. Teresa Amado). |
| CAZOTTE, Jacques. <i>O diabo enamorado</i> . Rio de Janeiro: Imago. 1988. | ROSA, João Guimarães. <i>Grande Sertão-Veredas</i> . Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2005. |
| JORGE, Ana Lúcia Cavani. <i>O acaanto e o horror</i> . São Paulo: Escuta. 1988. | TODOROV, Tzvetan. <i>Introdução à literatura fantástica</i> . São Paulo: Perspectiva. 1992. |
| LORCA, Federico Garcia. <i>Las nanas infantiles</i> . Madrid: Aguilar. 1973. | |
| POE, Edgar Allan. <i>Assassinatos da rua Morgue e outras histórias</i> . São Paulo: Saraiva. 2009. | |

Zenaide Bassi Ribeiro Soares*

O PODER DO IMAGINÁRIO E A MAGIA DOS CONTADORES DE HISTÓRIAS

THE POWER OF IMAGINARY AND
THE MAGIC OF STORY-TELLERS

RESUMO

Neste trabalho, pretende-se estabelecer relações entre os velhos contadores de histórias, das tribos primitivas, e o jovem contador de histórias, o cinema. Considera-se, ainda, que os jovens narradores de histórias – os filmes –, já formaram velhos contadores que, ao recordarem passagens de suas vidas, transmitindo suas experiências, revelam traços que se assemelham às vivências dos grupos arcaicos, expondo elementos comuns a todos os homens, desvendando aspectos essenciais da natureza humana.

ABSTRACT

The present work intends to establish relations between the ancient story-tellers of the primitive tribes, and the young story-teller: the cinema. It is also considered here that the young story-tellers – the films – have already formed ancient tellers that, on remembering passages of their lives, transmitting their experience, reveal features similar to arcaic group experience, exposing common elements to all men, revealing aspects of human-being.

PALAVRAS-CHAVE

Mito. Mitologia. Imaginário. Ritual. Xamãs. Cinema.

KEY WORDS

Myth. Mythology. Imaginary. Ritual. "Xamãs". Cinema.

* Com formação em Comunicação Social, Ciências Sociais e Letras, fez mestrado em Ciências Sociais e doutorado em Comunicação e Artes. Diretora de Pesquisa e Extensão das Faculdades Integradas Teresa Martin e Faculdade Renascença, ambas vinculadas à UNIESP.

Zenaide Bassi Ribeiro Soares

O PODER DO IMAGINÁRIO E A
MAGIA DOS CONTADORES DE HISTÓRIAS

THE POWER OF IMAGINARY AND
THE MAGIC OF STORY-TELLERS



Imaginativos, detentores do poder de sedução da palavra, da gestualidade ritualística, dos silêncios fecundos, administrados em pausas reveladoras, os feiticeiros tornaram-se depositários dos grandes segredos da vida e da morte, perante seu grupo. Criadores de êxtases pela força da palavra, do gesto, das ervas misteriosas, conseguiam o milagre da reintegração do homem arcaico ao estado paradisíaco do “tempo muito antigo”, aquele tempo fabuloso das origens, que antecede a tudo, inclusive antecede à irrupção da morte que chegou ao homem como castigo.

Os feiticeiros passaram a ter seu lugar no grupo no momento em que ocorreu o aumento da produtividade do trabalho pelo incremento das forças produtivas e se criaram as condições para a ampliação da divisão do trabalho. O aumento da produtividade viabilizou um excedente socialmente produzido, que assegurou aos feiticeiros a possibilidade de se dedicarem exclusivamente à prática ritual, ao culto do passado, às técnicas de harmonização nas

relações entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. Isto, por sua vez, marcou a emergência, na divisão do trabalho, de atividades predominantemente intelectuais, ligadas ao universo simbólico.

A fala era o grande agente ativo da magia, que tinha o poder de preservar a identidade do grupo, de ligá-lo ao passado e ao futuro. E porque o homem primitivo não distinguia entre o real e o ideal, à maneira do homem de hoje, a arte não se constituía num elemento estranho e complementar à vida, mas se configurava como uma intensificação da vida, um modo necessário e exigente de expressão.



Essa concepção de unidade estava presente em todos os aspectos da vida social, e alicerçava-se no sentido da unidade existente entre homem e natureza. O clã totêmico representava uma totalidade – e o totem simbolizava a eterna comunidade de onde os indivíduos emergiam e para a qual retornavam, porque o coletivo se constituía numa união dos vivos com os mortos.

A terra, indivisa, pertencia à tribo inteira, incluindo-se os vivos e os mortos. A tribo e a terra em que ela vivia formavam uma indissolúvel unidade, e todo o caráter sagrado que descrevia essa unidade avançava no tempo, de geração a geração, através das narrativas mitológicas.

Através do mito ocorria o retorno às origens – porque, conforme registra Mircea Eliade, ele é mais que uma narrativa fantasiosa, narra histórias *verdadeiras*, que tratam das coisas essenciais, como a cosmogonia, a criação das estrelas, a origem da morte, as origens da tribo, e de tudo o que é primordial para a existência do grupo ou para explicar o mundo e a vida.

Por tratar de histórias verdadeiras, e registrar costumes e normas estabelecidos no tempo distante dos entes sobrenaturais, o mito tem caráter sagrado e exige, para ser contado, uma ritualística especial e solene. A arte de narrar, então, exige certas posturas, inflexões de voz e gestual que repetem a fala e o gesto dos entes que transmitiram esses conhecimentos aos homens: exigem determinadas datas e horários para serem contados, ou determinadas situações, como o momento da iniciação, nos ritos de passagem como da puberdade ou do casamento. Ou, ainda, o momento do primeiro aleitamento; das cerimônias relacionadas com o plantio ou com a colheita; os ritos mortuários.

“Não basta conhecer o mito da origem, é preciso recitá-lo; em certo sentido é proclamação e uma demonstração do próprio conhecimento.” – ressalta Mircea Eliade, que continua:

“E não é só: recitando ou celebrando o mito da origem, o individuo deixa-se impregnar pela atmosfera sagrada na qual se desenrolaram esses eventos miraculosos. O tempo mítico das origens é um tempo ‘forte’, porque foi transfigurado pela presença ativa e criadora dos Entes Sobrenaturais. Ao recitar

os mitos, reintegra-se àquele tempo fabuloso e a pessoa torna-se, conseqüentemente, ‘contemporânea’, de certo modo, dos entes evocados, compartilha da presença dos Deuses ou Heróis”.

No mito se esconde, então, o patrimônio comum do grupo, a sua concepção de existência. No feiticeiro, que guardava os segredos do grupo, escondia-se um artista, que detinha, no seu talento, o poder de unificar, através do encantamento de sua palavra e de seu gestual, uma sociedade que aos poucos se transfigurava, através da crescente divisão do trabalho. Ao feiticeiro, indivíduo possuído por deuses e dotado de inspiração, cabia recuperar a unidade perdida, tal como ocorreu em outros tipos de sociedade com profetas e sibilas.

Nas sociedades primitivas o mito se constituía no modelo exemplar de todas as atividades humanas significativas. Ele conseguia “explicar” todos os acontecimentos essenciais que levaram o homem e o mundo a ser como são. Por que o homem é mortal? A profunda dor de ter consciência de sua própria morte leva o homem a buscar explicações em todas as sociedades primitivas, como por exemplo, em inúmeros grupos indígenas do Brasil.

Índios brasileiros – os maués da Amazônia – ensinavam aos jovens de sua tribo como surgira o mundo e a morte:

“Quem fez a terra foram os encantados: a sucuri e a jibóia. Fizeram a terra com o corpo de sua irmã, a cunhã-magaru. Se ela tivesse

ficado com a face para cima, voltada para o céu, ninguém morreria. Mas ela ficou com a cara virada para baixo, para o chão, por isso ninguém escapa ao seu chamado. Ela disse: vocês me fizeram terra, está bem. Mas eu vos chamarei sempre para junto de mim”.

A morte pesa sobre todos os seres vivos como uma imposição inevitável, não apenas sobre os maués. Em todas as culturas, é sabido, os homens tratam desta questão, inclusive nos tempos recuados, nas sociedades arcaicas. As sepulturas dos neandertalenses já revelavam muito mais que um cuidado para se proteger os vivos da putrefação dos cadáveres. Vestígios de pólen, postura fetal do morto, ossos pintados com ocre são achados arqueológicos que revelam crença numa outra vida, sob outra forma, fora da percepção empírica. “A irrupção da morte no sapiens é, ao mesmo tempo, a irrupção de uma verdade e de uma ilusão”, afirma Morin:

“O Homo Sapiens é atingido pela morte como por uma catástrofe irremediável, que traz consigo uma ansiedade específica, a angústia ou horror da morte (...) Tudo nos indica que esse homem não só recusa essa morte, mas que a rejeita, transpõe e resolve no mito e na magia”.

A negação da morte, hoje, pode ocorrer de forma eufemizada, quando se diz *“vida eterna”*, *“outro lado”*, *“descanso”*, *“descanso eterno”*. Nos tempos recuados, a crise gerada no sapiens pela tomada de consciência da morte teria levado à busca de soluções imaginárias, mitológicas, mágicas – e mais tarde, religiosas – para tornar suportável a

idéia de morrer. Isto acabaria gerando, para o homem, a concepção de um destino distinto de todos os outros animais, ou seja, a de um ser dotado do poder da imortalidade, a partir de um “duplo” do corpo de caráter insubstancial, fluido, intangível, algo assemelhado a uma sombra, um brilho, um sopro. Ou através da ressurreição do morto, que ressurge do chão.

A noção de “duplo”, criação induzida a partir dos sonhos, da sombra, da imagem refletida na água, dotado da capacidade de ultrapassar a morte, preservando a identidade do morto, transformava a morte em apenas uma “passagem” de um estado físico para outro, imaterial.

Em função do “duplo” que permanece vivo, *sendo e não sendo* o ser real, serão criadas cerimônias mágicas. Nelas, o homem arcaico poderá se dirigir não mais aos seres ou objetos concretos, mas a seus “duplos”, seres intermediários entre o ambiente e o sujeito, ou seja, criações imagéticas e simbólicas.

A crença na ressurreição do morto, que podia renascer da terra, adulto, ou rejuvenescido, aparece, também na Amazônia, no mito do surgimento do primeiro índio maué. Esse mito fala de Onhiamuaçabê, moça que vivia no Noçoquém, um lugar encantado, de onde foi expulsa por seus irmãos, porque engravidara. Ela foi viver sozinha, teve um filho que, por volta de seis anos de idade, foi assassinado pelos tios. O menino morto foi enterrado, mas, certo dia, renasceu bebê, da terra escavada pelos índios que procuravam raízes, abrindo o chão. Esse menino tornou-se o primeiro Maué, dando origem à sua tribo.

Bem longe da Amazônia, no tempo e no espaço, em Neandertal, o homem arcaico, de posse da certeza da

inevitabilidade da morte, já havia elaborado um sistema de crenças que admitia a sobrevivência do morto, sob outra forma. Isto significa que ali já se tratava da morte fora de sua ocorrência imediata, o que indica, por sua vez, a presença da consciência de *tempo*, como diz Morin, “no seio da consciência” do sapiens. A partir dessas noções, fica evidenciada uma mudança qualitativa e de grau no conhecimento consciente do homem arcaico:

“A ligação de uma consciência de transformações, de uma consciência de imposições, de uma consciência de tempo, indicam, no sapiens, a emergência de um grau mais complexo e de uma qualidade nova no conhecimento consciente”.

A irrupção da morte no sapiens é, segundo Morin, “a irrupção de um conhecimento objetivo e de uma nova subjetividade, e, sobretudo, a ligação ambígua entre ambos”.

O esforço de superar a morte, ultrapassá-la através da fantasia, é o esforço do homem imaginante que não suporta a idéia de morrer e ser reduzido a nada, como diz Morin:.

“A consciência da morte que emerge no sapiens é constituída pela interação de uma consciência objetiva que reconhece a mortalidade e de uma consciência subjetiva que afirma se não imortalidade, pelo menos uma transmortalidade”.

A crença na existência de uma transformação do estado corpóreo para outro estado insubstancial, sem que o morto perca sua identidade, marcará, segundo Morin, a

irrupção do imaginário na percepção do real, na visão de mundo do sapiens:

“e daí por diante, o imaginário e o mito passarão a ser produtos e co-produtores do destino humano”.

A força da criação imaginária como produto e co-produtora da realidade humana fica evidente no mito que relata como ocorreu a aliança entre os maués, da Amazônia, e a adoção do casamento endogâmico, num tempo muito antigo, quando ainda não existiam armas, como o arco e a flecha:

‘No principio do mundo houve um homem *Aiaiaê*, que matou com uma pedra *Nô-Aitêc*, um índio Maué.

Aiaiaê era o próprio mal. Os Maué, porém, tomando a pedra de *Aiaiaê* o mataram com ela própria, cantando:

Arépêc *Aiaiaê* oen
encoinçauapê
Nô-Aitec noaitec-o
Oipoitocai ireum-né”.
(Eu vingarei a morte
com a mesma pedra
com que *Aiaiaê* matou
outro homem, antes
de haver arma).

Depois disso, perdoando-se entre si, os maué resolveram jogar a pedra fora, para que nunca mais nenhum deles brigasse. E foi essa pedra

que Uaciri levou para o céu, pois se a deixasse na terra, os maué estariam sempre brigando entre si.

Desde então foram os Maué casando-se dentro da própria tribo”.

Para os maués, a pedra “assumia” o duplo de Aiaiaê. Ela se constituía no substrato material que possibilitava a operação maléfica do ausente (Aiaiaê morto) que havia transposto a morte e continuava presente. Foi preciso que a pedra nefasta fosse magicamente retirada do ambiente (levada para o céu) para que o mal fosse definitivamente exorcizado e desaparecesse. Só então se tornou possível a paz entre os maués, e a endogamia, avaliada positivamente pelo grupo, também se tornou possível.

O mito da pedra de Aiaiaê transcende a si mesmo quando permite ao povo maué vivenciar na fantasia uma aprendizagem para o real. Permite a reorientação da desordem para a superação da crise (a luta) e o estabelecimento dos dispositivos organizacionais do grupo (a paz, as regras, o casamento).

Darcy Ribeiro relembra a importância do mito para determinados grupos sociais, na explicação da origem do mundo e da própria comunidade, bem como o caráter do vínculo que a unifica internamente e a contrapõe a outros grupos humanos e a toda natureza. É no mito que o grupo vai ainda encontrar *“a justificação de certas formas de comportamento, por sua congruência com as normas míticas, e a garantia da eficácia dos ritos e cerimônias, bem como da legitimidade das instituições, graças à referência direta aos mesmos episódios narrados pelos mitos”*.

Assim fica assegurada a sua eficácia, na vida social, mas transcende ao concreto, vai muito além.

O mito é digno de credibilidade porque não falseia a verdade, narra o que “realmente” aconteceu, como ocorreu a “irrupção do sagrado” e uma realidade total ou fragmento dela passou a existir por meio da ação de entes sobrenaturais. É enigma, portanto, que transforma a magia em fato corriqueiro, capaz de partilhar o cotidiano de cada um, observando a lógica do desejo através do registro do imaginário. Contado de forma sedutora, deslumbra e persuade. Transforma cada espectador em personagem do cenário mágico e ator da fascinante história, que, por identificação, transfigura a sua existência, incendiando a sua imaginação, permitindo que incorpore a si tudo aquilo que não é, mas sente que tem possibilidade de ser – possibilidade essa que lhe é conferida pelo simples fato de pertencer à espécie humana.

O homem, criador de mitos, passa a ser também governado por eles e, através das relações com eles estabelecidas, transcende a si, incorporando-se ao todo. Na união cósmica, alcança a fusão do sonho com a substância da vida, como ocorreu na sociedade moderna, ao criar o cinema e transformá-lo no herdeiro do feiticeiro arcaico que, em dias, horas e lugares marcados, reconta velhas histórias.

A Magia do Jovem Feiticeiro

Para contar suas histórias, o cinema-indústria não só remontou às origens mitológicas do homem arcaico, como recriou o ritual. Aqui, o próprio conceito de cinema se alarga,

englobando a casa exibidora e a obra filmica, que se constitui no seu segmento pulsante.

Os rituais envolviam o cinema, nos áureos tempos de Hollywood, desde o preparo do corpo: o banho, a escolha cuidadosa da roupa, o penteado, os enfeites, o perfume, até o deslocamento do local de moradia na direção da casa exibidora da obra filmica. Ali, a passagem pela bilheteria, a fila, o ingresso, a entrada, a escolha de um cantinho, a espera, o escurecimento da sala, o relaxamento, a comunhão com a narrativa, a incorporação do fantasma advindo da tela. Tudo, passo a passo, evoca as ritualísticas primitivas. As condições descritas não são as mesmas, é claro, nem o que se narra. Outro é o tipo de sociedade que conheceu o cinema, mas o que se pretende aqui dizer é que permanece vivo o “espírito” arcaico, entendido como essência da herança ancestral de um modo de ser, que sente e aspira. Herança sutil e imaterial de antiga comunhão com a magia, registros intangíveis que marcam as profundezas do inconsciente. O sentimento do arcaico flutua no interior do moderno, emerge nos esconjuros e fórmulas para apropriação mágica de bens e pessoas, objetiva-se nas cerimônias rituais.

O ritual, que cerca o cinema em todos os seus detalhes; a necessidade que tem o espectador de incorporar a si a identidade do artista através da imitação de suas roupas, maquiagem; a tentativa de apropriação mágica de sua identidade, através do consumo de conhecimentos sobre ele, imagens, fotografias, autógrafos, reportagens – tudo isso que está nos relatos de velhos que relembram a influência do cinema em suas vidas, revive a essência de práticas ancestrais.

A respeito da mágica sintonia que se estabelece entre o público no cinema com a imagem, o antropólogo Massimo Canevacci admite:

“O público tende a se por em doce sintonia com a alienação de luz, vento, ar movel que constitui o ‘fluxo pneumático’ das imagens. Assim como a auréola expressa a natureza interior divina, essas imagens elevam-se a uma potência psíquica que penetra docilmente na alma do espectador, até as zonas mais profundas”.

Essa possibilidade de que algo sutil penetre nas zonas mais profundas do cérebro do espectador leva a supor que, no cinema, a obra filmica pode exprimir algo que não aparece na sua forma visível, imediata. Algo que está por trás ou subjacente ao que é exibido nesse recinto sagrado, e que entra em sintonia com aspirações e necessidades de quem vê a obra, favorecendo a emergência do processo de projeção-identificação.

Freud considera o fenômeno da identificação, a que conceitua como *“forma primitiva de ligação afetiva a um objeto, que pode surgir em todos os casos em que o sujeito descobre em si um traço comum com outra pessoa que não é objeto de seus instintos sexuais”*.

A identificação, no seu ponto máximo, é favorecida por diferentes fatores:

“O ótimo da identificação se estabelece num certo equilíbrio de realismo e de idealização; é preciso haver condições de verossimilhança

e de veracidade que assegurem a comunicação com a realidade vivida, que os personagens participem por algum lado da humanidade cotidiana, mas é preciso também que o imaginário se eleve alguns degraus acima da vida cotidiana, (...) que as situações imaginárias correspondam a interesses profundos, (...) que digam respeito intimamente à necessidade e aspirações dos (...) espectadores”.

O espectador intimamente anseia por aquilo que gostaria de ser, e imita, conscientemente ou não, os deuses da tela – e mais recentemente, da televisão -, querendo assimilar, incorporar suas características através não só de exercícios imaginários, mas também de mimetismos práticos em que se incluem seu modo de andar, de olhar, de maquiar-se, ou seus objetos pessoais como o “seu” sabonete, a “sua” pasta de dente, os “seus” óculos, a “sua” dieta, os “seus” móveis. E o que o ser humano gostaria de ser, ultrapassa os limites do cotidiano tedioso, para atingir uma vida plena de emoção, aventura e fantasia.

Os velhos que relembram¹, recorrem à sua experiência, que se relaciona com a memória individual e coletiva. Tratam com intensidade de sua vivência, que, como quer Benjamin, vincula-se à sua vida privada, à percepção consciente, à solidão.

Muitos, ao se lembrarem, associando essas lembranças às histórias contadas pelo cinema, sentem-se

¹ Referência à pesquisa com idosos, amantes do cinema, realizada em São Paulo, no período de 1993-1994, Universidade Mackenzie. (A cidade e o cinema – Memória do star system norte-americano e influência do cinema no comportamento da população de São Paulo).

sós ou relembram solidões passadas, onde o conforto vinha da criação de fantasmas. Fantasmas criados a partir do olhar vindo da tela, do olhar do simulacro transformado em real e que, agora, em casa, vira uma figura etérea, que preenche a solidão, como a de dona Deolinda, que se sente acompanhada, quando pensa na atriz ou relembra a canção *Over the Rainbow*, cantada num filme por Judy Garland. Sem limitações de tempo e espaço, o fantasma passeia como algo indefinível, um olhar de “fora” que observa e faz coro à tristeza da anciã, por algo que poderia ter sido e não foi, que poderia ter acontecido e não aconteceu, pelo que poderia ter sido “vivido” e não foi, uma vez que os papéis sociais não foram cumpridos: de jovem não foi bela, nem amada, nem se casou. Mais que as expectativas sociais, o modelo fornecido pela indústria cinematográfica não se cumpriu, e a sensação de vazio persiste, apesar do tempo. Mas o modelo não se cumpriu, também, para dona Justina, aquela que quando moça queria um amor cinematográfico e teve um “casamento frouxo”, muito aquém das promessas advindas da tela. A vitória, a libertação, a plenitude sugeridas pelo “happy end” não se afirmaram na “vida vivida” e a projeção imaginária resvala na angústia difusa em sentimentos ambivalentes, diante do balanço da existência, no momento em que se avaliam saldos positivos e negativos.

A fantasia, concebida como uma atividade mental que retém elevado grau de liberdade em relação ao princípio de realidade, liga-se ao sonho, expressa-se na divagação. Mantém-se livre do controle do princípio de realidade pelo preço de tornar-se impotente, inconsequente e irrealista. Mas separar é criar o desejo de reunir: que a

fantasia se torne real está no fundo de muitas aspirações, confirmando o mito, tantas vezes repetido, de Platão:

“A natureza humana era a princípio muito diferente (...) Tudo nestes seres humanos era duplo, tinham quatro pés, quatro mãos, dois rostos (...) Zeus decidiu-se um dia a dividir cada um deles em duas partes. Quando deste modo ficou dividida em dois toda a Natureza, apareceu em cada homem o desejo de reunir-se à sua outra metade própria...”.

O desejo de reunir-se, de recuperar a totalidade perdida alimenta a fantasia de quem busca sua própria identidade no “outro”, o objeto imaginário perdido, retendo consigo o fantasma desse objeto, tão presente como a dor *“latejada...fisgada no membro que já perdi”*, como diz o compositor Chico Buarque de Holanda.

Esse fantasma, etéreo/real, abandona a tela impregnando-se na íris do espectador, estabelecendo com ele uma identidade imaginária, que se reflete no espelho, acentuando obsessões.

Os “traços” concretos de realidade são elaborados mimeticamente, na construção da identificação imaginária. Através do vestuário, penteados, maquiagem, constrói-se o duplo realizado. E a indústria, sempre atenta ao lucro, padroniza e difunde no mercado os elementos necessários a essa construção: gêneros de roupas inspiradas em filmes

de sucesso, padronagens de tecidos, cores, modelos de penteados, xampus, cremes, batons.

Os velhos que narram histórias de filmes, associando-os à sua vida, recordam modelos que usavam: os tipos de roupa, penteado, os cuidados com o corpo. Lembram gestos e posturas; conduta durante as refeições; arranjos da casa: móveis, colchas, toalhas, pequenos utensílios domésticos. Elementos, todos, advindos de lições do cinema. O jeito de namorar, a expectativa diante do futuro, tudo está nos relatos de dona Luzia, de dona Letícia, de dona Maria José, até o personagem criado para si mesma e o namorado fictício.

A pobreza é continuamente negada através da imitação do luxo, que nem chega a imitar, fica no embrião, simples suporte para o imaginário. Na casa pobre, de móveis toscos, como ocorre com dona Deolinda ou com dona Telma, uma cortina de algodão, um forro de tecido sobre uma mesa velha, um sofá que lembra o de um filme, passam a ser símbolos de um novo status, ilusório, que preenche de modo imaginário lacunas evidentes. Essa ilusão sustenta-se no esquema engendrado pelo star system, que, através de seus filmes, propunha e impunha não só uma nova ética da individualidade como uma nova elite social, que parece facilmente atingível através da alienação de si, da identificação onírica, da aquisição de símbolos e objetos simbólicos.

Ao falar da casa, da rua da infância, a saudade quase adquire consistência física: o entrevistado se emociona, descrevendo um estado de felicidade que ficou lá no passado. Está no nível do imaginário esta perfeição que permanece na lembrança como expressão de um desejo,

insolúvel em nível de realidade, e negado, continuamente, por informações posteriores: os castigos, o medo, as dificuldades, a vontade de sair de casa, de não reproduzir o modelo materno. E, acima de tudo, pela confissão quase unânime de que o cinema preenchia uma lacuna na vida de cada um.

Que lacuna era essa? Estaria implícita nessa afirmação a confissão de uma existência insatisfatória?

Um elemento explicativo poderia ser o reconhecimento de que todo ser humano só pode atingir a plenitude se apoderar-se das experiências alheias, *“que potencialmente lhe concernem, que poderiam ser ele”*, como diz Ernst Fisher:

“E o que um homem sente como potencialmente seu inclui tudo aquilo de que a humanidade, como um todo é capaz. A arte é o meio indispensável para essa união do indivíduo como o todo; reflete a infinita capacidade, para a circulação de experiência e idéias”.

Mas, além do caráter mágico da arte, de seu poder de encantamento e transformação, as entrevistas com velhos amantes do cinema deixam entrever pequenas aspirações, que revelam seu cotidiano pobre, o desconforto doméstico de sua juventude, como o sonho de possuir uma cama parecida com aquela do cinema. Os colchões altos e macios, comuns nos Estados Unidos, mostrados através do cinema, afrontavam os colchões de crina, capim ou palha de milho que eram usados no Brasil. E aqui, as entrevistas permitem relembrar a pobreza de Sinhá Vitória, a personagem de

Graciliano Ramos em “Vidas Secas”, cujo maior sonho era possuir uma cama igual a que vira na casa de “seu” Tomás da Bolanderia. Ela nunca havia visto um filme, nem camas tão belas como as norte-americanas, mas também sonhava com o conforto de uma cama macia para repousar o corpo cansado de tanto trabalho penoso e tanta pobreza.

O cinema, porém, vai mais longe, oferece muito mais que isso: ele tem o poder de suspender o tempo e detém a capacidade de se tornar a razão de ser do desejo do outro.

A noção do próprio corpo e do prazer corporal é substituída no espectador por uma imagem externa, vinda do cinema e na qual o sujeito se aliena. Para se constituir, esse novo sujeito precisa daquele olhar que emerge da tela; dos fantasmas criados a partir da ausência daquele olhar do simulacro que parece real e que, agora, em casa, por intermédio do videocassete ou dvd, vira manso fantasma que preenche a solidão.

Ali estão, na sala, Charles Starrett, Victor Macture, James Dean, Clark Grable, Marlon Brando – namorados fantasmas, que passeiam, invisíveis, ao lado do gravador, onde as mulheres idosas evocam o passado, recontando histórias que eles contaram. Ao presentificar o passado, a memória instaura o tempo mítico, onde se nega o tempo histórico e se resgata o estado edênico, capaz de renovar e regenerar a existência. Por isso, ao lembrar, as mulheres idosas parecem rejuvenescidas pela poesia das lembranças que libera do peso do tempo. Logo, porém, como num movimento cíclico, fecham-se no presente, sofridas, por algo que se perdeu. Mas não são apenas elas que sofrem. Os deuses também sofrem quando se lembram dos tempos áureos de sua juventude, época em que tinham seus templos

nas telas do mundo todo. O desabafo de Joan Crawford é bastante eloqüente:

“Eu fui uma grande mentira. Eu me chamo Lucille La Sueur e não tenho mais o rosto que a velhice consumiu. O cinema é capaz de todas as mágicas, menos uma: preservar a nossa juventude”.

Na amargura da grande estrela, a constatação reiterada da desvalorização da velhice. Nesta sociedade, ela não detém, como ocorria no grupo arcaico, nem a autoridade nem a sabedoria. Sua experiência é descartável: urge escorraçá-la para fora do curso real da vida.

A experiência do envelhecer é como uma pressão do passado que aumenta enquanto se tornam mais restritas as possibilidades de futuro. A presença do fim se delineia, de forma inexorável, e a angústia da iminência da morte confere certo fascínio ao presente, que se tenta prolongar a todo custo. Inutilmente, porque até os deuses morrem. Apesar disso, porém, novo tipo de duplo, tecnológico, desafia a morte e a ultrapassa, como ocorre com Joan Crawford, a velha contadora de histórias, que permanece na tela, movimentando-se, etérea, eternamente jovem, repetindo histórias que preservam a magia do cinema. Sua outra verdade, seu duplo, permanece na tela, movimentando-se, etérea, eternamente jovem. Falando, sofrendo, amando, vivendo, recontando velhas histórias que preservam a magia do cinema na concretização do sonho da imortalidade, convertido, desde os tempos imemoriais, em transmortalidade.

Essa magia, expressão da vontade de durar, não anula, porém, a dor da descoberta da ilusão, por isso a extensão da

amargura da atriz é proporcional à crença por ela depositada na fantasia de uma juventude indestrutível. A velhice é inevitável, mas é sempre difícil perceber, de modo efetivo, a sua chegada. “*Quando (...) me vi no espelho já tinha envelhecido*”, confessa Fernando Pessoa, revelando o eterno espanto do encontro com “si mesmo”, quando o que se tem pela frente é apenas “*a distância subitamente impossível de percorrer*”.

Como, porém, de acordo com T.S. Eliot, o gênero humano não pode suportar muita realidade, novamente, em pleno século XXI, no conto e no canto esse homem se embala como um antigo maué, sustentando a dialética de ser sujeito e objeto da história que lhe narram. Ouvindo, desfaz-se de si mesmo, liberando-se do tempo histórico para reintegrar-se ao tempo mítico, onde a fantasia areja o cotidiano. Reintegrado, como nos mitos da antiga Grécia, entra “entheos”, funde-se com deus, nesse breve instante mágico, de pleno encantamento.

BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Abril Cultural. (Coleção “Os Pensadores”, vol. VI). 1973.

BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas: *Magia e Técnica, Arte e Política*, São Paulo: Brasiliense. 1987.

_____. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense. 1987.

BERGSON, Henri. A consciência e a vida. In: *Cartas, conferências e outros escritos*. São Paulo: Abril Cultural. 1984 (Coleção Os Pensadores)

BERGSON, Henri. *Matéria y memoria: ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cayetano Calomino. 1943.

ELIADE, Mircea. Mito e realidade. São Paulo: Perspectiva. 2002.

FISHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Guanabara. 2006.

FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, visão e imaginação*. Lisboa: Edições 70. 1973.

FREUD, Sigmund. “Sobre a psicopatologia da vida cotidiana”. In *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago. 1987.

_____. *Psicologia de las masas*. Madrid: Alianza Editorial. 10ed. 1986.

HEIDEGGER, Martin. *Conferências e escritos filosóficos*. São Paulo: Abril Cultural, (Coleção “Os Pensadores”, vol. XLV). 1973.

HERSKOVITS, Melville J. *Antropologia cultural*. São Paulo: Mestre Jou, 3vols. 1972.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas (SP): Papius. 1989.

LURIA, A.R. *Pensamento e linguagem: as últimas conferências de Luria*. Porto Alegre: Artes Médicas. 1986

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva. 1980.

MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio. 1989.

_____. *L'Esprit du temps*. Paris: Bernard Grasset. 1962.

_____. *O paradigma perdido*. Lisboa: Publicações Europa-América. 1975.

PEREIRA, Nunes. *Moronguetá: um Decameron indígena*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1967

RIBEIRO, Darcy. *Os índios e a civilização*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes. 1986.



Adriana Silene Vieira*

**AS MÁSCARAS EM
OSCAR WILDE E JOÃO DO RIO**
THE MASKS IN
WILDE'S AND JOÃO DO RIO

RESUMO

Este artigo pretende estudar a influência do Decadentismo, e em particular de alguns textos de Oscar Wilde, em contos de João do Rio. Estabeleceremos um paralelo entre a obra *O Retrato de Dorian Gray* (1891), de Wilde, e alguns contos de João do Rio, dando preferência para “O monstro” e “O bebê de tarlatana rosa”, da obra *Dentro da Noite* (1910).

ABSTRACT

This article intends to study the influence of the Decadentism and particularly of some texts of Oscar Wilde, in João do Rio's tales. For this, it will set a parallel between Oscar Wilde's Masterpiece *The Picture of Dorian Gray* (1891), and some of João do Rio's tales, specially “O Monstro” and “O bebê de tarlatana rosa”, from the book *Dentro da noite* (1910).

PALAVRAS-CHAVE

Decadentismo. Oscar Wilde. João do Rio. Máscara.

KEY WORDS

Decadentism. Oscar Wilde. João do Rio. Mask.

* Doutora em Teoria e História Literária pela UNICAMP. Professora das Faculdades Integradas Teresa Martin - UNIESP.

TEMA	S.Paulo	nº 55	jan/junho 2010	P. 68-95
------	---------	-------	----------------	----------

Adriana Silene Vieira

AS MÁSCARAS EM
OSCAR WILDE E JOÃO DO RIO
THE MASKS IN
WILDE'S AND JOÃO DO RIO



É bem verdade que, ao examinarmos a vida em seu cadinho, curioso, de dor e prazer, não podemos usar, no rosto, nenhuma máscara de vidro, e nem evitar que os vapores sulfurosos perturbem nosso cérebro e turvem nossa imaginação com fantasias monstruosas e sonhos malformados. Existem venenos tão sutis que, para conhecer-lhes as propriedades, temos que nos expor às doenças que causam.

(O. Wilde. *O Retrato de Dorian Gray*, p. 46).

Nosso breve estudo comparativo entre os textos de Oscar Wilde e João do Rio leva em consideração a evidente influência dos textos do esteta irlandês, que foi traduzido¹, imitado em sua escrita, seu comportamento e maneira de se vestir pelo cronista carioca. Faremos uma análise de alguns momentos em que esta influência se dá e para isso abordamos a questão da *máscara* no romance do irlandês e nos contos do brasileiro. Dentro desse estudo, observaremos também o sentido da *moral* e da *anti-moral* presentes nos textos dos dois autores.

¹ João do Rio traduziu, entre outros textos de Wilde, os ensaios de *Intentions* e a peça *Salomé*.

Gentil de Faria (1988) aborda a influência de Wilde e outros autores decadentistas na literatura brasileira. Em seu trabalho, tratou da influência de Wilde na obra de João do Rio, lembrando ter sido este um dos divulgadores de Wilde no Brasil:

João do Rio foi (...) o escritor que mais divulgou Wilde no Brasil. Só o estudo da presença do escritor inglês em sua obra já forneceria amplo material para outro trabalho universitário.

(p. 106-7)

Faria comenta também a adaptação do decadentismo ao nosso país à época de João do Rio, afirmando que o autor brasileiro *apoderou-se das características dos heróis decadentes e as aplicou à juventude do seu tempo.* (p. 96)

Renato Cordeiro Gomes (1996) também observa essa reordenação dos preceitos do esteta na obra do cronista:

Sem invalidar a atitude de denúncia em relação à miséria da “outra cidade”, (...) é como “gente chic”, à maneira de seus modelos Oscar Wilde e Jean Lorrain, (...) que João do Rio visita esse outro lado do Rio de Janeiro (...) Deste modo, não faz mais que repetir uma lei do universo importado da arte, realocando nos tristes trópicos um gesto aristocratizante dos decadentistas. (p. 77)

Pelos comentários dos dois críticos, temos aberta uma discussão de como pode ser bem ou mal adaptada uma obra estrangeira em nosso país. Poderíamos pensar nas várias atitudes de um escritor brasileiro frente à cultura estrangeira,

que chegaria ao radicalismo da posição do antropófago, pregada por Oswald de Andrade, que devora a cultura estrangeira. Porém, na *Belle Époque*, o clima era de imitação, que, ao que parece, não ocorria apenas no Brasil, mas em todo o mundo. Edgar Allan Poe influenciava Baudelaire, que influenciava Wilde, que influenciava Jean Lorrain, Gomez Carrillo, João do Rio. Essa atitude imitativa foi criticada por Monteiro Lobato, que afirmava que os brasileiros macaqueavam a Europa.

Não faremos uma análise exaustiva dessa influência, mas, partindo do princípio de ser mais que óbvia, estudaremos o diálogo entre as obras dos dois autores e o transplante da figura do dândi wildeano para os textos do cronista carioca.

Ao estudar a questão da máscara nos textos dos dois autores, analisaremos também a concepção da *verdade* e *representação* em seus textos. Em Wilde a moralidade é tematizada em *O retrato de Dorian Gray*, em que os crimes da personagem manifestam-se em sua figura representada num quadro.

Desse modo, estudaremos a ideia da *duplicidade*, da essência e da máscara. Em *O Retrato de Dorian Gray* temos a duplicidade no confronto entre Dorian Gray e seu quadro, feito pelo artista Basil Hallward, que, depois de uma espécie de “pacto”, trocam de lugar. Essa duplicidade entre o caráter e a aparência surge também nas obras de João do Rio.²

A máscara em Wilde está presente em sua concepção de arte: em seus textos, defende a superioridade da arte em

² Este culto das aparências aparece também em *A Bela Madame Vargas*, através da ostentação de falsa riqueza de Hortência Vargas.

relação à vida, e que esta se torna bela apenas quando imita a arte. Sua tese é bastante demonstrada em *O retrato de Dorian Gray*, em que a perfeição da beleza da personagem é captada por um quadro.

Os Dândis de Wilde e João do Rio

O Flaneur

Uma boa definição para a palavra Flaneur ou flâneur³ é que uma palavra do francês que pode ser traduzida como “Flanador” e usada para se referir a homens com um certo comportamento peculiar. Esse estilo de vida foi assim chamado pelo poeta Charles Baudelaire.

Entre o romance *O Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde e o conto “O bebê de tarlatana rosa” de João do Rio existe um ponto de contato: a questão do disfarce, do fingimento. Em ambas as histórias temos uma personagem de classe alta, um dândi, que desce ao mais baixo, sai pelos becos escuros e sórdidos, buscando viver experiências, aguçar seus sentidos. A esse vivenciar dos prazeres mundanos, Heitor de Alencar, de “O bebê de tarlatana rosa” chama “acanalhar-se”, “enlamear-se bem”. Ambos os dandies saem às ruas, como *flâneurs*, para observarem a vida dos pobres⁴ continuando, porém, a saber qual seu lugar social, de homens de classe, de posses. Com relação a isso, é bem ilustrativa a fala de Lord Henry, no texto de Wilde:

Imagino que a tragédia real do pobre é que a única coisa que ele é capaz de sustentar é a autonegação. Os pecados bonitos, assim

³ <http://barbara-rt.blogspot.com/2009/03/flaneur.html>

⁴ E intervir em suas vidas, no caso de Dorian Gray.

como as coisas bonitas, são privilégio dos ricos. (...) a arte medieval é encantadora, mas as emoções medievais estão desatualizadas. (...). Creia-me, nenhum homem civilizado se arrepende de um prazer, e nenhum homem incivilizado jamais conhece o que é o prazer.”
(p. 63)

Em “O bebê de tarlatana rosa”, temos Heitor de Alencar narrando a seus amigos uma aventura que vivera no carnaval. Ele parece tranquilo. A aventura vivida por ele recebe vários adjetivos. Primeiramente é denominada “pavorosa” e, ao final, denominada por seu ouvinte Belfort como sendo “bela”, “empolgante”.

Em uma reunião de amigos, Heitor conta sobre uma aventura vivida por ele e um grupo que, no carnaval, como autênticos *flaneurs*, saem pela cidade:

– Está claro que este ano organizei uma partida com quatro ou cinco atrizes e quatro ou cinco companheiros. Não me sentia com coragem de ficar só como um trapo no vagalhão de volúpia e de prazer da cidade. O grupo era o meu salva-vidas. No primeiro dia, no sábado, andamos de automóvel a percorrer os bailes. Íamos indistintamente beber champanhe aos clubes de jogo que anunciavam bailes e aos maxixes mais ordinários. Era divertidíssimo e ao quinto clube estávamos de todo excitados. Foi quando lembrei uma visita ao baile público do Recreio. (...) Com efeito. Íamos juntos, e fantasiadas as mulheres. Não havia o que temer e a gente

conseguia realizar o maior desejo: acanalhar-se, enlamear-se bem. (p. 156-7)⁵.

Essa incursão dos nobres pelo submundo, ou pela “obscena” (como denomina Renato Cordeiro Gomes os guetos escuros do Rio), é um fato que não deve ser desprezado nas obras de Wilde e João do Rio⁶. Como o prazer para estas personagens é associado ao pecado, elas o buscam em um mundo diferente do seu, como se em outro lugar pudessem viver o desdobramento de sua personalidade.

Em “O bebê de tarlatana rosa”, Heitor define os frequentadores do baile do Recreio da seguinte maneira:

(...) todo o pessoal de azeiteiros das ruelas lóbregas e essas estranhas figuras de larvas diabólicas, de incubos em frascos d’álcool, que tem as perdidinhas de certas ruas, moças, mas com os traços como amassados e todas pálidas, pálidas feitas de pasta de mata-borrão e de papel d’arroz. (p. 157).

Apesar das diferenças, há um paralelo entre as mulheres que acompanhavam Heitor e as frequentadoras do Recreio. As faces das mulheres do Recreio são descritas como máscaras, feitas de “mata-borrão e papel de arroz”, mas as moças que acompanhavam o narrador também estavam

⁵ Optamos por fazer a atualização da ortografia dos textos de João do Rio.

⁶ Aparece também nas peças *Eva* e *A Bela Madame Vargas*, em que as personagens ricas, entediadas de ficarem em suas casas cheias de luxo, tomando seu “chá das cinco”, enveredam pelos becos escuros, de automóvel. As mulheres colocam seus lenços ou máscaras no rosto para não serem reconhecidas. Tais excursões não são mostradas em cena, sendo apenas narradas pelas personagens que chegam “de fora da cena”.

mascaradas, para se divertirem anonimamente naquela ocasião.

O grupo com quem Heitor havia saído, antes visto por ele como uma proteção, começa, depois de se interessar por um “bebê de tarlatana rosa”, como um estorvo⁷; por isso, em outro dia sai sozinho:

(...) Na Terça desliguei-me do grupo e caí no mar alto da depravação, só, com uma roupa leve por cima da pele e todos os maus instintos fustigados. (p. 159)

Eu estava trepidante, com uma ânsia de acanalhar-me, quase mórbida. Nada de raparigas do galarim perfumadas e por demais conhecidas, nada do contato familiar, mas o deboche anônimo, o deboche ritual de chegar, pegar, acabar, continuar. Era ignóbil. (p. 159).

A busca de Heitor no carnaval assemelha-se às buscas de Dorian Gray, influenciadas pelas ideias de Lord Henry:

– Bem, vou contar, Harry, mas não quero que você demonstre incompreensão. Afinal, nada teria acontecido se eu não tivesse encontrado você. Você me encheu do desejo selvagem de querer saber tudo a respeito da vida. Pois, dias depois de conhecê-lo, algo pareceu latejar em minhas veias. Sempre ao vagar pelo Parque, ou passear pelo Piccadilly, olhava a todos que passavam por mim, e me punha a imaginar, numa curiosidade louca, que tipo de vida levavam. Algumas me fascinavam; outras

⁷ Este fato é observado por Raúl Antelo, em “João do Rio e o belo em máscara”.

enchiam-me de terror. Havia um veneno exótico no ar. Tomava-me a paixão pelas sensações... Bem, numa noite, por volta de sete horas, determinei-me a ir em busca de alguma aventura. Senti que essa nossa Londres, cinza, monstruosa e suas miríades de pessoas, seus pecadores sórdidos, e seus pecados esplêndidos, como você fraseou, certo dia, devia ter algo guardado para mim. (...) vaguei rumo leste, e logo me perdi num labirinto de ruas encardidas, de quarteirões escuros, sem vegetação. (p. 39-40).

No conto de João do Rio, “O monstro”, temos Luciano de Barros, outro elegante que conta suas histórias:

– (...) Tenho trinta e dois anos, um físico menos mau, visto discretamente, sou mais inteligente do que o vulgar e tenho algum dinheiro. Para vocês, nada mais banal. Com esses elementos congregados, porém, e com uma alma incapaz de amar e de se dedicar senão à variedade, consigo numa sociedade moderna ser simplesmente o monstro. Como? Ora, como! Fazendo-me amar... (p. 145).

Ele parece entediado com a elegância dos salões e por isso sai à procura de seduzir as mocinhas pobres:

(...) Ando por todos esses clubes e aborreço as mulheres que arrastam vestidos de contos de réis; percorro os bailes e os “rahuts” com medo das “flirteuses”; frequento as caixas de

teatro e em cada mulher que se pende para mim, sinto a falsificação. Que fazer? Percorrer os meios humildes, e descobrir, pobresitas e sem nada, as crianças que ainda não amaram. Imaginem vocês um homem com todos os instintos de perversão da nossa roda como facilmente pode empolgar uma alma ingênua, seduzida apenas pelo exterior. (p. 146).

Desse modo, observamos que as três personagens, ancoradas em seu *status* e sua bela aparência, saem a descobrir o “outro lado” da vida, apenas para conhecer novas sensações. Dorian Gray faz isso seduzido pelas ideias de Lord Henry; já as personagens de João do Rio parecem fazê-lo por hábito, lembrando, porém, que todos têm seu porto seguro na sociedade feita de máscaras, de falsificações.

Máscaras e Desmascaramentos

Heitor de Alencar, do conto “O bebê de tarlatana rosa”, narra sua aventura de carnaval, enquanto a aventura de Dorian é sua própria vida, que resolve gozar sem limites, a partir do momento em que descobre o poder de sua beleza e juventude, resolvendo fazer um pacto e trocando de lugar com o quadro, de forma que sua pessoa permanece sempre bela, jovem e perfeita, enquanto as marcas, não só do tempo, mas também de seus vícios e crimes, se manifestam no quadro.

Ao lado dessas duas personagens colocamos também Luciano de Barros, personagem do conto “O monstro”, jovem de alta sociedade que tem a nevrose, o vício, de seduzir moças virgens, fazendo com que o amem pela sua posição e sofram pela impossibilidade de tê-lo. Heitor vive a aventura

das quatro noites; Dorian vive sua vida toda e Luciano vive suas paixões por seis meses.

Assim, as três personagens elegantes, cada uma a seu modo, podem ser chamadas de “homens fatais”, pois mantêm sua aparência, sua vaidade e elegância à custa do sofrimento alheio. Saem à procura de prazeres. Heitor de Alencar aproveita-se do carnaval para viver a personagem do folião despreocupado, Luciano de Barros aproveita-se de sua posição para suas conquistas, e Dorian Gray aproveita-se de sua beleza e juventude eternas para viver todos os prazeres e prejudicar os seres verdadeiros que lhe cruzam o caminho. Ambos os comportamentos podem ser vistos como “desvios”, e as personagens agem sabendo que estão cometendo atos condenáveis.

Vemos em Mario Praz (1996) um comentário a respeito da figura do “homem fatal”, representado pelo Lord Byron, sobre quem afirma:

Byron encontra seu ritmo vital na transgressão. (...) tinha necessidade da culpa para provocar em si fenômenos de sentido moral, da fatalidade para gozar o fluxo da vida. (p. 84)

Por haver, fantasticamente, trocado de lugar com seu quadro, Dorian nunca envelhece, enquanto o quadro apresenta – apenas para ele, que o guarda escondido – sua face verdadeira, com as manchas de seu caráter. Desse modo, podemos pensar no Dorian Gray que sai às ruas, que desperta a paixão se Sibyl Vane e tantas outras, que provoca a morte de várias pessoas, como um eterno mascarado, já que seu rosto continua belo e jovem. Sua verdadeira face só se revela no final do romance, quando, enojado de sua

figura, Dorian tenta destruir o quadro, matando a si mesmo. Assim, a beleza da arte ainda se eterniza, pois a bela figura volta para o quadro, enquanto o ser horrendo, o verdadeiro Dorian Gray, encontra-se estendido no chão, morto, com um punhal cravado no coração.

O fato de possuir uma máscara a cobrir sua verdadeira face aproxima Dorian Gray da mulher de nariz postiço do conto “O bebê de tarlatana rosa”. Esta personagem misteriosa aproveita-se do carnaval, quando todos são mascarados, para poder gozar a vida, e só é desmascarada no final, quando confessa. Vejamos como o bebê é caracterizado ao longo do conto. O primeiro encontro tendo ocorrido no Baile do Recreio.

Apenas, como o grupo parara diante dos dançarinos, eu senti que se roçava em mim, gordinho e apetecível, um bebê de tarlatana rosa. Olhei-lhe as pernas de meia curta. Bonitas. Verifiquei os braços, o caído das espadas, a curva do seio. Bem agradável. Quanto ao rosto era um rostinho atrevido, com dois olhos perversos e uma boca polpuda como se ofertando. Só postiço trazia o nariz, um nariz tão bem feito, tão acertado, que foi preciso observar para verificá-lo falso. (p. 157).

Esse nariz perfeito do bebê acaba incomodando a Heitor, que ao final tenta arrancá-lo, descobrindo a verdadeira face daquela personagem misteriosa.

O pedaço de papelão, porém, avultava, parecia crescer, e eu sentia um mal estar curioso, um estado de inibição esquisito. – Que diabo! Não vás agora para casa com isso! Depois não te disfarça nada. – Disfarça sim! – Não! Procurei-lhe nos cabelos o cordão. Não tinha. (...) O nariz roçava no meu, o nariz que não era dela, o nariz de fantasia. Então, sem poder resistir, fui aproximando a mão (...) e de chofre agarrei o papelão, arranquei-o Presa nos meus lábios, com dois olhos que a cólera e o pavor pareciam fundir, eu tinha uma cabeça estranha, uma cabeça sem nariz, com dois buracos sangrentos atulhados de algodão, uma cabeça que era alucinadamente – uma caveira com carne... (p. 163).

O bebê confessa que fazia talvez o mesmo que Heitor, aproveitava o carnaval para “acanalhar-se”:

(...) A culpa não é minha! Só no Carnaval é que eu posso gosar. Então, aproveito, ouviste? Aproveito. Foste tu que quizeste... (p. 163).

Esta personagem, assim como Dorian Gray, usa uma máscara bonita, que esconde sua verdadeira face, para aproveitar os prazeres da vida. Embora nada saibamos a respeito da verdadeira identidade do bebê, vemos que, em Dorian Gray, o feio e a podridão da aparência estão em estreita relação com o caráter, com a atitude moral. A acreditar que o mesmo se dá no conto de João do Rio,

podemos observar que o tipo de prazer buscado pelas personagens é visto como vergonhoso, degradante, proibido, ligado à infração das regras, quebra da normalidade. Heitor de Alencar busca o prazer do sexo, que chama de “luxúria”; Luciano de Barros busca o prazer de “fazer-se amar”, provocar o sofrimento nas adolescentes de classe inferior; já Dorian Gray, movido pela emoção estética, apaixona-se pela beleza e pureza de Sibyl Vane (além de seu talento como atriz), mas causa-lhe danos semelhantes aos que Luciano de Barros provoca. Porém, dos três, Dorian parece, a princípio, o menos consciente de seus “pecados”, e o único que tenta voltar atrás e tem crises de consciência.

Podemos também pensar que existe algo de Dorian Gray nas duas personagens de “O bebê de tarlatana rosa” no dândi e no “bebê” sem nariz. Em Heitor vemos o jovem belo, de classe rica, que se aproveita do carnaval. No “bebê” vemos o feio, a podridão da carne, que em *O retrato de Dorian Gray* é representado pelo quadro da personagem.

Vejamos como se dá o primeiro confronto de Dorian Gray com este espelho, depois de haver rejeitado Sibyl Vane, que se suicidara:

(...) Ao girar a maçaneta da porta, o olho foi bater no retrato pintado por Basil Hallward. Recuou sobressaltado, como se surpreso. Em seguida, entrou no quarto, e parecia algo intrigado. (...) À luz tênue, suspensa que se debatia nas cortinas de seda cor-de-creme, o rosto pareceu, a ele, algo mudado. A expressão

parecia diferente. Havia, dir-se-ia, na boca, um toque de crueldade. Com certeza, era estranho.

(...) A luz do dia, tremulante, ardente, exibiu-lhe as linhas da crueldade ao redor da boca, com a clareza de quem olha no espelho depois de ter cometido algo horrível.

Dorian recuou, em cima da mesa apanhou um espelho oval, emoldurado em Cupidos de marfim (...) e, apressado, olhou-se naquelas profundezas polidas. Não havia linha alguma a retorcer-lhe os lábios vermelhos. O que significava aquilo?

Esfregou os olhos, aproximou-se do quadro, examinou-o novamente. Ao contemplar o quadro real, não viu sinais de mudança, mas, não havia dúvida, toda a expressão alterara. Não se tratava de simples fantasia. A coisa estava ali, aparente, horrível. (p. 72-3).

Dorian então toma consciência de que seu pedido para que o quadro envelhecesse e ele continuasse jovem estava sendo realizado:

(...) Tomou-o uma sensação de piedade infinita, não de si mesmo, mas da imagem pintada de si mesmo. Já havia alterado, e alteraria ainda mais. Aquele dourado ressecaria, acinzentaria. Morreriam aquelas rosas vermelhas e brancas. Para cada pecado que cometesse, viria uma mancha sarapintar, danificar aquela formosura. (p. 74).

Enquanto Dorian Gray precisa ver o quadro para tomar consciência do mal que causava a Sibyl, Heitor tem plena consciência do que procura ao sair de casa. Quer “enlamear-se”, quer “acanalhar-se”. Dorian Gray parece fascinado e ao mesmo tempo repellido por seus pecados, apontados pelo quadro, o que não parece ocorrer com os dândies de João do Rio. Vemos por exemplo em “O monstro” que a personagem Luciano de Barros, depois de contar seus crimes, volta-se para o espelho e arruma a gravata, como que se certificando de que sua imagem continua “limpa”:

“Luciano ergueu-se, concertando a gravata branca.

– Ou talvez morta, porque já tem acontecido...

Então, a linda Lauriana sorriu com infinita tristeza.

– Mas não te julgues, com esse exagero de analyse e de pretensão, o único monstro, meu caro amigo. A cidade está cheia desses defloradores do amor. A vida é uma luta de sexos. Há criaturinhas que morrem ceifadas em botão, depois de levemente aspiradas pelos intelectuais gastos como tu. Há outras, porém, que resistem e ficam como eu.

Houve um prolongado silêncio. Ninguém rira. E, só, Luciano de Barros, muito pálido, diante de um grande espelho, parecia pasmo da própria fisionomia. Fora, o septuor tocava uma valsa lenta, entre os jasmims.” (p. 151-2).

O que atrai as mocinhas de Luciano de Barros é sua beleza e elegância. Esta mesma beleza é a causa de toda a

danação de Dorian e o acompanha durante toda sua vida; é a sua vaidade, que fora alimentada por Lord Henry, quando ainda posava para a pintura de seu retrato:

(...) Você tem um rosto lindo, maravilhoso, Sr. Gray. Não franza o cenho, pois é verdade. E a beleza é uma forma de genialidade; é, na verdade, mais elevada que a genialidade, pois não carece de explicação. (...) Os que a têm, ela os faz príncipes. Você ri? Pois não vai rir quando perdê-la! (...) É, Sr. Gray; os deuses foram bondosos com você. Mas, tudo o que os deuses dão, tiram rapidamente. Dispomos de apenas alguns poucos anos para vivermos com realidade, perfeição e plenitude. Quando a juventude se for, a beleza irá com ela, e você descobrirá, de repente, que não restaram triunfos por conquistar, ou terá que se contentar com os triunfos perversos que a memória do passado tornará ainda mais amargos que as derrotas. E a cada mês que feneça, o fará aproximar-se, mais e mais, de algo medonho. (...) Viva! Viva a vida maravilhosa que está em você! Que nada se perca em você! Esteja sempre à procura de novas sensações! Não tenha medo de nada... (p. 19-20).

Depois de vários anos, sua vaidade continua sendo alimentada por Lord Henry:

(...) Ah, Dorian, como você é feliz! Que vida tão singular você levou! Você sorveu de tudo, em profundidade. Esmagou uvas no céu da boca. Nada se escondeu de você. E tudo, para você, não passou de um som musical. Você não se desfigurou, ainda é o mesmo.

– Eu não sou o mesmo, Harry. (p. 168).

Heitor, mesmo encontrando o bebê em um antro, atraí-se por ele por achá-lo belo e apetecível. Quando descobre o verdadeiro rosto do bebê, Heitor sente horror e nojo, e chama a essa náusea de “vômito de mim mesmo”, como se estivesse vendo no monstro a face de sua própria depravação:

Despeguei-a, recuei num imenso vômito de mim mesmo. Todo eu tremia de horror, de nojo. (...)

Uma vontade de cuspir, de lançar apertava-me a glotte, e vinha-me o imperioso desejo de esmurrar aquele nariz, de quebrar aqueles dentes, de matar aquele atroz reverso da Luxúria... (...) Que fazer? Levar a caveira ao posto policial? Dizer a todo o mundo que a beijara? Não resisti. Afastei-me, apressei o passo e ao chegar ao largo inconscientemente deitei a correr como um louco para a casa, os queixos batendo, ardendo em febre.

Quando parei à porta de casa para tirar a chave, é que reparei que a minha mão direita apertava uma pasta oleosa e sangrenta. Era o nariz do bebê de tarlatana rosa... (p. 103).

Essa visão do rosto real do bebê, que parecia “uma caveira com carne”, faz Heitor, segundo Raúl Antelo (1986), lembrar-se da morte, justamente quando buscava gozar os prazeres da vida. Dorian Gray, quando faz o pacto, demonstra o medo de envelhecer, de perder sua beleza e chegar perto da morte.

Em “Máscaras de todo ano...”⁸ João do Rio afirma que “*O mundo é uma grande mascarada que só descansa no Carnaval.*(p. 60)”. Mas ele comenta também sobre a mania pelo disfarce como um caso de patologia.

O máscara, porém, o máscara propriamente, é um caso empolgante de variação de personalidade, um caso de doença. (p. 60-1).

É positivamente uma nevrose a acumulação de sócias propositais. Nós temos tido várias doenças morais muito próximas de manicômio e do “open-door”, mas nenhuma como essa curiosa moléstia de despersonalização consciente, a acomodação de um duplo que nos apaga ou nos exagera. (p. 62).

É justamente com uma máscara de beleza exterior, um duplo que esconde sua verdadeira face, que vive Dorian Gray. E ele próprio afirma ser uma máscara:

O espelho, de cinzelado curioso, com que Lorde Henry o presenteara há anos, repousava em cima da mesa (...) abominou a própria beleza, atirou o espelho no chão e,

⁸ Este comentário, assim como os outros trechos, fazem parte da obra *Cinematographo*.

com o salto, estilhaçou-o em lascas prateadas. A beleza o arruinara, a beleza e a juventude por que tanto suplicara. Contudo, a depender destas duas coisas, a vida ter-lhe-ia sido livre de mácula. Pois a beleza não fora senão uma máscara, e a juventude, uma zombaria. (p. 171).

Apesar de todo o cinismo de Lord Henry, podemos ler *O retrato de Dorian Gray* como uma obra moralizante, pois Dorian Gray era o único ser humano capaz de ter um termômetro de seus pecados, já que as modificações do quadro refletiam as manchas de sua alma. Assim, se para o mundo Dorian era belo, perfeito, jovem e puro, para ele a visão de sua imagem era um constante martírio. É como um cristão vitoriano que Dorian Gray se arrepende por mais de uma vez e se desespera tentando destruir o quadro, pois a podridão de sua alma lhe causa nojo e horror. Além disso, Lord Henry pode ser visto como o próprio diabo, que tenta ao jovem com suas palavras, lançando-o numa armadilha que acabaria com um final trágico, já que a personagem acaba por suicidar-se ao tentar destruir o quadro. Dorian reflete então sobre sua consciência:

Um Deus existia que exigia dos homens que contassem seus pecados, assim na terra como no céu. Nada que fizesse o iria purgar, a menos que contasse o próprio pecado. Pecado? Dorian encolheu os ombros. (...) A morte de Basil Hallward parecia, a ele, coisa pouca. Pensava em Hetty Merton. Pois olhava-se num espelho injusto, no espelho da própria alma. Vaidade? Curiosidade?

Hipocrisia? (...) Por vaidade poupara-a. Por hipocrisia, usara a máscara da bondade. Em prol da curiosidade, tentara negar o próprio ser. Reconhecia-o agora.

Para ele, o quadro agira como a própria consciência. Não, fora mesmo a própria consciência. Ele o destruiria. (p. 173).

Seguindo a lógica das máscaras, Dorian Gray é um homem que quer intensamente, sendo visto pela sociedade como um eterno jovem. É rico, belo e assim pode ter o mundo nas mãos. As personagens de João do Rio também lutam para se manter nesse patamar de beleza e riqueza.⁹ O mesmo se dá com Luciano de Barros que, apesar de o espelho desmentir e a sociedade não acreditar, sabe que na realidade é um monstro, esta é sua primeira afirmação:

– (...) Eu sou um monstro! (...) E um monstro, meus amigos, que pode confessar os seus apetites sem correr o risco de poder contemplar o mundo através das grades de um carcere. Eu sou um infame. (p. 145).

Dorian, quando se arrepende de seus pecados, sabe que não há como purgar-se deles, pois seu rosto não revelava seu caráter. Além disso, das várias mortes que provocara, entre elas a morte do pintor de seu quadro, Basil Hallward, não havia o mínimo vestígio. Tanto seu quadro, como seu punhal, únicas testemunhas de seus crimes, estavam escondidos em seu quarto. Lord Henry, o único a conhecer seus crimes, fazia questão de lembrá-lo da

⁹ Que aparecem também nas obras de João do Rio, *A Bela Madame Vargas*, e *Eva*.

importância de viver do fingimento, extraindo a beleza da mentira.

Em “O bebê de tarlatana rosa”, Heitor é também uma espécie de “homem fatal”, pois, segundo Raúl Antelo:

A agressividade dos atos de Heitor – espiar, caçar, beliscar, chupar – parece compensar, à primeira vista, uma carência de origem.

A rigor, Heitor não transpõe normas mas se vale delas para atingir seu objetivo, que é transformar o sofrimento alheio em próprio benefício. Ora, não é outra coisa o que ele recebe do seu amigo, o Barão de Belfort: cinismo. (p. 6).

Mas, depois de conhecer o verdadeiro rosto do bebê, ele parece tornar-se vítima, e vítima de sua própria luxúria, pois o bebê busca o mesmo que ele, é uma espécie de espelho em que ele vê seu verdadeiro rosto. Esse misterioso bebê parece ter vindo de um mundo totalmente oposto a seu mundo de elegância e boas maneiras. Heitor passa todo o ano vestindo sua máscara de dândi, de homem elegante e no carnaval sai com uma roupa leve, mistura-se à multidão e dá-se toda a liberdade para viver sua aventura. Nada sabemos sobre a vida social de Heitor, apenas temos alguns indícios de que é um cínico, semelhante a às personagens Godofredo de Alencar e Barão Belfort, de João do Rio, assim como Dorian Gray e Lord Henry, de Wilde. Ele tem consciência de que sai às ruas para praticar atos considerados “anti-morais”. Porém o bebê, misterioso do início ao fim, que nem sequer sabemos com certeza se é homem ou mulher, se é humano ou uma encarnação do demônio, afirma que apenas

no carnaval pode gozar, pois pode usar sua máscara. Desse modo, observamos que o carnaval é a única época em que Heitor tira sua máscara e em que o bebê pode colocar a sua. O carnaval é o único período em que Heitor se permite ser “podre” e “sujo”, mas é o único momento em que o bebê se permite ser belo. Assim, é durante o carnaval que se dá a inversão dos papéis e, assim como Heitor desce ao mais baixo que sua posição permite, o misterioso bebê se permite estar com um homem bonito, rico. Desse modo, ambos se espelham através do paradoxo e ambos se assemelham a Dorian Gray, pelo fato de se permitirem todos os gozos, seguindo a filosofia do epicurismo, do culto ao prazer.

Porém, a sociedade de classe alta condena e ao mesmo tempo aceita, desde que dissimulado, o comportamento desviante de Heitor e de Luciano, e pune o comportamento dos que não fingem, como por exemplo Antenor, protagonista do conto “O homem da cabeça de papelão”. Desse modo, o moralismo converte-se em hipocrisia, pois tudo é permitido, desde que falsificado. Assim, por trás de todo o cinismo das personagens da decadência, esconde-se uma moralidade, pois a podridão física do bebê parece refletir a podridão moral de Heitor, que não tem coragem de levá-lo à delegacia e confessar que o beijou. Heitor, entretanto, conta a história aos amigos, fumando elegantemente seu cigarro com ponta de ouro.

A podridão física do bebê parece assemelhar-se à podridão de Dorian, refletida em seu retrato. E esse bebê, que parecia desejável, bonito, passa a ser denominado por Heitor como “atroz reverso da Luxúria”. Assim, se Dorian tem o desejo de destruir o quadro ao perceber que ele mesmo se encontrava ali, Heitor também sente vontade vomitar e

destruir aquele monstro em que se transformara seu belo e apetecível bebê. É também a realidade que acaba com o amor de Dorian por Sibyl Vane, quando ela revela-se igual às outras mulheres, deixando de ser Julieta ou outra personagem que encenava no palco. Já Luciano, do conto “O monstro”, vai ao espelho ajeitar sua gravata, a observar se ainda continuava belo, jovem e interessante para as pobres mocinhas, como a conferir se a podridão de seu caráter estaria refletida naquele espelho. Se Luciano de Barros nada parece ver de monstruoso em sua imagem após relatar suas histórias, o mesmo não se dá com Dorian ou Heitor.

Assim, ao contrário das virgens, vítimas de Luciano, e das pessoas de bom caráter que foram destruídas por Dorian Gray, o bebê de Heitor parece tão canalha quanto ele e, portanto, um reflexo de sua própria pessoa, de seus próprios vícios. De vítima, o bebê passa a vingador, e o prazer carnavalesco de Heitor transforma-se em uma noite de terror.

Mas se o bebê, depois de revelado sem a máscara, era considerado um “reverso da Luxúria”, não o seria também Heitor, que queria “acanalhar-se”, “enlamear-se”? Assim, parece que, seguindo a lógica das máscaras, tudo é permitido, desde que encoberto, e só a beleza da arte parece ser superior à moral. Ou seja, se fosse belo, o bebê não seria imoral. Do mesmo modo, sendo belo, Dorian Gray pode fazer o que quiser na sociedade sem nunca ser punido. A punição de Heitor acaba vindo de si mesmo, pois só ele conhece sua verdade, sua podridão e confessa ter sentido vontade de *“cuspir, lançar, esmurrar aquele nariz, quebrar aqueles dentes, matar aquele atroz reverso da luxúria”*. Desse modo, enquanto Dorian Gray acabara com a própria vida ao destruir o quadro, Heitor pensa em destruir a face horrenda do bebê e seu terror

continua até o momento em que chega em casa, quando observa que carrega a prova de seu crime, o nariz de papelão, cheio de sangue. Entretanto, lembramos que Heitor teria o resto do ano para continuar vivendo sua existência na sociedade, tranquilo e feliz com sua máscara social.

Assim, a beleza das roupas, das máscaras e do mundo dos ricos parece ser o único elemento que os distingue do povo, da miséria humana. Pois os pobres parecem viver sem disfarce, ser aquilo que são, enquanto que os ricos, entediados nos salões, tentam esquecer-se de que também envelhecem, também ficam doentes e morrem. E a podridão, o rosto deformado do bebê, só vem lembrar a Heitor que ele é semelhante àquele monstro e por isso ele deseja destruí-lo, da mesma forma que Dorian deseja destruir ao retrato. Assim, voltamos à base do esteticismo, em que a arte, e portanto a máscara, é mais bela que a vida real. Antes de tentar destruir o quadro, Dorian afirma que mudou; o bebê também, antes de revelar a verdadeira face, afirma que o nariz o disfarça.

CONCLUSÃO

Ao confrontar os contos de João do Rio com o romance de Wilde, pudemos observar a semelhança de temática e de seu desenvolvimento nos dois autores. Desse modo, podemos observar que, apesar de ser até mesmo chamado por Agripino Grieco de “cleptômano das letras”, acreditamos, a partir da análise dos fragmentos dessas obras, que João do Rio não parece plagiar a temática de Wilde e sim apropriar-se dela e transformá-la em algo novo, em histórias

interessantes. Assim, o que faz é aplicar as ideias de Wilde em histórias de seu tempo e seu país, em motivos tão cariocas como o do carnaval. Observemos o que comenta Gentil de Faria sobre a assimilação de Wilde no Brasil:

(...) no caso específico de Wilde, onde devemos fazer distinção entre “influência” e “imitação”. Creio que a diferença pode ser medida qualitativamente: imita aquele que não consegue assimilar a leitura das obras do outro escritor (...) a influência é sempre inconsciente, fruto de uma afinidade psicológica entre dois escritores. (p. 105-6).

Sendo assim, no caso específico do confronto do romance de Wilde com os contos de João do Rio, podemos pensar que há muito de assimilação e pouco de imitação, pois, se existem dândis na obra dos dois autores, se existe uma louvação à beleza, se existe ainda a temática da máscara nas obras observadas de ambos, essas semelhanças parecem mais uma assimilação geral e já inconsciente da estética wildeana. Assim, João do Rio não poderia ser visto nos contos de *Dentro da Noite* como um imitador, mas sim como um escritor influenciado pela obra de Wilde, que já assimilara, tomando seus temas e desenvolvendo-os de novas maneiras. Pois, como afirma Sérgio Buarque de Holanda (1996):

É que, se existe certa apropriação do pensamento, a forma, em grande parte, continua diversa. E como nota Vapperau, é esta apenas que determina o plágio. (p. 130).

Optamos por não trabalhar com os casos de plágio explícito na obra de João do Rio e também deixamos de lado o fato, comentado por Orna Messer, da artificialidade dos dândis brasileiros, pois esta constatação exigiria um trabalho bem mais aprofundado. Nosso objetivo foi apenas observar as semelhanças de temática e as diferenças de desenvolvimento nos textos escolhidos de Wilde e João do Rio.

Desse modo observamos que as personagens dos contos do cronista carioca não precisam ir a Londres para encontrar guetos escuros, belas donzelas. Além disso, no caso de “O Bebê de Tarlatana Rosa”, Heitor não precisa fazer um pacto com o diabo para poder gozar a vida, basta aproveitar-se do carnaval, quando todos colocam as máscaras e ele tira a sua. Além disso, se acreditarmos na ideia de espelhamento entre Heitor e o bebê, podemos pensar nesta como uma maneira original de trabalhar com a ideia do duplo, temática muito recorrente na literatura ocidental de modo geral e romântica de modo particular, a qual parece ter sido apropriada no decadentismo por Oscar Wilde.

BIBLIOGRAFIA

ANTELO, Raúl. “João do Rio e o belo em máscara”. *Folha de São Paulo – Folhetim*, 2 de novembro de 1986. p. 5-7.

FARIA, Gentil de. *A presença de Oscar Wilde na “Belle Époque” literária brasileira*. São Paulo: Pannartz. 1988.

GOMES, Renato Cordeiro. *João do Rio: vielas do vício, ruas da graça*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura. 1996.

HOLANDA, Sérgio Buarque de . *O espírito e a letra: estudos de crítica literária*. São Paulo: Companhia das Letras. 1996.

LEVIN, Orna Messer. *As figurações do dândi*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

RIO, João do. *Dentro da noite*. Rio de Janeiro: INELIVRO. 1978.

_____. *Cinematographo*. Porto: Livraria Chardron. 1909.

_____. “O Homem de Cabeça de Papelão” In: *Maravilhas do conto humorístico*. São Paulo: Cultrix. 1961. (org. de Mariano Tôres)

_____. *A Bela Madame Vargas*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro. 1973.

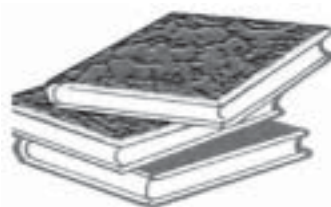
RIO, João do. *Eva*. Rio de Janeiro: Villas Boas & C. s. d.

WEIR, David. *Decadence and the making of modernism*. Amherst: University of Massachusetts Press. 1995.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. (trad. José Eduardo Ribeiro Moratzsohn) Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1995.

_____. *The importance of being earnest*. London: Penguin Books. 1994.

_____. *A decadência da mentira e outros ensaios*. (trad. João do Rio). Rio de Janeiro: Imago. 1992.



Valdemar Francisco de Oliveira Filho*

A IRA DE MEDÉIA

MEDEA'S ANGER

RESUMO

O objetivo deste artigo é demonstrar as diferenças entre as duas tragédias *Medéia*. Uma delas escrita pelo dramaturgo grego Eurípides, e a outra pelo filósofo estóico romano Sêneca, também um político influente em Roma e preceptor do imperador Nero. É possível perceber que na tragédia romana está presente a preocupação do autor em demonstrar quão prejudiciais podem ser os sentimentos descontrolados.

ABSTRACT

The goal of this article is to show the differences between the two tragedies *Medea*. One of them written by the Greek playwright Euripides, and the other by the Roman stoic philosopher Seneca, also an important politician in Rome and preceptor of the emperor Nero. In the Roman tragedy, it is possible to see the author's intention to show how dangerous uncontrollable feelings can be.

PALAVRAS-CHAVE

Medeia. Tragédia. Estoicismo. Ira.

KEY WORDS

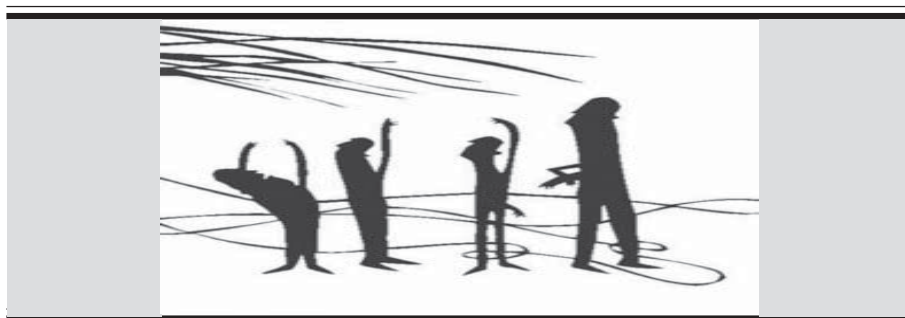
Medea. Tragedy. Stoicism. Anger.

* Doutorando em Estudos Lingüísticos e Literários em Latim na Universidade de São Paulo. Professor nas Faculdades Integradas Teresa Martin e Faculdade Renascença, ambas vinculadas à UNIESP.

TEMA	S.Paulo	nº 55	jan/junho 2010	P. 96-107
------	---------	-------	----------------	-----------

Valdemar Francisco de Oliveira Filho

A IRA DE MEDÉIA
MEDEA'S ANGER



A tragédia *Medéia* escrita pelo filósofo romano Sêneca, como a do dramaturgo grego Eurípides, apresenta apenas uma das várias faces desta personagem que, além de princesa, era também uma feiticeira poderosa, descendente do Sol. Eurípides certamente teve inúmeras variantes da lenda a seu dispor e deve ter decidido usar esta que se tornou a mais conhecida, na qual Medéia mata os filhos para se vingar do companheiro, devido aos efeitos dramáticos e ao impacto que a mesma causaria no povo ateniense. Sêneca, conhecendo a versão de Eurípides, deve ter imaginado como a mesma serviria para mostrar as consequências provocadas pela falta de controle emocional, uma vez que seguia a linha de pensamento da filosofia estóica.

Embora seguindo a mesma versão da lenda, ambos têm um tratamento diferenciado do tema. Enquanto a versão grega demonstra certa simpatia por sua condição de mulher estrangeira e abandonada, a Medéia romana vê-se sozinha para lutar contra todos aqueles que a ameaçam. Nem mesmo

o coro lhe oferece palavras de alento, como acontece à Medéia grega, que tem até mesmo o coro formado por mulheres coríntias que a defendem.

As duas tragédias enfocam a vida de Medéia após sua chegada a Corinto, em companhia de Jasão, que decide abandoná-la para casar-se com a filha do rei Creonte. A princesa chama-se Creusa, embora receba também o nome de Glauce em algumas variantes do mito. Em Eurípides, todavia, seu nome não chega a ser mencionado. Usando seus poderes mágicos, Medéia mata o rei e a princesa e, para completar sua vingança, também os dois filhos que nasceram de sua relação com Jasão. Após todos estes crimes, anuncia sua fuga para Atenas, cidade na qual passará a viver, acolhida por seu governante.

A tragédia grega foi encenada em 431 a.C. Eurípides ficou em terceiro lugar, Sófocles em segundo e Euforion, em primeiro.

Em Roma, a história de Medéia aparece em duas obras poéticas de Ovídio, consideradas de suma importância para o desenvolvimento da personagem nas terras do Lácio. A primeira encontra-se em *Metamorphoses*, mais especificamente no livro VII, versos 1-403. Neles encontramos um relato detalhado, começando com a viagem de Jasão em companhia dos Argonautas até a fuga de Medéia para Atenas, após ter assassinado seus filhos em Corinto.

A segunda está na décima segunda *Heróida*, que apresenta as lamúrias de Medéia na carta que escreveu a Jasão, queixando-se de seu comportamento cruel e desumano.

Porém, a história de Medéia parece ter tido muito mais êxito na tragédia romana, pelo menos se levarmos em

consideração os relatos que chegaram até nós. Muitos autores escreveram sobre seu mito, tais como Enio, Ácio, Ovídio, Lucano, Sêneca e Materno. Há também *Medus*, tragédia de Pacúvio, único a por em cena a lenda de Medo, o filho que Medéia teve de seu benfeitor ateniense.

Isto corrobora a afirmação de que Medéia, juntamente com Atreu e Thiestes, são os temas mais recorrentes do teatro romano.

Embora a personagem seja a mesma em todas as tragédias, nem sempre eram apresentados os mesmos aspectos do mito em todas elas; assim, Enio e Sêneca utilizaram o tema de Eurípides, ou seja, sua estadia em Corinto; Pacúvio ocupou-se da fase ateniense, enquanto Ácio teve como enfoque a fuga do casal Jasão/Medéia da Cólquida, até o assassinato de Apsirto, cujo corpo em pedaços foi jogado ao mar pela própria irmã para atrasar a frota do rei, que os perseguia.



Ao compararmos as tragédias de Sêneca e Eurípides, percebemos toda a originalidade do filósofo latino. Afinal, embora o argumento seja o mesmo, a maneira como a história é contada é bem diferente. Um dos motivos para isto, segundo muitos estudiosos, pode ser a influência da

tragédia *Medea*, composta por Ovídio, e da qual restam somente alguns versos. Se Sêneca realmente tomou como base a composição de Ovídio ou de algum dos outros autores já mencionados, jamais saberemos. O certo é que há diferenças marcantes entre as duas únicas tragédias que chegaram até nós completas.

As diferenças mais marcantes são: a exclusão do encontro de Medéia com o rei de Atenas; o papel da ama, muito maior em Sêneca; o coro, que em Eurípides é composto por mulheres até certo ponto favoráveis a Medéia e em Sêneca é composto por homens visivelmente hostis.

Porém, as duas se assemelham em um ponto: o sentimento de vingança que move a personagem principal. No entanto, Eurípides deixa transparecer em vários momentos que Medéia é uma mulher tratada injustamente, marginalizada por ser estrangeira. Em Sêneca, embora o argumento seja o mesmo, o caráter da personagem é bem diferente. Os impulsos que movem as duas são semelhantes, mas na tragédia romana eles são levados ao extremo.

A Medéia criada por Sêneca queixa-se por ter sido abandonada por Jasão (vv. 118-120; 208-209) ; mas estranhamente só diz uma vez que sofre uma injustiça e, quando o faz, não está diretamente falando sobre o abandono de Jasão, mas da ordem de Creonte:

*Quem delibera sem ter ouvido uma das partes
ainda que a sentença seja justa, comete uma
injustiça.*

(v. 200)

Não seria compreensível que ela lamentasse sua sorte, bradando que Jasão tinha cometido um ato vil ao abandoná-la? Ao analisarmos o que aconteceu, esta atitude seria mais do que compreensível. Medéia, porém, parece sofrer menos por amor do que por orgulho.

A Medéia latina também deixa bem claro logo no começo da tragédia (vv. 17-18) qual será o triste fim de sua rival, demonstrando sem maiores delongas que é uma mulher movida pela sede de vingança, atormentada por sentimentos de “odium”, “furor”, “dolor” e “ira”. Naturalmente há também o amor que ela sente por Jasão, mas os outros sentimentos sobrepõem qualquer outro em seu coração.

De todos eles, o mais forte e que comanda a maior parte de seus atos é a ira, muito maior e mais terrível do que aquela experimentada pela Medéia grega. A própria personagem tem consciência de que este é o sentimento que a move durante toda a tragédia (vv. 51; 136; 414; 556; 902; 917; 928; 944; 954; 990). Também a ama, o coro e o próprio Jasão dizem o mesmo.

Medéia está tão ciente de que a ira é o sentimento condutor de seus atos, que chega até mesmo a falar com ela. É como se quisesse deixar claro eu não tinha nenhuma escolha, a não ser seguir cegamente os ditames deste sentimento tão terrível, capaz de acabar com vidas da maneira mais inusitada:

Ira, para onde me levas, acompanho-te!
(v. 954)

Todo esse ódio que parece ser intrínseco à personagem, porém, não deve ser por acaso. Ao apresentar Medéia tão furiosa, incapaz de controlar o “pathos” que a consome, Sêneca poderia estar induzindo aqueles que

vissem a tragédia a julgá-la e condená-la por causa de seu descontrole, ao mesmo tempo em que compreenderiam os motivos de Jasão, eximindo-o de culpa.

Suas atitudes simplesmente a desabonariam, mostrando a todos seu verdadeiro caráter. É como se, admitindo estar dominada pela ira, Medéia desse razão a Jasão por tê-la abandonado e também a Creonte, por querer expulsá-la de seu reino. Isso não é de todo impossível se considerarmos que na antiguidade clássica o controle e até mesmo a eliminação da ira eram vistos como demonstração de bom senso e caráter.

Importantes figuras da antiguidade, desde Homero e Hesíodo, até Agostinho, proclamavam os efeitos nocivos da ira e a necessidade de refreá-la. O tema pode ser encontrado em todos os gêneros literários: épico, lírico, tragédia, comédia e sátira¹.

Um documento que demonstra bem a maneira como a raiva descontrolada era mal vista é uma carta enviada por Cícero a seu irmão Quinto em 60/59 a.C., dando-lhe conselhos sobre como governar a província sob seus cuidados:

Todos que chegam daí (Ásia) falam de seu bom caráter, integridade e benevolência, mas há uma ressalva nos elogios feitos a você no que diz respeito a sua irascibilidade. Este vício é considerado, mesmo no âmbito privado da vida, um

¹ Mesmo assim, não havia somente detratores, como também defensores como Aristóteles, para quem *aorgesia* (ausência de raiva) também era algo ruim. Contudo, não foram poucos os que consideravam a ira descontrolada moralmente errado.

*sinal de irresponsabilidade e fraqueza (...)
Não começarei a enumerar o que é sempre
dito por homens doutos a respeito da
irascibilidade; primeiramente por que não
quero ser prolixo e, além disso, por que
você pode encontrar tal informação nos
escritos de muitos autores.*

(CÍCERO, Q. FR. 1. 37)

Pelo tom da carta, é possível perceber que Cícero acredita na capacidade de seu irmão, o qual era um homem culto, mas não um intelectual, de entender uma discussão a respeito do descontrole da ira. Além disso, também fica claro que é muito fácil encontrar material sobre o assunto.

Como ataques de cólera eram vistos de maneira negativa, não causa espanto que irascibilidade fosse associada aos inimigos bárbaros. Heródoto e outros gregos assim o fizeram, bem como os romanos.

César, em sua *De Bello Galico*, apresenta o príncipe germânico Ariovisto como um homem de “iracundia” (I.31. 13) e os gauleses (VI. 5.2, VII. 42.2) também sofrem do mesmo mal.

Tácito faz o mesmo ao falar de Armínio em *Annales* (I. 59) e Sêneca em *De Ira* (II.15) afirma que os germânicos e citas eram mais suscetíveis à ira por não terem disciplina, deixando-se levar por seus instintos selvagens.

Com isso, percebemos que somente o Outro era fraco o suficiente a ponto de deixar-se dominar pela raiva. Não foi à toa que Plínio, em sua *Historia Naturalis* (III.39), disse que os deuses haviam escolhido a Itália para que

levassem a verdadeira civilização a todos os povos (*humanitatem homini dare*), uma vez que os romanos a possuíam por serem um povo avançado e superior, capazes de exercer sua liberdade e demonstrar a superioridade de seu espírito justamente por não se deixarem dominar pelas paixões².

Mais uma vez em *Annales* (l. 1), Tácito, antes de começar sua narrativa, deixa bem claro que não permitirá que nenhum tipo de emoção o domine, escrevendo sem ira ou paixão (*sine ira et studio*).

Logo, Medéia começa a tragédia mostrando ao público um traço de sua personalidade que já a desabona sobremaneira. Ninguém seria capaz de considerá-la inocente de seus atos, pois sua postura, logo no início da tragédia, já a condenava, causando repulsa.

Contudo, mesmo dominada pela fúria, não podemos nos esquecer que Medéia é, antes de tudo, uma mulher apaixonada, dominada por mais um sentimento, o amor. Talvez por isso não planeje a morte de Jasão. E por que não matar aquele que era o causador de toda a sua desgraça? Para si mesma, ela diz que quer mantê-lo vivo para que possa presenciar todo o sofrimento que ela será capaz de infringir a ele, mas talvez, no íntimo de seu ser, falte-lhe a coragem para matá-lo. Mesmo com todo o ódio que sente por ele, não seria capaz de tirar a vida daquele que tinha sido a razão de todos os seus crimes:

² Na sátira XV (131, 169), Juvenal descreve um incidente de canibalismo no Egito, cuja causa tinha sido a ira. Mais uma história terrível, dentre muitas outras, que atribuía ao Outro um comportamento deplorável de raiva extrema.

*(...) mas nenhum desses crimes
Cometi em momentos de ira: meu funesto amor
comete estas crueldades.*

(vv. 135-36)

Ela começa a primeira frase fazendo alusão aos crimes cometidos anteriormente, por amor a Jasão. Na segunda, porém, temos o verbo no presente, ou seja, até os crimes que planeja no momento são fruto deste amor. É como se ela apresentasse desculpas para si mesma, dizendo não ter culpa de nenhum de seus atos. Toda a responsabilidade seria de seu treloucado amor.

É fácil perceber que seu amor é tão terrível e perigoso quanto sua ira. No passado tinha sido capaz de abandonar tudo em nome deste amor, chegando a matar o próprio irmão, e agora nada mais lhe importa além de saciar sua ira. Nem mesmo os filhos são mais importantes do que a sede de vingança. Isso fica claro na continuação de sua fala:

*(...) se for possível, que viva Jasão e seja meu
como outrora;
Se não, que viva mesmo assim,(...)*

(vv. 140-41)

Como podemos ver, matar Jasão nunca esteve em seus planos. Um amor doentio e incontrolável a domina, tão terrível quanto o ódio que corrói seu coração. O poder deste sentimento mostra-se em toda a sua força quando ela diz a Creonte:

*Se for do teu agrado, condena a ré;
Mas devolve-lhe o crime.*

(vv. 245-46)

O crime, naturalmente, é Jasão. Medéia aceitaria tudo, até mesmo ser condenada, contanto que pudesse tê-lo a seu lado novamente. O amor que a domina é tão intenso que ela própria chega a dizer à ama que somente o seu ódio poderia ser comparado a ele (v. 398). Esta constatação deve tê-la deixado ainda mais raivosa; afinal, jamais seria capaz de entender como Jasão pudera deixar-se dominar por Creonte tão facilmente:

*Um amor verdadeiro não pode temer
ninguém.*

(v. 416)

Reconhece, assim, que seu amor era tão grande que fora capaz de manter-se firme, apesar de todas as adversidades. Enfrentara tudo e todos, chegando a enganar seu pai, matar o irmão e cometer muitos outros crimes, sem que em nenhum momento temesse as consequências que porventura tais ações pudessem trazer, simplesmente porque o amor dera-lhe forças.

O amor que sente, aliás, é tão grande quanto seu ciúme. Esta Medéia, diferente da personagem grega, demonstra ser um caldeirão de emoções descontroladas, pronto para explodir e Sêneca parece tê-la escolhido como heroína de seu drama justamente por este motivo. Afinal, com uma protagonista dessas, seria fácil passar sua mensagem sem que a personagem fosse capaz de inspirar qualquer sentimento de pena. Pelo contrário, cada uma de suas atitudes só serviria para convencer a todos de que ela merecia tudo o que estava passando. Com ela, poderia demonstrar todos os erros aos quais a paixão era capaz de induzir nos mais incautos.

Em Eurípides, a personagem é muito mais do que um exemplo de sentimentos descontrolados; trata-se de uma apátrida, rejeitada por seu povo e família, além de sofrer por causa de outra grande infelicidade que o destino lhe reservara: ser mulher em um mundo dominado por homens. Além disso, tem mais controle sobre seus atos e é capaz de momentos de reflexão, embora acabe por planejar com frieza sua vingança.

BIBLIOGRAFIA

CICERO. *Ad Quintum Fratrem* – D.R. Shackleton Bailey, Cambridge: CUP, 1980

HARRIS, WILLIAM V. *Restraining Rage – The Ideology of Anger Control in Classical Antiquity*. London: HUP, 2004

SENECA. *Sénèque Tragédies* – Maurice Mignon, Paris: Garnier, 1937



Urquiza Maria Borges*

**MULHER, QUESTÕES DE AMOR E CASAMENTO
NO TEATRO BRASILEIRO DO SÉCULO XIX**

**WOMAN, LOVE ISSUES AND MARRIAGE
IN THE BRAZILIAN THEATER OF XIX CENTURY**

RESUMO

Estudantes e bacharéis da Faculdade de Direito de São Paulo, em meados do século XIX, escreveram peças teatrais nas quais demonstram preocupação com o comportamento da mulher, em questões de amor e casamento. Assim, construíram personagens femininas que correspondiam à concepção dominante de mulher ideal para a realização do “amor puro e calmo”, que levava ao casamento.

ABSTRACT

Students and Bachelors of the Sao Paulo College of Law, in the middle of 19th Century, wrote dramas and comedic plays in which demonstrated preoccupation with the behavior . of the woman, in questions of love and marriage. Thus, created feminine personages who corresponded to the conception predominant of the ideal woman to the realization of the “love pure and calm”, which lead to the marriage.

PALAVRAS-CHAVE

Amor. Casamento. Sexualidade. Lar. Domesticidade. Regeneração. Mulher.

KEY WORDS

Love. Marriage. Sexuality. Home. Domesticity. Regeneration. Woman.

* Doutora pela ECA-USP. Professora da UNESP – Universidade Estadual Paulista.

R.TEMA	S.Paulo	nº 55	jan/junho 2010	P. 108-129
--------	---------	-------	----------------	------------

Urquiza Maria Borges

**MULHER, QUESTÕES DE AMOR E CASAMENTO
NO TEATRO BRASILEIRO DO SÉCULO XIX**

WOMAN, LOVE ISSUES AND MARRIAGE
IN THE BRAZILIAN THEATER OF XIX CENTURY



Estudantes e bacharéis da Faculdade de Direito de São Paulo, especialmente nos meados do século XIX, que tinham pretensões literárias, serviram-se do teatro para a transmissão de suas idéias de “reforma” ou “regeneração” da sociedade brasileira, de acordo com os preceitos das Luzes¹ ou do que chamavam também as “novas idéias²”.

Entre 1845 e 1868, constituiu-se na Faculdade de Direito de São Paulo o primeiro grupo literário efetivo da cidade. Este grupo nutria-se de uma sociabilidade específica, “definida por determinados tipos de comportamento, determinada consciência corporativa, e, finalmente, uma expressão intelectual própria”. Seus componentes consideravam a palavra escrita ou falada como capaz de produzir mudanças

¹ As expressões Luzes, iluminismo e “novas idéias” são frequentes nos textos da época (6, nota 15, p. 47). Em (i) Herdeiros do iluminismo, escreve Rouanet: “Em suma o espírito do Iluminismo”, para retomar a minha expressão, ao mesmo tempo subversivo e racional: pois a razão é sempre crítica, e o irracionalismo é sempre reacionário” (22, p. 204).

² A influência das mudanças foi expressa adequadamente pelo emprego encantatório do termo “novo” (13, p.47).

na sociedade brasileira, e atribuíam-se a obrigação de usá-la para a propagação das idéias que condicionavam o progresso e a modernização do país. Alguns pensavam que o teatro fosse um veículo educador por excelência, pois poderia estimular os espectadores a procurarem identificação com os personagens centrais, modelos exemplares de comportamento.

Todavia, para atingir o seu objetivo de entretenimento educativo, o teatro teria que ser “natural”, simples como a vida cotidiana das pessoas, caso contrário, como poderia convencê-las? No “jogo de cena”, os personagens deveriam mover-se, falar e ‘pensar como “se fossem indivíduos tomados ao acaso em qualquer sala”. Vivendo e não representando. “E como a vida tem seus momentos fúteis e insípidos, a comédia, a imagem da vida, deve ter suas cenas frias e calmas”. O teatro “novo” ou “naturalista”, que os autores em questão diziam estar fazendo, limitou-se, muito frequentemente, às suas impressões de uma parte da sociedade urbana do Rio de Janeiro, acrescidas de pinceladas inspiradas nos costumes franceses.

Décio de Almeida Prado acentuou, em relação a José de Alencar, o mais produtivo dos dramaturgos, que são o objeto deste trabalho:

“O Ponto de partida de Alencar é a Europa. É de lá que ele recebe a inspiração primeira; os instrumentos de trabalho, a forma e parte do conteúdo teatral. Mas o ponto de chegada é o Brasil. O demônio familiar é na verdade uma longa reflexão sobre a sociedade brasileira,

com o fim de eliminar-lhe as contradições, de unificá-la socialmente e moralmente”.

Machado de Assis constatava, em 1879:

“A atual geração quaisquer que sejam os seus talentos não pode esquivar-se às condições do meio; afirmar-se-á pela inspiração pessoal, pela caracterização do produto, mas o influxo externo é que determina a direção do movimento; não há por ora, no nosso ambiente, a força necessária à invenção de doutrinas novas”.

Inspirando-se nas “novas doutrinas”, que tanto demonstram respeitar, os autores, que tinham em comum a auto-imagem de “vanguardeiros das luzes”, centralizam as suas preocupações principalmente na liberdade amorosa, pregada pelos iluministas, na estabilidade do casamento, só possível com amor³, e na função da mulher como guardiã do lar e regeneradora da sociedade, como queriam J.J. Rousseau e Auguste Comte⁴.

As peças escolhidas para o presente trabalho são aquelas em que a presença feminina, na condição de “amorosa”, é mais forte. A ação destas peças passa-se no Rio de Janeiro, principalmente, e seus personagens pertencem aos grupos mais ricos e intermediários da sociedade; os homens são capitalistas, profissionais liberais,

³ “O casamento por amor triunfa no século XX, e, mesmo que tenha tido às vezes fases de reação, o processo iniciado no século XVIII continuou no século XIX” (11, p. 99).

⁴ Rousseau queria uma mulher pouco instruída, boa administradora, anfitriã, perfeita, amorosa e modesta (23). Comte atribuía à mulher a função de “regeneradora” da espécie (14).

especuladores, janotas desempregados, funcionários públicos e aproveitadores; as mulheres são jovens a espera do casamento, donas de casa jovens ou matronas e algumas agregadas. Seus autores são: Carlos Ferreira (1829-1877); José de Alencar (1829-1877); José Felizardo Jr. (1843-1894); Ubaldino do Amaral Fontoura.

Amor Sob Medida

O amor ideal, na concepção dos autores, é sem arroubos, sem carícias manifestadas, próprio para se expandir na convencionalmente tranquila sala de uma família burguesa. Realizável só através do casamento - que é idealmente previsto nas peças que terminam, quase todas, quando os personagens centrais ficam noivos -, este amor não tem sexualidade no espaço da ação dramática.

Eduardo, o *herói-raisonneur* de *O demônio familiar*, de José de Alencar, diz à sua mãe, D. Maria - que se preocupa com o fato de Eduardo ter chamado para “o interior da família um homem que faz a corte” a irmã, sem procurar saber “as suas intenções” -, que o amor para “ser calmo e puro” exige a proximidade dos que se amam:

“(...) O coração que ama de longe, que concentra o seu amor por não poder exprimi-lo, que vive separado pela distância, irrita-se com os obstáculos, e procura vencê-los para aproximar-se. Nessa luta de paixão cega todos os meios são bons: o afeto puro muitas vezes degenera em desejo insensato e recorre a ardis de que um homem calmo se envergonharia” (Ato III, cena VIII).

O que transforma o amor “bom”, o amor como deve ser, em explosão de instintos são a oposição e a distância, que investem os objetos desconhecidos de um brilho ofuscante e falso:

“Numa entrevista alta noite, um desses nossos elegantes do Rio de Janeiro pode parecer-se com um herói de romance aos olhos de uma menina inexperiente; numa sala, conversando, são, quando muito, moços espirituosos ou frívolos” (Ato III, cena VIII)⁵



Eduardo vincula claramente o amor “puro” à domesticidade, aos saraus familiares, à casa, ao espaço apropriado para o seu desenvolvimento, casa “sagrada como um templo, porque realmente é o templo da felicidade doméstica”, onde sentimentos impuros introduziriam “a imoralidade” inadmissível⁶.

Como porta-voz do autor, Eduardo tem as qualidades que são essenciais ao protagonista moralizador: é inteligente, tem formação universitária, prega a liberdade de escolha amorosa e faz, sobre as situações que enfrenta, ponderações

⁵ Kristeva, em *Romeu e Julieta: O casal amor-ódio*, vê no amor dos jovens de Verona um desafio ao ódio entre suas famílias: “A infração à lei é a condição primeira de exaltação amorosa”. (18. p. 245).

⁶ Sobre a moral de Alencar, observa Décio de Almeida Prado: “É um todo coeso, uma massa compacta, tendo por sustentáculo o amor e como centro de gravidade a sagrada instituição da família”. (21, p. 43).

que demonstram sua preocupação em ser crítico e racional . O atento crítico das mazelas sociais e o pregador da excelência da ordem, estruturada na ponderação, na tranquilidade e paz familiar, é uma constante no teatro realista que, segundo Alencar, tem como fundador Alexandre Dumas Filho, em quem ele buscou inspiração. “O mito romântico do rebelde fora cedia lugar à preocupação com a família, com a moral, com a integração do indivíduo nos quadros estáveis da sociedade”.

A virtude da mulher, seu recato, a simplicidade no trajar, a modéstia, a capacidade de amar e obedecer o pai, irmão ou marido ideais são condições essenciais para a manutenção da paz doméstica. A idealidade masculina implica na adesão “às novas idéias” e na responsabilidade de proteger a tranquilidade de todas as famílias, respeitando “em todas as mulheres a inocência de sua irmã, a honra de sua esposa e a virtude de sua mãe.” (Ato II, cena VI).

Carlotinha, uma das personagens femininas centrais de *O demônio familiar*, representa, juntamente com Henriqueta, vizinha, amiga e namorada de Eduardo, o ideal de moça para o casamento. Elas receberam uma educação “moderna”, “para a sala”, como diz D. Maria, mãe de Eduardo e Carlotinha: sabem francês, italiano, desenho, música (Ato III, cena II), tocam piano, conversam com espírito nos saraus familiares, recebendo, a primeira, elogios entusiasmados do afrancesado Azevedo, que os faz a Eduardo:

“Participo-te, meu caro, que tens uma irmã encantadora. Estou realmente fascinado. A sua conversa é uma *gerbe* de graça; uma *fusée* de ditos espirituosos.” (Ato II, cena IX).

A modéstia é realçada quando Carlotinha demonstra um certo desprezo pelas camélias, que se tornaram “uma condecoração para a mulher elegante”. Ela diz a Azevedo que uma mulher não precisa de outro distinto além de suas maneiras e de sua graça natural. Henriqueta concorda com ela, pois:

“Não é o enfeite que faz a mulher, é a mulher que faz o enfeite, que lhe dá a expressão e o reflexo de sua beleza” (Idem).

O símbolo da modéstia e simplicidade é a violeta, flor predileta de Carlotinha, que, para cultivá-la, disputa com a mãe o espaço das hortaliças. Disputa que é resolvida pela mediação de Eduardo, que, feliz por ter uma mãe “que só vive para seus filhos” e uma irmã como Carlotinha, promete que mandará fazer uma cerca dividindo o quintal entre as duas (Ato II, cena II).

A “flor modesta que se oculta na sombra e que perfuma com a sua pureza a velhice de uma mãe, e os íntimos gozos da vida doméstica” (Ato III, cena V), não tem “o costume de sonhar acordada”, o que “é bom para as naturezas poéticas” (Ato II, cena VIII). Apesar de não viver na ação dramática toda a dimensão do cotidiano, exige-se dela senso do que é “realidade” e sensibilidade para saber se o homem que lhe interessa é digno dela (Ato III, cena VI).

A liberdade de escolha amorosa, o direito à felicidade através do casamento por amor, pregações dos iluministas,

⁷ Em *L'éducation des filles*, Voltaire falava às jovens: “Vós só saís da prisão para serdes prometida a um desconhecido que vem espiar pela grade; seja ele quem for, vós o considerais como um libertador, e, fosse ele um macaco, vós consideráreis demasiado feliz: a ele vos entregais sem amor. É um negócio que se faz sem a vossa participação e do qual as duas partes logo depois se arrependem”. (Apud. 5, p. 177).

não poderiam estar ausentes nos autores analisados, tão empenhados que eram na absorção das “doutrinas novas” ⁷.

Maria Graham, em 1821, notou que até então “o verdadeiro amor” não tinha “autorização para correr livremente”. E concluía:

“Na verdade, talvez não tenha havido até agora refinamento bastante para florescer o delicado e metafísico amor da Europa, que, por ser mais racional e mais nobre que todos os outros, e menos facilmente desviado para outros canais”.

O jornalismo feminino, que, nos meados do século XIX, reivindicava melhor educação e emancipação para as mulheres, criticava com veemência “a tirania dos pais” que impunham noivos “sem consultar a afeição de suas filhas”, sacrificando assim uma “existência inteira a um capricho da autoridade paterna.”.

Possivelmente, rapazes e moças, apesar do empenho literário dos dramaturgos e jornalistas femininas, continuassem a obedecer os seus pais.

Álvares de Azevedo, em 1848, em carta à sua mãe, mostrava-se impaciente, pois teria que esperar dezesseis anos pela noiva que já lhe fora destinada.

Conta-se que Carolina foi prometida ao Conselheiro Zacarias logo após o seu nascimento e com ele se casou, parece que sem reclamar, aos 13 anos de idade, em 1853 .

Os autores vão um pouco além da pregação do direito à escolha amorosa e encorajam, ainda que timidamente, a rebeldia em assuntos de amor.

Henriqueta, que, como já se viu, gostava de Eduardo, fica muito infeliz quando o pai, o Sr. Vasconcelos, impõe-lhe como noivo Azevedo, seu credor. Ao mesmo tempo que deixa transparecer a sua infelicidade, demonstra estar intimamente em conflito, por sentir certa animosidade contra o pai. É o que se percebe depois que o namorado lhe diz que irá “confessar tudo” ao pai dela, que, certamente, “não sacrificará sua filha a uma palavra dada”:

“Henriqueta - E se recusar?

Eduardo - Então respeitaremos a sua vontade.

Henriqueta - Sim, ele é pai, mas...

Eduardo - Mas o amor é soberano; não é isso Henriqueta?

Henriqueta - E não se vende!

Eduardo - Que dizes? Compreendo!

Henriqueta - Não, Eduardo, não compreenda, não procure compreender! Foi uma idéia louca que me passou pelo espírito; não sei nada! Uma filha pode acusar seu pai?” (Ato III, cena XVII).

Eduardo procura acalmar a inquietude de Henriqueta e ela lhe diz que lutara “um mês inteiro” contra a decisão do pai, mas que lutara só; “a mulher é sempre fraca, sobretudo quando se exige dela um sacrifício!” (Idem). Eduardo promete-lhe, então, que lutarão juntos.

Na peça *O soldado brasileiro*, Frederico, um médico pobre, modesto, adepto das Luzes e porta-voz dos autores, critica o seu amigo Oliveira, pai e tio das protagonistas Elisa e Adelaide, por colocar a ambição acima da felicidade das

jovens. E, se o século em que estão é o das “novas idéias regeneradoras”, é também o século em que “o mágico poder do ouro” purifica “de todos os pecados, inclusive dos que não são originais, e faz do mais requintado velhaco um cidadão probo e virtuoso” (Ato I, cena IV). Frederico indigna-se com a recusa fria de Oliveira, em aceitar os pretendentes Souza e Egídio de sua filha e sobrinha:

“Es um homem do século, bem se vê. O que determina tal recusa não é a baixa ascendência de Souza, nem o obscuro nascimento de Egídio, não há negá-lo; é a miserável ambição, é a agiotagem do casamento, animada por nossos puríssimos costumes” (Ato I, cena IV).

Diz ainda:

“Que a autoridade paterna tem limites, não invade os direitos do coração. O pai que intenta sacrificar os filhos a um capricho é um verdugo, e o filho pode desobedecê-lo e criar embaraços à sua vontade. Oliveira - perigosas idéias são essas! ... princípios subversivos de família” (Ato III, cena VI).

Oliveira preocupa-se também com a vulnerabilidade da mulher que, se cometesse algum erro consequente de um casamento sem amor, ficaria desprotegida, social e legalmente:

“E se amanhã forem infelizes essas meninas, se abandonadas por maridos devassos, se se deixarem cair no abismo da perdição, as

mulheres honestas fugirão do seu contato, mas ninguém condenará o pai negociante, nem o marido imprudente” (Ato I, cena IV).

Em *Lúcia*, Eugênia, 18 anos, recém-saída de um colégio de freiras, apaixonasse por Alberto, filho natural do Conde, seu tutor. Este, influenciado por Lúcia, sua esposa, não reconhece o filho e quer obrigar a pupila a casar-se com Leopoldo, amante de Lúcia e que forma com ela par de vilões da peça. Os dois pretendem apossar-se do dote de Eugênia, após o casamento, e fugirem para longe.

Eugênia, até então dócil e tímida, enfrenta o tio que se nega a receber Alberto, chamando-o de “mau pai” (Ato II, cena XII). A Leopoldo diz que o casamento deles não se realizará, porque ela não o ama e sente-se “bastante forte para resistir” (Ato II, cena IV).

Sabendo que Alberto está muito doente, Eugênia mostra-se ainda mais corajosa e, desafiando as convenções sociais, cobre-se com “um véu escuro” e vai à casa do namorado, sozinha. Ante a incredulidade de Alberto, quando ela fala do grande amor que sente por ele, procura convencê-lo contando os perigos pelos quais passou para chegar até ali e censura-lhe, suavemente, por não reconhecer o “heroísmo imenso” do seu afeto, “tão corajoso, como paciente!”.

“E é quando tanto te amo, Alberto, quando esqueço todos os perigos, quando renego tudo por ti, que me dizes que sou falsa... traidora... indigna! Indigna eu?! Pois a resignação e a esperança não nos dão direito à recompensa e à felicidade?!” (Ato III, cena VI).

Em *O crédito*, Rodrigo, como convém ao herói porta-voz das idéias do autor, enquanto pensa e discursa sobre a necessidade de estimular, em todos os brasileiros, o amor pelo trabalho, vai utilizando a sua palavra reformadora para modificar o comportamento de vários personagens, que se transformam de ociosos em trabalhadores, de fúteis em pessoas capazes de amor e altruísmo.

A mulher é para Rodrigo uma “sensitiva moral, que traz o rubor as faces, que cerra as pálpebras e prende a palavra nos lábios”, por pudor (Ato II, cena VII); que não recebeu de Deus nem a força e nem a razão, pois o Criador não quis fazê-la igual ao homem. Em compensação, foi bafejada “pelo hálito divino”, e dotada de capacidade de compreender “por’ inspiração” o que os homens só compreendem pela “reflexão e pelo estudo” (Ato III, cena III). E é por isso que Rodrigo a considera “o verdadeiro apóstolo da civilização”:

“(…) Pois digo-te seriamente que para elevar o Brasil à altura do progresso moral e material da Europa, bastava-me a mulher” (Idem).

É o que diz Rodrigo a Hipólito, irmão de Julieta, a herdeira merecedora do amor do herói modernizador. Ante a incredulidade de Hipólito, explica como conseguiria que a mulher cumprisse o seu papel civilizador: faria uma lei, exigindo, como condição para casar, que a mulher soubesse ler:

“É quanto bastasse para que no fim de um ano não houvesse no Brasil uma mulher que não soubesse conjugar o verbo casar em todos os tempos;”

A função civilizadora da mulher se faria através da “comunhão do matrimônio”, para onde ela deveria levar, “além do coração, um espírito cultivado”, fazendo descer às “ultimas classes” a civilização:

“(…) homem receberia desde o berço até o serão de trabalho, com o leite materno, e com as afeições domésticas, as lições de sua mãe ou de sua esposa”. (Idem)⁸.

É do amor que a mulher deve retirar toda a força necessária ao cumprimento de suas obrigações. O “coração” é, na mulher, o centro de toda a sua vida:

“Julita - (...) Nós as mulheres não nascemos para esses estudos; mas Deus nos deu a inteligência do coração que compreende tudo que é nobre e grande. Quando ouvimos um bonito pensamento, é como se ouvíssemos uma bonita música; fica-nos de memória e às vezes repetimos sem querer” (Ato I, cena I).

Julietta demonstra, desde o início da peça, ser uma boa discípula de Rodrigo: faz discursos sobre a importância do trabalho e tenta convencer o irmão Hipólito da necessidade dos ricos também trabalharem, pois é ao trabalho “que devem a fortuna”. Aponta ao irmão o seu próprio exemplo:

“Pois olha, eu sou mulher e tenho mais direito do que você a essa vida ociosa e estéril.

⁸ No final do Catecismo positivista, um diálogo em que o sacerdote vai explicando à mulher quais as suas funções, Comte conclui: “A mulher e o sacerdote constituem, de fato, os dois elementos essenciais do verdadeiro poder moderador, ao mesmo tempo doméstico e cívico. Organizada esta santa coligação social social, cada elemento procede aqui de acordo com a sua genuína natureza: O coração propõe as questões que o espírito resolve”. (14, p. 112).

Entretanto, furto todos os dias algumas horas às minhas distrações para dedicá-las a alguma ocupação qualquer: coso, bordo, não por divertimento, mas por uma obrigação que me imponho a mim mesma” (Ato III, cena I).

Vivendo um conflito entre o seu amor por Rodrigo e o noivado com Oliveira, imposto pelo pai, Julieta e sutilmente encorajada por Rodrigo a fazer a sua própria escolha, encontrando para isto força no amor:

“Rodrigo - Uma mulher só é fraca quando não tem um sentimento bastante forte que a proteja” (Ato V, cena VI).

Olímpia, outra personagem de *O crédito*, vive ociosamente, só para festas e roupas, cobrindo o marido, um funcionário público, de dívidas e “vergonhas”. Olímpia apaixona-se por Rodrigo e este compreende então a sua “regeneração”, fazendo-a ver o quanto estava prejudicando a própria família. Olímpia surge, no final da peça, carregando a sua caixa de costura enquanto visita as amigas Julieta e sua mãe D. Antônia, numa demonstração evidente de ter adquirido o hábito do trabalho. E diz a Rodrigo que não acha “feito uma senhora trabalhar para ganhar a decência de sua família” (Ato V, cena VII). Quando Rodrigo fala que ela deve procurar a felicidade não em um amor impossível, mas “nas feições calmas e doces” da família, Olímpia responde, referindo-se a família:

“(...) Mas não é o que me deu forças para transformar a minha vida da maneira por que o fiz?” (Ato V, cena VII).

Nas peças de José de Alencar, o projeto de felicidade encaminha-se favoravelmente com a vitória da escolha amorosa, celebrada em noivados que se tornam possíveis graças à atuação de Eduardo e Rodrigo⁹. O que não acontece em *O soldado brasileiro e Lúcia*, que terminam com a morte e a loucura das heroínas, fatos que funcionam como punições para o Sr. Oliveira, que queria obrigar a filha Elisa a um casamento por conveniência, e para o Sr. Conde, que, insensível às súplicas de Eugênia, foi o causador da morte de Alberto e da consequente loucura da moça.

Este amor, sem limites, insinudadamente carnal, só é vivido nas peças por mulheres que, não tendo recebido adequada “educação moral”, deixam-se levar pelos instintos, atitude proscriita pela ideologia dominante. Nesta, percebe-se a influência de séculos de repressão da sexualidade, pregada pela Igreja Católica que só permitia a relação sexual quando tinha por objetivo a procriação.

Em *O marido da douda*, o autor, Carlos Ferreira, defende a tese de que a falta “de educação moral” é responsável pelo comportamento anti-social da mulher, podendo levá-la a loucura, proveniente da *nevrose*. Esclarece que tomou como “elemento indispensável” para a criação da personagem Bárbara, a doida, “a corrupção de uma consciência de mulher, a aberração, a anomalia de costumes em consequência da falta absoluta de educação” .

A ação se desenvolve em torno do desatinado amor de Bárbara por Vítor, que, depois de usufruir plenamente do amor “da douda”, se diz apaixonado por Ângela, filha de Bárbara e Júlio, a jovem heroína portadora de todas as qualidades valorizadas na época.

⁹ "Não será o século XIX que pinta tantos casais sem paixão senão porque eles começam a criar problema?". (11, p. 118)

Vítor, para obrigar Ângela a aceitá-lo, ameaça entregar a Júlio uma carta “comprometedora” que recebera de Bárbara.

Ângela, apesar de amar Eugênio, que também a ama, presta-se ao sacrifício e escreve a Vítor uma carta onde diz que aceita “a proposta porque se sente perdida” com a perspectiva da infelicidade do pai, se souber da traição de Bárbara (Ato III, cena IX).

Júlio, excessivamente ocupado com a política, não percebe o que se passa com a mulher, que diz amar e a quem faz todas as vontades. Vendo a casa como “um sagrado refúgio”, onde não fosse alcançado pelos “dissabores da vida pública”, irrita-se com a tempestade que cai sobre aquilo que deveria ser “um ninho de paz”, quando Bárbara, com ciúme da filha, vendo-a esconder um papel, obriga o marido a tomá-lo. Júlio interpreta a carta da filha para Vítor como “confissão de um amor escuso” e recrimina a filha pela “infâmia” cometida (Ato III, cena IX).

O mal entendido é desfeito com a ajuda de Margarida, mãe de Júlio, que descobriu a trama ouvindo uma conversa entre Ângela e Vítor (Ato IV, cena X).

Descoberta, Bárbara age de forma excessiva, chora, grita o seu amor pelo marido, e atribui o seu comportamento “às diabólicas revoltas” do seu corpo, com o qual a sua alma nunca pactuou (Ato IV, cena XII). Faz um retrospecto de sua vida de órfã mimada, que não recebeu “a verdadeira educação”, fala da monotonia de sua vida de casada, na província, “onde a falta de expansão” aniquilava-a. Quanto ao marido, achava-o “frio, indiferente, cheio de razão e comedimento!”. Assim, sentindo o marido distante, deixou-

se transtornar pela vida da corte e seduzir-se por “um conquistador infame”. Pede ao marido perdão e castigo:

“Castiguem a serpente! Falta-lhe até a coragem do suicídio!...” (Ato IV, cena XII).

Bárbara, apesar de sua loucura, provocada pela *nevrose*¹⁰, demonstra consciência de seu comportamento, da necessidade de ser punida, repetindo a tese do autor de que a indignidade moral, no caso dela, foi provocada pela falta de educação. O castigo é o internamento em um asilo para loucas, “onde vegetam infelizes como ela” (Ato IV, cena XII).

Júlio, marido omissos, recebeu também sua quota de punição: terá como consolo, após a perda da mulher, a total dedicação à política.

Olímpia, uma das duas personagens femininas de Alencar que transgridem as regras de comportamento ideal, recebeu, como já foi visto, as punições de ter que trabalhar para ajudar no sustento da família e a privação do amor, tendo que se contentar com a amizade do homem por quem se apaixonou.

Carolina, a cortesã de *As asas de um anjo*, após uma vida de luxo exagerado, inteiramente ocupada com diversões, e de ter provocado o empobrecimento de um dos seus amantes, fica na indignância, da qual vai sair casando-se com Luís, o primo de quem gosta e que se tornara muito rico.

O casamento é feito sem o objetivo da consumação, apenas para dar um lar a filha de Carolina. À imposição de

¹⁰ O autor esclarece que não é o criador desta tese e cita como seus criadores Maudsley e Ernesto Feydeau (10, p. xiii).

Luís, de manterem no casamento um amor “puro e santo”,
Carolina responde:

“Carolina - Já não existe felicidade para mim!”
(Epílogo, cena XI).

Em *Expição*, Carolina é uma senhora respeitável, preocupada exclusivamente com o marido e a filha. Meneses, o jornalista-*raisonneur* que tanto a criticara, é agora seu amigo.

No pós-escrito à peça, Alencar explica que o sofrimento da personagem é necessário para que a Madalena arrependida possa remir a sua culpa. A abstinência sexual é parte do sofrimento de Carolina. Em confidências ao amigo, Carolina fala de sua paixão reprimida, de seu desejo pelo marido e da quebra do juramento:

“Meneses - Voto impossível!

Carolina - É verdade, impossível! A luta foi longa e terrível mas devíamos sucumbir afinal. Então começou o suplício de minha vida!

Meneses - Não lhe compreendo.

Carolina - Não pode compreender. Imagine uma criatura devorada pela moléstia repugnante, que tenha a desgraça de amar e ser retribuída com igual paixão!...”

(Ato II, cena VII).

Identificando o seu desejo com “moléstia”, Carolina sofre o conflito entre a sexualidade e o desejo de espiritualidade, como Bárbara, que se dividia entre “as diabruras do corpo” e o amor puro que sentia por Júlio. É a única personagem feminina de Alencar a falar francamente sobre sexo.



A paixão, que se derramava por todo o seu ser, que a fazia perder a razão, que a flagelava até a agonia, “como a vítima que fustigaram até o sangue” (Idem), aquietou-se com o tempo, e Carolina, madura, tranquila, mãe de uma filha moça, prepara-se, depois de muito sofrer, para viver o amor tranquilo e na medida certa.

Lúcia, a mulher que relaciona felicidade e liberdade e que projetara ir para a Europa com o amante Leopoldo, viver com liberdade a sua paixão, é assassinada pelo marido.

“A verdadeira obsessão com a qual a civilização burguesa insistia que a mulher era essencialmente um ser espiritual implicava que o homem não o era, e também que a óbvia atração entre os sexos não cabia “dentro do sistema de valores”.

Sentimentos apaixonados, ardor sexual, anseio de liberdade, desprezo pela vida doméstica, ou descaso. Na função de mãe, são características inerentes a estas personagens que se comportam de forma desatinada e que por isso não conseguem a felicidade, alcançável apenas por aquelas que se deixaram estar no comedido amor, adequado ao sarau familiar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Academia Paulista de Letras. Biblioteca. *Cartas de Álvares de Azevedo*. São Paulo, 1976., p.69.
- AGUIAR, Flávio. *A comédia nacional no teatro de Jose de Alencar*. São Paulo: Ática, 1984, p.70.
- ALENCAR, José de. *Teatro completo*. MEC, FUNARTE, SNT, 1977. v.2, p.41-98, p..99-174 e p.175-252..
- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguiar, 1959. v.3, p.826.
- BADINTER, Elizabeth. *Um amor conquistado*. 2ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.
- BORGES, Urquiza Maria. *A mulher em cena*. (2ª metade do século XIX). São Paulo, ECA, USP, 1986, p.39-48. (Tese de Doutorado)
- CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. 4. ed. São Paulo, Nacional, 1975, p.150.
- COUTINHO, Afrânio. (apresentação) *A polemica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 1965.
- FELIZARDO, JR. José. *Lúcia*, 1868 (manuscrito), p.108-109.
- FERREIRA, Carlos A. *O marido da douda*. 2ªed. Campinas: Tipografia Gazeta de Campinas.1886., p.xii.

- FLANDRIN, Jean-Louis. *O sexo e o ocidente*. São Paulo, Brasiliense, 1988, p.127-135.
- FONTOURA, Ubaldino do Amaral. et. al. *O soldado brasileiro*. Sorocaba, Tip. Constituição, 1869.
- GA Y, Peter. *A experiência burguesa: da rainha Vitória a Freud*. A educação dos sentidos. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.
- GIANNOTTI, José Arthur. (org) Catecismo positivista. In: *COMTE, Vida e obra*. São Paulo, Abril, 1983. p. 117-318. (Os pensadores)
- HAHNER, June Edith. *A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850-1937*. São Paulo: Brasiliense, 1981, p.63.
- HOBSBAWN, Erick. *A era do capital: 1845-1875*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p.246.
- JARDIM, Antônio da Silva. *A gente do mosteiro*. São Paulo, Tip. da Tribuna Liberal, 1870.
- KRISTEVA, Júlia. *Histórias de Amor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- LEITE, Miriam Moreira. (org) *A condição feminina no Rio de Janeiro*, séc. XIX. São Paulo, Hucitec; Brasília, INL/Fundação Pró-Memória, 1984, p.36.
- MENEZES, Raimundo de. (org) *Cartas e Documentos de José de Alencar*. 2ªed. São Paulo, Hucitec; Rio de Janeiro: INL/MEC, 1977, 51.
- PRADO, Décio de Almeida. Os demônios familiares de Alencar. Separata da *Revista do Instituto de Brasileiros* - IEB, USP, 15 (27): 57-74.
- ROUANET, Sérgio Paulo. Os herdeiros do Iluminismo: In *As Razões do Iluminismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987. p. 200-216.
- ROUSSEAU, Jean Jacques. *Emílio*. Livro V. São Paulo, Difel. s.d.
- VARGAS, Túlio. – *O conselheiro Zacarias (1815-1877)*. São Paulo: Juruá, 2007.



João Adalberto Campato Jr.*

**A LITERATURA BRASILEIRA ATUAL NO
OLHAR DE ALCIR PÉCORA**

BRAZILIAN LITERATURE OF THE PRESENT TIME IN
ALCIR PÉCORA'S POINT OF VIEW

RESUMO

Nesta edição, apresentamos entrevista com o professor doutor Alcir Pécora. O atual diretor do IEL – Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP. Alcir Pécora é, também, poeta e ficcionista. A entrevista foi realizada pelo professor da UNIESP João Adalberto Campato Júnior.

ABSTRACT

In this edition we present an interview with the Professor Dr Alcir Bernadez Pécora, present director of IEL – Language Studies Institute of UNICAMP. Alcir Pécora is also poet and fictionist. The interview was accomplished by Professor João Adalberto Campato Junior of UNIESP.

PALAVRAS-CHAVE

Crítica Literária. Historiografia Literária. Tendências. Resenhas.

KEY WORDS

Literary Critique. Literary Historiography. Tendencies. Reports.

* João Adalberto Campato Junior é Pós-Doutor em Teoria Literária pela UNICAMP. Ex-professor colaborador da UEL, atualmente leciona na UNIESP, *campus* de Birigui. É coautor do livro *Épicos* (2008), pela Editora da USP, e autor da obra *Retórica e Literatura* (2003).

João Adalberto Campato Jr.

A LITERATURA BRASILEIRA ATUAL NO
OLHAR DE ALCIR PÉCORÁ

BRAZILIAN LITERATURE OF THE PRESENT TIME IN
ALCIR PÉCORÁ'S POINT OF VIEW



Embora prazerosa, não constitui tarefa das mais fáceis fazer crítica literária. Quem já experimentou que o diga. A atividade, ao que parece, torna-se mais árdua quando a obra que está na berlinda é contemporânea do crítico responsável por sua resenha. Será, de fato, isso uma verdade ou estaríamos diante de mais um lugar-comum? Para responder a tais perguntas e para refletir sobre outras relevantes questões relacionadas à produção literária brasileira contemporânea, a Revista TEMA convidou o professor da UNICAMP Alcir Pécora. Foram apenas sete as perguntas endereçadas a Pécora, que as respondeu de tal forma que, depois de sua leitura, ficamos com a viva impressão de haver lido todo um livro sobre o assunto.

O professor Antonio Alcir Bernardes Pécora, atualmente, ocupa o cargo de diretor do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), onde leciona desde 1977, e do qual é, também, professor livre-docente. De sua extensa produção bibliográfica, que inclui

inúmeros artigos, capítulos de livros e mais de uma dezena de livros, destacam-se as seguintes obras: *Problemas de Redação*, *Máquina de Gêneros* e *Teatro do Sacramento*. Alcir Pécora é, igualmente, o organizador dos *Sermões* do Padre Antonio Vieira, das *Obras Reunidas* de Hilda Hilst, dos escritos do poeta paulistano Roberto Piva e de uma antologia da poesia seiscentista brasileira. Para além disso, Pécora exerce importante atividade como crítico literário na grande imprensa brasileira, escrevendo sobre livros, com regular frequência, na *Folha de S. Paulo*. Destaca-se, também, como poeta e ficcionista. Leiamos, a partir de agora, a íntegra da entrevista.

REVISTA TEMA: No que diz respeito à atividade literária brasileira contemporânea, há, por certo, vários estudos individuais sobre autores e sobre suas obras; todavia, muito pouco se tem feito para oferecer, efetivamente, uma idéia de conjunto ou uma espécie de panorama de nossa literatura atual. Trata-se, com efeito, de algo com que o senhor concorda?

ALCIR PÉCORA: Sim, é difícil fazer um panorama em cima da hora. Geralmente ele é feito um pouco mais tarde, quando se vê mais à distância e se ganha perspectiva histórica e crítica. Acresce uma nova dificuldade, particular de nosso momento: já não há parâmetros críticos seguros ou mesmo admitidos com alguma generalidade que pudessem nortear avaliações críticas mais abrangentes. A tendência é mesmo somar estudos particulares, como um conjunto de singularidades. Por outro lado, não acho muito difícil delinear algumas linhas de força da produção contemporânea brasileira. Não há nada especialmente provocativo ou inovador. O modelo predominante na prosa ainda é o da narrativa verossímil, de viés realista; na poesia, predomina o expressivo ou o pós-concreto. Na crítica, com fissuras, predomina o sociologismo nacionalista.

REVISTA TEMA: O senhor pensa que a produção literária brasileira contemporânea deveria se fazer presente, por força e de forma mais explícita, em manuais didáticos de literatura destinados ao jovem estudante? O que seria mais proveitoso para tais alunos: conquistar, pelo menos, um bom conhecimento de nosso cânone literário ou possuir uma visão de conjunto de nossa literatura, tendo consciência de que, nos dias que correm, igualmente, há pessoas que “fazem literatura”, algumas das quais nem tão notáveis como os escritores, digamos, antigos?

ALCIR PÉCORA: Acho que não. É da natureza da escola ser conservadora em termos culturais e lidar contra a maré do desinteresse pelo que não seja contemporâneo. É certo que alguns acham que a estratégia para lidar com esse desinteresse é justamente aproximar a escola do contemporâneo. Acho que essa tentativa pode ser feita, mas não se deve perder de vista que (a) uma coisa não é via natural para a outra, isto é, o estudo da literatura de hoje não conduz naturalmente ao interesse pelo cânone e pelas obras mais antigas, pois as exigências que fazem ao leitor são muito diversas; (b) cabe à escola lidar com autores canônicos e com a herança cultural. Se a escola não fizer isso, não vai haver outro lugar onde isso se faça. O mundo dos alunos é variado, mas não comporta matéria erudita, o que é uma perda irreparável na sua formação. Ou ela é apresentada na escola, ou simplesmente não vai se apresentar mais à maioria dos alunos.

REVISTA TEMA: Quais as consequências para o estudo da Literatura Brasileira, nos cursos superiores de Letras, o fato de, por exemplo, a tradicional *História Concisa da Literatura Brasileira*, de Alfredo Bosi, em 43ª edição (2006), não ter sido sistematicamente atualizada, não concorrendo, por conseguinte, para importantes autores atuais tornarem-se representantes de nosso cânone literário? O universitário

poderia, por conta disso, ficar com a errônea percepção de que nada mais ocorreu em nossas letras depois de Carlos Drummond de Andrade, de Ferreira Gullar ou de Clarice Lispector?

ALCIR PÉCORA: Acho que a questão nem é só de atualização das histórias literárias, a do Bosi, ou outra qualquer. A questão é que a historiografia literária é um gênero que repousa sobre um princípio de evolução histórica puxada por um fio narrativo nacionalista que não funciona mais; está exaurido como modelo de crítica. Seria preciso rever em novas bases os fundamentos da historiografia literária para se encontrar um modelo mais eficiente de ensino através dela. Talvez um modelo enciclopédico ou um *companion* de problemas funcione melhor. Mas o que eu preferia mesmo era ter acesso completo ao conjunto das obras originais. A internet e a digitalização são maravilhosos para isso. Poder lê-las diretamente, com a ajuda do professor, é melhor e mais educativo do que seguir uma narrativa mais preocupada com a demonstração de uma linha de pensamento do que com a formação de um repertório vivo, experimentado na pele.

REVISTA TEMA: O jornal *Folha de S. Paulo*, sobretudo aos sábados e aos domingos, tem oferecido espaço importante para a publicação de resenhas sobre a produção literária atual. Pode-se, pois, afirmar que se está diante de uma postura comum da imprensa cultural do Brasil? E, nesta mesma ordem de considerações, o que o senhor teria a dizer das revistas literárias que se tornaram um espaço fundamental para a publicação de novos e de não tão novos autores; há aí, também, acolhida para a crítica?

ALCIR PÉCORA: Acho que os principais jornais do país ainda reservam o seu dia para resenhas. É verdade que os espaços

são pequenos e diminuem sempre, mas não acho que seja esse o pior problema. Pior é a qualidade da resenha, em geral dirigida pelos péssimos releases produzidos pelos marketings das editoras. A reflexão sobre as obras, em geral, mesmo nesses jornais mais conhecidos, é de nível primário, produzida por gente sem a menor familiaridade com o campo da literatura, com repertórios mínimos. As revistas literárias no Brasil têm aparecido e desaparecido com a mesma velocidade. O sonho de quase todas é se tornar alguma variante da New Yorker ou a Granta. Não chegam perto. As resenhas são amadoras. Os textos literários são publicados sem critério. A crítica é requeitada e teoricamente desatualizada. A internet e o barateamento dos equipamentos informáticos devem facilitar a sua proliferação. Sempre uma ou outra revista, um outro número pode produzir coisa boa. Mas fica mais por conta do acaso, que da orientação da direção da revista.

REVISTA TEMA: Em seu entendimento, é mais trabalhoso ou menos trabalhoso realizar a crítica de um livro recém-publicado, de um novo poeta e de um novo prosador? Constitui lugar-comum sem fundamento a afirmação de que julgar no calor da hora significa correr, necessariamente, mais riscos?

ALCIR PÉCORA: Para mim, escrever sobre literatura contemporânea é muito menos trabalhoso, embora, em geral, muito menos prazeroso também. Quando se trata de literatura antiga, produzida sob outro regime discursivo, outro tempo histórico, a dificuldade para dominar os termos próprios, o vocabulário adequado, pertinente, é muito maior. No caso da produção contemporânea, você está no mesmo tempo dela, conhece minimamente a sua matéria, adivinha as suas alusões, enfim, é mais facilmente reconhecível em seus aspectos significantes. Julgar no calor da hora traz mais riscos, uma vez

que não se trata de produção certificada pela tradição crítica. Mas o risco é atraente: por que evitá-lo? Se é difícil avaliar, é também mais fácil falar sobre o que não há fortuna crítica para se comparar.

REVISTA TEMA: Em termos de temática, de estilo e de ideologia, é possível delinear, com certo rigor, algum quadro da poesia e da prosa brasileiras dos anos 1990 até os anos iniciais do século atual? Não sendo razoável estabelecer tal quadro, o senhor poderia elencar algumas tendências?

ALCIR PÉCORA: Já referi na pergunta anterior as duas tendências que julgo mais recorrentes: prosa realista e misto de poesia expressiva subjetiva com construtivismo cabralino-concretista.

REVISTA TEMA: Para finalizar, tomando por parâmetro o binômio qualidade *versus* quantidade, o senhor considera-se um otimista ou um pessimista com respeito à produção literária brasileira atual?

ALCIR PÉCORA: Pessimista. Nem vou disfarçar. A quantidade é enorme, sobretudo em função da quase inexistência de mediação entre a produção e a recepção; a qualidade é inversamente proporcional a essa falta de critério da publicação.

