

OLHO D'ÁGUA

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras
da UNESP/ São José do Rio Preto

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "Júlio de Mesquita Filho"

Reitor

Marcos Macari

Vice-Reitor

Herman J. Cornelius Voorwald

Pró-Reitor de Pesquisa

José Arana Varela

Diretor do IBILCE

Carlos Roberto Ceron

Vice-Diretor do IBILCE

Vanildo Luiz Del Bianchi

Coordenador do PPGLetras

Sérgio Vicente Motta

Vice-Coordenadora do PPGLetras

Sônia Helena de Oliveira R. Piteri

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "Júlio de Mesquita Filho"

OLHO D'ÁGUA

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras
da UNESP/ São José do Rio Preto

Olho d'água	São José do Rio Preto	v. 1	n. 1	p. 1-152	jan./jul. 2009
-------------	-----------------------	------	------	----------	----------------

Editoria
Arnaldo Franco Junior
Carlos Daghlian

Comissão Editorial/ Editorial Board
Arnaldo Franco Junior
Carlos Daghlian
Lúcia Granja
Roxana G.Herrera Alvarez

Conselho Consultivo/ Advisory Comittee

Alvaro Luiz Hattnher (UNESP)	Marcos Antonio Siscar (UNESP)
André Luís Gomes (UnB)	Maria Celeste T. Ramos (UNESP)
Angélica Soares (UFRJ)	Marisa Corrêa Silva (UEM)
Antônio Manuel Ferreira (Univ. Aveiro)	Marli Tereza Furtado (UFPA)
Aparecida Maria Nunes (UNINCOR)	Milena Cláudia Magalhães Santos Guidio (UNIR)
Cássio da Silva Araújo Tavares (UFPA)	Mirian Hisae Y. Zappone (UEM)
Claudia Maria C. Nigro (UNESP)	Nádia Battella Gotlib (USP)
Diana Luz Pessoa de Barros (USP/ Mackenzie)	Ria Lemaire (Univ. de Poitiers)
Fabio Akcelrud Durão (UNICAMP)	Robert J. Oakley (Univ. Birmingham)
Giséle M. Fernandes (UNESP)	Rosani U. Ketzner Umbach (UFSM)
Jaime Ginzburg (USP)	Sandra G. T. Vasconcelos (USP)
João Azenha (USP)	Sérgio Vicente Motta (UNESP)
José Luiz Fiorin (USP)	Sônia H. de O. R. Piteri (UNESP)
Lúcia Osana Zolím (UEM)	Susana Souto Silva (UFAL)
Luciene Almeida de Azevedo (UFU)	Susanna Busato (UNESP)
Luzia Aparecida Oliva dos Santos (UNEMAT)	Thomas B. Byers (Univ. Louisville)
Manuel F. Medina (Univ. Louisville)	Thomas Bonnici (UEM)

Correspondência e artigos devem ser encaminhados a:
Correspondence and articles should be addressed to:

Revista Olho d'água
IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto
Rua Cristóvão Colombo, 2265
15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil
E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br
(www.olhodagua.ibilce.unesp.br)

Comissão de Editoração
Gustavo Ribeiro

Ellen Mariany da Silva Dias
Filipe Talon Mendes

Comissão de Revisão de Língua Portuguesa
Marcio Renato Pinheiro da Silva

Arnaldo Franco Junior	Milena Mulatti Magri
André Luiz Gomes de Jesus	Roxana G. Herrera-Alvarez
Lúcia Granja	Wanderlan da Silva Alves

Comissão de Tradução/Revisão de Abstracts

Alvaro Luiz Hattnher	Milena Mulatti Magri
Marcio Renato Pinheiro da Silva	Ricardo da Silva Sobreira
Fernando Aparecido Poiana	

Apoio Técnico
Edson Luiz Pinceli

Ana Claudia Bertini Ciencia
Luzia Aparecida Oliva Santos

Revista Olho d'água / Universidade Estadual Paulista – São José do Rio Preto,
UNESP, 2009

Semestral
ISSN _____

1. Literatura

SUMÁRIO / CONTENTS

APRESENTAÇÃO

- Da Revista Stylos à Olho d'água
From Stylos to Olho d'água
Arnaldo Franco Junior; Carlos Daghlian 7

ARTIGOS / CONTRIBUTIONS

- A criança, o livro e o gosto pela leitura
The Child, the Book and the Taste for the Reading
Sílvia Craveiro Gusmão-Garcia;
Antonio Manoel dos Santos Silva 9
- Estudo da poética de Cecília Meireles dedicada à infância
A Study of the Poetical Works of Cecília Meireles dedicated to Childhood
Sheila da Guia Schneider Kikuti 17
- Ressonâncias dos *Diálogos dos mortos* na Idade Média: *A dança da morte e O Auto da barca do Inferno*
Resonances in the Dialogues Of The Dead in Middle Ages: The Dance Of Death and The Act of the Ship of Hell
Maria Aparecida de Oliveira Carvalho 29
- Cesare Beccaria: um iluminista italiano contra a tortura e a pena de morte
Cesare Beccaria: an Italian Enlightenment Philosopher Against the Torture and the Death Penalty
Maurizio Babini 51
- Da vida como espera e peregrinação: Julien Gracq revisita a literatura arturiana
On Life as Waiting and Peregrination: Julian Gracq revisits Arthurian Literature
Orlando Nunes de Amorim 57
- Retrato do artista quando jovem ou A divina comédia segundo James Joyce
A portrait of the Artist as a Young Man or The Divine Comedy, according to James Joyce
Julian Nazário 64
- Pirandello, Luís. *Diálogos entre o eu maiúsculo e o eu minúsculo* – Introdução e tradução
"Dialogues Between The Big Me And The Little Me" – Introduction and Translation
Valdemar Munhoz Rodrigues 75
- "Diário para um conto" ou a provável transmutação da experiência em conto
Diary for a Story or the probable transmutation of experience into a short story
Roxana Guadalupe Herrera-Alvarez 93

DOSSIÊ LITERATURA CLÁSSICA / DOSSIER CLASSICAL LITERATURE

Do belo de do Morrer <i>Alceste</i> 244 – 415 e <i>Ifigênia em Áulis</i> (Vv. 1466–1499, 1540-1610) - revisitação <i>Regarding Beauty and Death</i> <i>Alcest 244-415 and Iphigeneia in Aulis</i> (vv. 1466-1499; 1540-1610) - a revisitation Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa	107
Uma leitura: a memória e a festa em Lucano – <i>Pharsália</i> , X, 106 - 86 <i>A Reading: the Memory and the Party in Lucan – Pharsalia, X, 106 – 86</i> Aécio Flávio de Carvalho	118
A expressão concreta do mito de Roma (em um trecho da Eneida de Virgílio) <i>The Concrete Expression of Rome's Myth (in an excerpt of Virgil's Aeneid)</i> Márcio Thamos	127
A representação da mulher na literatura latina <i>Representations of women in Latin Poetry</i> Aécio Flávio de Carvalho	135
ÍNDICE DE ASSUNTOS	146
SUBJECT INDEX	147
ÍNDICE DE AUTORES / AUTHORS INDEX	148

APRESENTAÇÃO

Da Revista Stylos à Olho d'água

"Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem."
A quinta história – Clarice Lispector

A revista Olho d'água, que ora se apresenta, nasceu das quase cinzas da revista Stylos, herdando, desta, um acervo de artigos aprovados para publicação, um Conselho Editorial e um Conselho Consultivo e, também, um conjunto de compromissos a serem saldados interna e externamente ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP/São José do Rio Preto.

Antiga aspiração do Programa, a revista Stylos tentou, no início da presente década, precisamente em 2000, constituir-se como veículo capaz de sintetizar as revistas que, desde a década de 80 do século passado, foram produzidas para "dar vazão às pesquisas realizadas em três departamentos da área de Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, campus da UNESP de São José do Rio Preto – SP" (STYLOS, 2000, p. 05), a saber: *Glotta* (voltada para trabalhos de Língua e Linguística); *Rhythmus* (voltada para poesia, versificação e ritmo) e *Stylos* (voltada para Literatura e Teoria Literária).

Infelizmente, por razões infraestruturais, a revista Stylos não teve continuidade para além do volume e número únicos publicado em 2000, no qual firmava os seguintes compromissos: "adequar-se aos padrões científicos hoje adotados, como, por exemplo, dispor de conselho editorial amplo e variado, tanto em termos de áreas, como de instituições abrangidas, além de estabelecer critérios rigorosos de análise e seleção de trabalhos"; "seguir os melhores modelos atuais, para que, desde o seu início, possa marcar presença no meio científico como uma publicação de qualidade, permanentemente em busca do rigor científico" (STYLOS, 2000, p. 05 – 06).

Além disso, a revista Stylos apresentava-se, em seu primeiro número, como "uma publicação bastante abrangente, que vai desde a Teoria Literária aos trabalhos de literaturas vernáculas e estrangeiras, bem como realidades culturais relacionadas estreitamente com essas áreas" (STYLOS, 2000, p. 06).

Entre 2000 e 2007, entretanto, para além dos problemas infraestruturais que lhe tolheram a continuidade, a revista Stylos deparou-se com um conjunto de mudanças que, afetando os paradigmas de produção e de avaliação de periódicos no contexto nacional, acirraram a sua crise, apontando para a necessidade de uma profunda reestruturação.

A necessidade de adequação aos paradigmas de produção-avaliação de periódico científico estabelecidos, via Qualis, pela CAPES, e, também, pelo Scielo, teve efeitos sobre o modo como o Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP/ São José do Rio Preto passou a conceber o seu projeto de ter uma revista.

Uma primeira mudança deu-se, a partir de 2004, pela decisão do Programa de abandonar o projeto de fazer uma revista impressa em papel, cujo alto custo em termos de produção e distribuição foi um dos principais problemas que afetaram a continuidade da, então, antiga revista Stylos. Optou-se, então, pela produção de uma revista eletrônica – o que colocou novas demandas e desafios para a concretização de um veículo científico próprio.

O primeiro desafio a ser vencido foi a aquisição de um aparelho provedor capaz de manter a revista *on-line* e de arquivar, com o passar do tempo, o seu acervo. Para tanto, o Programa de Pós-Graduação em Letras contou com o auxílio da Direção do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas.

Adquirido o provedor, deu-se início à produção de uma nova revista, buscando, entretanto, manter os compromissos e objetivos firmados quando da criação da antiga revista Stylos. Para tanto, foi necessário “estabelecer um novo modelo, que pudesse fazer frente às exigências nacionais e internacionais em termos de publicação de pesquisas” (STYLOS, 2000, p. 05). Deste modo, nasceu a revista Olho d’água, que, desde este seu primeiro número, pretende saldar os compromissos assumidos pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP/ São José do Rio Preto no tocante à produção de uma revista adequada aos paradigmas de produção e de avaliação de periódicos científicos no contexto nacional.

Por último, gostaríamos de agradecer a todas as pessoas que, de inúmeros modos e maneiras (informações, soluções técnicas, realização de tarefas, paciência etc.), nos auxiliaram no decorrer deste longo percurso de retomada do projeto de produção de uma revista acadêmica, que, no caso da **Olho d’água**, nasce com um nome escolhido propositalmente para lhe augurar fecundidade e vida longa.

Arnaldo Franco Junior e Carlos Daghljan
UNESP – São José do Rio Preto

A CRIANÇA, O LIVRO E O GOSTO PELA LEITURA

Sílvia Craveiro Gusmão-Garcia*
Antonio Manoel dos Santos Silva**

Resumo

Este artigo trata das relações entre a criança e o livro, bem como do desenvolvimento do gosto pela leitura, as dificuldades que se interpõem neste processo e alguns modos de superá-las. Das dificuldades interpostas, destacam-se a obrigatoriedade da leitura na escola, o absentéismo familiar, a concepção da criança como ser improdutivo, a cultura massiva e industrializada. Sugerem-se a regulação livre, a seleção de textos conforme a experiência das crianças, a prática familiar da leitura como objeto social.

Palavras-chave

Alienação; Criança; Consumo; Leitura; Mediação; Motivação Familiar.

Abstract

This paper discusses the relations between the child and the book, as well as the development of the taste for reading, the difficulties intervening in this process and some ways of overcoming them. Compulsory reading at school, family omission, the notion of the child as an unproductive being, industrialized and mass culture are some of the main intervening difficulties. Free control, text selection according to children's experience, and reading home practice as a social aim are hereby suggested.

Keywords

Alienation; Child; Consumption; Family Motivation; Mediation; Reading.

* Departamento de Letras, Instituto Superior de Educação Ceres – UNICERES - 15093-000 - São José do Rio Preto - SP. E-mail: cceres@terra.com.br

**Programa de Pós-Graduação em Letras – UNESP/São José do Rio Preto, SP; Universidade de Marília - UNIMAR - 17525-902 - Marília - SP. E-mail: amssan@ibilce.unesp.br

Historicamente, a responsabilidade do “ensinar a ler” está vinculada à escola. Embora não seja o local ideal, dado o seu caráter obrigatório, é por intermédio da ação da escola que a criança se habilita à leitura, no sentido mais amplo da palavra. Urge, porém, esclarecer o seguinte ponto: antes de ser objeto da escola, a leitura é um objeto social. Deve, portanto, ser levada ao aluno para que perceba o significado funcional do seu uso. Todo aluno deve saber que a leitura pode ser útil para muitas coisas, que não se restringe a um exercício acadêmico, distante de sua realidade e, tampouco, esgota-se sua fonte de sabedoria e seu poder de sedução nas carteiras escolares. A leitura pode começar na escola, mas não pode encerrar-se nela.

O professor exerce o papel de um verdadeiro mediador entre o texto e os alunos; sobre ele, caem as maiores expectativas. O professor não só tem a tarefa de iniciar a criança nas letras, mas, também, de incentivar-lhe o gosto pela leitura e desenvolver-lhe o interesse pelo livro. O aprendiz leitor, por sua vez, precisa da informação, do incentivo e dos desafios proporcionados pelo professor. Logicamente que, para que esse professor obtenha êxito, deveria – pois, nem sempre, isso acontece – ser sensível às situações ocorridas em sala de aula, dotando-se de recursos para oportunizar condições concretas, encontrar soluções criativas e avaliar seu impacto. Tarefa nada simples!

Entretanto, o que, normalmente, vem sendo praticado em nossas escolas é o que podemos chamar de “desprazer” da leitura, ou seja, uma leitura escolarizada que tem servido a propósitos de memorização de normas gramaticais, a preenchimento de fichas de compreensão do texto, ao aumento de vocabulário, à indução para a produção escrita etc. Ou, ainda, ao jogo do fingimento: os professores fingem que ensinam leitura, e os alunos fingem que lêem. O professor adota um livro segundo sua escolha, o aluno é obrigado a “providenciar” a leitura, comprando, emprestando ou fotocopiando o material. Aquele “enfeite” fica dentro da mochila ou encostado num canto da casa até um ou dois dias antes da cobrança “oficial” da leitura. O mestre, então, pede aos alunos uma síntese do texto “com suas palavras” ou dá-lhes uma folha com algumas questões sob a alegação de interpretarem a obra. Detalhe: “para nota”. Quase nada foi ensinado, o gasto com o livro agradou às livrarias e editoras, e a aprendizagem, para a maioria, foi uma ilusão. Resultado: o professor fica com a falsa idéia de que ensinou, e os alunos, convictos de que sabem alguma coisa ou de que tapeiam bem, sabe-se lá quem.

Os resultados não poderiam ser outros: contam-se, nos dedos, os alunos que desenvolvem uma atitude favorável frente aos livros. E não precisa ir muito longe, não; os nossos próprios filhos, que, por estarem mais próximos, acabam sendo textos de nossa fala, dizem coisas do tipo “tenho que ler o livro que o professor ‘mandou’ para tirar nota para ele”; “não agüento mais ler os livros chatos que o professor manda e depois ficar respondendo uma folha de perguntas”, ou ainda, “meu professor só manda ler livro difícil e chato e depois fazer resumo da história”.

Muitos autores, de reconhecida competência, afirmam que nossos professores ainda colocam em prática uma didática ultrapassada para o encaminhamento da orientação da leitura, e que a seleção de textos a serem colocados à disposição dos alunos obedece ao critério da pressa, sem um trabalho de busca e análise mais profundos. Em verdade, os professores “presos” a uma submissão ideológica-curricular, apresentam um baixo repertório literário, o que vem facilitar, inclusive, a penetração de *marketing* direto das editoras.

Se o professor não reduzir a leitura à pura decodificação técnica, mas levar a criança a perceber tudo o que contém um texto – mensagem intelectual, valor estético, significações múltiplas de um mesmo elemento, variações possíveis da interpretação individual etc. –, esse profissional estará formando uma criança disponível e aberta ao poético e ao fantástico. Esse professor estará abrindo a dimensão do lúdico, do

imaginário, da criação, que, além da lógica e da gramática, fazem parte do esquema interpretativo da criança.

A família é de grande importância ao despertar, na criança, uma motivação para a leitura pelo simples fato, na prática, de o livro ocupar um lugar importante e de destaque em sua vida. Wells, citado por Isabel Solé diz

que o fundamental é que o escrito transmite uma mensagem, uma informação, e que a leitura capacita para ter acesso a essa linguagem. Na aquisição deste conhecimento, as experiências de leitura da criança no seio da família desempenham uma função importantíssima. Para além da existência de um ambiente em que se promova o uso dos livros e da disposição dos pais a adquiri-los e a ler, o fato de lerem para seus filhos relatos e histórias e a conversa posterior em torno dos mesmos parecem ter uma influência decisiva no desenvolvimento posterior destes com a leitura. (SOLÉ, 1988, p. 54)

Normalmente observamos, porém, que este lugar de destaque é reservado para TV, *videogame* e *internet*, e, isto, sem pensarmos que a própria arquitetura das casas, em geral, não contribui para a formação do leitor: não há biblioteca, escritório ou uma área destinada à prática da leitura. Se os pais praticam a leitura, a criança, possivelmente, crescerá valorizando, naturalmente, aquele objeto que consegue prender a atenção por tanto tempo e que estimula a imaginação, desenvolve a sensibilidade e a inteligência, oferece prazer.

Entendemos que não existem fórmulas mágicas para se aprender a gostar de ler, mas nenhum pesquisador há de discordar da seguinte premissa: "a leitura é um instrumento básico na trajetória escolar e no sucesso acadêmico das pessoas, acompanhando-as pela vida afora" (SILVA, 1991, p. 77), além de ser um fator essencial para estimular a memória e o aprendizado.

Em visita a uma determinada escola, certa vez, Rubem Alves teve a oportunidade de ler, no quadro de "regras para leitura", entre outras estabelecidas pelas próprias crianças, a seguinte: "toda criança tem o direito de não ler o livro que não lhe dá prazer". Num primeiro momento, pode parecer-nos estranho ou pouco comum, mas as crianças já se põem tais exigências e sem a necessidade de consultar pais, psicólogos ou educadores. Com pressão ou imposição, ninguém aprende a gostar de ler. É o prazer de investigar, de julgar e de selecionar que faz da leitura uma atividade gostosa de ser vivida, sentida.

E como o próprio Rubem Alves lembra-nos, é preciso

que a aprendizagem seja uma extensão progressiva do corpo, que vai crescendo, inchando, não apenas em seu poder de compreender e de conviver com a natureza, mas em sua capacidade para sentir o prazer, o prazer da contemplação da natureza, o fascínio perante os céus estrelados, a sensibilidade tátil ante as coisas que nos tocam, o prazer da fala, o prazer das estórias e das fantasias, o prazer da comida, da música, do fazer nada, do riso, da piada... Afinal de contas, não é para isto que vivemos, o puro prazer de estar vivos? Acham que tal proposta é irresponsável? *Mas eu creio que só aprendemos aquelas coisas que nos dão prazer.* [...] E creio mais: que é só do prazer que surge a disciplina e a vontade de aprender. É justamente quando o prazer está ausente que a ameaça se torna necessária. (ALVES, 1986, p. 105)

O contato da criança com os bens culturais, dentre os quais está o livro, deve ser estimulado e anteceder à idade escolar. A criança deve descobrir o gosto pela leitura antes mesmo de aprender a ler. O aprender a ler é fundamental para a sua integração no contexto sócio-econômico e cultural, permitindo-lhe assumir uma posição

consciente e crítica frente à realidade. Só que, como nos lembra Regina Zilberman, “sabendo ler e não mais perdendo esta condição, a criança não se converte necessariamente num leitor, já que este se define, em princípio, pela assiduidade a uma instituição determinada – a literatura” (ZILBERMAN, 1985, p. 17).

É comum pensarmos a criança, apenas, como um ser em formação, um pedaço inacabado de uma seqüência de etapas, um ser dependente, sem vontade própria, um dado etário, algo imperfeito e incompleto que necessita ser educado pelo adulto; este, sim, considerado completo e evoluído. Mas a criança é muito mais do que isso; é um ser complexo, com suas próprias necessidades e aspirações, é cidadã, pessoa que tem sentimentos e fantasias em relação ao que vê, é um ser criador. O adulto pode respeitar suas criações, suas idéias, encorajando-a e, ainda que não imponha soluções feitas, proporcionar a descoberta e a invenção. Mas e a criança enquanto criadora de cultura? Sobre este ponto, Edmir Perrotti diz que “pensamos sempre na criança recebendo (ou não recebendo) cultura, e nunca na criança fazendo cultura ou, ainda, na criança recebendo e fazendo cultura ao mesmo tempo” (PERROTI, 1982, p. 18). Como, em nossa sociedade capitalista, o indivíduo é definido como força de trabalho, como produtor, o adulto é mais privilegiado do que a criança, pois é tido como mais produtivo do que ela. Portanto, a criança, dentro do modo como está organizada a produção, é tida como um elemento culturalmente passivo e que não serve às necessidades do sistema produtivo, mas, pelo contrário, cria cultura, ainda que os adultos não reconheçam o seu trabalho e ainda que só os que produzem e reproduzem o sistema econômico vigente sejam passíveis de reconhecimento. Isto é ainda mais verdadeiro quando pensamos na literatura: escrita por um adulto para um pequeno leitor, tal literatura apresenta, na gênese do seu processo de comunicação, uma relação “para”, e não “entre”, o que implica uma distribuição desigual do poder.

O adulto exerce poder sobre a criação de um texto ou de uma imagem, sobre a produção, difusão, crítica e consumo de um livro. Camargo afirma que “quando se reflete no que é produzido para a criança, percebe-se o quanto muitas dessas produções estão distantes da arte, da criança e da vida” (CAMARGO, 1982, p. 180). Em outras palavras: o leitor criança recebe, apenas, um produto gerado por adultos, muitas vezes, não opinando nem mesmo na compra do produto que é solicitado consumir. Ele é manipulado e visado pela cultura de massas que o quer, somente, como provável comprador e, assim, torná-lo um ser humano “evoluído”; um adulto. Atualmente, e felizmente, um fenômeno vem ocupando espaço em muitas das nossas escolas: exemplos de livros de textos feitos pelas próprias crianças, que criam e recriam contos, músicas, poemas etc., buscam e interpretam os acontecimentos mais importantes do dia, partem para a descoberta do mundo que as cerca, com papel, lápis, caneta, máquina fotográfica...

Dentre os bens culturais com os quais a criança convive, a produção literária vem apresentando uma substancial revitalização no país nas duas últimas décadas, devido, em parte, ao número crescente de obras dirigidas à infância, oferecendo oportunidade para o surgimento de novos escritores e ilustradores e favorecendo, economicamente, a indústria editorial brasileira. Entretanto, assiste-se, também, a uma falta de entrosamento entre a criança e o livro, e os eventuais responsáveis, apontados por muitos especialistas, são os meios de comunicação de massa, “convertidos em inimigos da literatura: a televisão, a revista em quadrinhos e até a música pop, disputando uma preferência que, segundo o bom senso dos adultos deveria ser concedida ao livro” (ZILBERMAN, 1982, p. 94). Será que a revista em quadrinhos, a televisão e o *videogame* absorvem tanto a criança a ponto de distanciá-la do livro? Marginalizam a literatura com a qual a criança se envolve?

Como assinalou Lúcia Cademartori (1982, p. 83), as histórias em quadrinhos “não transmitem os valores formativos que a escola consagra e, tampouco, presta-se ao

ensino das normas lingüísticas”, mas “trata-se de uma produção voltada ao entretenimento, geralmente eivada de humor” (CADEMARTORI, 1982, p. 83).

Já o que ocorre com a televisão e com o *videogame* é que, em algumas famílias, eles são tidos como verdadeiras “babás eletrônicas”, substituindo os brinquedos, os jogos, o livro, o contato da criança com as outras crianças e adultos. “Na busca de tempo livre, por impossibilidade ou comodismo, muitos pais simplesmente transferem para a televisão os cuidados maternos ou paternos, principalmente nos centros urbanos onde não existe espaço para lazer” (CAPARELLI, 1982, p. 63). Apesar dessa observação ter sido feita há quase vinte anos, ela nos parece muito atual, e não é necessário ser especialista para detectar o que enxergamos, diariamente, em nossas casas: uma grande parcela de nossas crianças, realmente, despende mais tempo assistindo a todo tipo de programação da “escola” televisão do que na escola propriamente dita. Não obstante tudo isso, as críticas feitas à televisão apontam como sendo um aparelho de Estado, ao buscar a hegemonia da classe dominante, entre crianças, especialmente, visando a interesses comerciais e ao consumo. Como esse meio de comunicação é explorado pela iniciativa privada, o objetivo primordial é o lucro, e não a própria criança.

A psicóloga Maria Antonieta Campos dos Santos, citada em uma matéria de Marcelo Ferroni, chama a atenção para o fato de que “a TV limita a inteligência, porque leva a uma atuação passiva” (FERRONI, 2000, p. 57). Ainda faz a seguinte ressalva com relação ao *videogame*: “quando jogado em excesso, limita a inteligência”, além do que, “a criança fica quieta durante horas e deixa de se relacionar com amigos e com a família. Não adquire outros estímulos fundamentais para desenvolver a inteligência” (idem, p. 57).

Podem surgir, agora, as perguntas: e o livro paradidático colocado à disposição das crianças, ele tem desempenhado função alienante ou colaborado para o desenvolvimento de sua inteligência? O lúdico suscita o escapismo, integra a criança no sistema vigente ou, ainda, identifica-se com a criança por ser o jogo, a brincadeira, a magia?

De acordo com Edmir Perrotti (1982), à racionalidade do sistema produtivo interessa, somente, o tempo de produção, e não o tempo dos homens. Daí que o lúdico não é viável, pois o tempo do lúdico não pode ser medido, regulável. Por isso, ele é banido da vida cotidiana dos adultos e permitido à criança por ela não estar apta para servir ao sistema de produção em virtude de não ter, ainda, sucumbido à racionalidade. Regina Zilberman (1982) registra que o ludismo foi banido para uma literatura popular que, devido ao seu baixo custo e às necessidades do mercado cultural, produtor dessas obras que devem ser logo absorvidas e substituídas por outras, expandiu-se enormemente e sem parar, até os dias de hoje.

O livro de literatura identifica-se com a criança por ser jogo, brincadeira, e porque, geralmente, prende-se a conteúdos ligados ao seu interesse. O livro fantástico, lúdico e poético ensina a ver, a escutar, a pensar e a viver por si mesmo; e, literalmente, ele des-regula, des-moraliza. Mas este mesmo livro, que apenas diverte e apresenta concessões ao ludismo, torna-se inconciliável com a ideologia dominante na indústria cultural do livro didático, que, ainda nos dias de hoje, usa a escola para justificar e transmitir, às crianças, as suas normas e os seus valores¹. “O conteúdo ideológico veiculado pelos textos do livro didático é definido por valores preestabelecidos na sociedade e que são mantidos sutilmente através de estereótipos sociais registrados em suas páginas” (SILVA, 1997, p. 63).

¹ Duas obras que nos dão uma consciência crítica dos perigos do ilusionismo didático e que merecem ser lidas são *Mentiras que parecem verdades* (ECO; BONAZZI, 1980) e *As belas mentiras* (NOSELLA, 1981).

Apesar de não estarmos discorrendo sobre o livro didático, achamos que vale a pena comentarmos algo sobre ele: primeiramente, que é apresentado para o aluno como uma (e em alguns casos, como “a”) fonte de conhecimento do mundo. Além disso, apesar das revisões sofridas nos últimos anos, o livro didático ainda apresenta atividades de leitura e escrita desprovidas de sentido e alheias ao funcionamento da língua. Usa, por vezes, uma linguagem artificial, mecânica e inadequada, referindo-se a situações que não correspondem às vividas pela criança, excluindo a sua interpretação e, por fim, atua, dentro da escola, tentando passar uma atitude ou um saber à criança, utilizando fragmentos de obras. O livro didático virou método, e as imposições deste texto são tão fortes que deixam pouca oportunidade à iniciativa do leitor. Tanto é que a criança não incrementa seu discurso e criatividade, sua cabeça é preenchida com atitudes não críticas e ela, apenas, aprende a imitar ou repassar a linguagem que o livro (e o docente) delegou-lhe; linguagem, esta, que tem pouco a ver com suas necessidades reais de comunicação. Assim é que seu progresso dentro da instituição escolar dependerá da sua capacidade de reproduzir os conceitos emitidos pelo livro didático ou pelo professor, este último, aliás, um dos componentes do sistema social dominante, que está aí, muitas vezes, para reproduzir, e não para transformar.

A criança até se transforma em autora e leitora, sim, pois “absorveu” o saber produzido pela classe dominante para ser introduzida no universo letrado. Mas não nos parece demais dizer que ela pára de olhar para a “vida do livro” (literatura) porque tem que passar a olhar para o “livro da vida” (didático) da classe.

Será que já não está na hora de levarmos em conta o universo de experiências e conhecimentos, predileções e aptidões, que o indivíduo-aprendiz traz para o momento da aprendizagem?

Mesmo sabendo que cada um de nós é detentor de uma competência natural para ler e interpretar um texto, há que se relacionar a obra lida com a história pessoal de leitura de textos e do mundo, entendendo, aqui, leitura do mundo como um ato de compreensão do que se vê ou se sente. A leitura e a interpretação de um texto depende, também, de outras questões próprias ao leitor, entre as quais, o conhecimento prévio (valores, ideologia, sistemas conceituais etc.) para abordar a leitura, os objetivos (estipulados por ele ou por outro, mas aceito por ele) e a motivação que o levou à leitura. De posse destas leituras, o aluno terá menos chance de permanecer passivo diante de um texto; pelo contrário, poderá questioná-lo, apossando-se do que o autor escreveu ou discordando dele. Por isso mesmo, não se deve negar à criança que ela recorra à sua “real realidade”; caso contrário, aumenta-se a dificuldade de envolvimento com a escrita e a leitura, tirando-lhe a capacidade de assimilar, compreender, interpretar e gostar do que escreve e lê.

A escola acolhe o “ler livros” em sua programação escolar – haja vista os horários de biblioteca, a hora da leitura nas salas de aula etc. –, mas não tem, como objetivo, formar um leitor aguçando-lhe o potencial cognitivo e criativo ou despertando-o para a leitura por puro prazer. Normalmente, o que ocorre em sala de aula é que, ao ser incumbido de ler um livro proposto pelo professor, não raro, o aluno logo faz a associação do ato de ler a um outro fator que, em muito, contribui para aumentar sua aversão pela leitura: a cobrança de fichas, questionários (supostamente) de interpretação e compreensão e outras atividades com que a escola circunda a leitura.

A leitura consiste num processo de enriquecimento mútuo, exige espaço e tempo para que os leitores expressem os significados a que chegaram durante a interação com o texto, e o professor deve escutá-los e conduzir, sistematizando, as idéias geradas e buscando, sempre que necessário, outros significados que os leitores não tenham destacado. Além disso, parece-nos correto afirmar que a leitura de um texto

será motivadora para alguém se o conteúdo estiver ligado aos interesses do leitor e se corresponder a um objetivo. Sendo assim, fica difícil que, numa classe, uma mesma leitura possa contentar os interesses de todas as crianças e coincidir, ainda por cima, com os do professor. Por outro lado, nada nos faz desacreditar que interesse, também, cria-se, educa-se, e que, na maioria das vezes, depende do entusiasmo e da apresentação que o professor faz do texto ou obra e de suas possibilidades de exploração. Isto vale muito quando, por exemplo, o professor pretende desenvolver a compreensão de um fato social, o que vai exigir a leitura e discussão de um único texto.

O problema metodológico não se restringe a esta ou àquela escola, a este ou àquele professor, é de todo o sistema educacional que, tradicionalmente, pratica um ensino de leitura desvinculado da vida que corre fora da escola. Se ler livros se aprende nos círculos da escola, outras leituras se aprendem na escola da vida; na interação cotidiana com o mundo. Ao lermos, processamos e atribuímos significado àquilo que está escrito no texto e realizamos essa atribuição graças aos nossos conhecimentos prévios, a partir daquilo que já fazia parte da nossa bagagem experiencial. A nossa escola não enxerga assim, e a criança não entende a relevância do aprender, praticar e aprimorar a leitura, pois não consegue saber como a leitura faz sentido em sua vida. É como se houvesse uma cisão entre o que se aprende na escola e a sua aplicabilidade ao cotidiano, ou seja, a criança não enxerga a relação entre o que lê dentro da escola e o que lê fora dos muros da escola.

Pensamos ser crucial que nossos professores se apropriem, verdadeiramente, da leitura com prazer e gosto; caso contrário, será difícil que consigam desenvolver esta mesma capacidade em nossos alunos.

Como se sabe, os estudantes de primeiro e segundo grau são atualmente compelidos a ler, além dos manuais didáticos, livros de ficção de autores nacionais, a fim de desenvolver o gosto pela leitura. Abriu-se desse modo um amplo e promissor mercado. Pena é que ele tenha nascido sob o signo negativo da obrigatoriedade. Para que o prazer da leitura firme raízes e continue a ser cultivado pela vida afora, é de boa política não o atrelar, de saída, à esfera dos deveres escolares. Parece-me um erro de estratégia querer cobrar dos estudantes respostas a questionários de leitura ou dissertações sobre aspectos das obras lidas. Isso os predispõe negativamente para o desfrute do livro, degradando o prazer em obrigação. Tudo quanto competiria ao professor seria assegurar-se de que o livro foi mesmo lido e ajudar o estudante a esclarecer eventuais dúvidas de compreensão quando ele espontaneamente as comunique. O mais seria contraproducente. Há que confiar no silencioso poder de sedução do livro; desnecessário realçá-lo através de artifícios pedagógicos, quaisquer que possam ser. Já não se disse que cultura é o que fica em nós depois de termos esquecido tudo o que lemos? Ao esquecimento, pois, e ao entretenimento! (PAES, 1990, p. 38).

Esquecimento ou entretenimento, o certo é que precisamos de professores que usem mais e de leitores que não se contentem com menos.

GUSMÃO-GARCIA, S. C.; SILVA, A. M. S. *The Child, the Book and the Taste for the Reading*, **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 1, n. 1, p. 9-16, 2009.

Referências

ALVES, R. *Estórias de quem gosta de ensinar*. 8 ed. São Paulo: Cortez, Autores Associados, 1986.

CAMARGO, L. A criança e as artes plásticas. In: ZILBERMAN, R. (Org.). *A produção cultural para a criança*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982, p. 147 – 181.

ECO, H.; BONAZZI, M. *Mentiras que parecem verdades*. São Paulo: Summus, 1980.

FERRONI, M. Os ingredientes da inteligência. **Galileu**, São Paulo, v. 9, n. 109, p. 50 – 57, 2000.

CADEMARTORI, L. Em defesa dos quadrinhos. In: ZILBERMAN, R. (Org.). *A produção cultural para a criança*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982, p. 81 – 92.

NOSELLA, M. de L. C. D. *As belas mentiras*. São Paulo: Moraes, 1981.

PAES, J. P. *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PERROTTI, E. A criança e a produção cultural. In: ZILBERMAN, R. (Org.). *A produção cultural para a criança*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982, p. 09 – 27.

SILVA, A. C. et al. A leitura do texto didático e didatizado. In: CHIAPPINI, L.; BRANDÃO, H. N.; MICHELETTI, G. *Aprender e ensinar com textos didáticos e paradidáticos*. São Paulo: Cortez, 1997, v. 2, p. 31 – 93.

SILVA, E. T. *De olhos abertos: reflexões sobre o desenvolvimento da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1991.

SOLÉ, I. *Estratégias de leitura*. Trad. Cláudia Schilling. 6 ed. Porto Alegre: ArtMed, 1998.

ZILBERMAN, R. Literatura infantil: livro, leitura, leitor. In: ____ (Org.). *A produção cultural para a criança*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982, p. 91 – 115.

_____. A leitura na escola. In: _____. (Org.). *Leitura em crise na escola: as alternativas do professor*. 5 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985, p. 9 – 21.

UM ESTUDO DA OBRA POÉTICA DE CECÍLIA MEIRELES DEDICADA À INFÂNCIA

Sheila da Guia Schneider Kikuti*

Eu canto porque o instante existe
e a minha vida está completa.
Não sou alegre nem triste:
sou poeta.
(*Motivo* – Cecília Meireles)

Resumo

Este artigo traça considerações sobre parte da obra poética de Cecília Meireles, a qual é dirigida às crianças. Com o estudo específico de seu livro, *Ou isto ou aquilo* (1993), pretende-se observar as características de um livro de poemas infantis. Ao analisar esse livro quanto ao seu nível estético-literário, tem-se por objetivo destacar sua relevância na literatura infantil e as contribuições da poetisa para esse gênero literário. Ao final será considerado o estudo da literatura infantil na escola, evidenciando o caráter pedagógico da poesia infantil.

Palavras-chave

Ensino; Literatura Infantil; Poesia Infantil.

Abstract

This article conceives part of the poetical work of Cecília Meireles dedicated to children. By the specific study of her book, *Ou isto ou aquilo* (1993), this article aims to observe the characteristics of a childhood book. Analyzing this book aesthetically and literarily, we will focus on its relevance from the childhood literature and the contributions of Cecília Meireles to this literature. At the end we will consider the study of childhood literature at the school, evidencing the pedagogic character of childhood lyric.

Keywords

Childhood Literature; Childhood Poetry; Teaching.

* Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE/ Cascavel - 85819-110 - Cascavel – PR. Professora da rede estadual de ensino do Paraná. E-mail: sheilakikuti@yahoo.com.br

Introdução

Cecília Meireles é considerada uma grande poetisa, fama que todos conhecem, mas dentre as atividades a que ela se dedicou muitos desconhecem o seu interesse pela Educação. Sua vocação para o magistério a levou a estudar na Escola Normal (Instituto de Educação) do Rio de Janeiro, onde se formou e exerceu o magistério primário durante muitos anos. Ensinou Literatura Luso-Brasileira e Técnica e Crítica Literária na Universidade do Distrito Federal. Lecionou, também, Literatura e Cultura Brasileira na Universidade do Texas nos Estados Unidos. Além de poetisa e professora, também foi jornalista, tendo sido responsável por uma seção sobre problemas do ensino no *Diário de Notícias* e uma seção de estudos de folclore voltada para o público infantil no jornal *A Manhã*. Considerada uma autoridade no assunto, colaborou com a Comissão Nacional de Folclore desde a sua instalação.

Entre suas contribuições à Literatura Infantil é importante mencionar a criação, pela poetisa, da primeira biblioteca infantil no Brasil. Ela também proferiu inúmeras conferências, não só no Brasil como no exterior. Dessas conferências cabe citar o livro *Problemas da literatura infantil* que resultou de três conferências proferidas em Belo Horizonte, no Curso de Férias promovido pela Secretaria da Educação, em janeiro de 1949, sobre Literatura Infantil. Paralelamente às suas atividades voltadas para a Educação, Cecília Meireles se dedicou intensamente à poesia e construiu uma das mais importantes obras poéticas de nossa literatura. Dessa obra nos ocuparemos com a análise de seu livro de poesias dedicado à infância: *Ou isto ou aquilo*.

Com este estudo, pretendemos destacar as características e os critérios utilizados pela poetisa na produção desse livro. Desta forma, pode-se considerar a relevância e as contribuições de Cecília Meireles para a Literatura Infantil, especialmente no que se refere aos livros de poesias infantis, gênero que, infelizmente, não vêm recebendo o destaque que merece no ambiente pedagógico. Deste modo, a proposta é, também, conduzir uma reflexão sobre o ensino de poesia na escola.

Como hipótese, coloca-se o livro *Ou isto ou aquilo* como modelo de um bom livro destinado e recomendado à criança, isso porque além do prestígio da poetisa, reconhecido também pela crítica especializada, se considera o respeito que Cecília Meireles demonstrava, nos textos, pela criança:

Um livro de Literatura Infantil é, antes de mais nada, uma obra literária. Nem se deveria consentir que as crianças freqüentassem obras insignificantes, para não perderem tempo e prejudicarem seu gosto. Se considerarmos que muitas crianças, ainda hoje, têm na infância o melhor tempo disponível da sua vida, que talvez nunca mais possam ter a liberdade de uma leitura desinteressada, compreenderemos a importância de aproveitar essa oportunidade. (MEIRELES, 1984, p. 123)

Poesia Infantil, livro de Bordini (1991), será o referencial teórico para a análise que se pretende realizar, não deixando de considerar, também, as contribuições de outros teóricos como Aristóteles e Adorno.

Poesia infantil

Ao se delimitar uma literatura infantil, isto é, “uma especialização literária visando particularmente os pequenos leitores” (MEIRELES, 1984, p. 20), pensando na relação público leitor – texto/autor, surge a questão: o que seria preciso para se escrever para crianças? Amaral (1971) responde que é preciso conhecer e amar a criança para, deste modo, lhe dar o melhor; deve-se, também, sentir a poesia, o modo mágico de ver as coisas. Portanto, os melhores escritores para a criança seriam os poetas.

Cecília Meireles, sendo uma poetisa, era uma autora potencial para escrever para crianças, mas, mesmo assim, foi a última obra que se dedicou a escrever: *Ou isto ou aquilo*. Esse foi o único livro de poemas infantis que escreveu, publicado no ano de sua morte, 1964, talvez porque, como educadora e estudiosa da Literatura Infantil, considerava tal tarefa das mais difíceis, mesmo para alguém como ela. Deve-se considerar também suas palavras:

Evidentemente, tudo é uma Literatura só. A dificuldade está em delimitar o que se considera como especialmente do âmbito infantil. São as crianças, na verdade, que o delimitam, com sua preferência. Costuma-se classificar como Literatura Infantil o que para elas se escreve. Seria mais acertado, talvez, assim classificar o que elas lêem com utilidade e prazer. Não haveria pois, uma Literatura Infantil *a priori*, mas *a posteriori* (MEIRELES, 1984, p. 20).

Para Cecília Meireles, Literatura Infantil é aquela que as crianças lêem com agrado. Não se sabe se por questão de estilo ou por considerar que há muitos casos de leituras para adultos que vieram a ser lidas e apreciadas pelas crianças – como a história de Robson Crusóé – a escritora adota este posicionamento. Porém ela deixa claro que não é desnecessário ou inconveniente escrever especificamente para a infância, e que existem muitos livros escritos com esse intuito que foram bem sucedidos.

Conforme Góes (1984), todos os autores que consultou, em sua pesquisa, concordaram com a noção de que quando se escreve para uma criança, seu processo de desenvolvimento deve ser considerado; assim, um livro infantil deve corresponder às etapas biológicas de crescimento e desenvolvimento que todo ser humano cumpre e que são as mesmas para todos.

Filho (Apud GÓES, 1984) declara que se deve reconhecer que um gênero específico de literatura infantil existe e que os autores que querem se dedicar a este gênero devem apresentar uma preocupação do ponto de vista literário e, também, um maior conhecimento da vida infantil.

Confirma-se a posição de que não é trabalho fácil escrever para crianças quando Góes (1984) nos revela que “a linguagem fácil pode levar aos erros capitais da literatura infantil: didatismo, moralismo e puerilidade.” Desta forma, “poucos poetas como Cecília Meireles, Vinicius de Moraes, Mário Quintana, falaram especificamente para crianças” (GÓES, 1984, p. 182).

Em *Problemas da Literatura Infantil*, Cecília Meireles nos mostra que a Literatura Tradicional foi nitidamente utilitária, no sentido de que era como se procurava transmitir a experiência já vivida, noções do mundo aprendidas de forma empírica, mas fazia isto utilizando-se da palavra de forma mágica, do seu poder sugestivo e comunicativo para que a vida do homem fosse mais próspera ou mais feliz.

Se considerarmos que essa literatura, continuando a evoluir, conservou, no entanto, suas reminiscências, especialmente nas mãos das crianças – quando os adultos passaram a contemplá-las como ridículas superstições, práticas ineficazes, hábitos desnecessários, à medida que a ciência, trazendo-lhes novas luzes, lhes indicava outro comportamento, veremos que há um vasto conteúdo de experiência humana nessas tradições infantis dispersas pelo mundo. E dela se nutria a criança, antes do livro, recebendo-a como um alimento natural nos primeiros anos da vida. Não se pode evocar uma infância de outrora, sem a sentir nessa atmosfera de ensinamentos tradicionais. (MEIRELES, 1984, p. 54)

E assim, mais adiante completa:

É que não se pode pensar numa infância a começar logo com gramática e retórica: narrativas orais cercam a criança da Antigüidade, como as de hoje. Mitos, fábulas, lendas, teogonias, aventuras, poesia, teatro, festas populares, jogos, representações várias... tudo isso ocupa, no passado, o lugar que hoje concedemos ao livro infantil. Quase se lamenta menos a criança de outrora, sem leituras especializadas, que a de hoje, sem os contadores de histórias e os espetáculos de então... (MEIRELES, 1984, p. 55)

Entretanto, como observa Perrotti (1986), esse caráter utilitário que o leitor dá à obra não foi construído segundo parâmetros pragmáticos, como obras didáticas em geral. Cecília Meireles afirma que a obra literária pode ser útil no seu aproveitamento, não no seu aparecimento, assim nos oferece uma direção que a literatura deve tomar:

O certo, porém, é que os livros que têm resistido ao tempo, seja na Literatura Infantil, seja na Literatura Geral são os que possuem essência de verdade capaz de satisfazer à inquietação humana, por mais que os séculos passem. São os que possuem qualidade de estilo irresistíveis cativando o leitor da primeira à última página, ainda quando nada lhe transmitam de urgente ou essencial. (MEIRELES, 1984, p. 117)

Segundo Perrotti (1986), ao se ultrapassar o caráter utilitário da obra literária coloca-se que ela não deixa de educar ou transmitir valores, mas isso de forma específica determinada pela sua própria natureza. Aristóteles (1973) já observava em sua obra que é da natureza do homem o imitar, que de todos os seres vivos, o homem é o ser mais imitador e, assim, por imitação aprende suas primeiras noções. No entanto, mesmo sendo imitações o conteúdo de uma obra literária, essa segue princípios que a distinguem como produção estética.

Adorno (1975) também observa em sua conferência sobre lírica e sociedade que "o conteúdo de uma poesia não é somente expressão de motivações e experiências individuais" (ADORNO, 1975, p. 201). Conforme o autor, essas motivações e experiências quer tenham fundo moral ou não "se tornam artísticas apenas quando, precisamente em virtude da especificidade de sua forma estética, adquirem participação no universal" (ADORNO, 1975, p. 201).

Cecília Meireles (1984) ainda escreve que "não basta juntar palavras para se realizar uma obra literária" (MEIRELES, 1984, p. 21). Nesse sentido afirma que existem muitos livros escritos para crianças, mas classificá-los como Literatura Infantil é uma tarefa árdua, pois muitos não possuem atributos literários.

Quais seriam, então, os atributos literários? Bordini (1991), em seu livro *Poesia Infantil* enumera alguns critérios para o poema que se dedica à criança. É com esses critérios que se pretende, então, demonstrar quais os elementos necessários a uma obra literária direcionada à criança, neste estudo de poemas infantis de Cecília Meireles presentes em *Ou isto ou aquilo*.

Antes de passarmos à análise, entretanto, vale conferir a crítica de Azevedo Filho (1970) ao livro *Ou isto ou aquilo*. Ele observa a primeira especificidade do livro infantil: a característica de estar baseado na psicologia infantil. Conforme o crítico, com essa característica a poetisa soube tirar efeitos estéticos de alto poder sugestivo. Os temas poetizados sempre consideram a idade pré-lógica, o mundo de fabulação, o realismo intelectual, a visão impressionista da criança e, por isso, a poetisa conseguiu uma excelente realização estética nos poemas dessa obra. Cecília Meireles considera ainda dados fornecidos pela psicologia genética ou evolutiva, os quais garantem a

recriação subjetiva das impressões recebidas do mundo exterior. A poetiza descreve o mundo da criança, o qual “não se afasta, em certo sentido, do próprio mundo dos poetas” (FILHO, 1970, p. 171). Observa Azevedo Filho: “É a fase das perguntas embaraçosas, do monólogo a dois, da fabulação, das comparações imprevisíveis, [...] das metáforas surpreendentes e do sonho, transfigurado na visão subjetiva da realidade” (FILHO, 1970, p. 172).

Azevedo Filho assevera, também, que os poemas de *Ou isto ou aquilo* servem para a criança, mas trazem também uma mensagem para o adulto, pois são escritos numa linguagem plurilinear e comportam várias interpretações. Conforme Roman Jakobson (apud BORDINI, 1991), a equivalência dos vários níveis do discurso articulados¹ é uma das características da poeticidade. Vejam-se os exemplos de Cecília Meireles:

Sonhos de menina

A flor com que a menina sonha
está no sonho?
ou na fronha?

Sonho
risonho:

O vento sozinho
no seu carrinho.

De que tamanho
seria o rebanho?

A vizinha
apanha
a sombrinha
de teia de aranha...

Na lua há um ninho
de passarinho.

A lua com que a menina sonha
é o linho do sonho
ou a lua da fronha?
(p. 811,812)

O sonho e a fronha

Sonho risonho
na fronha de linho.
Na fronha de linho,
a flor sem espinho

Apanho a lenha
para o vizinho.

E encontro o ninho
de passarinho.

De que tamanho
seria o rebanho?

Não há quem venha
pela montanha
com minha sombrinha
de teia de aranha?

Sonho o meu sonho.
A flor sem espinho
também sonha
na fronha.

Na fronha de linho.(p. 825)²

Os poemas acima, embora pertençam ao livro *Ou isto ou aquilo*, são de edições diferentes. Apenas “Sonho de menina” pertence à primeira edição, publicada pela Giroflê em 1964, tendo sido escolhido pela poetisa para a publicação original. O outro poema, “O sonho e a fronha”, foi incluído nas edições da obra junto com vários outros poemas inéditos, após a morte da autora. Isto nos leva a concluir que a própria autora não quis aproveitá-lo (cf. CUNHA, 1986) e, assim, pode-se afirmar que “O Sonho e a fronha” trata-se de uma provável versão anterior de “Sonho de menina”.

Com a análise de Cunha (1986), pretende-se salientar a preocupação estética com que Cecília Meireles escreveu esses poemas que foram, portanto, resultado de um árduo trabalho artístico. Observa-se nesse trabalho de produção de poesia infantil a equivalência dos vários níveis do discurso articulado.

¹ Característica segundo a qual o arranjo de elementos sonoros encontra ressonância no das figuras de linguagem e construções gramaticais, na disposição do verso ou da estrofe. (cf. BORDINI, 1991).

² Todos os poemas aqui usados nas citações referem-se a MEIRELES, C. *Poesia completa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 1993. (Biblioteca Luso-Brasileira. Série brasileira).

Cunha pretendeu, com sua análise, comprovar a sua hipótese de que o segundo poema era uma versão anterior do primeiro, o qual a poetisa selecionou para publicação. Conforme sua análise, percebe-se uma nova escolha na distribuição dos versos e estrofes dos poemas, pois mesmo que ambos contenham 7 estrofes, elas são construídas de modo muito diferente: no primeiro poema, nenhum verso se repete, enquanto que no segundo, há repetição dos versos "na fronha de linho" e "A flor sem espinho". A estrofe

Sonho
Risonho:
(p. 811)

é um verso no segundo poema³, e apenas uma estrofe é absolutamente igual nas duas versões.

De que tamanho
Seria o rebanho?
(p. 811)

Metricamente, os versos do primeiro poema são desiguais e têm ritmo variado, no segundo poema há uma regularidade e um ritmo bem uniforme. As rimas também seguem esquemas bem diferentes nos dois poemas. Conclui-se, desses dados, que o primeiro poema é mais contido, mais sintético e mais dinâmico do que o segundo por causa de sua irregularidade rítmica e pelo seu próprio aspecto gráfico.

Outra tese teórica apontada por Bordini (1991), valorizada por pensadores e poetas ocidentais desde Aristóteles e também preocupação de Cecília Meireles, como se observa na análise da construção dos poemas acima, é o princípio de organicidade. Nesse princípio se observa a importância da "distribuição espacial necessária das palavras no verso, ordenada pelo ritmo e pelos sentidos que o tema impõe, bem como sua escolha pela lei da economia artística, que elege o vocábulo melhor equipado para produzir a carga semântica procurada" (BORDINI, 1991, p.16).

Desta forma, Cunha considera o primeiro poema mais feliz em termos de realização, pois registra a irregularidade, a rapidez, o dinamismo dos sonhos da criança. A autora segue sua análise abordando vários elementos que, certamente, foram pensados por Cecília Meireles na construção dos poemas acima citados.

Para a análise que se propõe neste trabalho é importante esta observação: "Profunda conhecedora da alma e do gosto infantil, procurou tirar do poema inicial exatamente o que ele tinha de evidente, de 'compreensível' – para aumentar-lhe a fantasia, a imprecisão" (CUNHA, 1986, p. 106). Essa observação contempla outra característica poética: "a incompletude necessária do universo imaginário projetado pelo tecido verbal" (BORDINI, 1991, p. 35), característica que motiva um movimento de introspecção. Recebe-se o objeto plenamente determinado pelas suas características sensoriais para compreender a realidade representada, mas, na ficção, nunca se recupera na integridade do real a determinação dos seres e do espaço-tempo.

O poeta é conduzido pelos limites gráficos e pelo próprio reducionismo da linguagem, a recortar os elementos do mundo a ser criado e a dispô-los no arranjo mais econômico para o efeito intencionado. Surgem, por isso, pontos vazios, lacunas em que a voz ficcional silencia. Tais vazios serão preenchidos automaticamente pelo leitor, uma vez que sua

³ Cunha observa que não é apenas na forma que essa estrofe difere do segundo poema, no qual constitui apenas um verso. O nível semântico do discurso também difere, pois, no nível gramatical, em dois versos separa-se o adjetivo do substantivo. Ao dar destaque ao adjetivo, modifica-se a mensagem: são, agora, duas mensagens. Já no mesmo verso, é o conjunto que impressiona.

percepção o habituou aos quadros completos. O preenchimento dessas lacunas se faz mobilizando os conteúdos anímicos, dados da memória e operações intelectuais, afetivas e volitivas, sem muita consciência do sujeito em relação a tal processo.

Esse caráter inacabado do mundo ficcional, portanto, mesmo que a criança não o perceba, a incita a constituir o seu imaginário e a acioná-lo e transformá-lo, colaborando para que ela se reconheça como um ser que pensa, que sofre ou se alegra, que deseja e que possui um acervo de lembranças com as quais pode enfrentar situações problemáticas novas. (BORDINI, 1991, p. 35 – 36)

Outro traço importante na poesia para crianças, segundo Bordini, é o plano da sonoridade, especialmente se o poema é destinado ao bebê e aos pequeninos. Unindo a voz à carícia, para a expressão do afeto dos pais, tradicionalmente o povo tem cultivado versos com tecido melódico, formado por aliterações e assonâncias, anáforas e rimas, estribilhos, acentos e metros variados para aquietar a criança com ritmos hipnóticos.

Bordini fala das cantigas de ninar, das cantigas de roda, parlendas e adivinhas, originárias do folclore. Nos poemas do livro *Ou isto ou aquilo*, Cecília Meireles, grande estudiosa do folclore, faz uso dos mesmos recursos utilizados no folclore: aliterações, rimas, metros variados com ritmos hipnóticos. Veja-se o exemplo:

A Bailarina

Esta menina
tão pequenina
quer ser bailarina.

Não conhece nem dó nem ré
mas sabe ficar na ponta do pé.

Não conhece nem mi nem fá
mas inclina o corpo para cá e para lá.

Não conhece nem lá nem si,
mas fecha os olhos e sorri.

Roda, roda, roda com os bracinhos no ar
e não fica tonta nem sai do lugar.

Põe no cabelo uma estrela e um véu
e diz que caiu do céu.

Esta menina
tão pequenina
quer ser bailarina.

Mas depois esquece todas as danças,
e também quer dormir como as outras crianças.
(p. 809)

Pode-se dizer que a poesia "A Bailarina" assemelha-se a uma parlenda, poema que os folcloristas caracterizam pelo paralelismo construtivo, a presença de forte rima, o giro semântico "ilógico" e a incidência de preconceitos e temas da vida vulgar. Cecília Meireles, tendo uma concepção clara da importância do discurso estético em detrimento do discurso moralizante e utilitário fez uso dos melhores traços da parlenda, excluindo, é claro, a incidência de preconceitos em seu poema. "O prazer da estranheza, apoiado na conexão surpreendente, a ampliação das repetições estruturais, associa-se, junto ao consumidor infantil, ao prazer do jogo, também interativo, gratuito, simulador, buscando rearranjar o real dentro de um esquema..."

(BORDINI,1991, p. 13) A autora lembra que mesmo que o ludismo apareça na genuína poesia infantil, característica que não é exclusiva da criança, ele não a distingue da poesia não-adjetivada, a não ser pelos termos temáticos, mas isso em termos.

Bordini afirma que em pseudopoemas, o manto do pedagogismo faz desaparecer a corporeidade das palavras para se referir a valores morais. Nesse tipo de poema, o efeito saneador sobre impulsos inconscientes é reprimido na maioria das vezes, isso porque o livre fluir de desejos para o ensaio lúdico de alternativas para as vivências emocionais ou cognitivas, agradáveis ou não, é impedido pela voz do emissor adulto que reforça as barreiras educativas. Pode-se caracterizar os poemas de *Ou isto ou aquilo* num estilo bem diferente. Veja-se um exemplo em que uma vivência emocional agradável é apresentada de forma lúdica:

As Meninas

Arabela
abria a janela.

Carolina
erguia a cortina.
E Maria
olhava e sorria:
"Bom dia!"

Arabela
foi sempre a mais bela.

Carolina,
a mais sábia menina.

E Maria
apenas sorria:
"Bom dia!"

Pensaremos em cada menina
que vivia naquela janela;
uma que se chamava Arabela,
outra que se chamou Carolina.

Mas a nossa profunda saudade
é Maria, Maria, Maria,
que dizia com voz de amizade:
"Bom dia!"
(p. 813 - 814)

Abramovich (1983) faz uma leitura crítica desse poema em seu artigo *O mundo que as crianças lêem nos livros* e fala que, nele, as relações pessoais se configuram num quadro amplo, em que a imagem cálida e terna, o tratamento carinhoso aparecem sem estarem apoiados em estereótipos de comportamentos ou expectativas de sucesso, tais como a beleza e a sabedoria.

Continuando com a análise das características poéticas do poema infantil, é importante se observar que

Não só de efeitos auditivos se faz o poema. À medida que a criança cresce e empreende sua aventura pelo mundo, ela se torna independente dos pais, mas precisa de pontos de apoio a fim de se sentir segura de suas forças para esse às vezes doloroso descolar-se do ninho protetor familiar. O alicerce mais estável nessa empresa é sua percepção, que lhe dá a realidade e a orientação espacial (BORDINI, 1991, p. 26).

Segundo Góes, para todos, mas especialmente para as crianças e jovens a poesia é um meio de compensação e equilíbrio. Muitos a descobrem na puberdade quando sua afetividade está exacerbada. Para essa autora, a poesia pode lhes dar a oportunidade de equilibrar suas emoções com as ressonâncias poéticas, por isso seria muito importante fazer com que os jovens convivessem com a poesia.

Das formas literárias, (cf. Bordini, 1991) a poesia, por se condensar em múltiplos sentidos num espaço gráfico mínimo, é a forma que mais exige de seu leitor a ativação de seu conteúdo intelectual e afetivo preexistente e um ajustamento de seus desejos, emoções e avaliações ao progredir na leitura de um poema. Na poesia infantil ocorre o mesmo processo, quando esta é esteticamente válida.

Como exemplo de poema que exige esse processo de interiorização da criança citamos:

Ou Isto ou Aquilo

Ou se tem chuva e não se tem sol
ou se tem sol e não se tem chuva!

Ou se calça luva e não se põe o anel,
ou se põe o anel e não se calça a luva!

Quem sobe nos ares não fica no chão,
quem fica no chão não sobe nos ares.

É uma grande pena que não se possa
estar ao mesmo tempo nos dois lugares!

Ou guardo o dinheiro e não compro o doce,
ou compro o doce e gasto o dinheiro.

Ou isto ou aquilo: ou isto ou aquilo...
e vivo escolhendo o dia inteiro!

Não sei se brinco, não sei se estudo,
se saio correndo ou fico tranqüilo.

Mas não consegui entender ainda
qual é melhor: se é isto ou aquilo.
(p. 815 – 816)

Ainda é mencionada, por Bordini, a característica referente à imagética, uso das aparências sensoriais no poema através de associações de semelhanças (as metáforas) ou de contigüidade (as metonímias), obrigando-se a decifrações mentais. Um poema em que esse processo pode ser encontrado é "O Sonho de Olga". Cita-se a primeira estrofe desse poema que foi analisado pela própria Bordini (1991):

A espuma escreve
Com letras de alga
O sonho de Olga
(p. 835)

Conforme a autora, tem-se aí uma "metonímia do mar (espuma) e a metáfora do sonho-oceano, escrito pelas algas" (BORDINI, 1991, p. 29).

A admiração também é um processo pelo qual se caracteriza a poesia infantil, segundo Bordini. É o ato amoroso de admirar o mundo, com a consciência da separação e do respeito pela heterogeneidade do outro. Como observa a autora, "o ato admirativo supõe distanciamento do objeto e afirmação deste como diverso do sujeito, num intervalo de proximidade mínima, de modo que não sofra com essa distância." (BORDINI, 1991, p. 34).

Segundo a autora, é na infância que esse processo se manifesta pela primeira vez; isso, quando se considera os estágios de desenvolvimento humano. Nesse momento, a consciência descobre as coisas e sua alteridade radical.

A experiência do poético pode transformar esse habituar-se da consciência precoce, propondo-lhe e requerendo-lhe que se abra para o diverso, que jogue com sons, conceitos e vivências fantásticas, que investigue a natureza das coisas nessa brincadeira, que busque os lados não-vistos, que pressinta, que não se contente com as versões recebidas, que mantenha viva a capacidade de maravilhar-se (BORDINI, 1991, p. 40).

A apresentado por Bordini, o poema "Bolhas" é um exemplo de que "a poesia genuína, presentificando o Ser na palavra, pode suscitar a atitude admirativa espontânea que está na raiz do pensar filosófico" (BORDINI, 1991, p. 41). Vejamos uma estrofe do poema:

Bolhas

Olha a bolha d'água
no galho!
Olha o orvalho!
(p. 806)

Outro poema pode ser aqui citado por representar a lógica interna da poesia, tal como abordada por Bordini. Trata-se do poema "O menino azul", do qual transcrevemos a primeira estrofe:

O menino quer um burrinho
para passear.
Um burrinho manso,
que não corra nem pule,
mas que saiba conversar.
(p. 812)

Conforme Bordini, o que vale aí são os elementos que o poema apresenta como válidos, e não as leis do real extraliterário. Esse princípio é importante porque na aparente falta de lógica e comicidade

o poema infantil permite o desafogo das tensões inconscientes de que fala Freud a propósito do riso [...] traz ao leitor mirim a segurança interior de que seu próprio modo de lidar com o mundo, através do que se chama pensamento mágico e egocêntrico, é possível, mas deve ser vencido pela inserção gradativa do modo adulto do pensamento lógico e reflexivo (BORDINI, 1991, p. 20).

Ao se destacar as características de alguns poemas do livro de poemas infantis *Ou isto ou aquilo*, fica claro que escrever para crianças nada tem em haver com simplificações ou com algo que possa ser considerado como uma literatura que não mereça prestígio e grande dedicação. Precisa-se, sim, de grandes poetas que, com a sensibilidade que lhes é característica, escrevam para crianças, pois, por meio de sua sensibilidade e de seu trabalho, conseguem captar a alma infantil.

Dentre os autores que seguem essa perspectiva apontada por Cecília Meireles em suas obras *Ou isto ou aquilo* e *Problemas da literatura infantil*, dedicando-se à Literatura Infantil, Perrotti (1986) menciona Lygia Bojunga Nunes, com méritos que extrapolam nosso país, levando-a à obtenção do prêmio Hans Christian Andersen, em 1982, como, também, Ana Maria Machado, Ruth Rocha, Elvira Vigna, Marina Colasanti, João Carlos Marinho Silva e Haroldo Bruno.

Considerações finais

Pode-se não acreditar, mas as crianças gostam de poesias. Caso elas não se mostrem interessadas em poesia na escola, talvez isso se deva ao fato de não lhes serem, às vezes, apresentadas obras poéticas de real valor literário como esta de Cecília Meireles. É tarefa dos professores propiciarem, em suas aulas, oportunidades de convívio entre seus alunos e boas obras literárias, principalmente, no caso da infância, com a poesia.

Por isso é preciso que os professores façam um bom planejamento de suas aulas, no qual se fará uma seleção do material que se pretende usar, procurando por obras significativas entre nossos grandes poetas, pois, segundo Cunha, são deles as obras que encontram maior ressonância no espírito infantil. Nesse planejamento deve-se pensar em formas de organizar um ambiente propício ao estudo literário, como, por exemplo, a organização de uma biblioteca da turma, e também planejar atividades específicas que ajudem as crianças a desenvolverem a habilidade de apreciação literária, tais como: clubes de leitura, concursos, murais informativos da sala e do colégio com poesias, sugestões de leituras etc.

O que não pode acontecer é oferta exclusiva do estudo de textos informativos em prosa, deixando-se de lado o texto poético, literário, pois este, dado o seu caráter estético e a sua linguagem específica, não se limita ao discurso pedagógico característico dos livros didáticos. O discurso estético não-utilitário apresenta-se como um grande instrumento de educação ao cumprir a sua função de apresentar ao leitor novas possibilidades existenciais, sociais, políticas e educacionais, constituindo-se, em meio de uma libertação que a escola e a família, como instituições, não podem oferecer.

KIKUTI, S. da G. S. A Study of the Poetical Works of Cecília Meireles Dedicated to Childhood. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 1, n. 1, p. 17-28, 2009.

Referências

- ABROMOVICH, F. *O estranho mundo que se mostra às crianças*. 5 ed. São Paulo: Summus, 1983.
- ADORNO, T. W. Conferência sobre lírica e sociedade. In: *Obras escolhidas – Os pensadores*. São Paulo: Abril, 1975.
- AMARAL, M. L. *Criança é criança: literatura infantil e seus problemas*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1971.
- ARISTÓTELES. Poética. In: *Obras escolhidas – Os pensadores*. Trad. Eudoro de Souza São Paulo: Abril, 1973.
- AZEVEDO FILHO, L. A. de. *Poesia e estilo de Cecília Meireles (a pastora de nunvens)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- BORDINI, M. G. *Poesia infantil*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1991.
- CADEMARTORI, L. *O que é literatura infantil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CASASANTA, T. *Criança e Literatura*. Belo Horizonte: Vega, 1974.
- CUNHA, M. A. A. *Literatura infantil: Teoria e Prática*. 5 ed. São Paulo: Ática, 1986.
- GÓES, L. P. *Introdução à literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Pioneira, 1984.

MEIRELES, C. *Problemas da Literatura Infantil*. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Poesia completa*. 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

PERROTTI, E. *O texto sedutor da literatura infantil*. São Paulo: Ícone, 1989.

RESSONÂNCIAS DOS *DIÁLOGOS DOS MORTOS* NA IDADE MÉDIA: A DANÇA DA MORTE E O AUTO DA BARCA DO INFERNO

Maria Aparecida de Oliveira Carvalho*

Resumo

Neste artigo, investigamos a presença de *Diálogos dos mortos*, de Luciano de Samósata, nas obras *A dança da morte*, de Juan de Pedraza, e *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente.

Palavras-Chave

Auto Sacramental; *Diálogos*; Gil Vicente; Juan de Pedraza; Luciano de Samósata; Morte.

Abstract

In this article we investigate the presence of *Dialogues of the Dead*, by Lucian of Samosata, in the works *The Dance of Death*, by Juan de Pedraza, and *The Act of the Ship of Hell*, by Gil Vicente.

Keywords

Death; *Dialogues*; Religious Plays; Gil Vicente; Juan de Pedraza; Lucian of Samosata.

* Pontifícia Universidade Católica - PUC - 30535-901 – Belo Horizonte – MG. E-mail: tidacarvalho@ig.com.br

Introdução

Para Edgar Morin (1997), o delírio da morte seria o cerne do Cristianismo. Segundo esse autor, a obsessão e o terror da morte jamais tinham penetrado tão profundamente no próprio coração da vida, no coração de Eros, no coração da consciência, conforme a fórmula de Santo Agostinho: "o homem morre desde que nasce" (apud MORIN, 1997, p. 27). Morre a cada instante, não só porque se aproxima da morte, mas, também, porque, em casa instante, traz consigo a corrupção e a podridão. Conforme Pascal (1963), "na impossibilidade de suprimir a doença e a morte, o homem resolveu que o melhor para ser feliz era não pensar de qualquer modo nisso".

Para os gregos de épocas mais arcaicas, o Hades era o local para onde iam todos os mortos em igualdade de condições. Na Grécia, há vários entendimentos sobre essa questão, tanto na obra de Platão como no *Tirano*, de Luciano de Samósata, por exemplo. Já para os cristãos, a morte remete justos e pecadores a destinos diferentes, dando, a uns, o paraíso, e, a outros, os mais numerosos, o inferno. A isso soma-se a ressurreição da carne, isto é, a reconciliação do "duplo" e do "cadáver", da alma e do corpo, a vida imortal do indivíduo no seu conjunto, que quer não apenas conservar a sua alma e o seu duplo, mas, também, recuperar a sua pele. Segundo declaração do apóstolo Paulo, o corpo é sepultado corruptível, mas renasce incorruptível.

A literatura apocalíptica, ou da Revelação, legou ao Cristianismo uma dupla espera. Na terra, a de um rei justo no fim dos tempos, e, no outro mundo, após a morte, a de um julgamento que definiria a admissão na salvação, na vida eterna e no paraíso, ou, ao contrário, a rejeição na morte, no tormento eterno e no inferno. O Cristianismo é, em razão disso, uma religião escatológica¹, marcada por uma série de eventos cujas principais etapas são o último período catastrófico, a ressurreição dos corpos e o Juízo Final. A eternidade se torna o único horizonte da espera. "Nossa vida", - conforme Santo Agostinho, "é agora toda esperança, depois ela será eternidade". Propõe-se, assim, aos fiéis, uma dialética da esperança ou da apreensão. O nascimento do Purgatório como "terceiro lugar" transitório de um outro mundo que um rígido dualismo concebera, até então, como sede de um paraíso e de um inferno subtraídos à temporalidade, eternos, foi, segundo Jacques Le Goff (1981), fixado no final do séc. XII, depois de um processo de elaboração e decantação iniciado a partir do séc. III. Devemos a Le Goff não apenas um importante livro dedicado precisamente ao nascimento do purgatório no imaginário e na cultura ocidentais, mas, também, uma série de ensaios complementares sobre o imaginário medieval, nos quais o purgatório, como tempo e espaço de uma gestualidade bem definida, é, novamente, objeto de investigação².

Na concepção cristã, a fé mística chamar-se-á amor: amor de Jesus Cristo, que veio sofrer o suplício apenas pelos homens, amor místico dado em troca a Jesus, amor comunitário dos fiéis que formam o corpo vivo de Cristo. A salvação torna-se sinônimo de amor. O deus da morte é o deus do amor. Nesta identificação, o êxtase, aniquilamento sublime de amor que se assemelha à morte, anuncia a vida de bem-aventurança prometida no reino dos Céus.

O amor cristão, entretanto, nunca pode prescindir do Inferno. Aos maus, a Geena - anuncia Jesus. O inferno cristão, com os seus suplícios horríveis e o ódio incansável de Satã, será o espelho do ódio incansável ao que não é cristão. O Juízo Final, ao mesmo tempo que é esperança de ressurreição, traduz, também, o eterno azedume dos virtuosos que querem que os outros sejam amaldiçoados. Como dirá São Tomás de

¹ Conforme verbete da Wikipédia, Escatologia (do grego antigo εσχάτος, "último", mais o sufixo -logia) é uma parte da teologia e filosofia que trata dos últimos eventos na história do mundo ou do destino final do gênero humano, comumente denominado como fim do mundo. Disponível em <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Escatologia>>.

² Trata-se do livro *L'imaginaire medieval*. Paris: Gallimard, 1985.

Aquino (1979): “para que a felicidade dos santos lhes possa parecer delectável, [...] é-lhes permitido ver perfeitamente os sofrimentos dos condenados às penas eternas”.

Essa regressão anti-racional exprime a reivindicação de uma individualidade evoluída, chegada a um ponto em que é, por todos os lados, assaltada pela angústia da morte. O desenvolvimento do Cristianismo corresponde, em certo sentido, ao desabrochar da individualidade antiga, à floração da civilização mediterrânea. Em seguida, adaptar-se-á à decadência e à morte do Império.

Por outro lado, a própria salvação cristã, que constitui a reivindicação da individualidade dos miseráveis escravos humilhados, mendigos do além, que constitui, de certo modo, a salvação do pobre, representa, também, a salvação do rico, considerado pobre perante a eternidade. Os ricos e poderosos sentem-se tão nus e miseráveis diante da morte como os próprios miseráveis diante da riqueza e do poder. Nessas condições, o Cristianismo proporcionou às classes pobres, por um lado, a consagração da sua aspiração à individualidade com uma imortalidade que estabelece a verdadeira democracia nos céus e, aos ricos, por outro lado, trouxe o apaziguamento do seu medo da morte.

Não se deve perder de vista, entretanto, que já algumas religiões pagãs admitiam castigos após a morte para os que cometeram crimes em vida. Disso, temos um testemunho importante no *Górgias* de Platão, que termina com um “mito escatológico”.

Segundo conta Homero, a respeito da humanidade, existia, sob Crono, a seguinte lei: dentre os homens, quem viveu todo o tempo em justiça e santidade, passa, após a morte, a residir nas Ilhas Afortunadas, numa felicidade perfeita, a salvo de males; quem viveu na injustiça e impiedade, vai para o calabouço da expiação e da pena, a que chamam Tártaro. [...] Em suma, por algum tempo após a morte será visível tudo, ou quase tudo, que uma pessoa deparou a seu corpo durante a vida. A mesma coisa, Cálicles, se passa, no meu entender, com a alma; depois que ela despe o corpo, torna-se visível tudo que nela existe, tanto o que vem da natureza, quanto os influxos, que o homem guarda na alma, da prática de cada um de seus atos. [...] Homero também dá testemunho disso; são reis e potentados aqueles que ele descreve sofrendo, no Hades, penas perpétuas: Tântalo, Sísifo e Títio; a Tersites, como a algum outro mau, que tenha sido mero particular, ninguém representa submetido a pesados castigos, como incurável, pois, imagino, faltaram-lhe meios de o ser; por isso, era mais feliz do que os outros, que os tinham. Sim, Cálicles, os homens mais perversos pertencem ao número dos poderosos; nada impede, contudo, haja mesmo entre eles homens bons; tanto mais forte razão de admirar aqueles que o são, pois é árduo, Cálicles, é altamente elogiável passar a vida nos limites do que é justo, quando sobeja a franquia de praticar injustiças. Esses, porém, são poucos; [...] verificado isso, expede-o para o Tártaro, apondo-lhe, conforme o tiver achado, a marca de curável, ou de incurável; o réu, em lá chegando, sofre a pena competente. Vez por outra se lhe depara uma alma diferente, que levou vida santa e dentro da verdade, a dum particular, ou de algum outro, ou, as mais das vezes – pelo menos, Cálicles, assim entendo – a de um filósofo, que, quando vivo, só cuidou de sua vida e não quis abarcar o mundo com as pernas; então, com prazer, o expede para as Ilhas Afortunadas. [...] De tantos argumentos, confutados os demais, só um permanece incólume – que mais nos devemos precaver de cometer injustiças do que de sofrê-las e que o principal cuidado do homem deve ser, não o de parecer, mas o de ser bom, quer em particular, quer na vida pública; que, se alguém for mau nalguma coisa, precisa ser punido; que o segundo bem, abaixo do de ser justo, é vir a sê-lo e, punido, expiar a falta; que cumpre evitar toda bajulice, seja para consigo, seja para com os outros, quer para com poucos, quer para com a maioria; e que a oratória, como as atividades em geral, devemos empregar sempre a serviço da justiça. Dá-me, pois, ouvidos e acompanha-me até onde,

chegado, serás feliz na vida e na morte, como indica a razão. Deixa que te desprezem como parvo e te insultem, se quiserem, e, por Zeus! Agüenta corajosamente que te pespeguem o tal ignominioso sopapo; não sofrerás nada de terrível, se és realmente um homem às direitas, praticante da virtude. Exercitemo-nos assim primeiramente; depois, se parecer necessário, dedicar-nos-emos à política; ou, se achares melhor outra atividade, deliberaremos então, quando mais capazes de fazê-lo do que agora. Desaire será, no estado que ora apresentamos, pavonear-nos, como rapazolas, de ser alguma coisa, quando jamais mantemos uma opinião sobre as coisas, mesmo as mais graves, tal a nossa ignorância. Valha-nos a razão, que agora se nos revelou, como um guia; ela nos ensina que a melhor maneira de viver consiste em praticar a justiça e demais virtudes na vida e na morte. (PLATÃO, 1986, p. 185 – 194).

Costuma-se admitir que, a partir de Platão, a religião se diferencia do que fora anteriormente. Para os gregos, tal como os conhecemos desde Homero, a religião sempre significou, simultaneamente, a aceitação da realidade de forma ingênua, mas, também, muito adulta: a aceitação da realidade que incluía a incorporeidade, a transitoriedade e a destruição numa obstinação heróica ou num discernimento trágico. Segundo Burkert (1993), a partir de Platão, a realidade é tornada irreal em favor de um outro mundo – superior, incorpóreo e imutável -, que deve ser encarado como primário. O Eu concentra-se numa alma imortal que é estranha ao corpo, e, dele, cativa. Por isso, é possível falar do divino e da sua relação com o homem com um tipo inteiramente novo de segurança intelectual, com conceitos e demonstrações. Onde, anteriormente, os poetas tateavam entre a imagem e a frase ou onde os oráculos formulavam enigmas ambíguos, surge, agora, uma doutrina do ser que conduz diretamente a Deus.

Jaeger (1995) afirma que o *Górgias* desvenda ao nosso olhar uma nova valoração da vida, uma ontologia que tem raízes no conhecimento socrático da essência da alma. O mito do *Górgias* enlaça-se a certas idéias religiosas a respeito da vida *post-mortem*, que Platão modela com certa liberdade poética. Esse mito não é produto dogmático de nenhum sincretismo histórico-religioso, mas é indubitável que lhe serviram de matéria-prima idéias sobre Além, do tipo das que se costumam agrupar sob o nome de idéias órficas. Deixaram, nele, os seus traços, porque o seu sentido artístico precisava do complemento de um fundo metafísico para a solidão heróica da alma socrática e da sua luta.

A verdade da valoração socrática da vida só se podia compreender se referida a um "além": uma morada onde se podia emitir um juízo definitivo sobre o valor e o desvalor, a felicidade e a ruína do homem, onde a "própria alma" era julgada pela "própria alma", sem os invólucros protetores e enganosos da beleza, da posição social, da riqueza e do poder. Este "juízo", que a imaginação religiosa transpõe para uma segunda vida, situada para além da morte, torna-se, para Platão, uma verdade superior quando ele procura desenvolver até o fim o conceito socrático da personalidade humana como algo puramente interior, baseado em si próprio. Se a pureza da alma com relação a toda injustiça constitui a sua saúde, e a mancha da culpa, em contrapartida, a sua enfermidade e ruína, então o julgamento, no Além, equivalerá a um exame médico da alma. A alma, nua, comparece diante do juiz, alma nua também, por sua vez, e este explora todas as cicatrizes nela deixadas pela própria injustiça cometida durante a vida. As almas que lá chegarem sãs - que são, em sua maioria, as que pertenceram em vida a homens simples, sem poder e sem posição, entregues ao desejo de conhecer e praticar o Bem - ficarão em liberdade nas Ilhas dos Bem-aventurados. As outras serão enviadas para o Hades. A distinção entre doentes incuráveis e curáveis deixa aberto um caminho de cura por meio de grandes sofrimentos e dolorosas terapêuticas. As incuráveis - na maioria, almas de tiranos e de homens poderosos - são erigidas como exemplos eternos, para benefício

das outras. Portanto, o mundo que se segue à morte converte-se na continuação e no aperfeiçoamento da *paidéia* da vida terrena: os mal-educados, mas capazes, ainda, de correção, conseguem uma última possibilidade de atingir a meta, à força de duros sofrimentos e castigos (JAEGER, 1995, p. 648 – 697).

Quanto ao orfismo, o mais importante é a transformação do conceito de alma, *psykhé*, que tem lugar nestes círculos. A doutrina de transmigração das almas pressupõe que, nos seres vivos, tanto nos homens como nos animais, exista algo de individual e constante, um Eu que preserva a sua identidade por força da sua própria essência, independentemente do corpo que perece. Deste modo, é criado um novo conceito genérico de “ser vivo”, *émpsykhon* (o que “tem uma *psykhé* dentro”). Esta *psykhé* não é afetada pela morte: ela é *athánatos*, imortal. O fato de este epíteto, que, desde Homero, caracterizara os deuses, passar a distinguir a pessoa humana, é, realmente, uma revolução.

Segundo Burkert (1993), esta revolução aconteceu por etapas: o que aparece no séc. V não é uma doutrina coerente sobre a metempsicose, mas, apenas, uma especulação como que experimental, baseada em princípios contraditórios do ritual, da moralidade e de uma intuição acerca de leis naturais. A alma não só é imortal como provém dos deuses e, após repetidas provações, volta para os deuses, ou, então, erra para sempre em círculos através de todos os domínios do cosmos; a reencarnação é decidida pelo acaso ou por um tribunal dos mortos; o destino mais feliz é assegurado por uma conduta moralmente irrepreensível ou pela iniciação aos mistérios, que liberta da culpa. Finalmente, temos a idéia de que a alma é uma substância celeste muito leve e de que, conseqüentemente, o morto ascenderá “ao céu”.

É evidente que, em Luciano de Samósata, a concepção do Hades assimila essas idéias, embora não na forma de doutrinas, mas como matéria literária - o que já se poderia admitir, também, em relação a Platão. Seu Hades, às vezes, recorda o espaço amorfo de Homero, onde as sombras vagueiam em sua inconsistência, embora o que se veja, no Hades de Luciano, seja a nudez das caveiras, tornadas absolutamente iguais porque nada mais do que caveiras desnudas. Outras vezes, ele incorpora cenas de julgamento no estilo das do *Górgias*, como acontece na *Descida ao Hades ou O Tirano*. O que se nota na obra de Luciano (*Menipo*, por exemplo) é que, em geral, os castigos, em sua maioria, são destinados aos ricos e poderosos, sobre os quais pesam dois tipos de tormento após a morte: de um lado, o próprio igualmente, a perda dos sinais de poder, honra e riqueza; de outro, os sofrimentos propriamente ditos. Como a morte, de certa perspectiva, não deixa de ser a experiência de uma pobreza amplificada, constitui sofrimento principalmente para os ricos, os quais, no Hades, terão de “mendigar e vender produtos para embalsamar múmias, por falta de recursos”, ou “ensinar as primeiras letras”, suportando humilhações e golpes como escravos.

Brandão (1996) aponta, ainda, castigos que se aplicam àqueles que tiveram uma vida desonesta. Três categorias são principalmente sujeitas a isso: os mentirosos (sobretudo os escritores mentirosos, com especial ênfase nos historiadores, o que se pode ler em *Histórias verdadeiras*), os poderosos e os ricos. A morte se aplica, em geral, como pena máxima contra os maus, e o próprio Luciano apresenta situações em que os ricos são, efetivamente, burlados por ela no meio de suas esperanças, como em *Diálogos dos mortos*. Em *Menipo*, a Assembléia dos Mortos vota o seguinte decreto:

Já que os ricos cometem muitos atos à margem da lei durante sua vida, realizando saques, atos de violência e humilhações constantes contra os pobres por todos os meios, pareceu oportuno ao Conselho e ao povo que, tão logo morram, seus corpos recebam castigo igual ao dos demais criminosos, e que suas almas, enviadas de novo à vida, se encarnem em burros, até que vivam nessa situação duzentos e cinqüenta mil anos,

nascendo burros de burros, levando pesadas cargas e arreados pelos pobres, e, depois e a partir de então, se permitirá que morram (apud BRANDÃO, 1996, p. 39).

No contexto cristão, o tema da Morte nasce literariamente em fins do século XII, mas adquire caráter mais forte e perceptível no século XV, em que a Morte ocupa obsessivamente a consciência dos homens, afetados pelo desespero e pelo ceticismo de uma época devastada pela peste, pela miséria e pela fome. A Morte torna-se expressão e imagem dessa conjuntura dolorosa, suscitando um cortejo riquíssimo de outros motivos e temas: o cadáver, a caveira, o esqueleto, o corpo em decomposição (tão do gosto da literatura barroca seiscentista), o ataúde exumado, as vozes angustiantes, a visão terrífica da putrefação, a imparcialidade, o sentimento de fugacidade da vida, o menosprezo do mundo. Mas a Morte não foi apenas expressão de dor, uma personagem séria e terrível a moralizar, a suscitar o terror e a devoção: ela tripudiou, também, na paródia histriônica, assumindo a feição grotesca das chamadas "danças macabras". E então, com o capelo do frade, como louca ou parva, e tendo, como orquestra, cadáveres músicos, a Morte, diz Segismundo Spina (1997), cabrioleia, salta, dança, toca tamborim, pífaro, harpa e órgão portátil.

Mas esse tema da morte tornou-se tão saturado que, em vários lugares, surgiram manuais didáticos a respeito da arte de morrer (*Ars moriendi*), contendo precauções sobre os perigos espirituais que nos cercam nos momentos do desenlace e instruções minuciosas sobre como evitá-los e vencê-los.

Spina (1997) nos informa, ainda, que o tema da Fortuna teve, também, uma voga extraordinária durante a Idade Média, desde Boécio, no século VI. Deusa pagã, é ela quem governa tiranicamente o mundo: caprichosa e instável, a Fortuna representa a fatalidade, a explicação do mistério, a lei da justiça imanente. No século XV, porém, os três grandes temas correlatos – a Morte, o Tempo, a Fortuna – se tornam os grandes lugares-comuns da poesia.

Com menos dúvidas do que em qualquer época anterior e, talvez, também, posterior, nos séculos XIII, XIV e XV as pessoas esperavam encontrar uma vida eterna após a morte, na qual seriam recompensadas ou punidas pelas ações praticadas durante sua existência terrena. Nesse período, o recém-inventado purgatório seduzia ao extremo como espaço propício a uma infundável diferenciação na forma de conceber o equilíbrio entre punições e recompensas transcendentais. Algumas biografias exemplares e, principalmente, a história das ordens religiosas na baixa Idade Média mostram como essa concentração na estrutura paraíso-purgatório-inferno se aliava a uma dedicação muito maior à esfera da vida social. "Boas obras", capazes de contribuir para a "santificação do mundo", eram consideradas o investimento mais seguro no intuito de garantir a felicidade eterna.

Ruiz (1997), citando Menéndez Pelayo, nos informa que a moralidade nos chega através de Gil Vicente. As personagens da moralidade são a Justiça, a Misericórdia, a Bondade etc., ou seus correlatos, os vícios contrários. Entre as virtudes teológicas e os sete pecados capitais havia abundante material para um vasto conjunto de moralidades, que, por seu caráter, já pressagiava os autos sacramentais, de tal modo que uma nova definição destes, em suas origens, poderia ser a da moralidade, destinada a louvar a Eucaristia. Em Gil Vicente deve fixar-se, para tanto, o veículo e nexos de união que vai desde as moralidades medievais até o auto sacramental espanhol. Veremos, aqui, dois exemplos dessas moralidades: a *Dança da morte*, de Juan de Pedraza, e o *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente.

Podemos, também, demarcar o peso da massa camponesa e o do monopólio clerical como as duas formas essenciais que agiam sobre as relações entre os meios sociais e os níveis de cultura da Alta Idade Média. Por isso, estes autos ou danças

são co-partícipes de uma teologia de popularização, pois o anseio de implantação do cristianismo, originalmente vinculado à cultura de elite, demandou a tarefa de “tradução” de seus preceitos fundamentais em um nível compreensível para as platéias - o que deu origem à constituição de gêneros literários particulares, como as narrativas de milagres, as hagiografias, os sermões, dentre outros, orientados para a reprodução da doutrina em níveis populares, o que incluía o uso de uma linguagem simples e acessível, além da apropriação de imagens familiares, condizentes com o universo mental dos ouvintes.

A Dança da Morte

Seguindo os temas filosóficos e teológicos, a *Dança da morte*, de Juan de Pedraza, publicada aproximadamente em 1551, dirige-se ao louvor do Santíssimo Sacramento. Apropriando-se de antigos autos anônimos, renova a reflexão filosófica, muito espanhola em sua permanência temática e em sua transcendência, que percebe a vida como um caminho a ser percorrido, levando, necessariamente, à igualdade de todos frente à morte, desde o Papa, representante maior da Igreja, ao mais humilde pastor. Seu mote assim se anuncia:

Dança da Morte. Em que se declara como a todos os mortais, desde o Papa até ao que não tem capa, a morte toma a todos iguais neste mísero solo e a nada perdoa. Contém mais: como qualquer vivente humano deve amar a Razão, tendo entendimento dela, considerando proveitosa sua companhia, é dirigida ao louvor do Santíssimo Sacramento. Feita por Juan de Pedraza, tosador, vizinho de Segóvia³.

As personagens são o Papa, a Morte, o Rei, a Dama, o Pastor, a Razão, a Ira e o Entendimento, todas elas características de um auto de moralidade cristão. O elemento principal de confluência entre esse auto e *Diálogos de mortos*, de Luciano de Samósata, é a idéia, central e inamovível, de que a morte iguala a todos.

O Pastor, quase como Joane, o parvo do *Auto da Barca do Inferno*, representa o homem simples, ingênuo, mas que, como todos os outros, não conta com a Morte. Parvo, do latim *parvus*, é uma figura ligada à Natureza e à Terra, a um estado de civilização próximo do homem rústico e do selvagem. Este Pastor reúne as características da presença campesina, da naturalidade inocente, e, por meio dele, criticam-se os poderes religioso e político. No prólogo, ele anuncia a entrada do Papa, personagem que se vangloria de sua honra e de seu poder enquanto chega a Morte, que não cai em sua conversa. O segundo personagem será o Rei, que, mesmo jactando-se de seu esforço e de sua valentia, também é levado pela Morte. Na seqüência, entrará uma Dama pervertida pelos vícios, que seguirá os dois. Logo entrará o Pastor, cujo debate com a Morte oferecerá um saboroso arrazoado pedagógico para o ouvinte. E, por fim, entra em cena a Razão, acompanhada pela Ira e pelo Entendimento.

Nesse auto sacramental, que celebra o *Corpus Christi*, a intenção clara é o ensinamento de que a vida é algo efêmero e, por isso mesmo, deve ser regrada, virtuosa, pois à morte ninguém escapa. Como pano de fundo, aparecem as virtudes teológicas contrapostas aos vícios mundanos, personificados no Entendimento e na

³No original: *Danza de la Muerte. En que se declara cómo a todos los mortales, desde el papa hasta el que no tiene capa, la Muerte hace en este mísero suelo ser iguales, y a nadie perdona. Contiene más: cómo cualquier viviente humano debe amar La Razón, teniendo entendimiento della, considerando el provecho que de su compañía se consigue. Va dirigida a loor del Santísimo Sacramento. Hecha por Juan de Pedraza, tundidor, vecino de Segovia.* Trecho retirado da edição digital da Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponível em <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01371074433473764102257/index.htm>>. Todas as citações no corpo do artigo serão retiradas desta fonte.

REY ¿No miras que siempre salí con vitoria
de muchas batallas, refriegas, combates?

E a Morte, infalível:

MUERTE Ningún caso hago de cuanto debates,
pues breve tu cuerpo será como escoria.

Nos diálogos luciânicos entre Diógenes e Alexandre, o grande conquistador, e, depois, entre Diógenes e Mausolo, aparece a crítica ao poder e glória vãos e passageiros e à vanidade de todas as vaidades humanas. Tanto lá como aqui, a Morte sempre aparece para destronar as idéias firmes de poder, de (van)glória, de autoconfiança desmedida. Na *Dança da Morte*, ela atormenta os vivos, em *Diálogos dos mortos*, as personagens já habitam o Hades, mas ainda falam muito de como foram surpreendidas pela morte no meio das maiores esperanças e certezas.

Tanto nos *Diálogos...* como na *Dança...* e, em seguida, no *Auto da Barca do Inferno*, temos uma "sociedade em ato", profundamente enraizada na sua experiência, no seu dinamismo, nos seus vícios e virtudes, que constituem, ainda hoje, um meio de atração, fator de curiosidade e prazer coletivo para o público que continua a aceitar o desafio de cumplicidade que lhe é proposto: a dramatização da vida cotidiana em que a existência dos homens se torna "espetáculo" dos atos essenciais da vida social, em que cada conduta e relação com a natureza se exprime e se cristaliza em figuras/personagens sempre eternas, oscilando entre oposições de diferentes sistemas de valores.

Na seqüência, é convidada ao palco da vida a Dama que, num camarim, fala a si mesma:

DAMA De gracias dotada, ¿quién tal como yo?
En toda hermosura, ¿quién tanto perfeta?
[...]
¡Oh, cuántos hoy penan que son amadores,
heridos de manos del alto Cupido,
con un desigual dolor muy crecido,
a mí muy sujetos por causa de amores!

Aqui, aparece Cupido, entidade mitológica, o cúmplice do amor. A Dama representa, aí, a vaidade e o narcisismo. E a Morte, que não perdoa:

MUERTE ¡En cuánta jatancia de vanos dulzores
yaces, hermosa, de mí trascordada,
que vengo con priesa por ti, que casada
estás con el mundo, compuesta de errores!

A efemeridade da vida, da beleza, do poder é sempre trazida à tona nessas situações limite. Há constantes que o homem sonda em si próprio e ao seu redor, sobretudo se em situações de provação ou de reflexão sobre elas: a inanidade de toda a vida e a brevidade, encontrando na fragilidade, passagem ou caducidade das coisas naturais, uma a uma observadas, os símiles de seu viver e Destino. Daí que as mesmas metáforas e os mesmos sinais e símbolos sejam imemorialmente repetidos. A Dama da *Dança...*, assim como a Brísida Vaz do *Auto da Barca do Inferno*, ou como Dorian Gray, num outro contexto, são personagens que, como Helena de Tróia, trazem em si a marca da beleza, tão encantatória quanto efêmera. Em *Diálogos dos mortos*, Menipo pede a Hermes que lhe aponte Helena: "Helena é esse crânio aí", e Menipo se surpreende, voltando à típica lamentação (no caso dele, irônica) do homem confrontado com a perda da facilidade (estado seguro e de harmonia) e a experiência

da sorte adversa, a Fortuna, que tudo muda, e a sombra ou proximidade inexorável da morte. “Mas o que me admira, Hermes, é que os aqueus não tenham compreendido que estavam pensando por uma causa efêmera assim, e que perde facilmente o encanto” (LUCIANO, 1996, p. 167).

Depois de colher a Dama, a indesejada das gentes chega ao monte e encontra o Pastor, homem forte e simples. Pode-se analisar a “religiosidade” de algumas personagens por meio da duração do seu discurso, pois as etapas de narração, no texto, progridem num movimento vertical semelhante ao da ascensão da alma quando passa das trevas do mundo satânico (como o da Corte Romana, no caso) ao da claridade que ilumina as cenas cotidianas dos simples e humildes na sua fé, garantia imediata do Reino dos Céus e, para o Pastor, até o adiamento da inexorável morte. Ele fala:

PASTOR Sin duda ninguna, de entrar hora en cuenta
Con voz, mi zurrón, yo traigo acordado.
Pues es cosa cierta, según que he notado,
que Dios la salud nos da y acrecienta,
no menos la vida también nos aumenta

Entre alhos, bugalhos e muito vinho, o pastor adormece e chega a Morte:

MUERTE ¡Levanta, zagal, que vengo por ti,
que así me es mandado del alto Señor!

Como o pastor não compreende, a Morte esclarece:

MUERTE Hermano, la Muerte, que nunca reposa,
haciendo al más grande igual al menor.
Yo hago qu’el Papa, el Rey, el señor,
vengan a ser iguales a ti.

O pastor não quer aceitar, nem entender, quer continuar dormindo/vivendo, mas a Morte persiste:

MUERTE No son esas cosas, hermano, a mí dadas,
que nunca la hube jamás menester;
ni hace a mi caso dormir, ni comer,
sí andar con los vivos contino a porradas.

O pastor tenta lutar com a Morte, fisicamente e através de palavras, mas ela retruca, e, assim, na *Dança...*, constitui-se um elo entre a expressão dramática e a atividade humana em geral, visualizando-se a vida da sociedade através de cada grupo e dando-lhe o espetáculo da sua própria existência:

MUERTE Razón es que sientas que tienes el ser
subjeto a mi fuerza, do no has libertad.
Y pues tienes vida sin seguridad,
della has de ser, contempla, privado
muy presto, pues tiempo no hay limitado:
harás con aquéstos, Pastor, igualdad.

A Morte argumenta com o Pastor que todos a alcançarão ou serão por ela alcançados, mas, também, todos, ou quase todos, irão para ela de malgrado. Mesmo em *Diálogos dos mortos*, em que não há mensagem de salvação cristã, os mortais se perturbam intensamente com a chegada do fim, por isso Menipo se diverte com esse espetáculo, tanto que sente vontade de ver e saber tudo sobre a chegada deles no Hades, pedindo, por exemplo, a Cérbero que lhe diga como Sócrates se comportava quando estava descendo para junto deles.

Na *Dança da morte*, a Razão aparece para o Pastor e lhe pede que continue lutando bravamente contra a Morte, porque ontem como hoje o que está em jogo é a representação da pessoa humana hesitando perante a Graça ao atuar num cosmos determinado pela vontade Divina. E, então, ela se apresenta:

RAZÓN Tú debes saber que soy la Razón,
a quien los humanos viviendo aborrescen
en casos fortuneos, que acá les contescen...

Surgem a Ira e o Entendimento que se apresentam em duelo, assim como a personalidade ambígua do Pastor, que é a do homem simples, indo da brutalidade mais absoluta à benignidade mais cândida, atitudes morais e cênicas que enredam as virtudes e os vícios:

IRA Por mí, que procura dar tal ocasión;
la cual interpongo de dar con presteza
do quiera que cuadra, acá entre mortales,
porque está faltando, suceden mil males;
(Señala a la RAZÓN.)
a donde mi intento sabrás se endereza.

ENTENDIMIENTO (Señalando a la IRA.)
Esta de mí, que en toda cabeza
soy ciertamente, sabrás, habitante,
es la que hace salir, y aun alante
de sí, la Razón, con gran fortaleza.
Ésta corrompe cualquier voluntad,
que varias se pueden las tales decir:
pues parte contraria las hace seguir,
y, junto con ellas, a mí en ceguedad.

Instala-se, assim, o jogo antagônico entre Virtude-Entendimento, e Vício-Ira. Entre os dois se encontram a Razão e o Pastor, dando ao Auto Sacramental seu sentido didático/religioso, quando aquela explica a este o poder dos dois 'estados':

RAZÓN Nota, pues de ello te doy claridad.
Tú debes, hermano, sin duda saber,
que aquesta es la Ira muy grave pecado.
La cual me destierra de todo poblado,
echándome fuera, según su poder,
de aqueste, que agora su nombre a entender
(Señala al ENTENDIMIENTO.)
procuro de darte, por hacer contento;
el cual introduce por entendimiento,
que por ser muy flaco se deja vencer.

O Pastor 'acorda' de seu sono, ou de sua vida 'mundana', para ir ao encontro de seu Rei celestial e, através da piedade e da oração, consegue driblar a Morte. Os Autos Sacramentais contêm em mais alto grau a "emoção teológica", a plenitude da vida que só pode acontecer diante de Deus e das obras de caridade e de virtude.

Diferentemente de *Diálogos dos mortos*, na *Dança da morte*, de Pedraza, a morte é vencida pela fé e pela decisão de querer "emendar-se", ou seja, há uma mensagem libertadora cristã. A consciência religiosa dessa época procurava uma relação pessoal entre o homem e Deus, sentia a necessidade de encontrar, em Deus, o Pai, não no sentido abstrato da emanção⁵, mas no sentido concreto da personalidade consciente

⁵A emanção é a doutrina que diz que tudo quanto existe derivou-se da Realidade ou Ser supremo, absoluto, mais alto. Aqueles que tem estudado a filosofia platônica e, especialmente a adaptação religiosa dessa filosofia, que tem

não só de si mesma, mas, também, das criaturas e das suas debilidades, sofrimentos e aspirações, e em cuja proteção pudesse o homem confiar como em uma promessa de salvação e refugio eterno da alma.

E não nos esqueçamos de que a representação, ou leitura, deste teatro progride, quase sempre, através de um complexo jogo de paradoxos entre o real e o imaginário, as Virtudes e os Vícios, para enfrentar uma questão mais vasta, inerente a toda condição humana: a da própria Salvação. O homem, obra perfeita do Criador e soberano absoluto das faculdades da Razão que lhe foram concedidas, deverá decidir o seu destino com uma atitude baseada no otimismo, na confiança em si próprio, no livre arbítrio. Uma atitude adotada pela cultura humanista para valorizar o homem, tão perfeita obra mas tão dilacerado entre tantos extremos.

Por isso, a consciência religiosa de então não podia contentar-se com a doutrina da emanção; inclinava-se para o conceito de criação, entendido como ato de vontade e de bondade de Deus, isto é, realização e complemento de sua perfeição. Isso levou o cristianismo a conseqüências de grande importância: justificação da existência do mundo, em que a matéria, sendo criada por Deus, não podia, por si mesma, ser princípio do mal, mas que se transformava em bem ou mal segundo o emprego que dela fazia o homem (Razão, Entendimento, Ira); reconhecimento da personalidade individual do homem e da sua vontade livre como causa responsável do mal e do bem, do pecado e da redenção (afastamento de Deus e retorno a Ele); fé na bondade de Deus, pai das criaturas, ajuda para a salvação da alma, de cuja redenção saía Ele ao encontro com a encarnação e o sacrifício de seu Filho e Verbo. No "Livro dos Provérbios" (Bíblia Sagrada), assim se explica a origem da Sabedoria, identificada com Cristo no cristianismo:

O Senhor me possuiu no princípio de seus caminhos, desde o princípio, antes que criasse coisa alguma. Desde a eternidade fui constituída e desde o princípio, antes que a terra fosse criada. Ainda não havia os abismos, e eu já estava concebida; ainda as fontes das águas não tinham brotado; ainda não se tinham assentado os montes sobre a sua pesada massa; antes de haver outeiros, eu tinha já nascido. Ainda ele não tinha criado a terra nem os rios, nem os eixos do mundo. Quando ele preparava os céus, eu estava presente; quando, por uma lei inviolável, encerrava os abismos dentro dos seus limites; quando firmava lá no alto a região etérea, e quando equilibrava as fontes das águas, para que não passassem os seus limites; quando assentava os fundamentos da terra, eu estava com ele, regulando todas as coisas; e cada dia me deleitava, brincando continuamente diante dele, brincando sobre o globo da terra, e achando as minhas delícias em estar com os filhos dos homens. Agora, pois, filhos, ouvi-me: Bem-aventurados os que guardam os meus caminhos. Ouvi as minhas instruções, e sêde sábios, e não queirais rejeitá-las. Bem-aventurado o homem que me ouve, e que vela todos os dias à entrada da minha casa, e que se conserva à porta da minha casa.

Aquele que me achar, achará a vida, e alcançará do Senhor a salvação. Aquele, porém, que pecar contra mim, fará mal à sua alma. Todos os que me odeiam amam a morte (Bíblia Sagrada, cap. VIII - 22-36).

Lutar com a Morte, assim como lutar com palavras, é a luta mais vã, e, no entanto, como dizia o poeta, lutamos mal rompe a manhã. Nesse Auto Sacramental, a luta do Pastor contra a Morte, e seu alinhamento com a Razão e o Entendimento para chegar

sido intitulada neoplatonismo, facilmente poderão ver que tais idéias foram aplicadas a Cristo, por parte de alguns, na igreja primitiva. Pode-se ilustrar a idéia geral pensando no sol e em seus raios. Os raios emanam do sol e, em realidade, são uma expressão da essência do sol. Quanto mais afastado alguém estiver do sol, maior será a escuridão que verá. Deus Pai é como o sol. Sua emanção mais forte é - o Filho. Um pouco mais distantes encontramos os seres angelicais. Em seguida, os homens podem ser contemplados muito distantes de Deus, embora continuem sendo uma emanção divina. Finalmente encontra-se a matéria pura, que está tão distante de Deus que habita em trevas absolutas". Informação disponível em <<http://www.geocities.com/jesusvida/identificacao/emanacao.htm>>.

a Deus, representam uma tentativa de vencer a morte, mesmo que, num sentido material, provisoriamente, mas, quanto à doutrina cristã, no sentido da eternidade. No século XV e em toda a Idade Média, a luta se fazia através da religião, daí a necessidade das “moralidades” e sua didascália.

O Auto da barca do inferno e a tradição luciânica

Gil Vicente, que manipulava suas fontes com grande liberdade, tinha, dentre elas, algumas referências básicas. Num clássico estudo sobre as fontes das Barcas, Eugenio Asensio (1953), procurou determinar o que uma Antigüidade Clássica e uma Idade Média periférica tinham legado ao dramaturgo da rainha D. Leonor, a matéria que servira de base à sua pessoal e inventiva prefiguração do Outro Mundo.

Começemos por Luciano de Samosáta, cujos *Diálogos dos Mortos* (especialmente o *Scaphidium* e o *Tyrannus*, segundo as convencionais denominações latinas) são considerados não apenas por Asensio, mas também por Menéndez Pelayo, a primeira e indiscutível fonte das Barcas: uma fonte indireta, naturalmente, a que servem de medianeiras as numerosas traduções latinas que circularam pela Europa nos inícios do século XVI e as imitações (o *Charon*, por exemplo, de 1491, de Pontano) que repropunham, no âmbito humanista, o modelo do diálogo de Luciano.

Em Luciano, vai Gil Vicente buscar os motivos do rio Aqueronte, da barca das almas, do desfile dos mortos no cais, da discussão com o barqueiro infernal, dos seus lamentos e diatribes. Mas, conforme João Nuno Alçada (1995), a barca de Luciano era só uma, era a barca dos mortos da tradição clássica, e só uma era também a nave dos loucos de uma tradição literária e pictórica mais recente. Em Gil Vicente, as barcas são duas: a do Inferno e a da Glória. Com uma grande gama de termos sinônimos este “batel infernal” era designado como “caravela”, “barca de tristura”, “barca do cornudo”, “batel dos danados”, ou, ainda, “naviarrá nossa. De quem? Dos tolos”: uma curiosa passagem onde o parvo Joane identifica significativamente o batel do Diabo com a arquetípica nau dos loucos. Esta embarcação infernal tinha por meta um cais privativo, ponto de passagem obrigatório para a “ilha perdida”, também chamada “infernal comarca”, “lago dos danados”, “lago dos cães”, “terra dos demos”. Um lugar, de qualquer modo, sempre bem definido e territorialmente demarcado.

Pelo contrário, sempre no primeiro *Auto*, a “barca do Paraíso”, também chamada “batel divinal” ou “santa caravela”, era bem menos caracterizada: “A estoutra barca, cá fundo/ me vou”. Uma embarcação, não só metaforicamente, mas, também, realmente menor (seria a porta estreita?): inadequada para receber a vaidade do fidalgo que chega ao derradeiro porto com a cadeira, símbolo do seu poderio terreno (“Pera vossa fantasia/ Mui estreita é essa barca”), e incapaz de conter a grande bolsa do onzeneiro (“Porque esse bolsão/ Tomará todo o navio”). Melhor embarcar na Barca do Inferno.

ANJO Essoutro vai mais vazio:
 A cadeira entrará
 e o rabo caberá
 e todo vosso senhorio

 Vós irês mais espaçoso
 com fumosa senhoria⁶

⁶ GIL VICENTE. *Auto da Barca do Inferno*. São Paulo: Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro/Escola do Futuro da Universidade de São Paulo. Edição digital Disponível em <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br/content/view/full/1811>>. Todas as citações no corpo do artigo serão retiradas desta fonte.

A próxima é a tradição do terror causado pela *Danse Macabre* ou *Danza de la Muerte*, cuja progressiva difusão, entre 1376 e 1491, deveu-se mais a causas sócio-históricas do que propriamente literárias. Obedece ela ao desejo de afirmar o poder destrutivo da morte, que, em sua ronda sem fim, convoca os humanos a recordar-se da igualdade de todos os estados sociais e o tópico do *memento mori*, temas favorecidos pelas relações entre a iconografia e os sermões, em particular os de membros das ordens mendicantes. Há uma advertência da morte aos vivos, como na Capela dos Ossos da Igreja de São Francisco, em Évora (1495-1521): “Nós, ossos que aqui estamos, pelos vossos esperamos” - e até na sepultura do próprio Gil Vicente: “Pergunta-me quem fui eu,/ atenta bem pera mi/ porque tal fui como ti/ e tal hás-de ser com’eu”. Vemos, nesses casos, o desejo de converter os vivos, mostrando-lhes a vanidade da vida e infundindo-lhes o horror pela morte.

A outra tradição está representada nos desenhos da *Danse Macabre*, reproduzidos nos *Livros de Horas* da época de Gil Vicente. Dentre eles, destacam-se os de Filipe Pigouchet, *Heures a l'usage de Romme* (Paris, 1494), do qual se conserva um exemplar na Biblioteca Pública de Évora; os de Simon Vostre, *Heures a l'usage de Romme* (Paris, almanaque de 1502 a 1520); e os de Thielman Kerver, *Hore intemerate virginis Marie* (Paris, 1503). Conhecem-se, ainda, impressões dos *Livros de Horas* destinados à Espanha (tais como *Las Horas de Nuestra Señora*, Paris, 1499, do impressor Simon Vostre, com a *Danza de la Muerte* em 66 pequenos quadros) e a Portugal (como as *Horas de Nossa Senhora* segundo costume romano, traduzidas do latim pelo monge cisterciense Frei João Claro, formado na Universidade de Paris e que mantinha relações com a corte portuguesa; obra impressa em Paris, em 1500, com as figuras da *Danza Macabra*). Todos esses documentos revelam um uso corrente que não seria alheio aos autos vicentinos, tanto nos desenhos como na ordem de figuras ali apresentadas.

Finalmente, limitando-nos à Península Ibérica, a referência de que dispunha Gil Vicente se encontrava na meditação sobre a morte, presente tanto na poesia doutrinal, em seus tópicos do *Ubi sunt* e do *De contemptu mundi*, como na elegia fúnebre dos cancioneros. Desde fins do século XIV, a *Dança Macabra*, de origem francesa, tem como principal fonte de expressão a alegórica *Danza general de la Muerte* castelhana, menos marcada pelo espetáculo da corrupção física, mas em que se proclama a indiscriminação ou o poder igualitário da morte. Assim, Gil Vicente se deparou com uma atmosfera de caráter moralizante, que envolve os sermões e os livros ascéticos durante o século XV, e, ao mesmo tempo, com um convencionalismo poético quanto à maneira de representar-se a morte nos *Livros de Horas*. Por isso, ele representa, em sua realização teatral, a individualidade humana e transitória, pois frente às figuras da *Dança*, típicas, uniformes e exemplificadoras, as das *Barcas* aparecem mais dinâmicas e teatrais.

Armando López Castro (2000) detém-se em dois aspectos do teatro vicentino. O primeiro é o rito escatológico de passagem entre a vida e a morte através da água, de origem arcaica, pré-cristã, que aqui se insere em um contexto ortodoxo. Ainda que na *Barca do Inferno* haja uma influência clássica, tanto dos *Diálogos*, de Luciano, como da *Eneida*, de Virgílio (no episódio do barqueiro Caronte), é a tradição céltica - em que o Outro Mundo está sempre para além da água; a Morte é uma passagem obrigatória através da água; o Purgatório aparece como uma praia ou um limite entre o mundo dos vivos e o dos mortos; e o Paraíso se situa em uma ilha longínqua - que revela uma maior presença nas *Barcas*. O segundo aspecto examinado por Castro é o tratamento teatral que Gil Vicente dá à figura da Morte. Em relação à figura alegórica da *Dança da Morte* castelhana, derivada das antigas Danças Macabras, observa duas diferenças: em primeiro lugar, Gil Vicente reduziu o excessivo número de personagens representativos dos distintos extratos sociais: um Conde, um Duque, um Rei e um Imperador, depois um Bispo, um Arcebispo, um Cardeal e um Papa,

como nas Danças, por exemplo; em segundo lugar, deu a suas personagens um maior conteúdo humano, através de diálogos vivos e cambiantes.

Como em *Diálogos de mortos*, de Luciano, a alegoria central do *Auto da Barca do Inferno* é o embarcar, só que, em vez de Caronte, temos o Diabo como barqueiro. Haveria o descobrimento do verdadeiro destino da alma e, assim mesmo, o projeto de cada personagem continua sendo o de embarcar. Esse drama é resultante da destilação de uma matéria prima muito mais vasta: isto é, do ciclo total e, pode-se dizer, arquetípico da vida, com os incontáveis ciclos pequenos que o integram, como as personagens-tipo que dão um quadro geral da sociedade e dos valores à época de produção do Auto.

No *Auto da Barca do Inferno*, as personagens apresentam-se, uma a uma, em desfile, com o propósito unânime de embarcarem na Barca da Glória. Uma a uma, diante da recusa do Anjo que lhes proíbe tal embarque, sofrem a mesma Paixão. E, uma a uma, vêm-se obrigadas a reconhecer, numa amarga percepção, que o seu destino é outro.

Os dois primeiros passageiros são o Fidalgo e o Onzeneiro, figuras estilizadas e esquemáticas que são personificações de seus respectivos pecados: o orgulho e a avareza. O Fidalgo surge acompanhado por um pajem com uma cadeira, metonímia da "fumosa senhoria" de seu dono. O Fidalgo estabelece, logo de início, um movimento recíproco que irá ser repetido mais sete vezes, com pequenas mas significativas variações, pelos passageiros que se lhe seguem. Ao entrar em cena, dirige-se primeiro à Barca do Inferno, e, não lhe agradando esta, recusa-se a subir a bordo e atravessa logo para a da Glória, onde o Anjo se recusa a recebê-lo. Finalmente, volta para a primeira barca, na qual tem de forçosamente embarcar:

FIDALGO	Esta barca onde vai ora, que assi está apercebida?
DIABO	Vai pera a ilha perdida, e há-de partir logo ess'ora.
FIDALGO	Pera lá vai a senhora?
DIABO	Senhor, a vosso serviço.
FIDALGO	Parece-me isso cortiço...
DIABO	Porque a vedes lá de fora. [...]
FIDALGO	A estoutra barca me vou. Hou da barca! Para onde is? [...]
ANJO	Que quereis?
FIDALGO	Que me digais, pois parti tão sem aviso, se a barca do Paraíso é esta em que navegais.
ANJO	Esta é; que demandais?
FIDALGO	Que me leixeis embarcar. Sou fidalgo de solar, é bem que me recolhais.
ANJO	Não se embarca tiranianeste batel divinal. [...]
FIDALGO	Ao Inferno, todavia! Inferno há i pera mi? Oh triste! Enquanto vivi não cuidei que o i havia: Tive que era fantasia! Folgava ser adorado, confiei em meu estado e não vi que me perdia.

Esse tríptico movimento – ir à Barca do Inferno, ir à Barca da Glória e retornar à do Inferno – é repetido pelos outros passageiros, com exceção do parvo. Depois do reconhecimento de seus erros e da vida como uma ilusão, ele embarca até a chegada do Onzeneiro, que traz uma bolsa, símbolo da sua usura, para comprar o Paraíso:

ONZENEIRO Pera onde caminhas?
 DIABO Oh! que má-hora venhais,
 onzeneiro, meu parente!
 Como tardastes vós tanto?
 ONZENEIRO Mais quisera eu lá tardar..
 Na safra do apanhar
 me deu Saturno quebranto.
 DIABO Ora mui muito m'espanto
 nom vos livrar o dinheiro!...
 ONZENEIRO Solamente para o barqueiro
 nom me leixaram nem tanto...

Uma vez embarcados o Fidalgo e o Onzeneiro, entra momentaneamente uma outra personagem – Joane, o Parvo - cuja trajetória não coincidirá com aquela que se acabou de traçar. É que Joane, mesmo chegando à percepção de seu destino, participa da ação, mas fica à margem da série de episódios paralelos que constituem o argumento, pois não embarca com o Diabo, que até lhe promete um lugar numa das futuras viagens da Barca da Glória, o que não deixa de ser surpreendente, já que a linguagem do Parvo é completamente rebaixada e chula. O Parvo, como única personagem humana que intervém repetidamente no desenrolar da peça (pois o Anjo e o Diabo pertencem a outro plano, o do transcendente), tem, segundo Stephen Reckert (1977), uma função dupla: a dramática, de ser um espectador e comentador irônico dos acontecimentos; e a teatral, de marcar de dois em dois episódios, uma transição assimétrica ou sincopada.

Ao aspecto cênico do Auto pertencem, também, os objetos materiais que representam metonimicamente o pecado característico de cada personagem, e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, a sua esperança de salvação. Para o Fidalgo, a sua cadeira é a sua nobreza; para o Anjo, é a sua tirania e prepotência. O Onzeneiro fia-se no seu bolsão para comprar o Paraíso, mas foi a sua maneira de o encher o que o condenou. E as fôrmas que serviram para o Sapateiro roubar com o seu ofício são, ao mesmo tempo, formas vazias como as confissões e comunhões não válidas com as quais pensa ter ganhado o céu. O Sapateiro é um espertalhão cuja hipocrisia é tão engraçada que não consegue torná-lo inteiramente antipático nem sequer para o Anjo, que condescende em dirigir-lhe um trocadilho cheio de humor negro: quando pergunta se está irremediavelmente condenado a ir coser no Inferno, o Anjo, brincando com a homofonia entre coser e cozer, confirma que sim, que ele já está incluído na ementa infernal. Sem pestanejar, o Sapateiro aceita a sentença, convencido, parece, de que mesmo no Inferno há de saber adaptar-se às circunstâncias.

SAPATEIRO Hou da barca!
 DIABO Quem vem i?
 Santo sapateiro honrado,
 como vens tão carregado?...
 SAPATEIRO Mandaram-me vir assi...
 E pera onde é a viagem?
 DIABO Pera o lago dos danados.
 SAPATEIRO Os que morrem confessados
 onde têm sua passagem?
 DIABO Nom cures de mais linguagem!
 Esta é a tua barca, esta! [...]
 SAPATEIRO Como poderá isso ser,
 confessado e comungado?!... [...]
 SAPATEIRO Hou da santa caravela,
 poderês levar-me nela? [...]
 ANJO Se tu viveras dereito,
 Elas⁷ foram cá escusadas.

⁷ As fôrmas do Sapateiro – nota nossa.

SAPATEIRO Assi que determinais
que vá cozer ò Inferno?
ANJO Escrito estás no caderno
das ementas infernais.

No caso do Frade, para cujo pecado de mundanidade existe (sem falarmos na sua espada) uma representação viva nada equívoca, é no seu hábito que tem de cifrar a sua esperança: em vão, pois 'o hábito não faz o monge'.

FRADE Juro a Deus que nom t'entendo!
E este hábito no me val?
DIABO Gentil padre mundanal,
a Berzebu vos encomendo!
FRADE Corpo de Deus consagrado!
Pela fé de Jesu Cristo,
que eu nom posso entender isto!
Eu hei-de ser condenado?!...
Um padre tão namorado
e tanto dado à virtude?
Assi Deus me dê saúde,
que eu estou maravilhado!
DIABO Não curês de mais detença.
Embarcai e partiremos:
tomareis um par de ramos.

Para Brísida Vaz, os apetrechos da sua alcovitaria são provas incontroversas dos seus "serviços" à sociedade. O Anjo a entende de outra maneira, e os seus antigos atavios apressam ainda mais o seu embarque:

DIABO Que sabroso arreçar!
BRÍZIDA No é essa barca que eu cato.
DIABO E trazês vós muito fato?
BRÍZIDA O que me convém levar.
DIABO Que é o que havês d'embarcar?
BRÍZIDA Seiscentos virgos postiços
e três arcas de feitiços
que nom podem mais levar.
Três almários de mentir,
e cinco cofres de enlheos,
e alguns furtos alheos,
assi em jóias de vestir,
guarda-roupa d'encobrir,
enfim – casa movediça;
um estrado de cortiça
com dous coxins d'encobrir.
A mor cárrega que é:
essas moças que vendia.

E ao anjo:

BRÍZIDA Eu sô aquela preciosa
que dava as moças a molhos,
a que criava as meninas
pera os Cónegos da Sé... [...]
ANJO Ora vai lá embarcar,
não estês importunando. [...]
BRÍZIDA Hou barqueiros da má-hora,
que é da prancha, que eis me vou?
E já há muito que aqui estou,
e pareço mal cá de fora.

DIABO Ora entrai, minha senhora,
e sereis bem recebida;
se vivestes santa vida,
vós o sentirês agora...

O Judeu traz um bode, para ele, expiatório, mas, para os demais, uma figura da sua teimosia em manter-se fiel à lei mosaica. Os feitos e livros do Corregedor e do Procurador significam a autoridade e a erudição que, inerentes aos respectivos ofícios, só serviram (tal como as fôrmas do Sapateiro) para facilitar os seus roubos. E até o Enforcado (que se identifica com a corda no pescoço) supõe que, ao saldar a sua dívida para com a sociedade, a saldou, também, para com Deus, acabando por descobrir, no entanto, que se enganou nas contas.

Finalmente, os Cavaleiros de Cristo arvoram a Cruz da sua Ordem como justificação das suas bem fundadas esperanças e, ao mesmo tempo, como representação figurativa delas.

Um elemento da riqueza de linguagem da *Barca do Inferno* é a ambigüidade irônica com que certas metáforas e frases feitas tornam a adquirir, macabramente, o seu valor literal. Quando o Fidalgo renega das condições da barca com um "Maldito que em ti vai!", ou o Procurador exclama "Dou-me à Demo!", ou Brísida Vaz insulta o Diabo como barqueiro "da má-hora", ou o Sapateiro fala de ir coser - ou ser cozido - ao Inferno, todos eles têm mais razão do que supõem. O Diabo, por sua vez, manda içar a vela porque sopra "Um ventozinho que mata"; e insinua que, quando o Fidalgo chegar ao desembarcadouro, lhe darão uma cadeira nova feita dos seus próprios ossos e forrada com a sua própria pele, de maneira que "estará fora de si".

Como seria de se esperar, também o Parvo - cuja cômica obscenidade haveria de tornar-se uma convenção do teatro posterior, e que, aqui, desempenha um papel funcionalmente eficiente de ironista - não deixa de recorrer, por vezes, a alguma escabrosa polisseia. O discurso dessa personagem é incoerente e hiperbólico, com um forte componente, segundo Reckert (1977) escatológico. Morreu de "caga merdeira" e tem uma obsessão pelos excrementos e pelos órgãos sexuais masculinos. Este vocabulário designa a esfera fisiológica e animal, e possui grande poder de regeneração. Com efeito, quando fala ao Diabo usa pelo menos três apodos transparentemente fálicos: "rachador d'Alverca", "Cornudo at'aa mangueyra" e "pelourinho da Pampulha!". Ao surgir pela primeira vez no palco, anuncia que acaba de morrer "de caganeyra"; e quando se despede, quase no fim do auto, é com uma alusão ao Corregedor como "cagado nebry". Entre estas falas já explicou a sua última doença como "caga merdeyra"; qualificou o Diabo de "neto de cagarrinhosa!" e "caganita de coelha"; convidou-o a "caga[r] no sapato" ou "na vela", a "toma[r] o pam que te cayo!", e a "mija[r] n'agulha"; alegou que o Judeu "mijou nos finados" na Igreja de São Julião, e "na caravella"; e, por fim, atira ao Corregedor e ao Procurador a acusação coletiva: "mijaes nos campanaryos!"⁸. E, ainda, há freqüente menção a objetos relacionados com o sexo masculino e o ânus: "alfinete", "pica", "pelourinho" "caga merdeira", "rabugem", "cargarrinhosa", "rabo de forno de telha". Este Parvo é a figura do discurso, possui uma grande fluência verbal, por vezes ininteligível, mas é assim que critica a sociedade numa vertente eufórica e, também, de disparates e escatologia. É um ser completamente livre, que não admite autoridade nem censura.

Pode-se distinguir, nessa atitude do Parvo, ao mesmo tempo uma transcendental reconciliação de opostos e um instinto de simetria e reciprocidade, cuja própria coexistência, em substratos de pensamento anteriores à lógica (aristotélica, pelo menos), é já, por si, uma *coincidentia oppositorum*, revelando em conjunto o mesmo profundo anelo de ordem, concebida ora como unidade primordial e indiferenciada, ora como uma equilibrada dualidade.

⁸As expressões citadas foram retiradas de Reckert (1983). Cf., particularmente, o capítulo "Forma interior do drama vicentino: As Barcas", p. 61-104.

A impureza – a desordem em grau supremo – é a morte, ou a entropia total. Por isso é que se afirma, na liturgia católica (significativamente, no rito do Exorcismo), que, ao submeter-se à obscenidade absoluta da Crucificação, Cristo “venceu a Morte com a morte”. Também a fusão dos contrários numa unidade superior – o “princípio da ambivalência”, em termos freudianos – representa um regresso, e, em termos bakhtinianos, há o princípio de ambivalência entre o alto e o baixo.

O que toma o Parvo digno da Salvação é exatamente a sua irresponsabilidade, no sentido literal da palavra: “Tua simpreza t’abaste”, diz-lhe o Anjo, “pera gozar dos prazeres”. Toca-lhe, portanto, como eixo entre os dois lados antitéticos da peça – os mistérios positivos dos Cavaleiros e a corrupção dos pecadores –, servir de bode expiatório lingüístico, assumindo em forma verbal, para a purgar, toda a impureza que estes representam. Menipo não seria um parvo, pelo contrário, mas ele, em Luciano, representa este papel de Joane como aquele que ri de todos e a todos ridiculariza a partir daquilo que é o maior valor para cada um.

É interessante, também, a semelhança com o diálogo “Caronte, Hermes e diversos mortos” (LUCIANO, 1996), pois os tripulantes do *Auto da Barca do Inferno* têm de deixar na margem tudo o que é supérfluo e o que é, para eles, o índice do poder que eles tinham quando vivos como, por exemplo, a cadeira do fidalgo, os livros do corregedor, etc.

Em *Notas Vicentinas*, originalmente publicado em 1929, Carolina Michaelis de Vasconcellos faz, na nota IV, um levantamento da “quantidade e da qualidade das noções mitológicas, históricas e cultur-históricas, com a qual Gil Vicente enfeitou seus Autos” (MICHAËLIS DE VASCONCELOS, 1949, p. 321). O conjunto do seu saber da Antigüidade é incompleto, desconexo. As parcelas são desiguais, vagas, muitas vezes turvas e adulteradas. Não foram tiradas diretamente de Homero e Hesíodo, Platão e Aristóteles, Virgílio e Ovídio. De qualquer forma, o que interessa é a livre e jocosa adaptação e aproveitamento da tradição clássica que faz pipocarem em cena nomes e entidades como Tártaro, Cérbero, os deuses como Júpiter, Apolo, etc. Sobre a *Barca do Inferno*, a autora diz que quanto a *Caron/Caronte* e *Aqueron/Aqueronte* (dois termos da mitologia helênica, completamente diversos, mas confundidos na pronúncia dos peninsulares e, também, no seu pensar, porque tanto o velho barqueiro como o rio, um dos rios, são do Tártaro), persuade-se de que o *arrais infernal* de Mestre Gil era o *Caron*, barqueiro dos Antigos; e isso em harmonia com o tradutor castelhano que resolutamente lhe havia dado o nome de *Caronte*⁹.

Luciano gozou de uma vasta popularidade no Renascimento. Seus *Diálogos*, na fronteira entre o colóquio humanístico e o teatro, inspiraram os dramaturgos da época e os escritores didáticos de intenção satírica. No século XVI, as reimpressões de suas obras eram copiosas. O marco cênico e as personagens centrais – à exceção do anjo com sua barca – se assemelham bastante. Na *Barca* e n’*A descida ao Hades ou o tirano*, temos o rio da morte, a barca das almas, a chegada dos que acabaram de expirar carregados com os símbolos de seus vícios, a contenda com o barqueiro do inferno, as lamentações dos defuntos. A identificação de Caronte com Satanás, senhor da morte, já havia sido esboçada pelo poeta cristão ibérico Aurélio Prudêncio Clemente muitos séculos antes de Dante.

Serão pontuadas a seguir, algumas situações, personagens e traços irônicos que teriam sido sugeridos por Luciano. A descrição do barco pronto a içar velas e a impaciência do barqueiro pelo atraso dos passageiros esperados foram sugeridas pelo começo de *A descida do Hades ou o tirano*. Caronte descreve os preparativos como já terminados, o Diabo vicentino os coloca em ação animada. A barca mediterrânea é substituída pela caravela atlântica, o semideus Caronte por um marinheiro charlatão do Tejo. A situação de fundo é idêntica.

⁹ MICHAËLIS DE VASCONCELOS, op. cit. Cf. a nota 34 da página 521.

Tanto o *Caronte, Hermes e diversos mortos*, como *A descida ao Hades ou o tirano* dão, entre os mortos satirizados, o lugar preferencial a um tirano. No primeiro exemplo, é-nos apresentado Lampico, cujo pomposo diadema chama a atenção de Hermes:

HERMES ... E esse aí, de manto de púrpura e de diadema, esse medonho, quem é por acaso?
LAMPICO Sou Lampico, tirano de Gela.
HERMES Ora, Lampico, por que você vem com tanto adorno?
LAMPICO Por quê? Ora, Hermes, um tirano devia chegar nu?
HERMES Tirano coisa nenhuma! Um morto, isso sim. Desfaça-se, portanto, disso aí.
LAMPICO Já estou sem a riqueza, como você mandou.
HERMES E jogue fora a empáfia e a soberba, Lampico. Juntas, vão sobrecarregar o barco.

O tirano Lampico inspirou a impressionante entrada do Dom Anrique "com hum page que lhe leva um rabo mui comprido e ua cadeira de espaldas"¹⁰. A figura do fidalgo gravou-se na fantasia dos espectadores. Ecos das palavras de Caronte foram postas, por Gil Vicente, na boca do Anjo, quando se recusa a admitir em seu barco a tirania e a pompa, e, então, as manda ao diabo:

ANJO Não se embarca tirania
neste batel divinal.[...]
Essoutro vai mais vazio:
a cadeira entrará
e o rabo caberá
e todo vosso senhorio.
Vós irês mais espaçoso,
Com fumosa senhoria,
cuidando na tirania
do pobre povo queixoso.

Megapentes suplica à Parca, n' *A descida ao Hades* que o deixe voltar um instante ao mundo para prevenir sua mulher e castigar a sua amante, a qual, diante de seu cadáver, se entrega às carícias de Carion, seu camareiro. Quando chegam as pessoas, Glicerion, a amante, finge chorar e lança gritos e lamentos, invocando o nome do tirano. Gil Vicente faz com que Dom Anrique faça o mesmo pedido:

FIDALGO Esperar-me-ês vós aqui,
tornarei à outra vida
ver minha dama querida
que se quer matar por mi.

O Diabo o desengana, revelando-lhe a infidelidade de sua amante:

DIABO Pois estando tu expirando,
se estava ela requebrando
com outro de menos preço.

E também lhe mostra como sua mulher chorava mesmo era de alegria, enquanto fingia pranteá-lo com lamentações ensinadas por sua mãe.

Nos *Autos das Barcas*, há sempre uma perspectiva transcendente, segundo a qual o homem, dominado pela angústia da morte, espera sua redenção através da graça divina. Se toda *ars moriendi* encerra uma arte de viver, a barca da morte se transforma insensivelmente em barca da vida. A ambigüidade e a carga de sentidos múltiplos

¹⁰ GIL VICENTE. *Edition critique du premier "Auto das Barcas"*. (org. I. S. Révah). Lisboa: Centre d'Histoire du Théâtre Portugais, 1951, p. 129.

contribuem para a ilusão dramática do espectador, e aumentam o valor poético das *Barcas*.

A viagem ou *A Barca do Inferno* de Gil Vicente não é, como para Dante em sua *Divina Comédia*, uma viagem no outro mundo, não nos mostra como as almas dos mortos vivem (expressão estranha, mas não imprópria) a morte, enquanto esperam o Juízo Final. Mas conduz-nos à praia derradeira que é, por assim dizer, a ante-câmara do Além, o lugar-comum de concentração e divisão dos vários destinos. Embora marcadas pelo falecimento, pelo *rigor mortis*, as personagens são, ainda, tudo o que foram quando estavam vivas, e apenas isso: não podem transmitir nenhuma experiência sobre um Além-Túmulo de que elas, também, só agora começam a aprender as regras e os ritos. E, assim, *A Barca do Inferno*, tributária como é dos *Diálogos dos mortos*, de Luciano, e das Danças da Morte ibéricas, é, ainda e sempre, um espetáculo da vida do reino que o dramaturgo régio põe em cena para os seus soberanos, e para nós, até hoje.

Agradecimentos

Agradeço à Profa. Dra. Lélia Parreira Duarte pela indicação e pelo fornecimento do texto de Eugenio Asensio sobre as fontes das *Barcas* de Gil Vicente.

CARVALHO, M. A. O. de. Ressonances in the Dialogues Of The Dead in Middle Ages: The Dance Of Death and The Act of the Ship of Hell. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 1, n. 1, p. 29-50, 2009.

Referências

ALÇADA, J. N. Para um novo significado da presença de Todo Mundo e Ninguém no *Auto da Lusitânia*". **Arquivos do Centro Cultural Português**, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, p. 199-271.

AQUINO, T. Textos escolhidos. 2 ed. Trad. Luiz J. Baraúna. São Paulo: Abril Cultural, 1979 (Col. Os pensadores).

ASENSIO, E. Las Fuentes de las Barcas de Gil Vicente. **Estudios Portugueses**. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1974, p. 59-77.

BRANDÃO, J. L. Diálogos dos Mortos sobre os vivos. In: LUCIANO. *Diálogos dos Mortos*. Trad. e notas Maria Celeste C. Dezotti. São Paulo: HUCITEC, 1996.

CASTRO, A. L. *Al vuelo de la garza* - estudios sobre Gil Vicente. León: Ediciones Universidad de León, 2000.

BURKERT, W. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Lisboa: Fundação Calouste Goulbenkian, 1993.

JAEGER, W. *Paidéia*: a formação do homem grego. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 648 – 697.

GIL VICENTE. *Auto da Barca do Inferno*. Edição digital. São Paulo: Biblioteca Virtual do Estudante Brasileiro/Escola do Futuro da USP. Disponível em <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br/content/view/full/1811>>.

_____. *Edition critique du premier "Auto das Barcas"*. (org. I. S. Révah) Lisboa: Centre d'Histoire du Théâtre Portugais, 1951.

LE GOFF, J. *La naissance du Purgatoire*. Paris: Gallimard, 1981.

_____. *L'imaginaire medieval*. Paris: Gallimard, 1985.

- Livro dos Provérbios. In: *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Paulinas, 1983.
- LUCIANO. *Diálogos de mortos*. Trad. Maria Celeste C. Dezotti. São Paulo: Hucitec, 1996.
- _____. Menipo ou Necromancia. In: _____. *Obras*. Trad. e notas José L. N. Gonzales. Madrid: Gredos, v. 2, 1991.
- MICHAËLLIS DE VASCONCELLOS, C. *Notas vicentinas* - Preliminares duma edição crítica das obras de Gil Vicente. Lisboa: Ocidente, 1949.
- MORIN, E. *O homem e a morte*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- PASCAL, B. Lettre a M. et Mme. Perier, a Clemont: a l'occasion de la mort de M. Pascal le Père. In: _____. *Oeuvres Complètes*. Paris, Seuil, 1963, v. 2, p. 275 – 276.
- PLATÃO. *Górgias ou A oratória*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Difel, 1986, p. 185-194.
- PEDRAZA, J. de. *Danza de la Muerte*. Edição digital baseada na edição de *Autos sacramentales desde su origen há s fines del siglo XVII* (org. Eduardo g. Pedroso, 1865) e cotejada com a edição crítica de *Piezas maestras del teatro teológico español* (org. Nicolas G. Ruiz, 1997). Madrid: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponível em <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01371074433473764102257/index.htm>>.
- RECKERT, S. *Gil Vicente: espíritu y letra*. Madrid: Gredos, 1977.
- _____. *Espírito e letra de Gil Vicente*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983.
- RUIZ, N. G. Introducción general. In: BARCA, C. de la; VEJA, L.; MOLINA, T. *Piezas maestras del Teatro Teológico Español*. 4 ed. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1997, p. 15 – 61.
- SPINA, S. *A cultura literária medieval*. São Paulo: Ateliê, 1997, p. 57 - 60.

Sites consultados

- <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Escatologia>>
- <<http://www.geocities.com/jesusvida/identificacao/emanacao.htm>>
- <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01371074433473764102257/index.htm>>

CESARE BECCARIA: UM ILUMINISTA ITALIANO CONTRA A TORTURA E A PENA DE MORTE

Maurizio Babini*

Resumo

Cesare Beccaria (1738-1794), iluminista italiano, autor do livro *Dei delitti e delle pene* (*Dos delitos e das penas*) é considerado um dos pais do Direito Penal moderno. Sua obra preconiza a abolição da pena de morte e da tortura, consideradas como inúteis, ineficazes e desumanas. Graças às suas reflexões, a pena de morte foi abolida, pela primeira vez, no Grão-ducado da Toscana (na Itália), já em 1786. Em nosso artigo, abordaremos, de um ponto de vista semiótico, os principais tópicos desse livro revolucionário, obra-mestra da prosa científica do século XVIII. Os modelos semióticos que utilizaremos são inspirados em Greimas (1979; 1986) e em Pais (1993).

Palavras-chave

Iluminismo; Pena de Morte; Semiótica; Tortura.

Abstract

Cesare Beccaria, an Italian enlightenment philosopher, author of the book *Dei delitti e delle pene* (*On Crimes and Punishments*) is considered to be one of the fathers of the Modern Criminal Law. His work preconizes the abolition of the death penalty and of the torture, considered useless, ineffective and inhumane. Owing to his reflections, the death penalty was abolished for the first time in the Grand Duchy of Tuscany (in Italy) back in 1786. This article copes, through a semiotic approach, with the main points of this revolutionary book, a key work of the scientific prose of the 18th century. In order to do that, this article will refer to the semiotic models propounded by Greimas (1979, 1986) and de Pais (1993).

Keywords

Death Penalty; Enlightenment; Semiotics; Torture.

* Departamento de Letras Modernas - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP - 15054-000 - São José do Rio Preto - SP. E-mail: maurizio@westnet.com.br

Introdução

Cesare Bonesana, marquês de Beccaria, nasceu em Milão, em 1738, filho de Giovanni Saverio e de Maria Visconti de Saliceto. Depois de ter estudado com os jesuítas, diplomou-se em Direito na Universidade de Pavia. Sua adesão ao Iluminismo se deve às leituras dos iluministas franceses, em particular, Rousseau (1712-1778), autor de *Du contrat social* (1761) e de *Emile* (1762); Helvétius (1715-1771), autor de *L'Esprit*; e Montesquieu (1689-1755), autor de *Lettres Persanes* (1721) e de *De l'esprit de lois* (1748), que influenciaram, de maneira determinante, seu pensamento. A data fundamental para sua conversão às novas idéias é 1760, ano em que interrompe seu relacionamento com a família e começa a freqüentar os iluministas milaneses.

Em 1764, o livro *Dei delitti e delle Pene* é publicado anonimamente, em Livorno, pela tipografia Coltellini¹. Seu sucesso foi imediato. A fama de Beccaria se difundiu, rapidamente, em toda a Europa, e Paris foi a cidade que lhe reservou os maiores tributos. Mas as idéias de Beccaria tiveram, também, acérrimos inimigos, em particular, a Igreja Católica, que, em 1766, colocou-o no "Índice" dos livros proibidos².

Devido à complexidade da tradição da obra de Beccaria, para a realização de nosso artigo, utilizamos várias edições, três em italiano (1958; 1965; 1994) e uma em português (2001), que escolhemos para as citações em razão das dificuldades da língua italiana do século XVIII. Das três edições em italiano, duas são da responsabilidade de Franco Venturi (1958; 1994), um dos mais renomados estudiosos de Beccaria, e uma de Luigi Firpo (1965), que, com Gianni Francioni, foi diretor da *Edizione nazionale delle opere di Beccaria* (1984). A edição de 1958 e a de 1994 utilizam o texto da quinta edição do livro de Beccaria, a de 1766, dita "de Harlem" por causa da data falsa que aparece na edição, a última revisada pelo autor. A edição de 1964, publicada pela Utet sob os cuidados de Luigi Firpo, reproduz o fac-símile de um dos exemplares da primeira edição, em que Giulio Beccaria, filho de Cesare, anotou, à margem, todas as modificações que o pai oferece em sua obra.

A organização interna da obra na tradução em português é um pouco diferente das várias edições em língua italiana porque utiliza a ordem dada aos capítulos do livro de Beccaria na tradução francesa, em 1766, feita pelo abade Morellet. Devido ao sucesso dessa tradução, a ordem imposta por Morellet foi utilizada, também, pela tradução em outras línguas, como o inglês e o alemão, e, após a edição de 1766, foi, igualmente, utilizada em muitas publicações em língua italiana, consolidando a tradição de uma vulgata do texto (cf. VENTURI, 1958, p. 21 – 26; VENTURI, 1994, p. viii – xi).

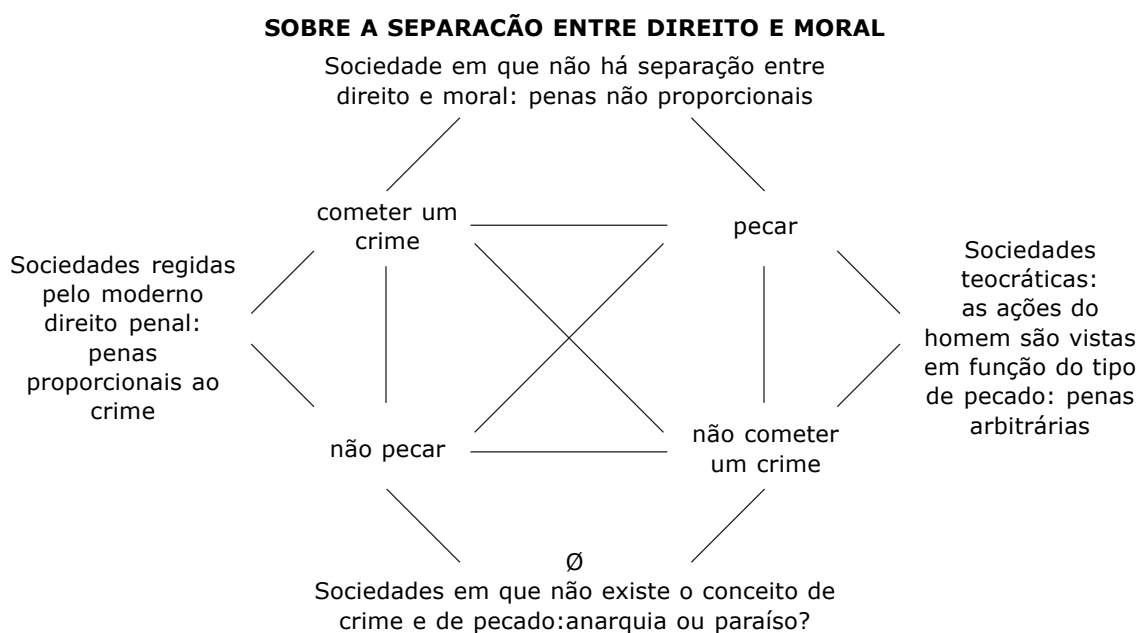
A distinção entre pecado e crime

Fundamental para a redação da obra é a reflexão do autor sobre os fundamentos do Direito Penal, que ele analisa em perspectiva diacrônica. Para que haja uma reformulação radical do Direito Penal, é necessário distinguir o pecado, que ofende a divindade, do fato de se cometer um crime, que ofende a sociedade, sendo, este, uma violação do contrato social teorizado por Jean Jacques Rousseau. Esta separação entre Moral e Direito parece-nos ter, na obra de Maquiavel, particularmente, em *O Príncipe*, seu principal antecessor, em que o autor preconizou a separação entre Moral e Política.

¹ Marco Coltellini foi um importante editor e libretista italiano, responsável pela publicação de obras de inspiração iluminista como as de Beccaria e Francesco Alcatotti.

² O *Index Librorum Prohibitorum* (índice ou lista dos livros proibidos) foi uma lista de livros censurados pela Igreja Católica. Foi criado em 1559 pela Inquisição da Igreja Católica Apostólica Romana, tendo sido atualizado até a sua trigésima segunda edição, em 1948. Deixou de ser publicado em 1966, sob o pontificado do Papa Paulo VI. (cf. "Index Librorum Prohibitorum". Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Index_Librorum_Prohibitorum>).

Em nosso primeiro quadrado semiótico, abaixo, tentaremos mostrar as importantes conseqüências da distinção entre crime e pecado, que levam o autor a preconizar a necessidade de que as penas sejam proporcionais ao dano causado à sociedade, e não avaliadas e aplicadas em função da gravidade do pecado cometido. Como termos (metatermos simples ou termos categoriais) de partida, temos *cometer um crime* e *pecar*. *Cometer um crime* tem, como termo contraditório, *não cometer um crime*. *Pecar*, por sua vez, tem, como termo contraditório, *não pecar*. A combinatória desses metatermos simples define os seguintes metatermos complexos: "sociedades em que não há separação entre direito e moral" (*cometer um crime x pecar*), "sociedades regidas pelo direito penal moderno" (*cometer um crime x não pecar*), "sociedades teocráticas" (*pecar x não cometer um crime*) e "sociedades em que não existe o conceito de crime o de pecado" (*não cometer um crime x não pecar*). Nosso primeiro quadrado se apresenta da seguinte forma:



Nas sociedades em que não há separação entre a Moral e o Direito, cometer um crime é pecar, e *vice-versa*. Nessas sociedades, representadas pelo metatermos *cometer um crime x pecar*, não pode existir um sistema penal justo, e as penas, cominadas aos réus, não serão proporcionais. Por outro lado, os metatermos *pecar x não cometer um crime* definem as sociedades teocráticas, nas quais os religiosos governam julgando as ações de seus cidadãos em função da obediência às leis divinas. Nesse tipo de sociedade, são punidos, também, "pecados" que não causam dano algum à sociedade: não portar o véu, não rezar, ser blasfemo e outros. Gostaríamos de lembrar que a Inquisição condenava os blasfemos a serem queimados vivos, bem como os hereges, as bruxas e os judeus. *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, mostra-nos alguns desses paradoxos. No *Inferno*, a Luxúria é pecado menos grave do que o da Gula, que é considerado, pela Igreja Católica, como mortal. Parece-nos difícil imaginar um tipo de sociedade capitalista, em que os gulosos, que movimentam fortunas em dinheiro, sejam punidos; pelo contrário, depois de se terem excedido em seus prazeres, eles ainda continuam a produzir dinheiro, transformando-se em potenciais compradores de produtos para emagrecer e em clientes de diversos especialistas.

As sociedades em que um crime é julgado pelo dano causado à sociedade aplicam, normalmente, penas proporcionais aos réus, fundamentando-se nos princípios preconizados por Beccaria e por outros iluministas. As penas são cominadas em função do dano causado à sociedade; em outras palavras: de acordo com a gravidade da violação cometida contra o contrato social.

O último caso é aquele das sociedades em que não existe o conceito de pecado e de crime, ou das sociedades em que não há ninguém que peque ou que cometa um crime. Muito provavelmente, os antropólogos possam nos fornecer exemplos de sociedades tribais regidas por sistemas filosóficos bem diferentes dos modelos ocidentais, imunes de culpa e crime; no entanto, até hoje, não foi dado a conhecer sociedades em que todos os membros vivam em perfeita harmonia sem que sejam estabelecidas regras precisas, ou seja, um modelo de contrato social. Nas comunidades anarquistas também existiam regras, mesmo que profundamente diferentes daquelas da sociedade tradicional, o que nos leva a pensar que somente o conceito de "Paraíso", que se manifesta como ideal em muitas religiões e culturas, poderia nos fornecer um exemplo desse tipo de sociedade.

Beccaria preconiza que, em um Estado onde as penas sejam proporcionais, justas e cominadas com celeridade, os crimes diminuiriam. Penas atrozes, e, dentre elas, a pena de morte, só produzem o efeito contrário: "Quanto mais atrozes forem os castigos, tanto mais audacioso será o culpado para evitá-los. Acumulará os crimes, para subtrair-se à pena merecida pelo primeiro" (BECCARIA, 2001, p. 62)³.

A pena de morte é ainda funesta à sociedade, pelos exemplos de crueldade que dá aos homens. Se as paixões ou a necessidade da guerra ensinam a espalhar o sangue humano, as leis, cujo fim é suavizar os costumes, deveriam multiplicar essa barbárie, tanto mais horrível quanto dá a morte com mais aparato e formalidades?

Não é absurdo que as leis, que são a expressão da vontade geral, que detestam e punem o homicídio, ordenem um morticínio público, para desviar os cidadãos do assassinio? (BECCARIA, 2001, p.70 - 71)⁴

E, ainda sobre a pena de morte, Beccaria se pergunta como pode o Estado, que é o que garante o contrato social, ao mesmo tempo, proteger seus cidadãos e condená-los à morte?

Quem poderia ter dado a homens o *direito* de degolar seus semelhantes? Esse direito não tem certamente a mesma origem que as leis que protegem. A soberania e as leis não são mais do que a soma das pequenas porções de liberdade que cada um cedeu à sociedade. Representam a vontade geral, resultado da união das vontades particulares. Mas quem já pensou em dar a outros homens o *direito* de tirar-lhes a vida? Será o caso de supor que, no sacrifício que faz de uma pequena parte de sua liberdade, tenha cada indivíduo querido arriscar a própria existência, o mais precioso de todos os bens? (BECCARIA, 2001, p. 64 - 65)⁵

Contra a tortura

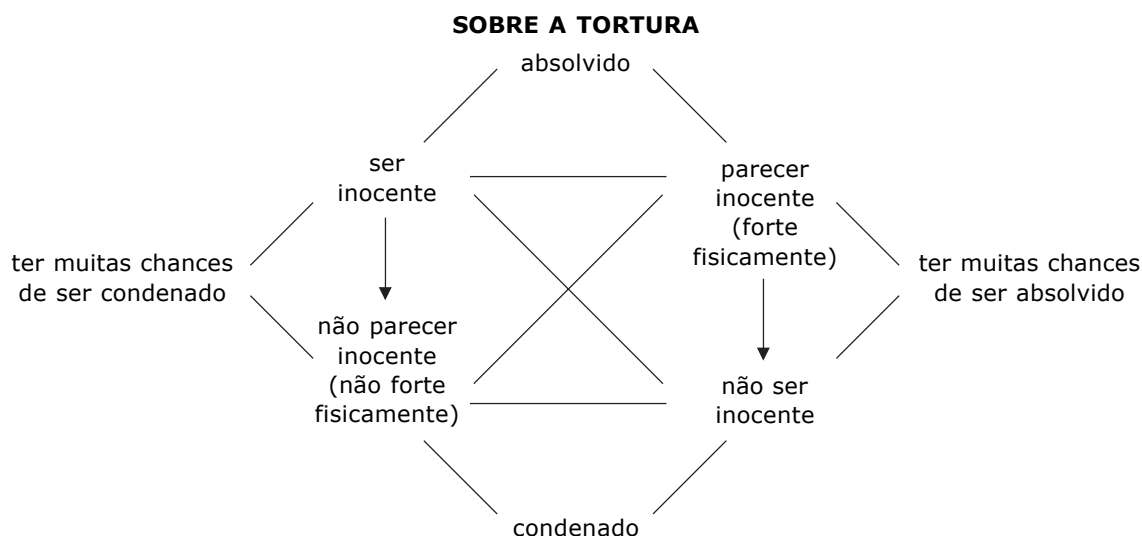
Um dos pontos fundamentais da obra de Cesare Beccaria é sua forte oposição à tortura. No próximo quadrado semiótico, ilustraremos seus princípios. Como metatermos simples, de partida, utilizaremos *ser inocente* e *parecer inocente*. *Ser inocente* tem, como termo contraditório, *não ser inocente*. *Parecer inocente* tem, como termo contraditório, *não parecer inocente*. A combinação desses quatro metatermos

³ L'atrocità stessa della pena fa che si ardisca tanto di piú per ischivarla, quanto è grande il male a cui si va incontro; fa che si commettano piú delitti, per fuggir la pena di un solo. (Beccaria, 1994, p. 60).

⁴ Non è utile la pena di morte per l'esempio di atrocità che dà agli uomini. Se le passioni o la necessità della guerra hanno insegnato a spargere il sangue umano, le leggi moderatrici della condotta degli uomini non dovrebbero aumentare il fiero esempio, tanto piú funesto quanto la morte legale è data con istudio e con formalità. Parmi un assurdo che le leggi, che sono l'espressione della pubblica volontà, che detestano e puniscono l'omicidio, ne commettono uno esse medesime, e, per allontanare i cittadini dall'assassinio, ordinino un pubblico assassinio. (Beccaria, 1994, p. 67).

⁵ Qual può essere il diritto che si attribuiscono gli uomini di trucidare i loro simili? Non certamente quello da cui risulta la sovranità e le leggi. Esse non sono che una somma di minime porzioni della privata libertà di ciascuno; esse rappresentano la volontà generale, che è l'aggregato delle particolari. Chi è mai colui che abbia voluto lasciare ad altri uomini l'arbitrio di ucciderlo? Come mai nel minimo sacrificio della libertà di ciascuno vi può essere quello del massimo tra tutti i beni, la vita? (Beccaria, 1994, p. 62)

define os seguintes metatermos complexos: “absolvido” (*ser inocente x parecer inocente*), “ter muitas chances de ser condenado” (*ser inocente x não parecer inocente*), “ter muitas chances de ser absolvido” (*parecer inocente x não ser inocente*), “condenado” (*não ser inocente x não parecer inocente*). Eis o quadrado semiótico sobre a tortura:



Paradoxalmente, uma sociedade em que a tortura é utilizada como meio para condenar e/ou inocular as pessoas acaba se tornando, segundo Beccaria, um verdadeiro pesadelo para os inocentes não-robustos (“fracos”), que, incapazes de resistir à tortura, acabaram sendo condenados injustamente, enquanto que os robustos, que parecem inocentes, terão muitas chances de não serem condenados:

A tortura é muitas vezes um meio seguro de condenar o inocente fraco e de absolver o celerado robusto [...]. De dois homens, igualmente inocentes ou igualmente culpados, aquele que for mais corajoso e mais robusto será absolvido; porém o mais fraco será condenado em virtude deste raciocínio: Eu, juiz, preciso encontrar um culpado. Tu, que és vigoroso, soubeste resistir à dor, e por isso eu te absolvo. Tu, que és fraco, cedeste à força dos tormentos; portanto eu te condeno. Bem que sei que uma confissão arrancada pela violência da tortura não tem valor algum; mas, se não confirmares agora o que confessaste, far-te-ei atormentar de novo (BECCARIA, 2001, p. 49)⁶

Além disso, no seu conjunto, o inocente encontra-se, como o próprio Beccaria diz, em desvantagem em relação ao culpado:

Resulta ainda do uso das torturas uma consequência bastante notável: é que o inocente se acha em uma posição pior que a do culpado. Com efeito, o inocente submetido à tortura tem tudo contra si: ou será condenado, se confessar o crime que não cometeu, ou será absolvido, mas depois de sofrer tormentos que não mereceu. O culpado, ao contrário, tem por si um conjunto favorável: será absolvido se suportar a tortura com firmeza, e evitará os suplícios de que foi ameaçado, sofrendo uma pena muito mais leve. Assim, o inocente tem tudo a perder, o culpado só pode ganhar (BECCARIA, 2001, p. 50)⁷

⁶ [...] Talché di due uomini ugualmente innocenti o ugualmente rei, il robusto ed il coraggioso sarà assoluto, il fiacco ed il timido condannato in vigore di questo esatto raziocinio: Io giudice dovea trovarvi rei di un tal delitto; tu vigoroso hai saputo resistere al dolore, e però ti assolvo; tu debole vi hai ceduto, e però ti condanno. Sento che la confessione strappatavi fra i tormenti non avrebbe alcuna forza, ma io vi tormenterò di nuovo se non confermerete ciò che avete confessato. (Beccaria, 1994, p. 43).

⁷ Una strana conseguenza che necessariamente deriva dall'uso della tortura è che l'innocente è posto in peggiore condizione che il reo; perché, se ambidue sieno applicati al tormento, il primo ha tutte le combinazioni contrarie, perché o confessa il delitto, ed è condannato, o è dichiarato innocente, ed ha sofferto una pena indebita; ma il reo ha un caso favorevole per sé, cioè quando, resistendo alla tortura con fermezza, deve essere assoluto come innocente; ha cambiato una pena maggiore in una minore. Dunque l'innocente non può che perdere e il colpevole può guadagnare. (Beccaria, 1994, p. 43).

Nosso segundo quadrado semiótico mostra bem essa situação. De fato, o inocente só terá certeza de ser absolvido se parecer inocente quando torturado [(*ser inocente x parecer inocente*) à “absolvido”]; caso contrário, suas chances de se salvar são mínimas, enquanto que o culpado tem muito mais chances de ser absolvido: só precisará parecer inocente quando torturado [(*parecer inocente x não ser inocente*) à “absolvido”].

Considerações finais

Dos delitos e das penas, bandeira do Iluminismo italiano e europeu, representa um dos maiores momentos da prosa científica do século XVIII e um dos mais altos momentos na história do avanço das idéias. Em poucas páginas, Cesare Beccaria condensa princípios fundamentais ao desenvolvimento do Direito Penal Moderno, pondo fim, de maneira brilhantemente dialética, às justificativas que, por muitos séculos, foram dadas para a utilização da tortura e da pena de morte. Mesmo sem nunca nomear, ao longo de todo o livro, o Santo Ofício da Igreja Católica, o autor ataca, duramente, séculos de Inquisição e de barbárie religiosa, desafiando a autoridade do Papa e de inúmeros soberanos católicos, e pondo, com isso, sua vida em perigo.

Mas qual será o melhor meio para diminuir o número de crimes? Gostaríamos de terminar nosso artigo com as palavras que o próprio Beccaria escreveu na conclusão de seu livro: “Enfim, o meio mais seguro, mas ao mesmo tempo mais difícil de tornar os homens menos inclinados a praticar o mal, é aperfeiçoar a educação” (BECCARIA, 2001, p. 132).

BABINI, M. Cesare Beccaria: an Italian Enlightenment Philosopher Against the Torture and the Death Penalty. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 1, n. 1, p. 51-56, 2009.

Referências

BECCARIA, C. Dei delitti e delle pene. In: VENTURI, F. (Org.). *Illuministi italiani*. Milano/Napoli: Riccardo Ricciardi, 1958. v. 3.

_____.; FIRPO, L. *Dei delitti e delle pene*. Turim: Utet, 1964.

_____.; OLIVEIRA, P. M.; MORAIS, E. *Dos delitos e das penas*. Trad. Paulo M. Oliveira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

FIRPO, L. (Org.) et al. *Edizione nazionale delle opere di Beccaria*. Milano: Medibanca, 1996.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1986. v. 2.

PAIS, C. T. *Conditions sémantico-syntaxiques et sémiotiques de la productivité systémique, lexicale et discursive*. 1993. s/n de folhas e s/v. Thèse (Doctorat d’Etat ès-Lettres) – Université de Paris-IV. Paris: Atelier National de reproduction des theses.

VENTURI, F. (Org.). *Illuministi italiani*. Milano/Napoli: Riccardo Ricciardi, 1958. v. 3. (Riformatori lombardi, piemontesi e toscani).

VENTURI, F. Introdução. In: BECCARIA, C. *Dei delitti e delle pene*. Milão: Einaudi, 1994. p. viii-xi.

“Índex Librorum Prohibitorum”. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Index_Librorum_Prohibitorum>. Acesso em 23 mai 08, às 15h15min.

DA VIDA COMO ESPERA E PEREGRINAÇÃO: JULIEN GRACQ REVISITA A LITERATURA ARTURIANA

Orlando Nunes de Amorim*

Resumo

Neste artigo, analisamos a peça teatral *Le Roi Pêcheur* [O Rei Pescador], de Julien Gracq, composta durante a Segunda Guerra (1942-43), mas publicada apenas em 1948. Drama em quatro atos, a peça de Gracq reinventa o tema do Graal, a lenda de Persival e do Rei Pescador, e se constitui numa versão da ópera Parsifal, última composta por Richard Wagner entre 1877 e 1882.

Palavras-chave

Graal; Julien Gracq; Mito; Persival; Rei Pescador; Teatro.

Abstract

In this article we analyze the play *The Fisher King*, by Julien Gracq, composed during World War II (1942-1943), but published only in 1948. A drama in four acts, Gracq's play reinvents the Grail theme, the legend of Percival and the Fisher King, constituting a version of Parsifal, the last opera composed by Richard Wagner between 1877 and 1882.

Keywords

Fisher King; Grail; Julien Gracq; Myth; Percival; Theatre.

*Departamento de Letras Modernas – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – UNESP – 15054-000 – São José do Rio Preto – SP. E-mail: on.amorim@uol.com.br

Le Roi Pêcheur (O Rei Pescador) é a única peça de teatro no conjunto da obra do escritor francês Julien Gracq, pseudônimo de Louis Poirier, nascido em 1910¹. Foi composta durante a Segunda Guerra, entre 1942 e 1943, mas só foi publicada em 1948. No ano seguinte, graças a uma ajuda financeira da "Comission de l'Aide à la Première Pièce", do Ministério da Educação Nacional da França, foi representada no Théâtre Montparnasse, sob a direção de Marcel Herrand. A acolhida da crítica foi extremamente negativa: "drama glacial", "jorro de literatura filosófica", "sem nenhuma verdade humana", "ausência total de teatralidade" – foram alguns dos julgamentos pronunciados por críticos da época, como Jean-Jacques Gautier, Robert Kemp e Gabriel Marcel (DANDREA, 1981, p. 40 - 41). Essa reação desfavorável por parte da crítica deixou o escritor muito descontente, motivando um panfleto intitulado *La littérature à l'estomac*, publicado na revista *Empédocle* em 1950, em que condena violentamente os costumes mercantis e mundanos do mundo editorial, e provavelmente afastando o escritor da escrita teatral.²

Como já anuncia o título da obra, o drama em quatro atos de Gracq reinventa o tema do Graal, a lenda de Persival e do Rei Pescador, e constitui uma versão da ópera *Parsifal*, última composta por Richard Wagner, entre 1877 e 1882, e baseada no poema *Parzival*, de Wolfram von Eschenbach, escrito por volta de 1205-1210, e que é considerado o grande épico medieval alemão. Parte dele confere com *Perceval le Gallois ou le Conte du Graal* (1180 - 83), de Chrétien de Troyes, último dos romances do escritor francês e aquele que estabeleceu a associação, perene a partir de então, entre a lenda do rei Artur e a lenda do Graal. Gracq tomou contato com a obra de Wagner ainda bastante jovem: em 1929, na Opéra de Paris, assistiu a uma representação de *Parsifal*. A partir de então, a sua admiração pelo canto do cisne do compositor alemão levou-o a interessar-se pelo ciclo dos romances arturianos e pela busca do Graal, e marcou profundamente suas primeiras obras.

É possível que a recepção desfavorável sofrida pela peça tenha advindo, em parte, da escolha da matéria tratada: eram os mitos greco-latinos que estavam na moda no teatro francês em meados do século XX, não os medievais. O próprio Gracq reconheceu, no prefácio que escreveu em 1947, quando planejava a publicação da peça, que a literatura dramática francesa possui uma considerável tendência a buscar assunto na mitologia antiga: "Que os trágicos franceses, de Racine a Anouilh, tenham encontrado nos mitos gregos uma matéria de predileção para explorar, diversificar, remodelar, isso quase não nos provoca mais surpresa." (GRACQ, 1996, p. 9). Na primeira metade do século XX, essa predileção teve uma voga considerável, como comprovam peças mitológicas de Jean Cocteau (*Antigone*, 1922; *Orphée*, 1927; *Œdipe roi*, 1928; *La machine infernale*, 1934), de André Gide (*Œdipe*, 1931), de Jean Giraudoux (*La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, 1935; *Électre*, 1937), de Jean Anouilh (*Eurydice*, 1941; *Antigone*, 1944), de Jean-Paul Sartre (*Les mouches*, 1943). Em compensação, os mitos da Idade Média eram negligenciados e poucos recorriam a eles: além de Gracq, assume alguma relevância apenas Cocteau, que também os aproveitou no teatro e no cinema (*Les chevaliers de la Table Ronde*, 1934; *L'éternel retour, ou Tristan et Yseult*, 1943).

Em seu prefácio, Gracq faz uma oposição entre esses dois conjuntos de mitos, o que contribui para perceber o motivo da escolha que fez pelo segundo. Para o escritor, os mitos gregos são "fechados", verdadeiras "máquinas infernais" montadas por deuses caprichosos para o aniquilamento matematicamente elaborado de um mortal: o homem, cego no que se refere ao seu destino, torna-se presa de uma punição

¹ Essa afirmação não leva em conta a tradução que Gracq fez, em 1953, da tragédia *Pentasiléia*, do dramaturgo alemão Heinrich von Kleist (1777 - 1811), a pedido do ator e diretor Jean-Louis Barrault.

² A peça foi novamente encenada em 1964, por um grupo de teatro amador de La Chapelle-Blanche, cidadezinha da Sabóia, e em 1991, pelo *Théâtre des Celestins* de Lyon, sob a direção de Jean-Pierre Lucet, tendo recebido então uma acolhida mais favorável.

exemplar e imerecida, o que contribui, do ponto de vista dramático, para a revelação do trágico (GRACQ, 1996, p. 9 - 10). Por outro lado, os mitos medievais são histórias "abertas", que não tratam de punições gratuitas, mas de tentações permanentes e recompensadas: no lugar de armadilhas das quais não se pode escapar, elas revelam ao homem um meio ideal de romper certos limites; são, em essência, etapas de um itinerário de vitória, não de fracasso (GRACQ, 1996, p. 10 - 11).

Essa escolha pelos mitos medievais, marcados pelas possibilidades ilimitadas de engrandecimento do homem, não deixa de refletir um outro interesse do escritor, o Surrealismo, movimento do qual se aproximou mas a que não chegou a aderir. À surrealidade aspirada por André Breton e seus seguidores, também promessa de realizações impensadas, corresponde, na concepção de Gracq, uma aspiração terrestre "e quase nietzscheana" (GRACQ, 1996, p. 12) à sobre-humanidade encarnada no mito do Graal.

Contudo, é preciso observar que os mitos da Idade Média considerados pelo escritor – o de Tristão e o do Graal – não são cristãos, possuem raízes célticas, pré-cristãs; representam mesmo uma oposição ao cristianismo, tão trágico e opressor na sua concepção de pecado original quanto os mitos gregos. Como o mito do Graal, aquele que é a fonte do *Roi Pêcheur*, sofreu, no contexto da Literatura Arturiana, um forte processo de cristianização na passagem do século XII para o XIII, a abordagem dramática que pretenda escoimá-lo das marcas trágicas impingidas por essa cristianização precisa promover uma volta às origens, resgatar seus elementos mais antigos, não em uma tentativa arqueológica de recuperação do passado perdido, mas na tentativa de mostrar que a matéria de Bretanha não se esgota nas interpretações que recebeu. A peça de Julien Gracq realiza uma espécie de atualização ou transcontextualização da tradição medieval do Graal, por constituir-se como uma retomada da lenda através da reescritura da ópera de Wagner, ela própria uma reescritura do poema de Wolfram von Eschenbach. É, de certo modo, uma paródia, segundo a formulação proposta por Linda Hutcheon: uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, que "marca a diferença em vez da semelhança" (HUTCHEON, 1989, p. 17), sem recorrer ao ridículo; ao contrário, a paródia é, neste caso, uma forma de homenagem que, ao transcontextualizar a obra wagneriana e a tradição do Graal, envolve dialeticamente atitudes conservadoras e inovadoras. E isso é possível porque, segundo Gracq, o ciclo das lendas dos cavaleiros da Távola Redonda "pertence à mais alta espécie de mitos, é essencialmente um desses cruzamentos [...] em que pequenos deslocamentos do caminhante correspondem a cada vez a um desabrochar de novas perspectivas." (GRACQ, 1996, p. 15)

O mais importante desses deslocamentos realizados pelo autor encontra-se evidente no próprio título da peça: trata-se da transferência do protagonismo da história de Persival para Amfortas. Com efeito, na tradição das narrativas da lenda do Graal, não há notícias de uma que tivesse o Rei Pescador como personagem principal; é sempre Persival – ou Perceval, ou Parsifal – quem ocupa o primeiro plano. Ao fazer de Amfortas o personagem central, Julien Gracq transforma radicalmente a perspectiva do drama, e nisso está baseada a originalidade da sua abordagem da lenda.

Essa elevação da figura do rei pode ser constatada mesmo de um ponto de vista estrutural. No *Conte du Graal*, de Chrétien de Troyes, o rei não é sequer nomeado, é apenas "*le riche Roi Pescheor*" (CHRÉTIEN DE TROYES, 1999, v. 3481); surge esporadicamente, apenas nos momentos culminantes do percurso do cavaleiro eleito, Persival, quando este entra em Corberic, o castelo do Graal; no mais, a narrativa acompanha o herói na sua peregrinação desde a infância, e suas aventuras surgem entremeadas às de Galvão, sobrinho do rei Artur; como a obra ficou inacabada, não é possível determinar se a situação seria diferente.

Foi no poema de Wolfram von Eschenbach que Richard Wagner e Julien Gracq foram encontrar as principais personagens de suas respectivas obras, com os nomes que possuem: o rei Amfortas, os feiticeiros Cundry e Clinschor (com a grafia modificada para Kundry e Clingsor), o cavaleiro Gornemanz. A narrativa de *Parzival* é ainda mais distendida que a do romance de Chrétien de Troyes, porque engloba não só as aventuras de Persival e de Galvão, mas também as de Gahmuret, pai do primeiro. O Graal em Wolfram von Eschenbach é uma pedra (e não um vaso ou taça, como em Chrétien de Troyes) confiada a Titurel, pai de Amfortas, e seus descendentes; sobre esta pedra, fênix renasce e na sexta-feira santa pousa uma hóstia consagrada vinda do céu; ela fica guardada no castelo de Munsalvaesche (Montsalvage na peça de Gracq), protegida pelos seus próprios encantamentos e pelos cavaleiros do Graal (WOLFRAM VON ESCHENBACH, 1995).

A ópera de Wagner, em três atos, realiza uma concentração da história em torno das duas visitas de Persival ao castelo do Graal e da cura do rei, conservando o protagonismo tradicional: o herói intervém em todos os três atos, Amfortas apenas no primeiro e no último. A ação praticamente elimina as aventuras cavaleirescas de Persival, e sua purificação é simbólica. No primeiro ato, tem-se a apresentação da confraria de cavaleiros imaculados que guardam o Santo Vaso e cuidam de Amfortas. Sabe-se que ele foi ferido com a Lança Sagrada ao penetrar no jardim encantado de Klingsor, antigo cavaleiro rechaçado pelo Graal devido aos seus pecados e que roubara a lança e construía o jardim visando a perdição dos cavaleiros do Graal. Ferido e impossibilitado de celebrar o ofício divino, Amfortas espera a vinda do Puro, que o curará com um novo toque da lança. Mas para isso Parsifal precisa tornar-se "sábio pela piedade", depois de ter matado um cisne e, por isso, ter sido expulso do castelo. É no segundo ato que se dá o processo de amadurecimento do herói: depois de resistir às armadilhas de Klingsor e aos encantos de Kundry, pecadora a serviço do feiticeiro, ele adquire a sabedoria e a piedade de que precisa, toma consciência da natureza do pecado de Amfortas e recupera a lança. No último ato, durante a celebração do funeral de Titurel, Parsifal cura Amfortas com a Lança, é sagrado o novo rei e desvela o Graal. (WAGNER, 2002). Nos quatro atos de *Le Roi Pêcheur*, a importância das personagens inverte-se, e mesmo sua frequência em cena é alterada: é o rei que está presente em todos os atos, o cavaleiro não aparece no primeiro.

A presença da ópera de Wagner na obra de Julien Gracq se faz notar desde seu romance de estréia, *Au château d'Argol*, publicado em 1938, e o modo como o mito surge neste texto prenuncia o seu tratamento explícito na peça. No "Avis au lecteur" que precede a narrativa, Gracq testemunha, contra a opinião de Nietzsche, a sua admiração por *Parsifal*, deixando claro que, para ele, a obra de Wagner "tendeu sempre e claramente para alargar ainda mais os orbes da sua pesquisa subterrânea ou, mais exatamente, infernal" (GRACQ, 1989, p. 4); como fruto dessa tendência e de sua admiração, Gracq pretende que *Au château d'Argol* seja uma "versão demoníaca" da ópera. No entanto, a lenda só se revela plenamente no penúltimo capítulo da narrativa, intitulado "La chambre", quando é descrita uma gravura que retrata a cena da cura da chaga de Amfortas, o Rei Pescador. Esta imagem, como predecessora da peça, antecipa alguns aspectos da transcontextualização realizada pelo escritor.

A gravura representa o momento em que Parsifal, o cavaleiro eleito, toca com a lança mística o flanco do rei ferido, o que produz o milagre da cura; o núcleo da composição é formado pelas figuras de Amfortas e de Parsifal, unidos pela imagem da lança. A qualidade técnica que o artista imprimiu ao seu desenho não impede, segundo o narrador, a perturbação que desperta no espectador a observação atenta da gravura. É que dois aspectos chamam a atenção: a hierarquia das figuras aparece invertida, pois a figura do cavaleiro, o divino salvador e protagonista da narrativa mítica, aparece empalidecida face à ferida de Amfortas, "de laquelle [l'artiste] avait

pour jamais tiré son charme et son ardeur." (GRACQ, 1989, p. 85); e o sangue do rei, fluindo da sua chaga apodrecida como marca dos pecados de quem a porta, se confunde com o sangue glorioso do Graal, que traz a salvação. Ou seja, a imagem propõe que o difícil itinerário percorrido pelo herói, que o conduziu ao castelo do Graal, para oferecer ao rei a salvação, levou-o, na verdade, a intensificar a força e o brilho da ferida. Surrealisticamente, salvação e dano se confundem sem se resolverem ou sem que o problema seja ultrapassado.

Amfortas é uma personagem complexa e ambígua, e representa na peça a escolha de Julien Gracq pela carga de promessas terrestres que o mito comporta, e não pela transcendência espiritual. É por isso que a concentração da trama em torno do rei põe em segundo plano uma série de elementos da história tradicional: o Graal não faz nenhuma aparição (nem mesmo no final, como na ópera), é apenas referido, mas não deixa de ser, evidentemente, o objeto de desejo de Persival; sem o esplendor do Graal, a problemática da pergunta que o herói deve fazer para salvar o rei praticamente desaparece, e as duas visitas do cavaleiro ao castelo reduzem-se a apenas uma; em compensação, há três cenas fundamentais em que se encontram Amfortas e Persival, uma em cada um dos três últimos atos.

O Rei Pescador é, na tradição, aquele que espera: foi atingido no flanco por um golpe de espada, porque transgrediu uma proibição (que varia conforme as versões da lenda), e por isso fica impotente (como rei, mas também como homem); vive no castelo do Graal na expectativa da vinda do cavaleiro eleito, que deve curá-lo da chaga e sucedê-lo no governo do castelo, pois é seu sobrinho. Na peça, a ferida aberta de Amfortas é nitidamente sexual, a sua transgressão foi ter cedido aos encantos de Kundry, e metaforicamente ela está sempre anunciando a dano de quem a porta. Um dos cavaleiros diz: "A chaga é medonha. Dir-se-ia uma boca que mastiga uma espuma de sangue negro. Os lábios movem-se." (GRACQ, 1996, p. 21); e o próprio rei reconhece: "Ah! tudo o que se move, tudo o que vive, como eu o sinto aqui (*Ele mostra seu flanco*), semelhante a uma boca que aguçasse seus dentes contra meu coração!" (GRACQ, 1996, p. 40).

O primeiro ato acompanha a tradição ao fazer a identificação entre o rei e o castelo, ambos à espera da salvação, e entre a chaga e a floresta, que os imobilizam. Ilinot, um dos cavaleiros, interroga retoricamente o castelo: "Nada te ameaça, Montsalvage, mas quem te salvará?" (GRACQ, 1996, p. 20), para reconhecer em seguida que a floresta sufocante "propaga-se como uma lepra, que paralisa o castelo" (GRACQ, 1996, p. 20). Todavia, o que atormenta os cavaleiros é o fato da situação de o rei ter adquirido sobre eles uma influência maior do que a do Graal: "nós nos tornamos velhos e fracos, longe do Graal, – mas essa decrepitude, essa fraqueza, tenho a impressão às vezes de que falam mais alto do que deveriam, pela boca de Amfortas" (GRACQ, 1996, p. 21). Por isso o cavaleiro suplica: "que ele venha logo, o salvador [...]. Que ele venha fechar a boca de Amfortas!" (GRACQ, 1996, p. 22).

A silepse do termo *boca* – que é empregado a um só tempo no sentido próprio, a boca que fala, e no figurado, a ferida que sangra – anuncia o drama que será o do rei: à oposição, já presente na tradição, entre a graça do Graal e a desgraça de Amfortas, o texto acresce outra, entre o silêncio do Graal, várias vezes referido, e o lamento do rei "tolheito". Dialeticamente, o silêncio do rei (isto é, o fim do seu lamento, a sua cura) será a vitória do Graal, que "falará" pela boca de Persival, quando ele fizer a pergunta esperada, mas também o desaparecimento de Amfortas, que será substituído pelo cavaleiro. Por outro lado, a fala do rei adquire dois sentidos: o seu lamento é a permanência da chaga, essa boca que mastiga sangue, contraposta ao silêncio do Graal; mas também será a derrota da transcendência que ele representa, porque Amfortas fala para Persival o que é a dedicação ao Graal, o que o faz desistir de prosseguir nesse caminho.

O destaque da ferida põe a ênfase sobre a figura do rei, obscurecendo o Graal: para Kundry,

Amfortas tomou o lugar do Graal! Seu mal lunar eleva-se por trás desse sol extenuado. Montsalvage suga a chaga de Amfortas como mamam o negro os tristes animais brancos das cavernas – enlouquecido pelo dia claro – dolente como uma sombra – contente por dormir em pé. Quando a noite cai, os cavaleiros [...] falam. Não mais do Graal. Mas da ferida de Amfortas, da resignação ao destino, da doçura da renúncia, dos males da idade, da dor consentida que se apossa do céu, do tempo que passa, da morte que vem, como uma velha e doce carpideira que lhes fecha os olhos cansados do sol – quase felizes, quase satisfeitos! Montsalvage diz sim à sua decadência, [...] dorme embriagado de sua abjeção como no Jardim das Oliveiras – o extenuado Montsalvage sacia-se bebendo seu próprio sangue apodrecido e acha grosseiro qualquer outro alimento! O castelo vai a pique nas suas amarras, mas vai de cabeça erguida – ergue na popa, como um pendão, a ferida de Amfortas! (GRACQ, 1996, p. 34).

Esta fala expressa claramente a nova perspectiva do drama: Amfortas tomou o lugar do Graal nas preocupações dos cavaleiros; Montsalvage, como projeção de seu rei, renunciou ao seu papel de espaço sagrado do Graal para ser o lugar da ferida de Amfortas; enfim, a danação se sobrepôs à salvação. E é na figura do rei enfermo que essa dialética toma corpo ao longo da peça, porque para ele a salvação é sinônimo de desaparecimento, conforme anuncia o seu diálogo com Kaylet, o bobo do rei. Quando este acena com a possibilidade de cura, o rei diz, sonhador: “Sim, eu poderia ir-me daqui [...]. Mas não haverá mais teu amigo Amfortas, Kaylet. Não sentirás falta de teu amigo Amfortas? Haverá um outro rei em Montsalvage...” (GRACQ, 1996, p. 41).

A cura das dores do rei, que se fará pela vinda do eleito, acarreta obrigatoriamente a substituição deste mesmo rei: Amfortas só se conserva no trono porque continua enfermo, é a sua danação que o mantém vivo – “Minha ferida é meu laço com os outros homens, com Montsalvage.” (Gracq, 1996, p. 49). Esse dilema surge imediatamente na seqüência, quando Kaylet pretende distrair o rei com a narração de um conto de fadas. A história do bobo funciona como *mise-en-abyme* para o drama: uma princesa, que por encantamento cai em profundo sono no dia mesmo do seu casamento, só será despertada por um valente cavaleiro que disser as palavras certas; mas o noivo da princesa “tinha no coração forte preocupação” porque simultaneamente desejava que o cavaleiro viesse salvar sua amada e temia que ele os separasse: “Se ele não vier libertá-la, minha alma definhará em meu corpo e deixarei fugir minha vida, mas se ele a libertar, será depois tão caro ao coração da minha princesa que ela não se interessará mais por mim...” (GRACQ, 1996, p. 43). O noivo então usa de um estratagema para conseguir que o cavaleiro desperte a princesa sem que ela o veja, mas como o temor de ceder a amada ao seu salvador era maior do que o de perdê-la, ela acaba por morrer. A história impressiona Amfortas, e condiciona as suas ações em relação a Persival.

No segundo ato, o rei “pesca” o cavaleiro: Persival ajuda Amfortas a tirar do lago um grande peixe preso na rede. Mas a cena também pode ser lida às avessas: o cavaleiro caiu na armadilha do rei, que guarda seu castelo (nas palavras de Kundry) “como uma aranha peçonhenta em sua teia” (GRACQ, 1996, p. 105). No entanto, o rei não é calculista, age de modo contraditório, segundo tende para a salvação ou para a danação: ao reconhecer Persival como o cavaleiro eleito, convida-o para ir a Montsalvage, e está pronto a revelar-lhe seus segredos, porque fascinado pela possibilidade de redenção; ao se dar conta do que pode perder, de que o seu reinado, mesmo doloroso, é para ele menos duro que cair em esquecimento, ele amedronta o jovem, que foge.

No último ato, quando Persival retorna ao castelo, Amfortas, na lembrança do noivo do conto de Kaylet, não se vale de artimanhas para enganá-lo. Antes, expõe de forma clara o que significa dedicar-se ao Graal: à glória e à graça que ele verte vêm juntar-se as suas exigências, a solidão, o fim da aventura (e das aventuras), o cumprimento da vida: "Aqui onde entras acaba a esperança e começa a posse. Verás como ela oprime. A terra será para ti plena como um ovo – cada coisa em seu lugar – e mais nenhum lugar a ser mudado" (GRACQ, 1996, p. 141). O que Amfortas oferece a Persival, em essência, é a possibilidade de escolha: ser o eleito por outros (no caso, o próprio Graal) e encerrar a própria vida em Montsalvage, ou renunciar ao Graal e continuar sua peregrinação, persistir nas aventuras que são sempre as "promessas terrestres" de realização.

Persival renuncia então à sua missão, e escolhe a peregrinação ao partir, assim como Amfortas já havia escolhido a espera. Lucidamente, cumpre seu dever de abrir os olhos do jovem, mesmo correndo o risco de ser substituído (afinal, Persival poderia ter escolhido servir ao Graal). Ao ser repreendido por Kundry por ter deixado o cavaleiro partir, o rei reconhece: "Tratei-o melhor que a um messias, melhor que a um eleito, melhor que a um profeta. Deixei-o escolher. Tu o conduzas ao Graal com os olhos vendados, como o glorioso gado do sacrifício. Preferi tratá-lo como um homem" (GRACQ, 1996, p. 150).

Enfim, pode-se perceber que, ao transcontextualizar o mito do Graal e do Rei Pescador, Julien Gracq estabelece uma ponte entre presente e passado, revitaliza a tradição e imprime à sua obra o sentido histórico que, nas palavras de T. S. Eliot (1962), "torna um escritor mais agudamente consciente do seu lugar no tempo, da sua própria contemporaneidade".

AMORIM, O. N. On Life as Waiting and Peregrination: Julian Gracq revisits Arthurian Literature. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 1, n. 1, p. 57-63, 2009.

Referências

CHRÉTIEN DE TROYES. *Lê Conte du Graal (Perceval)*. Transcription du manuscrit Paris, B.N. fr. 794 (ms. A), par Pierre Kunstmann (Laboratoire de Français Ancien, Université d'Ottawa), 1999. [Online]. Capturado em 20 de fev.2000. Disponível na Internet via WWW: <http://www.uottawa.ca/academia/arts/lfa/activites/textes/perceval/cgrpres.htm>

DANDREA, C. "Le Roi Pêcheur devant la critique". In: *Julien Gracq ; actes du colloque international d'Angers*. Paris: Presses de l'Université d'Angers, 1981, p. 40-45.

ELIOT, T. S. *Ensaio de doutrina crítica*. Lisboa: Guimaraes, 1962.

GRACQ, J. *Œuvres complètes 1*. Éd. de B. Boie. Paris: Gallimard, 1989 (Bibliothèque de la Pléiade, 354).

_____. *Le Roi Pêcheur*. Paris: José Corti, 1996.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia; ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. de T. L. Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

WAGNER, R. *Parsifal; die Dichtungen*. [Online]. Capturado em 10 de jan. 2002. Disponível na Internet via WWW: <http://www.richard-wagner-web.de/> [<http://home.arcor.de/rww2002/rww2002/download/parsifal.pdf>]

WOLFRAM VON ESCHENBACH. *Parsifal*. Trad. de A. R. Schmidt Patier. 2ª ed. São Paulo: Antroposófica, 1995.

**RETRATO DO ARTISTA QUANDO JOVEM OU A DIVINA COMÉDIA, SEGUNDO
JAMES JOYCE**

Julian Nazario*

Resumo

Este artigo aborda o romance de James Joyce através de um estudo formal e comparativo da estrutura de A Divina Comédia, e do mito de Dédalo.

Palavras-Chave

Dante; Dédalo; O Labirinto.

Abstract

This article examines Joyce's novel through a formal and comparative study of the structure of Dante's The Divine Comedy and the Daedalus myth.

Keywords

Dante; Daedalus; The Labyrinth.

* Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC - 05014-901 – São Paulo – SP. *In Memoriam*.

A primeira versão de *Retrato do Artista Quando Jovem*, de autoria de James Joyce, intitulava-se *Stephen Hero*, e o autor fez de tudo para publicá-la; mas, devido à falta de interesse por parte das editoras, nada conseguiu. No fim, desistiu e, certo dia, jogou o manuscrito nas chamas da lareira de sua casa. Felizmente, sua mulher estava por perto naquele momento e conseguiu resgatá-lo (GRAFTON, 1989, p. 11). Pelo menos, é assim que se costuma contar a história da queda, salvação e renascimento da narrativa joyceana, três momentos que, por incrível que possa parecer, servem de base para o romance. No entanto, o gesto de Joyce chegou a ser contestado por Theodor Spencer, quando afirmou que “nenhuma das palavras apresentava qualquer sinal de chamuscamento” (VIZIOLI, 1991, p. 49). Joyce pretendia escrever um romance naturalista, baseado em sua própria vida; mas seus estudos de literatura européia, além de um interesse enorme pelas obras dos simbolistas, levaram-no a concluir que o texto original carecia de controle artístico e de forma: resolveu, então, reescrevê-lo.

Ao comparar as duas versões, percebe-se que, na segunda, Joyce suprimiu determinados trechos baseados em sua vida pessoal. Ainda mais importante, esta versão revela uma estrutura que, antes, não existia e que alterou, significativamente, o tom autobiográfico do romance, dando-lhe as cores de uma narrativa impressionista cheia de símbolos. Ao examinar *Retrato do Artista Quando Jovem* com mais cuidado, nota-se que, do ponto de vista estrutural, o romance parece ser uma citação implícita de *A Divina Comédia*, de Dante, quando narra os três momentos da vida do protagonista central, Stephen Dedalus: a sua infância, adolescência e maturidade. Esses três momentos corresponderiam ao Inferno, Purgatório e Paraíso da obra dantesca, que se apóia no “mais antigo núcleo folclórico (...) a morte, a descida ao inferno, e ressurreição” (BAKHTIN, 1988, p. 243). Tem-se a impressão de que Joyce queria que o leitor tivesse consciência do fato de estar lendo uma recriação, ou, até, uma paródia, da obra de Dante. Isso porque, ao iniciar a narrativa, o escritor introduz, sem delongas, uma personagem de nome Dante Riordan, que, logo, revela um traço significativo de sua personalidade: além de ser uma fervorosa católica, possui duas escovas revestidas de veludo; uma, de cor verde, outra, marrom. A primeira é uma representação de Charles Stewart Parnell, a segunda, de Michael Davitt.

Na Irlanda dos fins do século XIX, época em que o romance de Joyce se insere historicamente, Parnell ganhou destaque como um dos políticos mais populares daquele país. Reconhecido, por todos, como herói e líder nacionalista, elegeu-se para o parlamento em 1875 e se empenhou em defender o direito do governo pelo povo. Michael Davitt, por sua vez, era um extremista que organizara uma liga visando à defesa dos camponeses. No início, Parnell apoiava a liga, mas, com o passar do tempo, desentendeu-se com Davitt quando este chegou a mostrar uma preferência pelas teorias de reforma agrária de Henry George, economista norte-americano, de cujas idéias Parnell não compartilhava. Perto do fim de sua carreira, Parnell cai em desgraça. É apontado como o responsável por um caso de divórcio, envolvendo a mulher de um certo Capitão W. H. O’Shea. Eventualmente, esta mesma mulher viria a ser a esposa de Parnell.

As repercussões do escândalo, tanto na política como na Igreja, acabaram por dividir o partido irlandês em 1890. Na ocasião, Davitt foi o primeiro a manifestar sua oposição a Parnell, visto, por ele, como um indivíduo irresponsável. Essa querela política irá funcionar como pano de fundo para o romance de Joyce, lembrando a antiga rixa entre duas facções políticas na época de Dante: os guelfos e os gibelinos, dois grupos germânicos que eram liderados, inicialmente, pelas casas de Wolf e Wibling. Uma das eventuais conseqüências do conflito seria o asilo do avô de Dante, que fazia parte do grupo dos guelfos. Pelo que se sabe:

A divergência [entre os grupos] girava em torno dos poderes imperiais que os primeiros desejavam limitados e em certo sentido sujeitos a

uma tutela confederativa (...). Os segundos, entretanto, pretendiam que os poderes imperiais fossem absolutos e incontractáveis (MARTINS, 1976, p. 08 – colchetes meus).

Além de sutis referências à obra de Dante, o romance se apóia, também, no mito de Dédalo, arquiteto do labirinto de Creta. Esta segunda referência é mais fácil de se perceber por meio do sobrenome do protagonista central, e a narrativa se inicia retratando, primeiro, as dificuldades que Stephen Dedalus, um menino demasiadamente sensível e introspectivo, tem de enfrentar num internato católico. Mais tarde, já adolescente, ele não consegue mais controlar seus instintos sexuais e acaba pecando com uma prostituta.

Seguindo de perto o tema do conflito entre os guelfos e os gibelinos, conflito, este, espelhado, também, na disputa política entre Parnell e Davitt, Joyce introduz símbolos que se opõem para sugerir o conflito espiritual do jovem pecador. Inicialmente, as cores branca e vermelha servem para realçar as diferenças entre dois grupos, formados por alunos da escola onde Stephen estuda e que participam de uma competição visando à solução de problemas de matemática. Os nomes dos grupos, York e Lancaster, são referências à Guerra das Duas Rosas, uma guerra civil, travada na Inglaterra no Século XV, entre os dois condados, sendo que cada um tinha, como emblema, uma rosa de cor diferente: a de York era branca, a de Lancaster, vermelha. As desavenças entre os condados de York e de Lancaster retomam, simbolicamente, o conflito entre os guelfos e os gibelinos, um conflito que é sugerido também por diferenças em temperatura, ou seja, o corpo quente de Stephen contra os lençóis frios de sua cama no internato, os raios do sol vistos como "raios frios". Esses recursos são utilizados para assinalar o choque entre opostos, enfatizado, também, por intermédio da imagem de duas mulheres: uma, casta; outra, pecadora.

A personagem Eileen personifica a mulher ideal que inspira, em Stephen, uma veneração fora do comum. A castidade desta mocinha faz lembrar o culto mariano surgido no Século XI, quando a Virgem Maria representava "os dois valores complementares da virgindade e da maternidade" (DUBY, 1988, p. 98). A idealização dessa jovem lembra Beatriz Portinari, musa de Dante, que fora vista, pela primeira vez, numa festa. Na ocasião, Dante tinha, apenas, nove anos, e Beatriz, um ano a menos. Devido às rigorosas leis em vigor na época, Dante nunca tentou se aproximar da sua amada, e, embora os Alighieri residissem não muito distante da mansão dos Portinari, com a qual mantinham um relacionamento amistoso, era o costume da época o pré-arranjo de namoros e casamentos entre famílias.

Joyce recria um clima de amor puro e platônico por meio do romance de Stephen e Eileen, cujas mãos frias e compridas assinalam um temperamento comedido e equilibrado, em oposição a um temperamento descontrolado e, por assim dizer, quente. Stephen vê sua amada como alguém que mora numa torre de marfim, afastada dos mortais comuns. Nesse trecho do romance, parece, há uma referência ao amor cortês da Idade Média, época em que os cavaleiros juravam defender, até a morte, a honra de suas damas, apesar de, dentro do código cavaleiresco, o relacionamento entre cavaleiro e dama se limitar ao plano espiritual, sendo proibido qualquer contato físico. Segundo Huizinga, "estes autênticos traços de compaixão, de sacrifício e de fidelidade que caracterizam a cavalaria não são (...) puramente religiosos; são também eróticos", sendo que o cavaleiro "não se contentará somente com sofrer; ambicionará salvar do perigo ou do desespero o objeto do seu desejo, cuja virgindade ele defenderá a qualquer custo, embora o motivo sexual esteja sempre subjacente (HUIZINGA, 1974, p. 74). Ainda segundo Huizinga, a poesia cortês da época "faz do próprio desejo o motivo essencial e cria assim uma concepção do amor com uma nota de fundo negativo. Sem quebrar todas as ligações com o amor sensual, o novo ideal poético conseguiu abraçar todas as espécies de aspirações

éticas. O amor tornou-se então o terreno onde todas as perfeições morais e culturais floresceram”; portanto, graças a esse amor, “o amante cortês é puro e virtuoso” (HUIZINGA, 1974, p. 101). Sabe-se que, nos fins do século XIII, Dante, com o *dolce stil nuovo*, “termina por atribuir ao amor o dom de provocar um estado de piedade e santa intuição” (HUIZINGA, 1974, p. 101).

Pouco antes do fim do segundo capítulo do romance, a proliferação de símbolos contrastantes assinala o momento em que Stephen se entrega, de corpo e alma, ao pecado, e, assim, termina a fase de sua existência como menino ingênuo e casto. Sua morte espiritual é prefigurada pela estação do ano: outono. A frase “um vento inclemente de outubro soprava pela ribanceira” (JOYCE, 1969, p. 97)¹ prenuncia o começo da estação outonal, e Stephen parece sofrer uma transformação simbólica – lembrando, um pouco, a transformação do Dr. Jekyll no célebre romance de Robert L. Stevenson, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (O Médico e o Monstro) –, a qual traz, à tona, o seu lado oculto. Sem controle, agora, sobre seus desejos carnis, ele se perde nas ruas mal iluminadas e imundas do bairro das meretrizes de Dublin, um labirinto de pecado e, ao mesmo tempo, uma sutil referência ao labirinto de Dédalo. Este trecho do romance pode ser visto como uma referência ao Canto XII do *Inferno*, em que se encontra uma referência ao sétimo círculo guardado pelo Minotauro: “Os poetas descem no sétimo círculo, guardado pelo Minotauro; e encontram, no primeiro giro ou seção, os violentos contra o próximo (tiranos, assassinos, salteadores) submersos em sangue fervente” (MARTINS, 1976).

A teoria do labirinto no romance joyceano é abordada por Jean Paris, que, em *James Joyce par lui-même*, viu, no texto, a imagem de um “dédalo”, isto é, uma alusão ao próprio nome da personagem principal:

De fato, é da imagem de um dédalo que o livro é composto, todo em ângulos bruscos, em sinuosidades, em bifurcações, cada motivo interrompendo-se, ramificando-se, como um corredor, portas falsas e insólitas perspectivas. De uma tal arquitetura a trama resulta naturalmente; contará os esforços de Stephen para sair desse alçapão que se chamaria sucessivamente a infância, o colégio, a religião, a família, a pátria, a história, tudo o que, há séculos, aprisiona o indivíduo e opõe-se a seu livre desabrochar (*apud* BRASIL, 1971, p. 83).

Também, Hocke nos científica que a idéia do mundo como labirinto fazia parte do culto religioso e maneirista. Dédalo foi o grande arquiteto do “maior de todos os labirintos: o de Cnossos, na Ilha de Creta”, e a lenda de Dédalo e o labirinto vem desde os cultos religiosos da era de pedra até os nossos dias. Nas antigas civilizações, o labirinto representava “uma metáfora ‘unificadora’”, cujos “meandros levam a um ponto central” que levam à perfeição, a qual, no caso de Stephen Dédalus, seria seu esforço de alcançar o pináculo artístico (HOCKE, 1974, p. 166 -167).

No romance de Joyce, o dualismo inerente à natureza humana é representado, também, por meio das duas imagens da mulher: durante o dia, ela tem a aparência de alguém “terna e inocente”; mas, à noite, nos sonhos de Stephen, esta mesma mulher se transforma numa pessoa vivida e voluptuosa, adquirindo feições quase animais. O dualismo sobre o qual está calcado o romance permite a decodificação de dois signos significativos: o dia (a claridade), símbolo da pureza ou da virtude; a noite (a escuridão), símbolo da impureza ou do pecado.

O segundo capítulo do romance termina com a abordagem de Stephen por uma meretriz. Assim, esta iniciação ao pecado leva à sua morte espiritual. Agora sua

¹ As traduções do romance de Joyce, fornecidas no corpo do texto, são de minha autoria. Daqui por diante, será fornecido, em nota de rodapé, o trecho correspondente em inglês. Sendo assim, “(...) a keen October wind was blowing round the bank”.

alma está manchada pelo pecado, e os tons sombrios que anunciam a chegada do inverno assinalam sua descida simbólica para o inferno. O próximo capítulo se inicia com a seguinte frase: "Após um dia monótono, o súbito escurecer do mês de dezembro tinha um ar brincalhão..." (JOYCE, 1969, p. 102)². Nesse momento, a graça perdida de Stephen só poderá ser resgatada por meio da penitência.

A oposição, que se efetiva entre luz e trevas nos dois primeiros capítulos do romance, leva-nos, agora, a uma breve reflexão sobre a construção formal do romance. Na Idade Média, época em que o amor às cores e à luz resultava na elaboração de uma técnica artesanal utilizada na fabricação dos vitrais das catedrais góticas, o espectro das artes figurativas se limitava às cores primárias, servindo para gerar a luz através da harmonia de diferentes gradações, as quais davam forma à composição toda. Procurava-se o efeito de *suavitas colories*, de modo que a luminosidade, resultado do brilho solar, inspirava reverência. Nesse sentido, "a igreja gótica no fundo é construída em função de um irromper de luz através de uma abertura de estruturas" (ECO, 1987, p. 63 - 65). A intensidade da luz é o símbolo do divino e a idéia de Deus como luz intensa vem da longa tradição

do Bel semita, do Ra egípcio, do Ahura Mazda persa, todas personificações do sol e da benéfica ação da luz, até naturalmente o platônico sol das idéias, o Bem. Através do neo-platonismo (...) essas imagens infundiam-se na tradição cristã, primeiro através de Agostinho e, então, através do Pseudo Dionísio Aeropagita, que em muitos momentos celebra Deus como Lumen, fogo, fonte luminosa (...) (VIZIOLI, 1991, p. 53).

Como contrapartida, tem-se a escuridão perpétua do inferno. O mergulho simbólico de Stephen nos horrores do inferno, um lugar visto como uma incômoda prisão escura e mal cheirosa, afeta-o profundamente. Stephen, durante o retiro pascoal, sai aterrorizado da capela após a pregação do padre, cujo sermão foi extraído de um tratado religioso do Século XVII, *O Inferno Aberto aos Cristãos*, do jesuíta italiano Pinamonti (VIZIOLI, 1991, p. 53). Stephen tem a impressão de que tudo ao seu redor transpira a morte, que sua alma fora arrancada do seu corpo e que ele fora julgado e condenado para queimar nas chamas do Inferno:

uma onda de calor trespassou seu corpo: a primeira. Depois outra! Seu cérebro começou a luzir. Mais uma! Seu cérebro fervilhava e borbulhava dentro do espaço em crepitação do seu crânio. Chamas explodiam do seu cérebro feito uma corola, gritando como se fossem vozes: Inferno! Inferno! Inferno! Inferno! (JOYCE, 1969, p. 125)³.

A pregação do padre, durante o retiro pascoal de Stephen, tem, como base, a concepção medieval dos sofrimentos sem fim do Inferno. Falando sobre o conceito do tempo no Inferno, o padre procura explicar o que quer dizer uma eternidade de sofrimento:

Vocês já viram a areia na praia. Como são finos os minúsculos grãos! E quantos desses pequeníssimos grãos são necessários para compor o punhado de areia com o qual a criança brinca. Agora imaginem vocês uma montanha dessa areia, com mil milhas de altura, indo da terra até os confins mais altos do céu, e mil milhas de largura, estendendo-se até o ponto mais distante da terra, e mil milhas de espessura. E imaginem todos esses incontáveis grãos de areia multiplicados tantas vezes quanto há folhas nas florestas, gotas de água no poderoso mar, penas nos

² Em inglês: "The swift December dusk had come tumbling clownishly after its dull day (...)"

³ Em inglês: "(...) a wave of fire swept through his body: the first. Again a wave. His brain began to glow. Another. His brain was simmering and bubbling within the crackling tenement of the skull. Flames burst forth from his skull like a corolla, shrieking like voices:- Hell! Hell! Hell! Hell! Hell!"

pássaros, escamas nos peixes, pêlos nos animais, átomos na vastidão do ar. E imaginem vocês um pequeno pássaro que leva em seu bico um grão dessa areia. Quantos milhões e milhões de séculos teriam que passar até o pássaro levasse apenas um metro quadrado dessa montanha, quantas eras e eras teriam que passar para que o pássaro levasse a montanha toda? (JOYCE, 1969, p. 132)⁴.

Terminado esse longo processo, a eternidade nem teria começado, e, se fosse repetido incontáveis vezes, o resultado seria, sempre, o mesmo. Essa visão alegórica do tempo no Inferno se assemelha, muito, à concepção medievalista de Dinis, o Cartuxo:

Imaginem (...) uma montanha de terra tão grande como o Universo; e em cada cem milhares de anos se arranca dessa montanha um grão; ela acabará por desaparecer. Mas depois desse inconcebível lapso de tempo os sofrimentos do Inferno não terão diminuído nem estarão mais próximos do fim do que quando o primeiro grão havia sido removido. E todavia, se os danados soubessem que ficariam livres quando a montanha desaparecesse, seria para eles uma grande consolação (HUIZINGA, 1974, p. 201).

A regeneração espiritual de Stephen Dedalus começa depois que ele solicita a ajuda da Virgem Maria e confessa seus pecados. Em estado de graça mais uma vez, no final do terceiro capítulo, ele comunga e, assim, efetua a transição de uma vida imoral e cheia de pecados para uma de graça, virtude e felicidade: "Uma outra vida! Uma vida de graça, de virtude, e de felicidade!" (JOYCE, 1969, p. 132)⁵. Esta segunda fase da *via crucis* de Stephen Dedalus equivaleria à passagem de Dante pelo Purgatório, antes de iniciar a última caminhada para um nível superior.

Em *A Divina Comédia*, "Purgatório" começa no domingo da Páscoa e termina na tarde de quarta-feira da semana santa. Na segunda fase da sua trajetória, Stephen sobe para um plano existencial mais elevado, e, assim, livra-se das dúvidas que o perturbavam quanto ao seu futuro como artista. É uma fase que começa logo após seu ato de penitência e ao subir para o seu quarto, o movimento ascendente se transforma em uma metáfora da subida de sua alma: "e a cada passo sua alma parecia suspirar; com cada passo sua alma subia junto com seus pés, suspirando na ascensão, atravessando uma região de uma escuridão viscosa" (JOYCE, 1969, p. 136)⁶. Este trecho do romance parece seguir, de perto, a cena de *A Divina Comédia* em que Dante, junto com Virgílio, sai do Inferno e chega às margens da Ilha de Purgatório, lugar onde os pecados são redimidos, e os mortos, libertados do desejo de pecar novamente. Antes de poder subir para o último nível, porém, Dante terá que dar ouvidos aos comentários nada agradáveis de Beatriz sobre suas fraquezas e seus erros e, em seguida, submeter-se a um ritual de purificação como preparação para seu ingresso no Paraíso.

Aparentemente, foi nesse trecho específico de *A Divina Comédia* em que Joyce se inspirou para criar uma das cenas mais belas do romance: a da epifania, que tem início quando Stephen, que está vagando pela praia, de repente, dá-se com uma

⁴ Em inglês: "You have often seen the sand on the seashore. How fine are its tiny grains! And how many of those tiny little grains go to make up the small handful which a child grasps in its play. Now imagine a mountain of that sand, a million miles high, reaching from the earth to the farthest heavens, and a million miles broad, extending to remotest space, and a million miles in thickness; and imagine such an enormous mass of countless particles of sand multiplied as often as there are leaves in the forest, drops of water in the mighty ocean, feathers on birds, scales on fish, hairs on animals, atoms in the vast expanse of the air: and imagine that at the end of every million years a little bird came to that mountain and carried away in its beak a tiny grain of that sand. How many millions upon millions of centuries would pass before that bird had carried away even a square foot of that mountain, how many eons upon eons of ages before it had carried away all?".

⁵ Em inglês: "Another life! A life of grace and virtue and happiness!".

⁶ Em inglês: "(...) and at every step his soul seemed to sigh; at every step his soul mounted with his feet, sighing in the ascent, through a region of viscid gloom".

moça desconhecida à beira do mar. É um encontro que possui todos os contornos de um ritual de purificação e renovação. Saltam aos olhos as semelhanças entre as duas cenas, entre a de Dante com Beatriz e de Stephen com a moça desconhecida.

O encontro entre Beatriz e Dante ocorre na confluência dos Rios Lethe e Eno, no canto XXX. Quando Dante vê Beatriz com o rosto coberto, ela está numa procissão que surge nas margens opostas àquelas em que Dante se encontra. Antes de revelar a sua identidade, todavia, dirige "severas palavras ao poeta, exprobrando-lhe seus pecados, seus erros e sua infidelidade". Isso faz com que Dante desmaie "tomado de intensa angústia". Quando volta a si, mais tarde, vê-se "face a face com Beatriz", que remove o véu que lhe cobre o rosto e sorri. Depois disso, o poeta assiste a vários espetáculos cujos significados Beatriz lhe explica. Na última estrofe de *Purgatório*, depois de beber das águas de ambos os rios, Dante pronuncia as seguintes palavras: "Volvi da sacratíssima ablução purificado como as plantas belas que se vestem de nova floração, pronto a subir às fúlgidas estrelas" (MARTINS, 1976, p. 568).

As águas dos rios se destacam, neste trecho, como uma fonte milagrosa, através da qual o poeta se renova física e espiritualmente, chegando a ganhar uma nova perspectiva da sua vida. Sayers fez a seguinte observação acerca da obra de Dante, que poderia ser aplicada, também, ao romance de Joyce: "O contraste entre o Inferno e o Purgatório é essencialmente um de natureza espiritual, de atmosfera, por assim dizer" (SAYERS, 1969, p. 17).

A preparação para a experiência epifânica de Stephen começa no trecho em que se nota uma repetição constante da palavra "chamas" (*flames*):

Parecia-lhe que ouvia as notas de uma música intermitente, saltando um tom acima e descendo uma quarta diminuta, saltando um tom acima e descendo uma terça maior, como chamas de uma ramificação tríplice, saltando intermitentemente, chama após chama, surgindo de um bosque à meia-noite. Era um prelúdio de um duende, interminável e sem forma; e à medida que se tornava mais incontrolável, as chamas saltando fora do compasso, parecia que escutava de debaixo dos ramos e da vegetação, criaturas selvagens correndo, seus pés tamborilando como a chuva sobre as folhas (JOYCE, 1969, p. 165)⁷.

Essas chamas, bem diferentes das do inferno, representam a crescente onda de êxtase que se apossa de Stephen durante o processo epifânico. Um pouco antes disso, porém, numa espécie de ritual preliminar, os amigos de Stephen entoam as palavras: "Stephanos Dedalos! Bous Stephanoumenos! Bous Stephaneforos!" (JOYCE, 1969, p. 168). Entende-se a palavra *bous*, "boi" em grego, como uma referência ao Minotauro do labirinto, *Stephanos* ou *Stephane* como "coroar"; *menos*, forma participial, traduz-se por "do"; e *foros*, pelo verbo "trazer". Uma tradução mais próxima seria "Trazer a coroa do construtor do labirinto", uma clara alusão à simbólica coroação de Stephen, que, agora, está na posição de poder respirar o ar rarefeito dos deuses.

A exaltação de Stephen se extravasa por meio das palavras: "Sim! Sim! Sim! Ele criaria com orgulho, por meio da liberdade e o poder de sua alma, como o fez o grande artesão cujo nome ele possuía, algo vivo, novo e sublime e belo, impalpável, imortal" (JOYCE, 1969, p. 170)⁸.

⁷ Em inglês: "It seemed to him that he heard notes of fitful music leaping upwards a tone and downwards a diminished fourth, leaping upwards a tone and downwards a major third, like triple-branching flames leaping fitfully, flame after flame, out of a midnight wood. It was an elfin prelude, endless and formless; and, as it grew wilder and faster, the flames leaping out of time, he seemed to hear from under the boughs and grasses wild creatures racing, their feet pattering like rain upon the leaves".

⁸ Em inglês: "Yes! Yes! Yes! He would create proudly out of the freedom and power of his soul, as the great artificer whose name he bore, a living thing, new and soaring and beautiful, impalpable, imperishable".

Durante a sua caminhada pela praia, inesperadamente, uma moça, parcialmente imersa sobre as águas do mar, aparece diante dos seus olhos:

Uma moça se encontrava diante dele, na parte mais rasa, sozinha e imóvel, olhando para o mar. Ela parecia alguém que a magia transformara numa bela e estranha ave do mar. Suas longas pernas descobertas e puras eram tão delicadas quanto as de uma garça, exceto onde a trilha de uma alga de cor esmeralda traçava um signo sobre a carne. Suas coxas, cheias e de uma suave coloração de mármore, estavam descobertas quase até o quadril, onde as franjas de sua calcinha lembravam uma penugem, branca e macia. Sua saia de um azul de ardósia, estava dobrada em pregas ao redor de sua cintura e enrolada atrás. Seus seios eram como os de uma ave, macios e delicados, delicados e macios como os seios de um pombo de penugem escura. Todavia, seus cabelos claros e compridos eram de menina, e seu rosto, tocado pela maravilha da beleza mortal (JOYCE, 1969, p. 171)⁹.

Nesta memorável cena, a imagem da moça como uma bela e intocável ave, com suas pernas à mostra, transmite uma mistura entre elementos, tanto sagrados como profanos: ao exibir o seu corpo sem o menor constrangimento, acaba criando uma situação ambivalente de inocência e de luxúria. Stephen não consegue tirar seus olhos dela, e ela, sentindo a sua presença e a adoração do seu olhar, não se envergonha ou chega a demonstrar falso pudor.

Após o encontro, a imagem da chama é retomada quando um Stephen extasiado continua seu passeio pela praia: "Subitamente ele se afastou da moça e pôs-se a atravessar a praia. Suas faces queimavam: seu corpo incendiava" (JOYCE, 1969, p. 172)¹⁰.

Eco (1987) acredita que "a crítica joyceana já tratou suficientemente da noção da epifania", palavra que significa "uma súbita manifestação espiritual que surgia tanto no meio dos mais extraordinários discursos ou gestos quanto na mais memorável das situações intelectuais". Ele vê a epifania como "o momento de uma aparição, quando a realidade aparece, se revela, prestes a ser traduzida em imagem poética, ou melhor, quando ela aparece como uma imagem poética". Todavia, é preciso ter cuidado para não associar a palavra "aparição" ao conceito teológico do termo e entender esta palavra no sentido que Gabriele d'Annunzio lhe conferiu em sua obra "Il Fuoco", escrita em 1898 e publicada em 1900, obra, esta, que, na opinião de Eco, Joyce deve ter lido. D'Annunzio chama de epifania o êxtase estético do artista, o qual teria, como representação, a imagem de "chamas". O crítico acredita que Joyce, em seu romance, baseava-se no conceito da epifania de d'Annunzio, e não na definição que os escolásticos costumavam dar ao termo. Mas mesmo quando compara Joyce a d'Annunzio, Eco é da opinião de que o escritor irlandês se fundamentava em Tomás de Aquino ao desenvolver sua teoria artística de "claritas" (ECO, 1987, p. 53).

O quarto capítulo configura o renascer espiritual de Stephen, cuja trajetória, agora, segue rumo à deslumbrante luz celestial. A partir daí, torna-se ainda mais nítida a relação entre a construção formal do romance de Joyce e a simetria de *A Divina Comédia*. No canto inicial do *Inferno*, o poeta levanta seus olhos e vê "os primeiros raios da luz do sol", visto como o símbolo da Luz Divina, iluminando as costas da

⁹ Em inglês: "A girl stood before him in midstream, alone and still, gazing out to sea. She seemed like one whom magic had changed into the likeness of a strange and beautiful seabird. Her long bare legs were delicate as a crane's and pure save where an emerald trail of seaweed had fashioned itself as a sign upon the flesh. Her thighs, fuller and soft-hued as ivory, were bared almost to the hips, where the white fringes of her drawers were like feathering of soft white down. Her slate blue skirts were kilted boldly about her waist and dovetailed behind her. Her bosom was as a bird's, soft and slight, slight and soft as the breast of some dark-plumaged dove. But her long fair hair was girlish: and girlish, and touched with the wonder of mortal beauty, her face".

¹⁰ Em inglês: "He turned from her suddenly and set off across the strand. His cheeks were aflame; his body was aglow".

pequena colina (A Montanha da Felicidade). Por ser a estação pascoal, o sol se encontra na posição equinocial de ressurreição; no entanto, quando o poeta procura escalar a Montanha da Felicidade, descobre que deve percorrer um caminho oblíquo, passando pelas Três Bestas da Mundanidade. Este percurso implica a descida para o Inferno, depois, a subida para o Purgatório, e, por fim, mais uma subida para “os pináculos da Felicidade”, de onde se alcança, ao cabo, “a luz Divina” (CIARDI, 1954, p. 17). O romance de Joyce segue trajetória semelhante: antes de receber a luz divina da criação artística, Stephen deve purificar-se espiritualmente.

No capítulo quinto, o discurso de Stephen marca o momento final do romance. Citando as idéias de Tomás de Aquino sobre a arte e o belo, Stephen começa com a seguinte observação: “Aquino (...) diz, aquilo que é belo agrada aos sentidos” (JOYCE, 1969, p. 207)¹¹. Mais adiante, referindo-se ao conceito de belo, Stephen invoca a famosa tríade tomista – *integritas, consonantia, claritas*. Chama-se *integritas* a apreensão do objeto estético em sua totalidade; *consonantia* é algo complexo, divisível, separável, “feito de suas partes, o resultado harmonioso de suas partes e sua soma” (JOYCE, 1969, p. 212)¹². *Claritas* se define da seguinte forma: “a descoberta artística e a representação do objetivo divino em qualquer coisa, ou a força de generalização que faria da imagem estética uma imagem universal, que ofuscaria suas próprias condições” (JOYCE, 1969, p. 212)¹³.

Esteticamente falando, esta simbólica subida às alturas seria o esforço que o artista exerce para aprimorar-se cada vez mais. Um prenúncio disso se encontra no quarto capítulo, quando os colegas de Stephen, ao entoar palavras em grego, articulam o nome *Dédalo*, e Stephen vislumbra, no céu, um vulto com asas sobrevoando o mar, subindo lentamente. Ele se pergunta, então:

O que significava isso? Será que se tratava de um recurso singular, saído das páginas de um antigo livro de profecias e símbolos, um homem com cabeça de gavião, sobrevoando o mar, indo em direção a alto mar? Uma profecia da finalidade que lhe fora destinada, e que o acompanhara pelas brumas da sua infância e da sua adolescência, um símbolo do artista forjando novamente em seu atelier, com a morosa matéria da terra, um novo, impalpável e eterno ser? (JOYCE, 1969, p. 169)¹⁴.

O mito nos diz que *Dédalo*, símbolo universal do artista, conseguiu escapar do labirinto que ele construiu e, depois, voou para a liberdade com asas que ele mesmo havia fabricado. Como seu homônimo, Stephen traçou o labirinto do seu próprio inferno, perdendo-se nele, porém, conseguindo se libertar depois. Agora, purificado e em paz consigo mesmo, sobe, num vôo simbólico, rumo ao paraíso celestial. Este vôo se transforma numa metáfora por meio do vôo das andorinhas voltando à cidade de Dublin. O significado dessa metáfora se explica pela migração desses pássaros no começo do inverno e seu retorno no início da primavera, tempo de renovação. Olhando para o céu, Stephen imagina que vê, além das andorinhas, dois vultos voando. É uma imagem que, além de remeter ao mito de *Dédalo* e seu filho Ícaro, diz respeito, também, ao futuro do jovem artista Stephen Dedalus, sendo conduzido por seu mentor (da mesma forma como Dante foi conduzido por Virgílio), no início de sua carreira. Entende-se a frase final do romance – “Velho pai, velho artesão, fique ao

¹¹ Em inglês: “Aquinas (...) says that is beautiful the apprehension of which pleases”.

¹² Em inglês: “(...) made up of its parts, the result of its parts and their sum, harmonious”.

¹³ Em inglês: “(...) the artistic discovery and representation of the divine purpose in anything or a force of generalization which would make the esthetic image a universal one, make it outshine its proper conditions”.

¹⁴ Em inglês: “What did it mean? Was it a quaint device opening a page of some medieval book of prophecies and symbols, a hawk-like man flying seawards above the sea, a prophecy of the end he had been born to serve and had been following through the mists of childhood and boyhood, a symbol of the artist forging anew in his workshop out of the sluggish matter, of the earth a new soaring impalpable imperishable being?”.

meu lado, servindo-me bem, agora e sempre" (JOYCE, 1969, p. 253)¹⁵ – como uma referência, feita por Joyce por meio do seu *alter ego* Stephen, aos seus mentores: Dante e Dédalo.

No último capítulo do romance, Stephen define a arte e o artista nestes termos:

A personalidade do artista, no início um pranto, uma cadência, um estado de espírito, e depois uma narrativa fluida e ligeira, refina-se no fim ao ponto de não existir mais, torna-se impessoal, por assim dizer. A imagem estética na forma dramática é a vida purificada através da imaginação humana e, por força desta, re-projetada. O mistério da estética como o da criação material, está consumado. O artista, como o Deus da criação, fica dentro ou detrás, além, ou acima de sua obra, invisível, aperfeiçoado e alheio à existência, indiferente, aparando as unhas (JOYCE, 1969, p. 214-215)¹⁶.

Assim sendo, o artista é visto como um verdadeiro deus olímpico, possuindo plenos poderes no ato de criar, uma imagem que reveste, com maior força, o movimento ascendente do romance, levando-nos à fase final da busca existencial/artística de Stephen, a qual corresponderia à última etapa da trilogia dantesca.

Um pouco antes de encerrar a narrativa, Stephen se refere a um "aparelho de refrigeração espiritual heróico" (JOYCE, 1969, p. 252),¹⁷ cujo inventor seria o próprio Dante Alighieri. Ao que parece, antes de terminar o romance, Joyce quis dar ao leitor uma última oportunidade de encontrar a solução de seu quebra-cabeça literário, fornecendo-lhe, como pista, um artifício estilístico que fora usado, em seu romance, para criar um determinado efeito, muito parecido ao que Dante produzira em sua obra prima, ao subir às alturas do Paraíso.

NAZÁRIO, J. A portrait of the Artist as a Young Man or The Divine Comedy, according to James Joyce. **Olho d'água**. São José do Rio Preto, v. 1, n. 1, p. 64-74, 2009.

Referências

ALIGHIERI, D. *A divina comédia*. Trad. Cristiano Martins. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética*. Trad. Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1988.

BRASIL, A. *O romance como forma*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971.

CIARDI, J. Introdução. In: ALIGHIERI, D. *O inferno*. Trad. Jonh Ciardi. New York: Mentor Books, 1954

DUBY, G. *Idade média, idade dos homens*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ECO, U. *A arte e a beleza na estética medieval*. Trad. Mário Sabino Filho São Paulo: Globo, 1987.

¹⁵ Em inglês: "Old father, old artificer, stand me now and ever in good stead".

¹⁶ Em inglês: "The personality of the artist, at first a cry or a cadence or a mood and then a fluid and lambent narrative, finally refines itself out of existence, impersonalizes itself, so to speak. The esthetic image in the dramatic form is life purified in and reprojected from the human imagination. The mystery of esthetic, like that of material creation, is accomplished. The artist, like the God of creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails".

¹⁷ Em inglês: "(...) spiritual heroic refrigerating apparatus".

_____. Sobre uma noção joyceana. In: _____. *Joyce e o romance moderno*. Trad: T.C. Netto. São Paulo: Editora Mayo, 1974, p.35-49.

GRAFTON, T. Preface. In: JOYCE, J. *Stephen Hero*. Glasgow: Triad Books, 1989.

HOCKE, G. R. *Maneirismo: o mundo como Labirinto*. Trad: Clemente Raphael Mahl.. São Paulo: Perspectiva, 1974.

HUIZINGA, J. *O declínio da idade média*. Trad: Augusto Abelaira. São Paulo: Verbo, 1978.

JOYCE, J. *Portrait of the Artist as a Young Man*. Harmondsworth: Penguin, 1969.

MARTINS, C. A vida atribulada de Dante Alighieri. In: ALIGHIERI, D. *A divina comédia*. Trad. Cristiano Martins. Belo Horizonte: Itatiaia, 1976.

SAYERS, D. L. Introdução. In: ALIGHIERI, D. *A divina comédia*. Harmondsworth: Penguin, 1959,.

VIZIOLI, P. *James Joyce e sua obra literária*. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1991.

**PIRANDELLO, LUÍS. DIÁLOGOS ENTRE O EU MAIÚSCULO E O EU
MINÚSCULO – INTRODUÇÃO E TRADUÇÃO**

Valdemar Munhoz Rodrigues*

Resumo

Neste artigo, apresentamos, analisamos e traduzimos a obra *Diálogos entre o eu maiúsculo e o eu minúsculo*, de Luigi Pirandello.

Palavras-chave

Eu; Pirandello; Tensão Existencial; Tradução.

Abstract

In this article, we present, analyze and translate the short-story "Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me" ("Dialogues between the Big Me and the little me"), by Luigi Pirandello.

Keywords

Existential Tension; Pirandello; Self; Translation.

*Professor Adjunto aposentado do Departamento de Letras Modernas da UNESP/São José do Rio Preto. E-mail: valdemunhoz@hotmail.com

Introdução

Em Luigi Pirandello, a dicotomia tensiva existencial pelo desdobramento do *eu* pode ser observada não só na obra do poeta lírico, como, também, na do ensaísta, na sua obra narrativa e na dramática. Na obra do ensaísta, especial destaque deve ser dado a um artigo, publicado no número 9, de 09/10/1893, da revista romana *Folchetto*, com o título "Cronache letterarie" e o subtítulo "L'Altalena delle antipatie" (A gangorra das antipatias), que é o título de uma obra de Alberto Cantoni, mestre e modelo de Pirandello¹. Nele, Pirandello informa que, dois anos antes, havia lido, do mesmo autor, o original *Un re umorista*, do qual já havia sido, também, publicado um livro intitulado *Il demonio dello stile*, constituído de três novelas, de que *L'Altalena delle antipatie* é a segunda. Do protagonista dessa novela, Pirandello afirma que era "afligido por uma prepotente tendência para a observação assídua e sutil de si próprio, e por um humor variadíssimo (chegando ao ponto de concluir que ele era muito diferente de si mesmo conforme os dias, e que, conforme os dias, diferiam muito de si mesmo os outros) convencido, no final, da instabilidade dos seus julgamentos..." (ANDERSSON, 1966, p. 74). Do mesmo protagonista, no prefácio publicado em *Nuova Antologia*, de 16/03/1905, que Pirandello escreveu para o romance *L'Illustrissimo*, também de Alberto Cantoni, e que foi incluído no volume *Saggi, Poesie e Scritti varii* com o título "Un critico fantástico", ele acrescenta que o herói, de quem é notória a instabilidade emocional, considera-se um "elevador" humano: pretendendo resolver o problema da sua inconstância, decide casar-se (PIRANDELLO, 1977, p. 376).

Do ensaio "Un critico fantástico", importantíssimo para a formulação da teoria pirandelliana do humorismo, interessa-nos, por enquanto, ressaltar o trecho em que o ensaísta, dando vazão à sua experiência pessoal e a uma congênita concepção do homem, delineia a essência do "fuori di chiave" que oscila, continuamente, entre os extremos que se opõem.

Peço-lhes que acreditem que não pode ser alegre a condição de um homem que se veja sendo sempre quase fora de série, sendo ao mesmo tempo violino e contrabaixo; de um homem em quem um pensamento não pode nascer sem que logo em seguida não nasça nele um outro oposto, contrário; em quem para uma razão que tenha para dizer sim, imediatamente após não surjam uma, duas ou três outras que o obriguem a dizer não; e entre o sim e o não o mantém suspenso, perplexo, por toda a vida; de um homem que não pode abandonar-se a um sentimento, sem dar-se conta de que algo, no seu íntimo, lhe faz uma careta, perturbando-o, desconcertando-o, aborrecendo-o. Experimentem chorar por uma dor verdadeira, diante de um espelho, olhando-se; se conseguirem ficar parados por um momento contemplando-se, verão a sua expressão dolorosa enrijecer-se numa careta que os fará rir; e, então, ficarão numa condição muito penosa que não lhes permitirá mais nem continuar chorando de coração, nem rir de verdade. (PIRANDELLO, 1977, p. 374 - 375).

Obviamente, esse homem "fora de série" não é um ingênuo, pois não teria consciência do seu desdobramento; nem um inexperiente ou pobre de espírito, porque não reconheceria o lado negativo das coisas. Deve ser um habitual crítico de si mesmo, capaz de estabelecer um diálogo consigo próprio, como a pessoa com a sua imagem refletida no espelho.

Pirandello, ainda jovem, demonstra ter consciência de que é um "fuori di chiave", especialmente, em dois escritos, muito diferentes pela estrutura, mas bastante afins pelo sentido: uma carta dirigida à noiva e uma novela, intitulada *Dialoghi tra il Gran*

¹ Infelizmente, esse primeiro artigo de Pirandello sobre Cantoni não foi republicado.

Me e il piccolo me (cuja tradução saerá apresentada a seguir), subdividida em quatro partes, de modo que cada uma das seguintes continua e completa as precedentes.

A carta, escrita à noiva em 05/01/1894, é um importante documento da coexistência de dois "eus" convivendo no mesmo corpo: o de todos os dias ("piccolo me") convive com a noiva e, quotidianamente, com as outras pessoas; o outro ("Gran Me"), freqüentemente, está triste, sem uma clara razão, e que o próprio Pirandello confessa não conhecer bem. Da compreensão desta duplicidade, ele declara à noiva, dependeria a felicidade deles.

Em mim há quase duas pessoas... Costumo dizer que eu consto de um Eu maiúsculo e de um eu minúsculo; freqüentemente um é sumamente antipático ao outro. O primeiro é taciturno e absorto continuamente em pensamentos; o segundo fala com facilidade, brinca e não é contrário a rir e fazer rir... Eu estou perpetuamente dividido entre estas duas pessoas. Ora impera uma, ora a outra. Eu tendo naturalmente muito mais para a primeira, quero dizer para o meu Eu maiúsculo, adapto-me e suporto a Segunda, que, no fundo, é como todos os outros, com as suas qualidades e os comuns defeitos. (ANDERSSON, 1966, p. 89 - 90).

Essa consciência dramatiza-se e adquire forma literária na novela *Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me*, constituída de quatro partes ou narrações substancialmente interrelacionadas, mas distintas, cronologicamente, mediante um diferente subtítulo: *Nostra moglie, L'accordo, La vigilia e In società*. São duas opostas visões, baseadas em duas diversas escalas de valores, que, dialeticamente, confrontam-se, como o corpo e a sua imagem, invertida, refletida no espelho. A estrutura da novela concretiza, literariamente, o que Pirandello, teoricamente, afirmava da consciência como relação, aqui, entre dois *eus*, em que um procura convencer o outro das próprias convicções e opostas necessidades.

Antes do primeiro diálogo propriamente dito, entre parênteses, o narrador determina, circunstancialmente, a situação: Roma, na sua residência às margens do Tibre, após o retorno de uma festa, para a qual fora convidado o *Gran Me*. Os dois *eus* se opõem no tocante ao gosto e às ações mais banais da vida corriqueira: ao entrarem na sala, o *piccolo me* deseja acender a luz, com o que não concorda o *Gran Me*. Não se trata, evidentemente, de um mero capricho: para o *piccolo me*, o desejado é o discernimento exato das coisas com as quais convive diariamente, enquanto, para o *Gran Me*, amante do extraordinário, do mistério, a luz impõe a presença e o domínio das coisas, impedindo a fantasia e a imaginação de se moverem livremente. Assim, enquanto as trevas, no homem comum, estimulam o sono, no escritor, estimulam o desprendimento próprio de uma vida superior. Todavia, como o *piccolo me*, no escuro, começa a bocejar e a entregar-se à necessidade fisiológica do sono, para impedir que ambos durmam, o *Gran Me* concorda em acender a luz, que é, no caso, o mal menor. Com a claridade, vem o predomínio da realidade, representada por um objeto novo no ambiente, que é uma carta "dela". Ambos sabem que é da noiva, o que enseja novo conflito entre eles: o eu prático, realista, deseja ler a carta imediatamente, ao passo que o eu intelectual, sonhador, deseja continuar degustando aquele passeio, a que tinham ido por sua iniciativa, representativo da renovação natural operada pela primavera, evitando, assim, o desprazer da lembrança daquele compromisso social, representado por aquele objeto que prenunciava uma formalidade social ainda mais vinculadora.

Considerando que aquele passeio, assim como o comportamento do *Gran Me*, significavam, de certo modo, a transgressão da formalidade social do noivado, o *piccolo me* admoesta o seu adversário pelo seu procedimento excessivamente liberal. O detentor do hábito reflexivo e observador atento argumenta, justificando a sua iniciativa como uma maneira de proporcionar divertimento ao homem comum, que vivia se lamentando dos sacrifícios habituais que lhe eram impostos pelo intelectual.

O comedimento, a observância dos limites convencionalmente estabelecidos, eles distinguem o homem comunitário, social; o homem intelectual, o artista, é, todo, o contrário.

A uma realidade social, convencional, seguramente, não pode faltar o principal da identificação, à qual o homem comum está, sempre, sujeito: o *piccolo me*, no-lo diz o *Gran Me*, chama-se Jeremias, que, na falta de maiores especificações, pode também ser entendido como passado persistentemente mantido para controlar a vitalidade criadora da imaginação, da fantasia do *Gran Me*, que, para poder continuar vivendo, acabou concordando, porém, sem aceitá-lo, porque não quer nem minimamente comprometer-se com o casamento do seu *não-eu*.

Jeremias responsabiliza o pessimismo do intelectual pelos malogros na sua vida sentimental, como é o caso do namoro com a prima Elisa.

O casamento é a imagem da estrutura profunda da novela: é, ao mesmo tempo, uma restrição à liberdade total, à plena solidão do escritor e, como para o protagonista de *L'Altalena delle simpatie*, de Alberto Cantoni, uma necessidade do outro *eu* para assegurar-se o direito a uma vida comum. O escritor, graças à sua obra, terá vida mais longa que o homem comum, o qual, em contrapartida, quer ter, no tempo de vida que lhe resta, o conforto de uma existência doméstica regular, com as pequenas satisfações e preocupações que dela podem advir.

Diante do indisfarçável conflito de interesses, inerentes às duas opostas concepções, e da inevitável coexistência dos dois no mesmo corpo, tornou-se vital o estabelecimento de um acordo, para garantir os direitos de cada um. Por isso, *O acordo* é o título do segundo diálogo, publicado em 13/06/1897.

Como o anterior, este diálogo também é introduzido por uma caracterização do ambiente em que se encontra o *Gran Me*: deitado, olhando fixamente para o teto e, particularmente, para um pingente da cortina, que, no verão, torna-se um cacho de moscas. Agora, o escritório é mantido na penumbra. Por um orifício da cortina, entra um raio de sol, que parece incendiar um pequeno ponto do tapete. A imagem figurativiza bem a cosmovisão pirandelliana do universo como escuridão infinita, em que o homem, o intelectual, é apenas um ponto luminoso, que é absorvido pelas trevas quando chega ao final da sua vida terrena. O *Gran Me* observa, atentamente, o pó que gira lentamente no espaço do raio e do qual, de vez em quando, parece destacar-se como um átomo de luz que logo se desfaz na sombra.

Analogamente aos protagonistas, também, os ambientes dos dois diálogos se relacionam tensivamente: no primeiro, como os protagonistas vinham do exterior, é compreensível que o ambiente fosse a entrada da casa, isto é, a sua parte social, por conseguinte, afim ao *eu prático*; neste segundo diálogo, o ambiente é afim ao *eu intelectual*: daí, a valorização da sombra ou penumbra, que destaca ainda mais aquele ponto luminoso. Justamente desse cenário, é extraído o assunto para o início do segundo diálogo: segundo a sua lógica de permanência, de conservação, de repetição, Jeremias considera estupidez que o "átomo de luz" se destaque do raio, analogamente aos pensamentos do *Gran Me*, e precipite na sombra, quando poderia usufruir do conforto permanente da luz. Mas que importância poderia ter a luz para um cego? pergunta, humoristicamente, o intelectual referindo-se ao homem prático.

Como no primeiro diálogo, no ambiente e no nível da vida comum, o *Gran Me* foi caracterizado como aquele que concedia em favor da convivência com o seu rival, aqui, no escritório, no ambiente do escritor, é o homem prático que deve adaptar-se, aproximando-se do sonhador. Não escapa, ao atento e sempre franco observador, a incoerência, que é um dos traços principais do seu interlocutor e do homem em geral, socialmente tipificado.

O relacionamento entre os dois é, permanentemente, tenso: o *eu prático* e o *eu intelectual* não coincidem em seus pontos de vista nem com relação ao corpo comum a ambos. Diante da acusação de falta de juízo, o *piccolo me* argumenta valendo-se das necessidades fisiológicas, sem a satisfação das quais, do seu ponto de vista, não é possível viver. Até este ponto, aparentemente, estão de acordo; de fato, porém, aqui, é mais sensível a diferença entre ambos, porque, para o homem prático, a satisfação daquelas necessidades se torna um fim, que, fastidiosamente, deve repetir-se todos os dias; por isso, quando o escritor pergunta "E daí?", a resposta só pode ser: "Daí, nada".

Se, ao desejo do homem prático, como esclarece Jeremias, não se junta a vontade do intelectual, nenhum resultado se pode, praticamente, obter. Os objetivos de ambos se situam nos extremos opostos: o homem comum esgota suas possibilidades na direção horizontal, ao passo que o homem intelectual se move, sempre, no sentido vertical, tendendo a elevar-se cada vez mais. Como se move numa direção perpendicular, o homem prático considera uma loucura e uma infelicidade essa contínua elevação, que só pode levar a uma solidão cada vez maior. Daí, a sua pergunta, bem coerente com a sua prática maneira de ser: "o sentido, o objetivo da minha vida, como você poderá encontrá-lo se não o procura na própria vida?". Contraopondo-se a essa visão horizontal, o intelectual, valendo-se de exemplos extraídos da experiência de um único dia, demonstra a falta de sentido da vida no sofrimento do cavalo, que devia puxar, sempre, o carro e a sua carga por íngremes aclives; na vida do próprio condutor, que há tantos anos fazia a mesma coisa; da pobre viúva, com quatro filhos, que pedia auxílio para a sobrevivência sua e dos seus pequenos; sobretudo, a vida do velho, vestido de forma paupérrima, que se aproximava rapidamente da morte. O *piccolo me* via, em tudo isso, o conforto de ter vivido, admoestando, severamente, o *Gran Me* porque "tu guardi vivere, e non vivi". O homem comum, no ambiente do intelectual, começa a raciocinar criticamente, à semelhança do escritor, com o que, dando-se conta disso, ele não concorda, porque tornar-se filósofo seria, na sua visão prática do mundo, a pior das desgraças. Sendo obrigados a viverem no mesmo corpo, para evitar maiores atritos, concordam em dividir o tempo, para atender às necessidades específicas de cada um.

A divisão das horas, impondo um critério de salvaguarda dos direitos particulares, de modo que, no horário reservado a uma necessidade indispensável à subsistência, não houvesse interferência do intelectual, como, por exemplo, ler durante as refeições ou, à noite, no período reservado para dormir. O acordo, então, transforma-se numa necessidade vital, indispensável para a preservação da vida conjugal, que se inviabilizaria sem a regularidade nos hábitos, até ali, inexistentes. Por isso, é exigida, pelo *eu prático*, que, conscientemente, confronta-se com o intelectual no tocante ao seu tenso relacionamento com o mundo. Sublinhando, na sua pequenez, o seu maior direito à vida rotineira da pequena terra, insuficiente para satisfazer o desejo grandioso, excessivo e requintado do fantasioso intelectual, o *piccolo me*, apoiando-se na convicção do seu adversário, ressalta a contradição do *Gran Me*.

O terceiro diálogo – *La vigilia* – é pouco conhecido e mencionado raramente, porque não constava do apêndice – *Racconti aggiunti* – das edições precedentes à XI, de 1978, que estamos adotando neste trabalho.

Como os dois precedentes, também, este começa com um longo trecho entre parênteses, que situa, circunstancial e discursivamente, os protagonistas no processo de transição do estado de solitária liberdade para o convívio social, que impõe duras restrições à autêntica personalidade. A preparação da moradia e a expectativa do casamento provocam, no homem prático, uma satisfação ímpar, não compartilhada pelo intelectual, que, impacientemente, deseja readquirir, ainda que só parcialmente, o seu direito à solidão, cada vez mais difícil, como lhe demonstravam os últimos três meses e que, como ele temia, acentuar-se-ia a partir do dia seguinte.

O convívio social ressalta ainda mais a tensão entre a aparência, personificada por Jeremias, e o ser que ainda sobrevive no *Gran Me*, conforme o qual o casamento não só não resolverá os problemas, como os agravará sobremaneira.

Reportando-se ao diálogo precedente, o *Eu Maiúsculo* ressalta o seu consciente estranhamento no tocante aos limites físicos impostos pela terra, ratificando a já mencionada convicção pirandelliana da tensão entre a pequenez do homem e a imensidão cósmica, base da concepção romântica de ironia, gerando a alienadora solidão do intelectual no confronto com o utilitarismo rotineiro do homem comum.

Após esse vôo da fantasia criadora, que se conclui com duas estrofes de cinco versos hendecassílabos com rima alternada, que exprimem, adequadamente, o movimento do intelectual no sentido vertical, o *eu minúsculo*, incapaz de acompanhá-lo nessa ascensão, puxa-o para baixo, para a realidade chã de que o homem prático não consegue libertar-se. Ao poeta, sucede o humorista, que experimenta o sentimento do contrário relativo ao seu interlocutor, banalizando o evento social, especialmente apreciado pelo seu anti-eu, que, resfriando-se, em vez do tradicional "sim", poderia responder com um espirro.

O quarto e último diálogo – *In società* –, como o precedente, é pouco conhecido e citado, porque, também, não constava das edições anteriores de *Novelle per un anno*. Como nos três precedentes, antes do diálogo, o narrador explica, entre parênteses, o contexto em que se desenvolve o confronto de idéias.

Este diálogo representa o desfecho a que levam os três precedentes, confirmando as suspeitas do intelectual, relativas à socialização pretendida pelo eu prático. O cenário – o salão intelectual na casa X – retrata a vida supérflua das personalidades mais representativas da época, a começar pelos nobres anfitriões: "A Marquesa X", escritora que tem uma renda fora do comum e é possuidora de uma qualidade ímpar, pois, além de tudo, "é uma bela mulher". O narrador se posiciona tensivamente com relação à "atividade intelectual" exercida como "distração" pela dona da casa, graças aos favores comprados pela distinção do convite para participar daquelas seletas reuniões.

A presença do humorista se evidencia nos traços firmes com que o narrador descreve o marido, o qual, fisicamente, é o oposto da esposa, mas que se distingue pela classe social (nobreza), pela sua atividade política (liberal democrático, mas sua cadeira, observa o humorista, situa-se no lado direito da assembléia), além de ser muito rico e generoso: mesmo sendo um aficionado colecionador de medalhas, às vezes, lesa sua coleção, premiando conhecidos escritores, admiradores das "qualidades" da esposa.

Nesse ambiente, baseado, exclusivamente, na aparência e onde tudo é postigo, o verdadeiro mérito é o que menos vale: aplaude-se uma pianista que se esquia e nem se senta para fazer a sua "exibição". Por essa razão, ao indisfarçável prazer do eu prático, corresponde o pudor, a retração do escritor, que *enrubesce*. Símbolo desse ambiente social é o fraque, "forma" que sufoca o intelectual, tolhendo-lhe a sua natural liberdade. Vingam-se, como autêntico humorista, sublinhando a importância do fraque como arma que derrotou os japoneses diante dos russos, mais afeitos ao jogo da aparência. A participação naquelas reuniões, do ponto de vista do eu prático, constitui o meio mais eficaz para exhibir o escritor, chamar a atenção da intelectualidade local e torná-lo conhecido. Mas, pergunta o escritor, como podem conhecer, verdadeiramente, o intelectual, o *ser interior*, se todos se limitam à valorização da aparência exterior?

Contrafeito, mas não vencido, o *eu minúsculo* desloca o foco da sua argumentação para o outro extremo: se não para ser conhecido, pelo menos, para proporcionar-lhe a oportunidade de conhecer as pessoas como são realmente, em vez de vê-las só

ficcionalmente, como faz o intelectual. Porém, mesmo reconhecendo a impossibilidade de encontrar, naquele *seleto* ambiente, paixões verdadeiras ou idéias profundas, ao fundamentar a sua argumentação, não consegue ir além da figura exterior, nem evitar, também, dessa perspectiva, uma mordaz crítica aos excessos no vestir das mulheres que desejam, sobretudo, exhibir-se, não obstante a dissimulada indiferença dos maridos, a contragosto, compreensivos.

Exibicionismo e simulação caracterizam, também, o quadro que conclui a narração, quando todos se levantam e seguem a senhorita B., que, encorajada pelas amigas, aproxima-se do piano, dando a impressão de que está com as mãos duras de frio. Embora nada apresente, todos aplaudem. A facilidade e o entusiasmo com que o *eu minúsculo* se sociabiliza surpreendem a vigilante consciência do intelectual. Confirmando a tensão, que caracteriza o dinamismo da narração, à satisfação do eu prático, que se adapta cada vez mais à simulação e dissimulação próprias do convívio social, corresponde a indiferença, o tédio do intelectual.

Estes diálogos são, em nosso ver, um desenvolvimento do ainda impreciso “dissídio interno”, que caracteriza alguns poemas de *Mal giocondo*: define-se, com precisão, a parte que permanece, que se esquematiza e aprisiona a pessoa numa determinada forma, dando, dela, a falsa imagem de uma inalterável instituição que se traduz, exteriormente, numa rotina asfixiante. Contudo, define-se, também, a parte viva, que, do presente, projeta-se para o futuro, lutando para não se deixar imobilizar numa fórmula mortificante. É a tensão entre o fastidioso “continuar sendo”, que corresponde a uma ineliminável exigência social, e o atraente devir, a constante descoberta, o dinamismo, que representa, também, uma ineliminável exigência vital, íntima, intelectual e artística.

Numa leitura mais abrangente, esses diálogos podem, também, ser entendidos como a expressão cultural de duas mentalidades contrapostas: a positivista, baseada na inelutabilidade da constante repetição, da racional rotina, sem mistérios, dos esquemas fixos, confrontada com uma sentimental, intuitiva vitalidade, que, constantemente, nega aquela presumida inércia.

A visão de Pirandello, no entender de Romano Luperini (1981), oscila entre uma substancial aceitação do mundo, considerado uma realidade imóvel, imutável, e uma revolta anárquica contra esse mundo; oscila entre esquemas ainda positivistas e a sua dissolução em nome de um relativismo que atesta a sua crise.

Estabelece-se, então, uma relação tensiva entre o contexto exterior predominante, que tende a modelar seus elementos figurando tipos abstratos, e a exigência interior, que impulsiona para a criação de seres sempre novos, vivos.

RODRIGUES, V. M. Pirandello's "Dialogues Between The Big Me And The Little Me" – Introduction and Translation. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 1, n. 1, p. 75-92, 2009.

Referências

ANDERSSON, G. *Arte e Teoria: studi sula poetica del giovane Luigi Pirandello*. Stockolm: Almqvist & Wiksell, 1966.

LUPERINI, R. *Il Novecento*. Torino: Loescher, 1981, v. 1, p. 109.

PIRANDELLO, L. *Saggi, poesie e scritti varii*. 4 ed. Milano: Mondadori, 1977.

Diálogos entre o eu maiúsculo e o eu minúsculo

Luigi Pirandello

I Nossa esposa*

(O Eu Maiúsculo e o eu minúsculo voltavam à noitinha para casa de um pique-nique, em que estiveram o dia todo em companhia de gentis garotas, nas quais o arrebatador espetáculo da nova estação certamente despertava no coração, como seus olhos e sorrisos e as palavras revelavam, doces, inefáveis vontades. O Eu Maiúsculo ainda está como tomado pela estupefação e vendo os fantasmas que no seu espírito tinham sido criados pelo difuso encantamento da primavera que renascia. O eu minúsculo, ao contrário, está muito cansado e gostaria de lavar-se as mãos e o rosto e ir dormir. O quarto estava escuro. O tecido das leves cortinas desenha-se no vão das janelas ao claro luar. Vem de baixo o murmúrio doce das águas do Tibre e, de quando em quando, o melancólico rolar de alguma viatura sobre a ponte de madeira de Ripetta.)

— Vamos acender a luz?

— Não, espere ... espere... Vamos ficar mais um pouco assim, no escuro. Deixe-me gozar, com os olhos fechados, mais um pouco o sol de hoje. A visão dos objetos conhecidos me privaria do arrebatamento suave, que ainda me invade. Vamos deitar-nos nesta poltrona.

— No escuro? Com os olhos fechados? Olhe, eu durmo! Não aguento mais...

— Acenda a luz, mas fique calado, quieto por um momento, seu chato! Está bocejando? ...

— Estou...

(O eu minúsculo acende a luz da mesinha, e logo em seguida, surpreso, exclama.)

— Oh, olhe! Uma carta... É dela!

— Dê-me... Não quero ouvir nada, por ora!

— Como! Uma carta dela...

— Dê-me, repito! Nós a leremos mais tarde. Agora não quero ser chateado.

— Ah é? Então faça você notar que hoje com aquelas garotas você disse e fez um monte de besteiras, talvez até me comprometendo!

— Eu? Você está louco! O que eu fiz?

— Pergunte a sua mão e a seus olhos. Eu sei que me senti embaraçado, durante o dia todo; e mais uma vez comprovei que nós dois não podemos estar contentes ao mesmo tempo.

— E de quem é a culpa? Minha, talvez? Acreditava estar-lhe proporcionando um prazer ontem à noite quando aceitei o convite para o pique-nique. Não vive queixando-se que não me preocupo com você, com a sua saúde; que eu o obrigo a ficar fechado comigo no escritório entre os livros e papéis, sozinho, sem ar e sem ação? Não se queixou sempre que eu atrapalho até as suas refeições e as poucas horas concedidas a você pelos meus pensamentos, as minhas reflexões e o meu tédio? E agora você se queixa porque eu me descontraí um dia na companhia das gentis garotas e na alegria da estação. O que você pretende de mim, se de maneira nenhuma quer ficar satisfeito?

— Você enrola, enrola, enrola, desfia a fieira e roda o pião... Quando você fala, quem consegue acompanhá-lo? Você consegue transformar o branco em preto e o preto em branco. O fato de você ter-se descontraído hoje teria sido um bem para

* Publicado, inicialmente, em **La Tavola Rotonda**, 02 de novembro de 1895.

mim, se não se tivesse descontraído demais... demais, entende? E este é o mal, e deriva do modo de vida que você leva e me faz levar. Excessivamente reprimida é a nossa juventude; e basta que solte um pouco o freio, pronto, pega-o logo pela mão e, então, ou são tolices ou loucuras, que já não condizem conosco, que temos um compromisso sacrossanto para manter. Dê-me a carta e não bufel!

— Como você me chateia, Jeremias! Pôs na cabeça que deve casar-se, e depois de ter-me convencido com insuportáveis lamentações, não satisfeito tornou-se para mim um suplício maior! Como será quando tivermos em casa a esposa?

Será a sua e a minha sorte, meu caro!

— Eu, por mim, já disse e repito que não quero saber de esposa. Que seja a sua sorte! Não quero interferir.

— E faz bem, até certo ponto. Você sempre acaba estragando todos os meus planos. Dois anos atrás, eu estava tão satisfeito com o namoro com a nossa prima Elisa... lembra-se? Recorria a você para algum sonetinho ou madrigal, e você com os seus versos, ingrato, a fazia chorar... Eu lhe dizia: calado, deixe comigo! Como você espera que ela entenda seus fantasmas e suas arrojadas reflexões? Como você espera que o seu pesinho ultrapasse a porta do seu sonho? Como você foi cruel! Você mesmo, posteriormente, o confessou em versos: folhee as suas cartas e encontrei alguns poemas que exaltavam e que faziam sofrer a pobre Elisa... E agora, com esta outra, o que você pretende fazer? Responda.

— Nada. Jamais lhe direi uma palavra; deixarei sempre você falar, está contente? Com a condição de que me prometa que ela jamais virá a perturbar-me no meu escritório e não me obrigue a dizer-lhe o que penso e o que sinto. Em suma, você se casa, e não eu...

— Como! E se você pretende conservar integralmente a sua liberdade, como eu vou poder ter paz em casa com ela?

— Eu quero a liberdade dos meus pensamentos secretos. Você sabe que o amor jamais foi e nem será, para mim, um tirano; eu, de fato, sempre deixei para você o exercício do amor. A este respeito, por conseguinte, faça como melhor lhe aprouver. Eu tenho mais no que pensar. Você se casa, se considera isso mesmo necessário.

— Necessário, sim, já disse isso a você! Porque, se continuo mais um pouco somente em seu poder, tornar-me-ei, sem dúvida, a criatura mais miserável da terra. Tenho necessidade absoluta de uma companhia amorosa, de uma mulher que me faça sentir a vida e caminhar entre os meus semelhantes, ora triste ora alegre, pelos caminhos comuns da terra. Ah, meu caro, estou cansado de pregar os botões na nossa camisa e espetar-me os dedos com a agulha, enquanto você com a mente navega no mar turvo das quimeras. Em cada nó na linha você grita: quebre, enquanto eu, coitadinho, pacientemente procuro com as unhas desmanchá-lo. Agora chega! De nós dois eu sou o que deve morrer antes: você tem, para seu orgulho, a esperança de viver para além deste século; então deixe-me gozar em paz um pouco do meu tempo! Pense: teremos uma casinha cômoda, e sentiremos, nestes mudos cômodos, ressoar a vida tranquila, a nossa mulher cantar, costurando, e ferver a panela, à noite... Não são, também estas, coisas boas e bonitas? Você vai ficar apartado, sozinho, trabalhando. Ninguém vai incomodá-lo. Desde que, ao sair do escritório, você saiba fazer cara boa para a nossa companheira. Veja, nós não queremos demais de você; você deverá ter paciência conosco durante algumas horas por dia, e à noite... não ir muito tarde para a cama...

— E depois?... Dizia Carneades, o filósofo, entrando no quarto da esposa: Boa sorte! Procriemos filhos. Vocês os mandarão para aprender comigo?

— Não, isso não, escute! Deixe que eu educo os filhos que vierem: você poderia torná-los infelizes como você. Mas sobre isso discutiremos a seu tempo. Agora ouça-me: durma! Deixe-me ler a carta da esposa, e em seguida responder-lhe. O meu cansaço já passou.

Quer que eu lhe dite a resposta?

— Não, obrigado! Durma... Dou conta disso sozinho. Aprendi, praticando com você, a não cometer erros. Por outro lado, o amor não precisa da gramática. E você seria capaz de arrebitar o nariz ao notar que nossa esposa escreve “colégio” com dois *g*.

II O acordo*

(O Eu Maiúsculo, estendido sobre a mesinha, olha absorto para o teto de tela, que tem um farrapo pendente, de que o verão costuma fazer um cacho de moscas. O eu minúsculo está como sobre um aparelho de tortura, e passeia agitado de um lado para outro e, de quando em quando, bufa. O escritório está na penumbra, graças à cortina na janela. A cortina, contudo, tem duas ou três hastes rasgadas, por onde um raio de sol penetra agudamente no cômodo e incide no pé da mesinha, sobre o tapetinho tecido artesanalmente,, do qual incendeia num ponto a lanugem multicolorida. O Eu Maiúsculo se volta para observar atentamente o áureo pó que gira lento, sem parar, neste fio de sol, e do qual, de quando em quando, se desprende como um átomo de luz, que logo se extingue na sombra.)

— Assim cada pensamento meu!

— Muito bem! E você não considera tolo o átomo que se destaca do raio, no qual podia iludir-se beatamente, para dar um mergulho e naufragar na sombra?

³/₄ Não. Tolo é você. Que preço pode ter a luz para um cego?

— Bravo! Mas também quantas vezes eu não tive a ilusão de que os nossos olhos me serviam muito bem, como, de resto, os outros sentidos, os quais, sem dúvida, me serviriam melhor, se você me permitisse maior liberdade para usá-los. Sou eu o responsável, se você não consegue ver nada?

E o que você vê?

— Eu? O que há para ver. É verdade que, nestes tempos, vêem-se quase somente misérias e feiúras; mas você, que poderia magicamente fazer o encantamento, para você e para mim (se não para os demais), destas misérias e feiúras, por que, desculpe, ao invés disso se empenha para fazer-me ver umas mais tristes e as outras mais baixas, tanto que, mais do que tédio, podemos dizer que sentimos nojo de viver?

— Ah, você agora me fala de encantamento, você que continuamente me lembra dos hábitos comuns, você escravo das necessidades comuns, você que se deixa levar pela corrente dos casos rotineiros, aceitando, sem pensar, a vida como ela vai se revelando nos seus efeitos?

— Como, como? Não o entendo. O que eu aceito? O que recuso? Eu que vivo, ou melhor, gostaria de viver como eu e você poderíamos nas nossas condições, se você não se preocupasse tanto com o que, no fundo, pouca importância tem, pelo menos a meu juízo.

Mas que juízo quer você ter?

— Ah, boa essa! O juízo de à noite dormir, por exemplo, se você não enrijecesse o sono nos olhos, sugerindo-me no silêncio com o seu fantasiar o temor da morte infalível e quase iminente; o juízo de ter um pouco de apetite graças à prática de algum esporte saudável, no seu devido tempo; o juízo de algumas vezes não ter juízo; e o de, finalmente (por que não?), trabalhar, mas para nosso proveito e dos outros, de uma maneira qualquer.

E daí?

Daí, nada.

— E daí eu lhe digo: resignar-se a ir adiante assim, um dia depois do outro, até a velhice, deixando-me sempre impedido, em desesperada e infinita suspensão,

* Publicado, inicialmente, em **Marzocco**, 13 de junho de 1897.

obviando com fúteis pretextos a minha assídua consternação, e não ousando avançar um mínimo ato, uma palavra além dos limites do habitual, temendo a situação incômoda, que na defesa destes limites impuseram as leis, você não rasga a veste talhada rigorosamente conforme a moda nem se arranha as honestas mãos. Assim, assim você gostaria de continuar arrastando-me cegamente consigo para a ruína extrema, para baixo, para baixo em bando, empurrado, expulso pelo tempo, como num rebanho que vai pastando o escasso capim que vai encontrando entre as patas apressadas pelo bastão e as pedradas do antigo pastor. Mas eu não sou do rebanho, meu caro! Eu não digo como você: aqui estou, tosqueiem-me; dêem-me a forma que mais lhes aprouver! — Eu quero o comando de mim mesmo, você a sua escravidão.

— A minha escravidão? E como! Você já não me mantém escravo o bastante? Oh, melhor, diga que me quer morto! Eu, coitadinho... que mais me permito fazer, se não aconselhá-lo tímida e submissamente a comer algo quando o vejo definhar, ou um pouco de descanso em alguma distraçãozinha ou um soninho? Ah então faço mal quando, diante do espelho, faço você notar que a nossa testa, por exemplo, mostra que está ficando muito ampla; que em breve, em suma, a nossa juventude estará murcha? E você pretende que eu não me queixe, cáspite! Que não me desespere por não ter aproveitado quanto gostaria? Mas, sim! Infelizmente, nada nasce se a vontade não se casa com o desejo. E, para você, o desejo sempre teve o erro de ser meu, ao passo que sempre teve de ser sua a vontade, infecunda, para mim, de qualquer bem. Felizes, felizes os anos da infância. Porque creio que você não fosse grande também naquele tempo, quando nós dois éramos pequenos. A propósito, diga-me: como lhe veio em mente de tornar-se tão grande? Que infelicidade, meu caro! Se inclusive não foi uma loucura... Chega. Perdoe a minha pequenez, eu digo: o sentido, o escopo da minha vida, como você poderá encontrá-lo, se não o procura na própria vida?

— Procurá-lo... Bravo! E como? A noite passada, na viatura, lembra-se? Como se caminhava passo a passo pela íngreme rua que leva à estação: você estava pensando naquela que foi esperar e que não veio; eu olhava as costas e os flancos do velho cocheiro durante tantos anos ali em cima daquela caixinha chiadeira. — É duro nascer cavalo, subir por estes caminhos... — E eu conduzi-lo? — voltou-se para dizer-me o cocheiro. — Boa Pasqua, senhorzinho! Dê algo a uma pobre viúva com quatro meninos... — No bolso tenho fósforos — você me disse, e eu não dei nem uma moeda à viúva. Na calçada à direita, tossindo, descia um velho pobremente vestido com o chapéu cilíndrico despelado e descolorido: — A última Pasqua, velho! Veja aonde põe os pés: uma outra pedra, e o fosso... Você encontrou o que eu procuro? — Ali! — talvez me tivesse respondido, se me tivesse entendido, apontando um casal de esposos que descia atrás dele. — Ali, mas por pouco tempo, como em tantas outras coisas: agora experimento procurá-lo na igreja; mas não o encontrei. Semente de linho, caro, quando você tiver tosse; um bom cataplasma no peito, e um pouquinho de mostarda: tira a umidade...

— Grato! Mas o velho procurou, viveu. Ao passo que você olha viver, e não vive. E assim, sabe-se, eu posso ser burro, mas você jamais entenderá como os outros podem relativamente encontrar hoje o sentido e a finalidade numa coisa, amanhã numa outra entre as tantas e tantas que formam e compõem precisamente a vida. Tenha compaixão de mim: veja, está fazendo que eu também me torne filósofo, que, para mim, seria a pior das desgraças. E, portanto, meu caro, tomemos por receita lançar-nos de uma janela ou enforcarmo-nos numa árvore, que será melhor. Não, não, fora: melhor fazer um acordo de uma vez por todas, já que devemos, obrigatoriamente, viver juntos. Creia que toda a vontade que você tem de me matar, eu também teria de matar você... Odeio você, detesto-o, espancá-lo-ia todos os dias, se eu não tivesse que gritar ai juntamente com você. Pactos claros, portanto, e dividamos as horas entre nós.

— Vamos dividi-las.

- Cada um de nós, senhor absoluto das suas horas.
- Senhor absoluto.
- Começemos: quantas horas de sono você acha que me cabem? Eu pleiteio sete.
- Demais!
- Parecem-lhe demais? Mas se eu, quando estou com você, sempre tenho sono! Você não se dá conta, mas atente que você é muito enfadonho, e que, se me der menos, certamente acabarei adormecendo, assim que você começar a fantasiar... Vamos adiante. Oh, mas ... espera, antes: sete horas, digo, de sono — entendamos! Não gostaria que, como você tem feito até aqui, que indo para a cama... — pensamentos, fantasias, elucubrações, manias, livros, histórias: tudo isso deve ficar no escritório. A pegar logo no sono eu penso. E, igualmente, que não aconteça de você envenenar minha refeição com as suas eternas reflexões. A hora das refeições tem de ser minha. Combinado?
- Quem lhe negou isso?
- Você não a nega, mas a estraga. Você não vem freqüentemente para a mesa com um livro aberto na mão? Um bocado para mim, e quinze minutos de leitura para você. E eu como a comida fria e digiro mal.
- Chega, chega! Você me afoga num pântano!
- Chega... Artigo amor, o que você pretende fazer?
- Deixo para você, mas atente, não desejo perder muito tempo.
- Ah, você não pretende levar a sério nem o amor? E o que resta, então, para você na vida? O que, então, você pretende fazer do seu tempo?
- Isso é problema meu, e você não deve intrometer-se.
- E está bem..., ou seja, está mal. Mas tire-me uma dúvida. Você sempre diz que sente todo o mundo sobre a sua cabeça. Deve ser verdade, porque eu sempre tenho dor de cabeça. Mas se a terra, nesse seu mundo, lhe parece coisa tão pequena e desprezível, não acha que eu tenho mais direito do que você de viver aqui? Ah, em certos momentos, acredite, meu caro, a sua grandeza me faz sentir piedade; e em certos outros momentos, pergunto se eu, na minha pequenez, não sou maior do que você.

III A véspera*

(O eu minúsculo, que gostaria de parecer felicíssimo, por volta de meia-noite, arrasta consigo para casa o Eu Maiúsculo, bufando de tédio. Aquele, no último mês, esteve ocupado em pôr em ordem a casa de casado; este, como um cão espancado, teve de segui-lo. E não poucas alterações entre eles se verificaram, como facilmente poderá imaginar quem quiser considerar quantos obstáculos e quantos esquecimentos foram causa para a ânsia e os cuidados de um, aversão e inaptidão do outro. Mas a nova casa já está completamente em ordem: o eu minúsculo, deixando a esposa após os acordos para o dia seguinte, quis reexaminar tudo: e ficou satisfeito. Agora o Eu Maiúsculo, pondo pela última vez o pé no pequeno apartamento de solteiro, solta pelo nariz um bem longo suspiro e exclama:)

- Finalmente!
- Eh, não, caro: mais um pouco de paciência... Pouco, pouco. Agora estamos somente na véspera...
- Sim, dê uma esfregadinha nas mãos, assim, bem contente! Ao passo que eu... Mas, em suma, pode-se saber quando deverá acabar esse *pouco pouco*, que você vem repetindo há meses?

* Publicado, inicialmente, em **Ariel**, Roma, Ano I, n. 2, 25 dezembro de 1897.

— Já estamos na véspera, lhe disse. O ninho, você viu? Está pronto. Amanhã, o casamento... Amanhã, finalmente. Ah!... Em seguida, está já entendido, em casa, e depois, depois chega.

— Chega, sim: a não ser que eu julgue que é melhor estourar do que ter paciência até lá.

— Mas o que está dizendo... Ria comigo, vamos! Fique feliz comigo! Desculpe, nem o mês da chamada lua-de-mel você gostaria de não conceder-me? Você já comeu o burro, como se costuma dizer, e está embaraçado com o rabo?

— Eu não comi o burro: fui burro juntamente com você durante três meses.

— Quando você é cordial comigo sempre se considera burro: sinal de que você se arrepende e por isso não lhe sou grato.

— Mas você acha que eu diverti três meses como sua vela, ouvindo as suas tontices amorosas, assistindo às suas denguiques e às suas melosidades de macacos apaixonados?

— Como se você não tivesse tirado também a sua casquinha! E como se as tolices que sussurram entre si os namorados não estivessem entre as coisas mais respeitáveis deste mundo! Vamos lá, vamos... Não vai ser desmancha-prazeres justamente nesta noite da véspera, vai? Uma vez, se não me engano, ouvi você dizer que nada no mundo dá maior satisfação do que fazer os outros felizes...

— Sim, mas disse também, se não me engano, que nada torna os outros mais caros do que serem ou se mostrarem contentes conosco. E você não se contenta nunca.

— Não é verdade. Talvez eu não o mostre, para que você não pretenda uma compensação excessiva. Mas repito que, nestes três últimos meses, para mim repletos de alegria, fiquei mesmo satisfeito com você. E ela também, satisfetíssima, como você, certamente, deve ter percebido. Ou melhor, sabe? Os parentes, vendo-o tão bonzinho e cordato, quase quase me deram a entender que na mente deles o leviano devo ser eu, porque opinam que, quando você quer, diz... eu poderia facilmente persuadi-lo a pensar um pouco mais decisivamente, agora que nos casamos, deixando, diz... por exemplo, essa arte, que não dá lucro... Enganam-se muito, infelizmente, você bem sabe; contudo eu, para não criar embaraços para você, calei-me: não me defendi. Somente prometi... que tentaria.

— Você não se arriscará nunca, espero, a proferir uma sílaba sobre esse propósito.

— Eu sei! Seria inútil. Felizmente, no entanto, digo que não precisamos ganhar o pão com o nosso tempo. De qualquer maneira, por outro lado, quem sabe se não teríamos sido menos infelizes, se a sorte o tivesse obrigado a usar a sua mesinha do escritório como um balcão de alquimista, em cima do qual diariamente você se torturasse destilando lágrimas de angústias misteriosas, uma amassadeira do pão cotidiano. Mudemos de assunto. Mas, a propósito, viu que bela escrivaninha e que belas estantes compramos para você? Ela, com um pensamento muito gentil, quis montar-lhe um escritório como o que você descreveu no seu último livro. Eu, para ganhar a simpatia dos parentes, fingi que me opunha, fazendo-os notar que, para quem descreve os belos móveis, é necessário um pouco de gosto, de papel e de tinta; mas para quem deve comprar essa mobília é necessário bastante dinheiro. Mas, no final, consenti para que você tivesse a simpatia dela. Mas diga a verdade, não está contente também você agora?

— Sim, coitadinha, ela é boa ou, pelo menos agora, parece. Mas eu penso que amanhã nós dois seremos três, ou melhor, você será dois e, veja, não consigo não afligir-me, sentindo mais que nunca nascido e feito para a solidão. Embora saiba que em grande parte eu sou razão de você freqüentemente parecer aos outros superficial, desta vez você, por si só, está para cometer algo pior do que uma leviandade; e se os demais a considerarem como eu, quero que você mesmo seja testemunha de que nada tenho a ver com isso. E por isso não quero remorsos nem para você, que, segundo a minha previsão, daqui para frente será mais infeliz do que foi até aqui, dividido entre os deveres imprescindíveis que tem em relação a

mim e os novos que assumirá amanhã com a sua companheira; e não quero nem para ela, que talvez logo não mais terá motivo para orgulhar-se da nossa companhia.

— Entendi muito bem! Esta noite você quer divertir-se apertando o meu coração. É melhor ir para a cama dormir.

— Esse é um seu antigo hábito: nenhum outro afazer, a não ser dormir e comer.

— Melhor do que ficar ouvindo você, é claro.

— Mas para proteger-se das repreensões que desagradam e irritam, de nada adianta tapar os ouvidos com o sono; a voz não vem de fora: fala dentro de nós.

— Eu, com exceção da que me fala da iminente alegria, e essa sua que pretende ofuscá-la, não ouço outras vozes.

— Se ouvisse um pouco mais a sua consciência, ouviria uma outra que lhe diz: — Você já pensou na corrente a que está para ligar a sua prole?

— Oh, meu Deus, agora a prole! Deixe primeiro que ela chegue; se vier! Se todos pensassem nisso antes...

— E todavia é tão fácil admitir que deve vir.

— Pois bem, e então farei como os demais.

— Preste atenção. Que você, por sua parte, se proponha a ser ótimo pai de família, não duvido. Mas como de costume: você me levou em consideração?

— E o que você se propõe a ser?

— Deixe-me dizer-lhe. Você sonhou e está sonhando uma vida, que consista em amor, alegria e sincera paz.

— De preferência.

— Tudo bem com relação ao amor, enquanto durar; mas a paz? Na sua casa terei de morar também eu...

— Eu sei!

— Não poderei ficar isolado o dia todo somente no escritório.

— Eu sei!

— Terei de ir para a mesa com você, irei para a cama com você...

— Eu sei, infelizmente, eu sei! É a minha condenação e você acha que eu não sei?

— Bem, eu lhe digo, e a paz como fica?

— Desculpe, você não poderia acomodar-se e gozar em silêncio a nossa alegria privada? Seria também um doce espetáculo...

— Não digo que não. Mas poderá você impedir que uma grave sombra caia sobre sua casa em decorrência da minha natural infelicidade, entristecendo os seus filhos, perturbando a sua esposa, sempre que um dos meus tantos zelos me desviar dos outros, que não podem nem mesmo entendê-los?

— Estamos para, ou se você preferir, estou para casar-me justamente por isso, creio! Para adotar o remédio, à minha maneira, para a que você denomina sua infelicidade natural.

— E você vai sentir uma grande desilusão! Não depende de você o remédio; e se você, ao contrário, tivesse tido maior consideração e mais amor por mim, teria entendido que o mal menor para nós dois teria sido ficar sozinhos, e que era seu dever não se preocupar com outra coisa, nem pensar em outros, a não ser em mim.

— Em suma, era meu dever sacrificar-me?

— Não lhe pareceria sacrifício, se tivesse tido mais confiança em mim. Mas não o culpo dessa falta. Eu me sinto, sinto-me verdadeiramente um estranho nesta terra e tão solitário, que até entendo como nasceu em você, mais do que o desejo, a necessidade de uma companhia amorosa.

— Menos mal!

— Se não o desculpo, veja bem, também não o acuso...

— E, então, por que?...

— Sim, sim, você, de fato, tem razão: esta terra é para você, para os outros... Você sabe tirar dela o sustento; nela você constrói as casas, e vai encontrando, dia após dia, com diligência, mais segura proteção contra as adversidades da natureza,

e maiores confortos. Eu deveria ser o raio do sol, o ar restaurador que entra pelas janelas abertas e leva o perfume das flores; mas muitas vezes não consigo sê-lo, tenho freqüentemente a crueldade do moleque, que com uma pedra tapa o buraco do formigueiro. Muitas vezes a minha grandeza consiste no sentir-me infinitamente pequeno; mas pequena também a terra para mim, e além dos montes, além dos mares procuro para mim algo que forçosamente deve existir, se assim não fosse não saberia explicar esta ânsia arcana que me domina, e que me faz desejar as estrelas...

À minha solidão de gelo,
ao meu temor, ao meu lento morrer
fala nas estreladas noites o céu
de outras vicissitudes para sofrer,
sempre dentro do mistério e neste anseio.
"E até quando?" a alma suspira.
Infinito silêncio no alto acolhe
A sua pergunta. Vê também tremerem
As estrelas no céu, quase animadas folhas
de uma selva, em que arcano hálito expira.

— Devo escrever esses versos no papel? Por Deus, eu não diria que brotaram para a feliz ocasião... Olá, desça do céu, lhe peço... Eu estou aqui na janela, e com frio. Não gostaria de pegar um resfriado justamente esta noite...

— Amanhã você responderia com um espirro ao invés do sim sacramental.

— Sem brincadeiras, sem brincadeiras... Vamos fechar. E antes que o fogo se apague na pequena lareira, ocupemos, se não lhe desagrada, este resto de noite para destruir os papéis e as relíquias comprometedoras da primeira parte da nossa juventude que se encerra nesta noite.

IV Na sociedade*

(Salão na casa X. Salão "intelectual". A marquesa X é escritora, porém com isto de singular: que é uma bela mulher.

Quarenta mil liras de renda.

Publica novelas e variações sentimentais — ela as chama assim — nas principais revistas. Não é raro, aos sábados, encontrar entre os comensais da marquesa os diretores destas revistas.

O marido, o honrado marquês X, calvo, míope, barbudo, com quatro legislaturas, senta-se à Direita, mas é — logicamente — liberal e, também ele, democrático. Colecionador apaixonado, possui como S. M. uma preciosa coleção de medalhas. Não é, porém, muito zeloso com ela. Prova disso é que presenteou com mais de uma bela medalha escritores bem conhecidos, admiradores de sua esposa.

Freqüentam o salão muitas damas da aristocracia e senhoras protetoras da Sociedade para a cultura da mulher, senadores, deputados, literatos, jornalistas seletos.

A bem da verdade, o meu eu minúsculo não precisou absolutamente esforçar-se para entrar no rol destes eleitos: mas seria hipocrisia negar que o convite lhe tenha dado um vivo prazer e uma grande satisfação, com o que o Eu Maiúsculo se irritou.

Ora, a marquesa X, loira e rechonchuda, radiante e palpitante no seu generosíssimo mas não indecente decote, pega o eu minúsculo pelo braço, girando com ele para apresentá-lo às damas, às senhoras, fazendo de passagem algum aceno ao Eu Maiúsculo, que enrubesce, enquanto o eu minúsculo — sorriso fácil e gesto vivo — se inclina.

Terminada a apresentação, o Eu Maiúsculo pergunta ao eu minúsculo:)

* Publicado, inicialmente, em **II Ventesimo**, Gênova, 4 de fevereiro de 1906.

— Onde você vai sentar-se agora?

— Espere: deixe-me olhar. Mas anime-se! Você me parece ainda assustado pela gravidade do criado que na sala tirou o nosso sobretudo. Olhe, se você pretende manter essa conduta será pior.

— Nada de compostura, mas estou sufocado, meu caro. Prendeu-me num colarinho mais alto do que você, falou-me como fantoche...

— Vamos, vamos, paciência! Composto, vamos! Perceberão, por Deus, que não estamos acostumados a usar fraque...

— E por que você acha que eu me importe com isso? Você bem sabia, imbecil, que eu não estaria bem aqui, no meio desta gente, com esta roupa ridícula. Você vai me obrigar a fazer um papelão!

— Mas se eu vim justamente por sua causa, para torná-lo conhecido, ver...

— Como um urso em feira?

— É necessário que você aprenda, santo Deus! Ouça, ouça o que estão dizendo lá naquele grupo de deputados e jornalistas. Falam da revolução russa, compadecem-se de Witte... Que pena! O homem que em poucos dias, à mesa, conseguira tornar vãs tantas estrepitosas vitórias japonesas, agora... "Mas não, senhores"! diz o brilhante jornalista K. — "Peço-lhes que acreditem que em Portsmouth não venceu absolutamente o Sr. Witte!" — "Oh, oh! E quem, então, venceu?" — "Foi o seu fraque, senhores, o seu fraque! O homenzinho amarelo, com rabo de andorinha, vocês sabem, é lamentavelmente ridículo..."

— (K olhou para nós...)

— (Fique quieto! Ouçamos.) — Meus senhores, os japoneses, espertos como são, deveriam ter entendido isso. Não se despe impunemente a roupa costumeira..."

— (Está ouvindo, está ouvindo?)

— (Fique calado!) — "Não se despe impunemente o hábito nacional, senhores, a indumentária em conformidade com as feições naturais, com a cor da pele e outras similares. Se o senhor Witte e os outros convidados russos se encontrassem na situação de escolher figurinhas japonesas, daquelas que vemos costumeiramente nos leques, nos vasos e nos biombos, pensando como daquelas figurinhas, que parecem feitas por brincadeira, tivesse advindo para a santa Rússia uma tão furiosa tempestade, asseguro-lhes que teriam ficado muito desconcertados e não teriam vencido tão facilmente. Encontraram diante deles, ao invés, o senhor Komura em fraque e o trataram como os criados de um grande senhor tratam, por exemplo, um prefeito de vilarejo convidado para um almoço de gala no palácio."

— Bravo! Esta lição, espero, lhe servirá!

— Mas acho que deveria servir a você! Triunfou o fraque, no final das contas. E você acha que nos dias de hoje... Quietos! Aproxima-se um senhor...

— Esquive-se! Olhe para outro lado!

— Fique parado! Aqui está ele... Diz que conhece você de nome... que leu. Oh, muito bom, muito bom... Deixe-me ouvir, por Deus, o que ele está dizendo! Ah, pergunta-nos se estamos em Roma há muito tempo. O que estamos achando? Vamos, logo: sugira uma bela frase sobre Roma...

— Diga-lhe que está quase se transformando em Paris.

— Muito bem! Está ouvindo? O senhor aprova... Vamos, tenha modos! Não sorria assim... Veja: o senhor me pergunta por que sorrimos. Ele diz que Paris, contudo...

— Mas todos sabem, diacho! Consola-o: Paris é uma outra coisa! Paris é Paris: só há uma — Diga-lhe em francês! Ao passo que Roma... já estamos na terceira, e antes que se transforme em Paris..

— Agora é o senhor que sorri! Você fez que ele se afastasse... E eis mais um inimigo seu! Ufa! Você é, de fato, incorrigível! Mas que prazer você experimenta em criar o vazio ao seu redor? E depois se queixa que ninguém se preocupa com você! Se você não fala, se não se move, se não chama de alguma maneira a atenção das

peessoas para você! Será que você tortura só a mim, interiormente? Fale! Como você quer que as pessoas aprendam a conhecê-lo?

— Vindo aqui, mostrando as suas vestes e a sua tolice, pretende que as pessoas aprendam a conhecer-me?

— Mas eu gostaria que antes, ao contrário, você aprendesse a conhecer as pessoas, como elas são na realidade, não como você as imagina. Enquanto eu falo, e, para não chatear, talvez diga besteiras, dê-se ao cuidado de observar, sem insistência exagerada, o que está a seu redor e, acredite em mim, encontrará o que estudar com mais proveito aqui do que nos seus tantos livros... Ouve como se tagarela, como se passa de um assunto para outro, sem pedantismo, sem intolerâncias? Nada de idéias profundas, nem de paixões, é verdade. Mas que gostos vivos, que traço vivo, que correção agradável de maneiras e de palavras... Olhe aquelas daminhas: intelectuais, é inegável; mas que ombros, que seios! Todavia, como olham tranquilamente, como se não tivessem a mais remota suspeita de estarem assim nuas... E coitados dos maridos! Quem sabe quantos estão pensando neste momento: — Se pelo menos se voltasse à folha de parreira! Porque — quanto à nudez— Santo Deus, depois de termos gasto um olho da cara para vestir nossas esposas, lá estão elas mostrando tudo do mesmo jeito..." — Vamos, vamos, não encare demais! É preciso usufruir deste espetáculo fugazmente, como se fosse uma ilusão que passa, de uma fantasmagoria esplêndida que se evapora... Ui, olhe-se naquele espelho... Você está rubro como uma papoula!... Este perfume... Você se perturba demais, heim grande homem... Vamos, vamos, um pouco de ar na janela...

— Não seria melhor ir embora?

— Não, venha aqui, venha para a janela!

— Vamos respirar...

— Que contraste, heim? Que escuridão! E como tudo parece lúgubre... Olhe aqueles pequenos lampiões, e aquelas arvorezinhas na praça... a chama vacilante do gás no lajeado... e aquelas duas lanterninhas da viatura que avançam lentamente... Que fúnebre palidez! — Vamos: estão chamando-nos... venha... A marquesa nos pergunta se nos entediamos...

— Mas se estou divertindo-me muito!

— Oh, atenção, aqui! Estamos entre as senhoras. Falam do duquezinho de Orléans... Dizem que está começando a encontrar o meio para voltar à França como rei. Fez uma viagem ao polo norte. Perguntam-lhe o que você pensa a esse respeito...

— Ah! Deve ser uma bela satisfação poder dizer: "Aqui estou: cheguei ao polo! Ninguém sabe, mas eu me governo sozinho agora, com a ponta de um só pé, nada menos do que em cima da extremidade do imaginário eixo terrestre. Não há nada escrito; mas estar aqui não é exatamente como um passinho mais além. Aqui é o verdadeiro ponto. Gelo, sim, aqui e acolá; e um frio dos diabos; e não se vê aqui viva alma; mas eu estou aqui no alto, neste momento, mais do que qualquer rei no seu trono!" Talvez o Duquezinho de Orléans, tendo chegado ao polo, ter-se-ia contentado em estar um pouquinho mais abaixo, no trono da França, estavelmente. Mas não dizem os jornais que, ao invés do polo, ele descobriu uma ilha e que a batizou *Terra de França*? Eu não entendo! Terra de França, e recuou...Podia, no entanto — para começar — proclamar-se rei daquela França...

— Talvez fizesse frio demais.

— Há um outro imperador que não fica no seu império, porque lá faz calor demais. Lá o gelo dos polos; aqui, a areia do deserto.

— Mas Lebaudy, pelo menos, proclamou-se imperador...

— Bravo! Está vendo? Você fez aquelas belas senhoras rirem... Se você quisesse... Devagar! O que está acontecendo? Levantam-se...

— Vão dançar? Se vão dançar, vamos embora logo! Preste atenção: não ouvirei argumento... Vamos embora!

— Seu urso, ninguém vai dançar! Não está ouvindo? A senhorita B. tocará: agora se faz de rogada. Está com as mãos geladas, coitadinha, não consegue! Olhe, olhe: um jovem se oferece para aquecê-las, batendo-as com força... Oh Deus, e ela acredita nisso: esconde as mãos, mostra os bonitos dentinhos, torce-se toda... Ah, veja: as amigas a puxam para o piano...

— Música moderna?

— Nada de música! Volteio das mãos sobre o teclado. Fique ouvindo. Em seguida aplaudiremos.

— Você se torna bobo a olhos vistos, meu caro: você me assombra!

— Ânimo, vamos! Há pior do que eu... Olhe como estão todos atentos, agora, e absortos... Que silêncio! Mas olhe ali, que testas franzidas, aquele deputado de face vermelha como uma bola medita-bunda de queijo holandês... A pátria está em perigo? Não: contempla os ombros, a nuca da Marquesa, que está verdadeiramente esplêndida esta noite, como uma deusa de Rubens... Mas diga-me seriamente, você não se diverte com este espetáculo?

— Muito! Ouça: ponha uma mão diante da boca.

— Por que? O que você está fazendo?

— Ponha logo uma mão diante da boca...

— Você vai bocejar?

— Vou.

“DIÁRIO PARA UM CONTO” OU A PROVÁVEL TRANSMUTAÇÃO DA EXPERIÊNCIA EM CONTO

Roxana Guadalupe Herrera-Alvarez*

Resumo

O escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984), em uma de suas derradeiras obras intitulada “Diário para um conto”, empreende um percurso reflexivo em busca da possibilidade de narrar a feitura de um conto. A obra ficcional acaba por se transformar no cenário de um duelo entre a consciência artística e a organização da experiência vital. Desse embate, situado no terreno movediço da ficção, emerge, paradoxalmente, a incerteza de ter construído o conto. A partir desse ponto incerto de convergência entre escrita literária e lembranças vitais se obtém um texto que, emulando o formato de diário, registra a consciência de um autor preso a sua própria armadilha ficcional. Centram-se nessas reflexões as linhas do presente artigo.

Palavras-Chave

Conto; Escrita Literária; Julio Cortázar.

Abstract

The Argentinian writer Julio Cortazar (1914-1984), in his book entitled *Diário para um conto*, one of his latest works, makes a reflexive journey in the search of a possible way to narrate the process writing of a short story. The fictional work turns out to be the scenery of a duel between the artistic consciousness and the organization of the vital experience. This conflict, which takes place in the moving ground of fiction, causes the appearance of a paradoxical uncertainty of having written the short story. From this uncertain point of convergence between literary writing and vital memories, which appears to have the form of a diary, there is the production of a text that registers the consciousness of an author imprisoned in his own fictional trap. These notions are dealt with in this paper.

Keywords

Cortázar; Literary Writing; Short Story.

* Departamento de Letras Modernas - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – UNESP - 15054-000 - São José do Rio Preto - São Paulo. E-mail: roxana@ibilce.unesp.br

Haverá um momento em que uma experiência de vida qualquer poderá ser tocada por uma nova ordem que a faça se transformar em algo além dela mesma? Ou, melhor, haverá um momento propício no qual a experiência, reunida em nossa consciência por meio de palavras cotidianas e corriqueiras, dará um salto e se travestirá de outras roupagens para surgir como texto artístico? Essas indagações constituem o cerne de uma questão que tange o texto artístico enquanto ente particular, distinto de outros tipos de discurso, não tão somente enquanto elaboração, mas pela voz do qual emana. Essa voz que produz o texto artístico, inevitavelmente, finca-se num corpo que possui uma existência comprovada no mundo; no entanto, a voz do texto se afasta dramaticamente do cerne da experiência individual para adquirir uma tonalidade distinta, capaz de fazer transpor a fronteira do cotidiano a todo aquele que, sensivelmente, o lê. Surge, então, uma nova paisagem, plena, porque distinta, eterna, enquanto infixa.

Deter-se na natureza do texto artístico traz, logo de início, uma pluralidade de caminhos que podem ser trilhados. Selecionaremos um, cientes de que vamos privilegiar um espaço particular de reflexão, portanto, limitado a nossa experiência intelectual. Desse modo, podemos começar dizendo ser plausível pensar que toda experiência humana obedece a um processo complexo de montagem. Imagine-se uma experiência trivial: há nela, um processo de superposição que amalgama sensações, pensamentos, impressões e sentimentos. Naturalmente, esse desmembramento da experiência num elenco de termos bastante familiares para qualquer indivíduo é um processo analítico que pretende fazer parar o redemoinho que acontece no “ao mesmo tempo agora” de toda e qualquer vivência. E sendo a vivência algo que pode se revelar desesperadamente único para cada ser, nada mais legítimo do que pensar o quanto cada ser encontra-se limitado pela sua própria maneira de se mover por entre suas sensações, pensamentos, impressões e sentimentos.

Assim sendo, podemos afirmar que possuímos um fundo comum a nos congregar enquanto espécie, isto é, há uma maneira tipicamente humana de perceber as coisas do mundo. Porém, aquilo que a vivência é e o que ela revela é único para cada indivíduo, porquanto se ilumina com a variada coleção de luzes que aprendemos a montar dentro de nós. Seria propício citar a afirmação de Descartes (1999), contida na sua “Terceira Meditação”, tão reveladora sobre esse ponto:

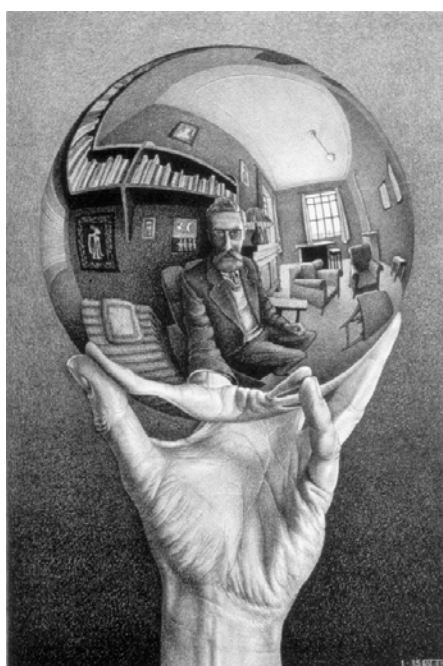
Fecharei os olhos, tamparei os ouvidos, afastar-me-ei de todos os sentidos, apagarei do meu pensamento todas as imagens de coisas corporais, ou, ao menos já que é muito difícil fazê-lo, considerá-las-ei insignificantes e enganosas; e, desta maneira, ocupando-me somente comigo mesmo e considerando meu interior, procurarei tornar-me pouco a pouco mais conhecido e mais familiar a mim mesmo. Sou uma coisa que pensa, ou seja, que duvida, que afirma, que nega, que conhece poucas coisas, que desconhece muitas, que ama, que odeia, que quer e não quer, que também imagina e que sente. Porque, assim como notei acima, se bem que as coisas que sinto e imagino talvez não sejam nada fora de mim e nelas mesmas, tenho certeza de que essas formas de pensar, que denomino sentimentos e imaginações apenas na medida em que são formas de pensar, se encontram em mim. E neste pouco que acabo de dizer, acredito haver relatado tudo o que realmente sei, ou, ao menos, tudo o que até aqui percebi que sabia. (DESCARTES, 1999, p. 269).

Esse filósofo francês do século XVII alude a um problema, desde o sempre, insolúvel, cuja complexidade apenas ecoará nestas linhas. Até hoje, não há quem se atreva a dizer que a verdade da nossa percepção é julgar que exista algo fora de nós ou, pelo contrário, que não haja um mundo fora de nós. Essas perspectivas,

obviamente, referem-se à maneira pela qual nosso corpo responde aos estímulos que ferem os sentidos. O fato de construirmos, com nossas sensações, um cenário comum para todos os humanos, simplesmente nos dá a medida da nossa capacidade de perceber. No entanto, há que se pensar em o quanto nosso mundo é limitado, precisamente porque nosso corpo responde, apenas, a certos estímulos, e é com eles que consuetudinariamente lidamos. Isso nos conduz a pensar que, provavelmente, há fenômenos aos quais não somos sensíveis, mas ignorá-los sensorialmente não significa que não existam. Daí, depreende-se que o mundo que captamos é o mundo que corresponde ao tamanho da nossa capacidade humana de perceber; de modo algum é a realidade absoluta, concepção que já nasce dramaticamente afastada da nossa consciência.

Sendo essa a perspectiva à qual se cinge este discurso, podemos sustentar o seguinte: talvez, as coisas que nos cercam não sejam nada fora de nós, não no sentido material e tangível, posto que os objetos ferem nossos sentidos gerando impressões compartilhadas pelos nossos congêneres. As coisas não são nada fora de nós, pois lidamos com uma construção particular que se revela aprisionada no nosso interior e corresponde à ordenação que damos às coisas percebidas, dotando-as de sentidos. Daí, acreditarmos na existência de um reduto que passaremos a chamar nossa esfera de percepção.

A esfera é um corpo geométrico delimitado por uma superfície curva cujos pontos eqüidistam, todos, de um ponto central. Digamos que nós somos o centro da nossa esfera, e cada ponto, uma vivência. Esses pontos jamais podem se afastar do centro, há uma coesão que os mantêm unidos. Essa esfera de percepção, como se depreende, é um recinto fechado. Acrescentaremos um dado a mais: essa esfera é transparente. Logo, do centro onde se encontra nosso eu, podemos enxergar um espaço inundado de outras esferas transparentes. Cada uma flutua em seu território particular, alimentando-se das coisas que percebe. Há uma inegável igualdade entre as esferas, mas –aqui acrescentaremos uma observação bastante subjetiva— cada esfera permanece isolada e incomunicável, mantendo, na transparência, o ancoradouro da ilusão de uma pretensa comunicação entre esferas. Inegavelmente, esse desenho particular do que seja a esfera da percepção existe como obra tangível: referimo-nos à obra de M. C. Escher, de 1935, intitulada *Hand with reflecting sphere* [mão com esfera refletora], abaixo apresentada.



Visto dessa perspectiva, é possível afirmar que o mundo, julgado como plural e comum a todos, singulariza-se, fatalmente, na vivência de cada ser que, ilusoriamente, concebe-o como universal. Vejamos. Se dissermos algo trivial no contexto amoroso: “o meu amor por você é tão grande quanto o seu por mim”, teremos um diálogo desencontrado a se chocar contra a imagem refletida no espelho. Aquele que amamos somos nós travestidos de outro... Enquanto o reflexo nos devolver o simulacro de outro rosto, poderemos sonhar em nos comunicar com ele. Porém, quando nossa efígie emerge, sorratamente, entre as feições do nosso amor, o encantamento começa a esmorecer. E o amor acaba porque o outro é tão familiar quanto somos para nós mesmos, portanto, o mistério do desconhecido se esvai. Quantos podem compartilhar dessa experiência? Quem pensa assim, sente-a tão universal porquanto é sua; no entanto, poderemos ouvir iradas vozes se opondo a essa concepção. Nossa esfera de percepção tremula, pois não entende como pode existir algo alheio ao que, incompletamente, percebe.

Transpondo essa trivialidade para o âmbito da Literatura, deparamo-nos com um discurso que eleva, ao paroxismo, a singularidade da vivência. E mais: devido a isso, há no discurso artístico o poder de tocar as esferas, criando a sensação de que sentimos o que outro sente. Essa sensação, de nos depararmos com algo universal enquanto lemos, quiçá provenha da percepção sutil de estarmos diante de um mundo instaurado e mantido por uma vontade criadora (a do narrador), da mesma forma como nossas vidas são comandadas por uma visão muito particular de mundo dada pelo nosso eu. Essa correlação eu-narrador é o ponto chave para sentir-mo-nos diante de algo universal.

Desse modo, é plausível supor que o discurso artístico obedece a uma ordenação, êmula da própria ordenação que damos às nossas sensações, pensamentos, impressões e sentimentos. Quando vivenciamos algo, isso passa do fato à palavra, pois, à medida que vamos tendo uma vivência, na qual participa o nosso corpo como um todo, vamos traduzindo, para nós mesmos, as sensações em palavras, num processo automático e espontâneo, de tal modo que, quando vivemos, vamos guardando nossas experiências graças a um acúmulo de palavras obedientes às leis da nossa singularidade. “Hoje acordei cedo, fiz café, fui trabalhar, foi um dia maçante, estou cansada, quero voltar para casa”. Essa seqüência, perfeitamente possível na vida de um indivíduo anônimo, narrada como linha quase ininterrupta de fatos, quer retratar a sinopse de um dia qualquer. E usamos nossa capacidade de lembrar para dotar essa seqüência de sentido, pois vamos vivendo e acumulando seqüências como essa, de modo que, quando invocamos o tempo em nós, podemos trazer memórias de vivências antigas, superpondo-as às novas por meio da nossa habilidade de contá-las para nós mesmos. Produzimos, assim, um conjunto de seqüências capazes de tecer o que chamamos de nossa vida.

Essa contagem e enumeração das experiências, no formato de seqüências de palavras, precisa seguir uma ordem comandada pelos ditames do tempo: a ordem da narração. E esta depende da concepção do tempo como algo cumulativo, pois as noções de presente, passado e futuro, fixadas e mantidas pelos diversos expedientes que a linguagem coloca ao nosso dispor, orquestram-se, na nossa consciência, para nos ajudar a sustentar o cenário em que nos mantemos. Ao evocarmos uma lembrança qualquer, necessariamente, partimos do nosso eu ancorado no presente, e ele se desloca em direção a um registro mental do passado, evidentemente alterado pela seleção subjetiva de alguns dos seus aspectos. Isso é importante, pois, como se sabe, quando lembramos, fazemo-lo evocando somente aquilo que ao nosso eu interessa. Jamais nossa lembrança é um retrato exato dos nossos contatos diretos com o mundo. Alteramos os cenários, posto que é nossa a pintura mental. O mesmo podemos dizer do futuro. Tecemo-lo conforme vivenciamos o presente.

Dessa forma, compomos um reduto particular, formado pelo acúmulo das nossas experiências traduzidas em seqüências narrativas. E essa ampla e entrecortada saga é, precisamente, nossa historia pessoal, aquilo que repetimos quando alguém nos vê pela primeira vez e que, em sua esfera de percepção, corresponde a algo, talvez conhecido, pois lhe parece ter vivido algo semelhante. A aparente correspondência no âmbito do viver estabelece uma aceitação ou rejeição, às vezes, imediata do outro. Não precisamos aferir o teor da experiência, somente sua aparência de igualdade com a nossa. Nada mais falso do que afirmar “eu sei como você se sente”.

Voltando à Literatura, se pensarmos, por exemplo, num conto, podemos encontrar, nele, o simulacro de uma experiência passível de corresponder a uma que já tivemos. No entanto, percebemos que a experiência simulada no conto não encontrará eco num dado comprovado do mundo. Todos possuímos uma concepção particular do amor, e, no conto que nos toca a sensibilidade e nos faz sonhar com a universalidade, encontramos os andaimes, isto é, a base da configuração do que entendemos por amor, jamais o amor em si. Este, nós o colocamos para preencher os interstícios dessa estrutura cheia de vazios.

O andaime é o prelúdio do edifício. Quando é finda sua construção, o andaime é desmontado. Neste processo, podemos enxergar algo do que acontece quando lemos um conto. O texto artístico, inegavelmente, ajuda-nos a construir algo novo dentro de nós. A ordenação das palavras, no conto, atinge o patamar da beleza —outro ponto complexo sobre o qual nada diremos por enquanto. É quando, tocados pela beleza do conto, abandonamos a leitura plenos de um novo sentimento. Sem dúvida, criamos a ilusão de ter tocado o cerne da nossa individualidade transmutada em universalidade pela experiência humana encontrada no conto. Mas, na verdade, essa sensação de plenitude se deve mais ao fato de que o conto soube emular o processo discursivo que nós mesmos usamos para afirmar que temos uma vida e uma identidade do que à própria experiência humana pretensamente referida, como já dissemos.

Essa afirmação, claramente remete ao conceito de verossimilhança. O conto possui um elo direto com fatos conhecidos do mundo, é preciso haver um dado que nos permita reconhecer nossa humanidade na seqüência de palavras. Porém, o processo de contar, êmulo da nossa história de vida, oculta uma nova ordem que possibilita a instauração de um outro mundo superposto ao mundo cotidiano. Mesmo num conto maravilhoso ou fantástico, há, forçosamente, o dado humano que vem estender uma ponte pela qual o leitor pode entrar no texto. Quando o leitor entra no mundo instaurado pelo conto, deve aceitar as regras impostas pela dinâmica própria daquilo que se narra. Isso diz respeito à ordenação das seqüências narrativas apresentadas pelo narrador. Evidentemente, há as leis da causalidade, bem conhecidas pelo leitor, mas elas respondem a uma coerência interna, advinda do estabelecimento de um mundo à parte. Este é gerado pela vontade do modo particular de narrar e é totalmente dependente dele.

Seria adequado, neste momento, lembrarmos do conto “A cartomante”, de Machado de Assis. Referi-lo brevemente seria trazer à memória a simples lembrança dos eventos constituintes da trama: adultério, amizade traída, morte. Clara alusão a fatos da vida. Porém, eis que o conto é sua linguagem, e não os fatos que podemos citar quando o resumimos. Referir a trama é, em certo sentido, tentar traduzir as palavras do conto em experiências identificáveis com as do mundo onde nos movemos. É algo como encontrar os pontos coincidentes na superposição de dois planos. Nada mais falacioso. O conto só pode existir na medida em que a linguagem que o torna um texto artístico possui uma ordenação própria, capaz de comandar a dinâmica dos elementos constitutivos da narrativa. Isso significa que a forma como o tempo e o espaço são referidos no texto artístico, bem como a construção das personagens, giram em torno de uma vontade superior, que é a de contar. E esse modo específico

e medido de contar comanda, da primeira à última palavra, os parágrafos e vírgulas, calcula e prevê tudo em função de um impacto total que almeja o belo.

Nesse sentido, podemos afirmar que o conto é um texto cuja linguagem se afasta, dramaticamente, daquela utilizada para construir nossa história pessoal, porque, em muitas ocasiões, podemos começar várias seqüências narrativas sobre momentos distintos da nossa existência, e o resultado permanecerá o mesmo sempre que congregarmos os mesmos elementos básicos daquilo que narramos. Porém, cada conto só pode ser narrado de um único modo, instaurando uma ordem, impossível de ser modificada sob pena de termos um outro conto! Mas os eventos que o conto entrelaça, construídos de palavras, estes, efetivamente, guardam uma semelhança com as coisas do mundo, porquanto referir acontecimentos é a forma básica da nossa expressão individual.

Então, cabe perguntar, que palavras são essas, as do conto? São as palavras ordenadas numa seqüência que não pode ser alterada depois de instaurada e que buscam o impacto da beleza. A beleza das palavras do conto corresponde àquilo que, muitas vezes, está ausente na ordenação da nossa história pessoal. Sem essa distinção, mover-nos-íamos, quiçá, como que inseridos numa grande peça de teatro e nossas falas seriam as dos deuses. Quem suportaria ficar à mercê de diálogos tão belos o tempo inteiro? Por isso, é pertinente dizer que a beleza surge quando o conto impõe uma ordenação nova às palavras, capaz de nos levar ao terreno das imagens. Evidentemente, esse processo nos afasta, dramaticamente, do cotidiano ou, pelo menos, dá-lhe uma feição levemente diferente para nos levar ao poço profundo do ignoto em nós. Não há como se aproximar das palavras do conto sem contaminar o presente discurso de sua natureza fugidia. A Arte precisa de um discurso que resgate sua complexidade, e não de um discurso que a tente reduzir e tirá-la do seu meio, que é pântano avesso ao campo limpo e conhecido.

É oportuno dizer que todas essas reflexões provêm de um encontro crucial com um conto escrito por Julio Cortázar quase no final da sua vida. Essa obra é "Diário para um conto".¹ Cortázar se revela exasperadoramente consciente das implicações da perspectiva em pauta. Como se sabe, a obra desse escritor argentino contém uma inesgotável reflexão sobre o processo de escrever, e sua escrita resgata o sentido mágico da palavra como criadora de mundos. Daí provém sua idéia do escritor como demiurgo²: detentor do Verbo, epítome do que é ativo, o escritor faz funcionar uma complexa rede de relações por meio de uma palavra submetida a uma regra, pautadora da escrita de todo artista, capaz de emular a ordem do nosso mundo enquanto experiência trivial. Só que o escritor escreve sobre nossa primeira escrita. Palimpsesto incapaz de apagar, completamente, algumas letras originais, úteis para manter o simulacro do mundo, que é, em última instância, o efeito desejado, dá-nos um golpe magistral e leva-nos ao território desconhecido e sem palavras da beleza.

Como já observamos, se nos situarmos fora do âmbito artístico, nossa história individual, narrada para nós mesmos enquanto vamos vivendo, reforça o nosso eu. Sem essa história pessoal, não temos feição, nem, sequer, podemos imaginar que nos comunicamos. E quem tem sua história pessoal e é, ainda, um escritor, poderá articular uma narrativa paralela, a ficcional. Emulando o processo que nos faz ter a coerência necessária para continuar, a cada dia, a narração dos nossos feitos, o escritor se apropria desse mecanismo de ordenação e consegue rearranjar fiapos de experiências em seqüências outras, as quais adquirem uma outra dimensão, não a trivial, por meio de palavras que assumem um novo sentido, as do conto, as do romance, por exemplo.

¹ O título original é "Diario para un cuento". O texto traduzido para o português por Olga Savary que usaremos aqui está contido no livro *Fora de hora [Deshoras]* (1982).

² Referimo-nos às suas idéias apresentadas no ensaio "Do conto breve e seus arredores". (V. Ref. Bib.)

E esse novo processo de rearranjo da experiência, propiciador do texto artístico, pertence ao âmbito de uma forma de escrever que prescinde da palavra como meio para transformá-la em foco do processo. Isso provoca, no leitor, a sensação de se defrontar com eventos plausíveis e, ao mesmo tempo, sabe-se postado diante de palavras responsáveis por uma distorção de sentido que se afasta do seu natural saber das coisas, como seria o de dizer: "os homens são assim; não acreditam em nada". Outra coisa é a seqüência que diz "Os homens são assim; não acreditam em nada" dentro de "A cartomante". A seqüência primeira obedece a um arranjo de palavras registrando uma impressão qualquer. Ela é trivial no cenário das inúmeras vivências acumuladas em nós. Porém, dentro desta passagem:

Hamlet observa a Horácio que há mais cousas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia. Era a mesma explicação que dava a bela Rita ao môço Camilo, numa sexta-feira de novembro de 1869, quando êste ria dela, por ter ido na véspera consultar uma cartomante; a diferença é que o fazia por outras palavras.

— Ria, ria. Os homens são assim; não acreditam em nada. Pois saiba que fui, e que ela adivinhou o motivo da consulta, antes mesmo que eu lhe dissesse o que era. (...) (MACHADO DE ASSIS, 1970, p.97).

a expressão, antes aludida, faz parte do início de uma narrativa artística. Lida nesse contexto, há um resgate de nossa experiência particular por termos feito, alguma vez, essa observação de maneira incidental, e isso nos desloca, pela reminiscência, até o mundo de papel aberto diante de nós. A pretensa universalidade da experiência que pensamos flagrar no texto literário nada mais é do que um fiapo de vida entremeado de ilusão. O cenário é fictício enquanto ordenação de experiências, pois não correspondem à vida concreta de um ser; porém, é verossímil, pois as palavras usadas para o referir emulam nossa expressão das vivências.

Situando nossa atenção no texto de Cortázar, percebemos que "Diário para um conto" nos traz um escritor, duplo do Julio Cortázar de carne e osso, mas, traiçoeiramente, outro. Este escritor, desejando ser um outro artista, possuidor do dom magistral de escrever partindo dos personagens, o também argentino Adolfo Bioy Casares, tem o forte desejo de escrever um conto. O conto precisa ser escrito porque "me agradaria tanto poder escrever sobre Anabel, mas não é por isso que agora eu desejaria ser Bioy, mas porque me agradaria tanto poder escrever sobre Anabel como ele o teria feito se a tivesse conhecido e tivesse escrito um conto sobre ela." (CORTÁZAR, 1982, p. 146). Nesse momento, instalam-se vários pontos de convergência com o mundo exterior ao conto. Quando o leitor começa a leitura, depara-se com um escritor que refere seu desejo de fazer um conto. As experiências narradas, no início, coincidem com fatos da vida de Julio Cortázar. O leitor que conhece esses dados aceita as palavras que lê como vindas de um escritor às voltas com a escrita do conto. O escritor está convidando o leitor a acompanhá-lo no processo de concepção e criação de sua obra literária. Mostra, ao leitor, sua angústia, pois possui o personagem principal, Anabel, mas ainda não encontrou a forma de contar. Nessa tentativa infrutífera, ocorre, ao escritor, escrever "estas notas fugidias", "escrever tudo o que não é verdadeiramente o conto" e se pergunta: "estou escrevendo o conto ou continuam os preparativos para provavelmente nada?".

O leitor, quando do início da leitura de "Diário para um conto" vê, em primeiro lugar, uma data: 2 de Fevereiro, 1982. Sim, efetivamente, está diante de um diário. Como é sabido, o diário é a escrita íntima por excelência. Há inúmeros diários que jamais viram a luz, seu ineditismo é, precisamente, o que dá, a esses escritos, seu genuíno caráter de espaço vedado ao olhar do outro. Nas páginas do diário, o eu se expressa criando uma seqüência de representações de vivências que denunciam a busca de possuir uma coerência enquanto ser. Como se a vivência esvaecesse caso

não fosse registrada. Dissecar todo momento vivido é a tentativa insana de ter a certeza de ser alguém. Seria por isso que o adolescente se apegava tanto às páginas que escreve e, quando percebe a inutilidade de registrar o que, naturalmente, sempre se esvai é, então, que chega à fase adulta?

Se o diário é a escrita íntima, um diário de escritor desvenda o íntimo do seu processo de escritura. O diário deste escritor está constituído por uma série de anotações datadas que registram fatos definidos. Cada dia refere um pouco daquilo que Anabel, a personagem buscada, seria. Em 6 de Fevereiro observa:

Essa foto de Anabel, colocada simplesmente como marcador num romance de Onetti e que reapareceu por mera ação da gravidade em uma mudança de dois anos atrás, tirar uma braçada de livros velhos da estante e ver surgir a foto, custar a reconhecer Anabel.

Creio que se parece bastante com ela embora lhe estranhe o penteado, quando veio pela primeira vez ao meu escritório tinha o cabelo preso, lembro-me num conjunto de sensações que eu estava metido até as orelhas na tradução de uma patente industrial. (...) Certamente Anabel tinha batido na porta e eu não ouvi; quando ergui os olhos ela estava ao lado da minha escrivaninha e o que mais se destacava nela era a carteira de plástico brilhante e uns sapatos que não tinham nada a ver com as onze da manhã de um dia útil em Buenos Aires. (CORTÁZAR, 1982, p. 151-152).

Nesta rememoração do escritor, vemos a total consciência de que pessoa e personagem são duas entidades inconciliáveis. O escritor compartilha, com o leitor, suas lembranças de Anabel. Esse registro aleatório de recordações nos entrega as feições dela, mas o que será necessário para que essas lembranças liberem a personagem? Qual será a palavra capaz de desencadear a seqüência poética dos vocábulos para entregar, ao leitor, não a Anabel de carne e osso, mas a mulher de papel? Neste ponto, é oportuno aludir a uma longa entrevista que Julio Cortázar concedeu a Omar Prego, recolhida no livro *O fascínio das palavras* (1991). Diz o escritor, quando indagado sobre "Diário para um conto":

O que aconteceu em 'Diario para un cuento' é que esse conto tem muito de autobiográfico (...) Ou pelo menos [é possível] imaginar que tem muito de autobiográfico. Eu realmente fui tradutor público em Buenos Aires, onde tive um escritório e traduzi cartas para as prostitutas do porto. Elas me traziam as cartas que recebiam de seus marinheiros de diferentes lugares do mundo. (...) Como explico no conto, meu sócio me deixou essa herança, e eu a mantive por pena, porque essas garotas eram totalmente indefesas em matéria epistolar e em matéria idiomática... Esse é um episódio da minha vida em Buenos Aires que sempre achei curioso, fora do comum. E é verdade também, absolutamente verdadeiro, que numa dessas correspondências eu soube de um crime. Houve uma mulher que desapareceu envenenada. Eu, naturalmente, para me precaver, não pedi detalhes, limitei-me a cumprir minha tarefa. Mas fiquei sempre com a preocupação de ter sido testemunha epistolar de um episódio muito confuso ocorrido entre pessoas daquele mundo, daquela atmosfera. De tudo isso ficou uma espécie de figura dominante, simbólica: o personagem de Anabel. Desde então —e, veja bem, passaram-se mais de quarenta anos— penso em Anabel, volta e meia. Há três anos, durante umas férias na Martinica, eu me disse, de repente: 'Eu deveria escrever a história de Anabel.' E tratei de começar. Acontece que percebi que ela não saía na forma de conto. Escrevi uma página, e nada. As imagens estavam muito claras e eu não estava inventando nada, estava simplesmente buscando na minha memória e as imagens eram muito precisas, muito nítidas, muito tangíveis. Mas Anabel não acontecia como personagem. Foi então que preferi tentar escrever um diário paralelo, onde o assunto é meu desejo de escrever um conto sobre Anabel. (PREGO, 1991, p. 32-33)

Como é possível compreender a partir desse depoimento, Anabel, fora do âmbito de "Diário para um conto" é, para o Julio Cortázar autor, "uma espécie de figura dominante, simbólica: o personagem de Anabel". Isto é, há um trabalho magistral de superposição de realidades: Julio Cortázar, enquanto autor que teve seu lugar no mundo, refere, na entrevista, fatos da sua vida comprovada. Foi tradutor e escrevia cartas para prostitutas em Buenos Aires. Soube de um crime, mas nada fez para interferir, limitou-se a desempenhar sua função. Essa vivência ficou registrada entre aquelas que ocupam lugar de destaque na consciência. A lembrança o acompanhou e tomou a forma da personagem Anabel. Quando quis escrever o conto, Cortázar se deparou com um obstáculo intransponível. Havia nítidas recordações de fatos precisos, mas eles não eram suficientes para ter um conto. Daí a concepção de um texto na forma de diário, que trouxesse um escritor, Julio Cortázar, às voltas com a elaboração de um conto que teria, como centro, Anabel, essa, sim, figura carnal para esse escritor dentro do conto. O escritor do conto almeja flagrar o momento em que Anabel vai se transformar na personagem que dará vida a sua narrativa. Mas, nas anotações do diário, percebe-se a certeza de que o texto não sairá da frágua. Essa consciência é a chave para compreender por que o escritor, nas últimas anotações do diário, afirma que esse conto que tenta escrever em rascunho jamais existirá:

A verdade é que teria gostado de escrever sobre tudo isto, fazer um conto sobre Anabel e aqueles tempos, possivelmente teria me ajudado a me sentir melhor depois de tê-lo escrito, deixar tudo em ordem, mas já não creio que vá fazê-lo, existe este caderno cheio de farrapos soltos, esta vontade de começar a completá-los, de encher os vazios e contar outras coisas de Anabel, mas a única coisa que consigo dizer a mim mesmo é que gostaria tanto de escrever esse conto sobre Anabel e finalmente é uma página a mais no caderno, um dia a mais sem começar o conto. (CORTÁZAR, 1982, p. 181-182).

Um conto que não se faz, precisamente, porque todos os elementos estão presentes, mas parecem estar presos a uma experiência demasiado particular e trivial dentro da vida de um ser que se deseja, antes de tudo, um escritor. O diário é, então, um registro minucioso dos elementos que comporiam um conto, entremeados de lampejos de consciência que nascem de um escritor cujo ofício é realizado de olhos abertos. Pareceria que o diário é uma tentativa de dissecar qual seria o momento exato em que a lembrança da experiência vivida se transforma em texto artístico. Seria algo como flagrar o salto miraculoso que a palavra dá do cotidiano em direção à esfera da Arte. Não basta sabermos que o estranhamento desautomatiza a palavra e a tira de sua esfera trivial. É necessário saber em que momento e como essa transformação acontece:

Estou escrevendo o conto ou continuo os preparativos para provavelmente nada? Velhíssimo, nebuloso novelo com tantas pontas, posso puxar por qualquer uma sem saber no que vai dar; a desta manhã tinha um ar cronológico, a primeira visita de Anabel. Continuar ou não continuar esses fios: aborreço-me a repetição, mas também não gosto dos *flashbacks* gratuitos que complicam tantos contos e tantos filmes. Se vêm por conta própria, tudo bem; afinal quem sabe lá o que é realmente o tempo; mas nunca determiná-los como plano de trabalho. Da foto de Anabel deveria ter falado depois de outras coisas que lhe dessem mais sentido, se bem que talvez apareceu assim por algum motivo, como agora a lembrança do papel que uma tarde encontrei pregado com um alfinete na porta do escritório (.). (CORTÁZAR, 1982, p. 152).

Percebemos a consciência do contar e a ordem provável que teriam as lembranças para configurar o conto. Porém, o escritor sente falta de algo mais. E, quando se lê o diário para o conto, há momentos em que a narrativa parece adotar o familiar

formato de um conto, com descrições, diálogos e eventos narrados. Porém, esses momentos aparecem entremeados de comentários lúcidos do escritor do diário, descortinando, para os nossos olhos de leitores desamparados, a porta de seu laboratório, incompreensível, até, para o próprio escritor. Tentar flagrar o que desencadeia a escrita artística seria algo como indagar qual seria o mecanismo da própria vida? Se o viver não basta para escrever, como entender que, escrevendo, também se vive? Essa misteriosa confluência do viver e do escrever, passando, necessariamente, pelo espaço da experiência, é o que o conto de Cortázar deixa entrever.

Ao falar de confluência, referimo-nos a um espaço de intersecção. Esse novo espaço, produto do encontro de dois planos, é uma superposição que dinamiza os pontos em contato. Viver e escrever são os dois planos. O primeiro vem dotado de um sentido quando é concebido como narrativa pessoal. Já o escrever procede de uma vontade desejosa de outorgar, ao primeiro plano, um novo tipo de ordenação, a estética. Da confluência de ambos, surge o texto artístico. No entanto, o escritor do diário não consegue o momento propício da intersecção dos planos; daí, sua frustração. Suas lembranças se recusam a perder o formato de narrativa pessoal. Cabe perguntar se o apego à experiência poderia frustrar a escrita do conto. Como resposta, é preciso afirmar que todo texto literário nega, em certo momento, o núcleo de experiências individuais que puderam contribuir para sua conformação para se lançar na busca de uma linguagem capaz de dialogar, intimamente, com o leitor, ancorando-se no nível estético.

Dessa perspectiva, o escritor do conto sabe que Anabel é uma lembrança que se quer personagem. Ele observa que pode existir a personagem sem o conto, algo como sustentarmos ser possível a existência do poeta sem poemas. Essa afirmação conduz à seguinte indagação: há uma intenção artística precedendo à configuração do conto? E essa intenção mudaria a focalização dos acontecimentos, de tal modo que um escritor, além de compor sua história pessoal, compõe uma ficção paralela que se nutre da sua experimentação direta das coisas do mundo para eclodir em Literatura? Porque um artista o é devido ao seu modo peculiar de ver o mundo. Não o é somente quando elabora sua obra. Radicalmente, poderíamos imaginar um poeta que permaneceu mudo durante sua vida inteira e que, no momento final da existência, foi levado a vencer o fascínio pelo silêncio para consagrar-se num poema, feito seu estertor.

No dizer de Cortázar estamos nos referindo ao seu ensaio "Do conto breve e seus arredores"; há, efetivamente, uma atmosfera que precede todo conto, e é ela o fator determinante dos elementos que entrarão em jogo no momento da feitura do texto. Tal atmosfera é experimentada, pelo escritor, como um impacto que precisa ser traduzido nas palavras do conto, de tal modo que o leitor possa, também, experimentar essa sensação quando da sua leitura. Podemos afirmar, então, que o leitor de "Diário para um conto" presencia os momentos que antecedem à percepção da atmosfera que eclodirá no conto. Há, no escritor do diário, o trabalho gradual de busca das diretrizes capazes de fornecer as linhas do seu texto por meio do mergulho em suas vivências. Porém, se nos limitarmos, como leitores, a aceitar o diário como testemunho frustrado da elaboração do conto, poderíamos supor que, em dado momento, talvez, o escritor encontrasse seu modo de narrar, porquanto o diário apresenta só um breve momento na vida desse escritor. Porém, essa é uma especulação extratextual. Temos, somente, um diário recolhendo o trabalho minucioso da busca de um modo peculiar de narrar, próprio de um conto que tenha, como personagem, Anabel. No entanto, no mundo do escritor, Anabel precisa se configurar como personagem, driblando a simples rememoração das vivências das quais ela e o escritor foram protagonistas. Essa passagem para o conto incursiona, indiscutivelmente, pelo rearranjo dos cenários que, tocados pela intenção artística, vão instaurar as linhas do conto.

Esse trabalho de elaboração de uma linguagem artística responde, como assinalamos acima, a uma focalização inerente a todo escritor, pois é inegável que o artista visualiza e analisa suas vivências a partir de uma perspectiva própria e singular, inscrita em sua forma de viver. Com isso, queremos dizer que o artista não pára de viver para construir sua obra, pois essa é um produto natural de sua maneira especial de lidar com a percepção. Assim, a obra responderia ao desejo de se expressar de maneira condizente com a linguagem que sabe plena dentro de si. Dessa forma, podemos acompanhar a tarefa do escritor de "Diário para um conto" como sendo o processo de elaboração de um texto que, necessariamente, terá de transmutar as vivências. Se isso não acontecer, o escritor sabe que o conto não será possível, pois, mesmo sabendo que as lembranças podem ser registradas com bastante exatidão, tal expediente não basta para se ter um conto.

É oportuno lembrar o que Cortázar diz sobre o trabalho do escritor em seu ensaio "Alguns aspectos do conto", contido no segundo volume da *Obra crítica* (1999):

Um contista é um homem que de súbito, rodeado pela imensa algaravia do mundo, comprometido em maior ou menor grau com a realidade histórica que o contém, escolhe um determinado tema e faz com ele um conto. Escolher um tema não é tão simples assim. Às vezes o contista escolhe, outras vezes sente que o tema se lhe impõe irresistivelmente, forçando-o a escrevê-lo. (...) em dado momento *há tema*, quer seja inventado ou escolhido voluntariamente, ou estranhamente imposto a partir de um plano em que nada é definível. Há tema, repito, e este tema vai se tornar conto. Antes que isso aconteça, o que podemos dizer sobre o tema em si? Por que este tema e não outro? Que razões levam, consciente ou inconscientemente, o contista a escolher determinado tema? Creio que o tema do qual sairá um bom conto é sempre *excepcional*, mas com isto não quero dizer que um tema deva ser extraordinário, fora do comum, misterioso ou insólito. (...) O excepcional consiste numa qualidade parecida com a do ímã; um bom tema atrai todo um sistema de relações conexas, coagula no autor, e mais tarde no leitor, uma imensa quantidade de noções, entrevisões, sentimentos e até idéias que flutuavam virtualmente em sua memória ou em sua sensibilidade; um bom tema é como um sol, um astro em torno do qual gira um sistema planetário de que, muitas vezes, não se tinha consciência até que o contista, astrônomo de palavras, nos revelasse sua existência. (CORTÁZAR, 1999, p. 353-354).

Dessa forma, quando Cortázar expõe sua face de escritor, alude a um fato decisivo ao indagar se um indivíduo é, ou não, um escritor: a algaravia do mundo pouco ou nenhum sentido guarda para alguns seres. Somente um artista será capaz de estabelecer conexões entre fatos vários para, com eles, montar uma seqüência de palavras plenas de sentido e beleza que, de alguma forma, ampliem a vida, talvez, vulgar, de um leitor anônimo. Assim, uma vivência qualquer da nossa vida comum, às vezes, adquire beleza, ilumina-se e revela seu sentido quando a vemos surgir transfigurada pelo poder das palavras de um texto artístico. Um poema de amor, muitas vezes, dará ao amor que sentimos —seja ele pouco ou nenhum!—, um formato maior do que ele possui na realidade...

Voltando a "Diário para um conto", podemos flagrar, no escritor do diário, a tentativa de reunir fragmentos para a consecução do conto. Há um bom assunto. Anabel é uma prostituta do porto que, um dia, procura o escritor, conhecido tradutor e escritor de cartas, para que envie uma missiva a um marinheiro. Desse encontro, surge uma relação ambígua, um amor e um comércio, que termina quando se dá a trágica morte de uma das prostitutas do porto, Dolly, inimiga declarada de Marucha, esta, grande amiga de Anabel. Dolly morre envenenada em condições difíceis de esclarecer, e Anabel é a responsável por essa morte: o seu marinheiro trouxe um potente

veneno, e as desavenças com a inimiga são dissipadas para sempre. O escritor é muda testemunha desse fato, pois, numa das cartas que enviou ao marinheiro, menciona a necessidade do frasquinho, o veneno que o marinheiro tinha prometido. Sentir-se culpado pelo acontecido é o prelúdio do fim da relação que mantinha com Anabel. Ela desaparece, e o escritor nunca mais a vê. No diário para o conto, vemos a insistência do escritor em trazer Anabel e a tentativa de escrever um conto, também, como uma maneira de se libertar da culpa, mesmo que esse propósito apareça como acessório.

Para o escritor do diário, há uma crescente angústia por não encontrar o caminho para o seu conto. Não houve a coagulação necessária de elementos, e há momentos em que o esforço do escritor do diário faz lembrar o esforço que aplicamos quando desejamos capturar a figura escondida no estereograma. Um estereograma é uma figura de dois dimensões que, quando se observa do modo correto, permite ver figuras tridimensionais. Na obra *Esterograma, el secreto de las 3D* (1994), diz-se:

O princípio da esteroscopia é simples. Vemos o mundo através de dois olhos, cada um dos quais vê o mundo a partir de um ângulo de vista diferente, e nossa visão binocular nos permite ver o mundo em três dimensões. Nosso cérebro fusiona numa representação única de três dimensões as duas imagens simultâneas do mundo. (...) A estereografia se baseia no fato de que nosso cérebro percebe fortemente qualquer coisa que ofereça uma informação idêntica aos nossos dois olhos a partir de perspectivas ligeiramente diferentes. Podemos tomar duas fotografias de um objeto situado em posições ligeiramente distintas, reproduzindo a distância que há entre os olhos humanos, e logo podemos olhar para essas fotografias de uma distância muito curta, de modo a fazer que nossos olhos fusionem as imagens. (RODRÍGUEZ FISCHER, 1994, p. 7).³

Como vemos, para captar o estereograma, é preciso manter a figura bem diante dos olhos, envergados ligeiramente, enquanto se fixa um ponto e... uma figura tridimensional emerge. Transpondo esse procedimento para o diário, parece que o escritor deseja flagrar aquilo que faz com que, passados alguns segundos, revele-se, formosa e díspar do fundo que a mantinha oculta e presa, a figura do conto por entre suas anotações dispersas. A figura oculta do estereograma, aparentemente tridimensional, revela-se, caprichosamente, para alguns. O escritor que escreve o diário para o conto levanta suas anotações, leva-as diante dos seus olhos, desesperadamente envergados, e adivinha a possibilidade do conto. Porém, escapa, da sua visão, a configuração do mesmo. É como o reflexo de Narciso: impossível segurar, de modo palpável, a beleza. Assim, escapa o conto do escritor diarista. Será possível que o conto aconteça como acontece a revelação do estereograma? Um dos olhos do escritor se mantém naquilo que constitui sua vivência. O outro se situa no terreno da criação artística. Se fusionadas ambas visões, quiçá surja, intangível e alheio a essas duas perspectivas, o conto acabado. Porém, o processo da fusão dessas visões não ocorre segundo a percepção do escritor que elabora o diário. A intersecção dos planos do viver e do escrever não se dá. As notas esparsas se fecham sobre uma certeza: o conto não se escreveu:

³ Em espanhol: "El principio de la esteroscopia es simple. Vemos el mundo a través de dos ojos, cada uno de los cuales ve el mundo desde un ángulo de vista distinto, y nuestra visión binocular nos permite ver el mundo en tres dimensiones. Nuestro cerebro fusiona en una representación única en tres dimensiones las dos imágenes simultáneas del mundo. (...) La estereografía se basa en el hecho de que nuestro cerebro percibe fuertemente cualquier cosa que ofrezca una información idéntica a nuestros dos ojos a partir de perspectivas ligeramente diferentes. Podemos coger dos fotografías de un objeto desde posiciones ligeramente distintas, reproduciendo la distancia entre los ojos humanos, y luego mirar estas fotografías desde una distancia muy corta, de modo que hagamos que nuestros ojos fusionen las imágenes." (Tradução nossa).

O pior é que não consigo me convencer de que nunca poderei [escrever o conto] porque entre outras coisas não sou capaz de escrever sobre Anabel, não me adianta nada ir juntando pedaços que definitivamente não são de Anabel porém meus, quase como se Anabel estivesse querendo escrever um conto e se lembrasse de mim, de como nunca a levei a minha casa, dos meses nos quais o pânico me tirou da sua vida, de tudo isso que agora retorna embora a Anabel pouco tenha interessado e eu me lembro somente de algo que é tão pouco mas que volta e volta de lá, do que talvez poderia ter sido de outra maneira, como eu e como quase tudo lá e aqui. Agora que eu penso, quanta razão tem Derrida quando diz, quando me diz: não (me) resta quase nada: nem a coisa, nem sua existência, nem a minha, nem o puro objeto nem o puro sujeito, nenhum interesse de nenhuma natureza por nada. Nenhum interesse, de verdade, porque procurar Anabel no fundo do tempo é sempre cair de novo em mim mesmo, e é tão triste escrever sobre mim mesmo ainda que queira continuar imaginando que escrevo sobre Anabel. (CORTÁZAR, 1982, p. 182).

Essas são as últimas palavras do diário. Como vemos, se fecha com a afirmação, por parte do escritor, de que o conto não se deu. No entanto, quando o diário termina, é quando começa o processo de rearranjo dos elementos dispersos nos fragmentos datados. Esse processo é extemporâneo à leitura do diário. O leitor, à medida que foi colhendo os fragmentos ficcionais espalhados nas anotações do escritor, monta, à revelia, um conto. Mas esse conto, similar à figura tridimensional do estereograma, só é possível a partir de uma nova forma de receber o escrito. Cortázar, na entrevista contida em *O fascínio das palavras* (1991), esclarece algo sobre esse ponto: "finalmente, ao terminar esse diário, o conto sobre Anabel tinha sido escrito, o conto está no próprio diário. Se você quiser, esse é um truque literário, segundo o qual a tentativa de escrever um conto faz o conto, que está incluído nessa tentativa." (p. 33). Desse modo, o conto estereogrâmico ganha sua existência, pois, ao invés de ser o conto de Anabel, é um conto sobre a arte de escrever. A narrativa é montada quando os fragmentos dispersos se juntam na mente do leitor, de tal modo que ele sai do âmbito do diário com a sensação de ter lido um conto. E mais: "Diário para um conto" é um texto que busca mostrar, para o leitor, o processo de escritura gradual do texto artístico. Cada dia traz uma reflexão sobre o processo de montagem, alertando para o fato de que todo conto é uma construção ancorada em lembranças individuais que devem ser destruídas no próprio processo de contar. Seria algo semelhante a queimar as naus que nos trouxeram até um determinado território. Destruí-las é, ao mesmo tempo, prender-nos e libertar-nos.

Em "Diário para um conto", estamos diante de um escritor ciente das limitações de sua esfera de percepção, pois não encontra os meios necessários para fugir do âmbito de si mesmo. Quando afirma "procurar Anabel no fundo do tempo é sempre cair de novo em mim mesmo, e é tão triste escrever sobre mim mesmo ainda que queira continuar imaginando que escrevo sobre Anabel" desvenda o que todo escritor realiza: com um fio tirado de si mesmo, tece um mundo próprio e paralelo, igual a si mesmo. Processo tautológico em que toda palavra fala do próprio escritor, denunciando seu isolamento total, destino que teimamos em rejeitar, fiéis que somos à ilusão de nos comunicar.

De tudo o exposto, é possível perceber que "Diário para um conto" pertence à categoria das obras metalingüísticas, pois o processo de sua construção se dá ancorado na consciência de escrever. A intersecção dos planos do viver e do escrever passa, necessariamente, pelo abandono do plano da experiência individual. Para o escritor do diário, essa tentativa tornou-se impossível. No entanto, o diário está comandado por uma voz que supera a mão desse escritor diarista para conduzir, ao seu destino, o conto desmembrado, espécie de Osíris, cujas partes inertes adquirem nova vida pela vontade daquele que realiza a junção miraculosa, leitor depositário de um dom: ele se tornará o espaço propício do conto procurado.

É importante destacar que, para Cortázar, sua obra obedece à intencionalidade de escritor permeando sua existência. Destacou-se como lúcido autor de ensaios nos quais tentava apresentar parte do seu laboratório de escritor. O que se depreende desses textos teóricos é um desejo de alumiar o lugar onde se encontra a frágua do texto literário. Aproximou-se desse oculto cenário utilizando uma linguagem plena de imagens, pois todo escritor que escreve sobre o processo literário, fatalmente, fa-lo-á utilizando o arsenal de palavras que originam sua própria obra, levados que são pela mão de sua sina: escrever e, escrevendo, viver.

HERRERA-ALVAREZ, R. G. Diary for a Story or the probable transmutation of experience into a short story. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 1, n. 1, p. 93-106, 2009.

Referências

CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: ____ *Obra crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. v.2, p. 345 - 363.

_____. Diário para um conto. In: ____ *Fora de hora*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 143-82.

_____. Do conto breve e seus arredores. In: ____ *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 227 - 237.

_____. Para uma poética. In: ____ *Valise de cronópio*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 85-101.

DESCARTES, R. Meditações. In: ____ *Descartes*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. p. 233 - 334.

ESCHER, M. C. Mão com esfera refletora. In: ____ *M. C. Escher: gravura e desenho*. Alemanha: Taschen, 1994. p. 51.

MACHADO DE ASSIS, J. M. A cartomante. In: ____ *Contos*. São Paulo: Ática, 1970. p. 97 - 104.

PREGO, O. *O fascínio das palavras: entrevista com Julio Cortázar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

RODRIGUEZ FISCHER, C. *Estereograma: el secreto de las 3D*. Barcelona: Blume, 1994.

DO BELO E DO MORRER
Alceste 244-415 e Ifigênia em Áulis (vv. 1466-1499; 1540-1610) - revisitação

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa*

Resumo

Desde a Grécia clássica, nossa condição de seres humanos mortais tem sido uma questão incômoda. Tentamos evitá-la e, até mesmo, mascará-la a cada momento em que deparamos com ela. A partir desta questão, neste artigo, tentamos analisar alguns aspectos da poesia do último grande trágico grego, Eurípides, a fim de captar e compreender a multiplicidade de estratégias das quais nos utilizamos para escapar, quando o fatídico momento chegar. Observamos as possibilidades e recursos oferecidos pela linguagem confrontados com realidades possivelmente inexprimíveis. Em nossa abordagem, selecionamos excertos de duas tragédias euripidianas que se relacionam com o poder do *logos* e a luta com a transitoriedade do ser. Nosso objetivo maior é discutir a expressão do inexprimível e a fuga do inevitável.

Palavras-chave

Belo; Eurípides; Morte; Tragédia.

Abstract

Ever since classical Greece, our status as mortal human beings has been an annoying question. We try to avoid and disguise that theme every time we find it. Departing from this question, in our work, we try to analyze some aspects in the poetry of the great tragic Greek, Euripidis, in order to capture and comprehend the multiplicity of strategies we utilize towards escape when the fatidic moment is presented to us. We observed the possibilities and resources offered by language confronted with realities that are possibly inexpressible. In our approach, we used the punctuation in excerpts from Euripidian tragedies that deal with the power of *logos* and the fight with the transitoriness of the human beings. Our utmost goal is to discuss the expressing of the inexpressible and the avoiding of the inevitable.

Keywords

Beauty; Death; Euripidis; Tragedy.

* Departamento de Letras Clássicas, Faculdade de Letras - UFMG - 31270-901 - Belo Horizonte - MG. E-mail: virginiarb@yahoo.com.br

O mito de Alceste

Que repercussão teria, nos dias de hoje, a história de uma mulher bonita, jovem, bem nascida e bem casada, mãe de duas crianças, que, a pedido de seu marido, morresse por ele? Que pensar dessa história no mundo moderno, após o movimento feminista? Muito provavelmente, todos se manifestariam contra um caso, assim, abjeto. Talvez, tal história pudesse, também, suscitar, em alguns, um ligeiro riso sarcástico revelador de um frio desdém por uma mulher tão submissa, tão a serviço do masculino. Com benevolência, poderíamos pensar num amor desmedido, mas isso soa tão fora de moda...

Se pensarmos em paradigmas, a protagonista deste mito se enquadra bem num modelo grego-antigo de mulher ideal. Neta de Poseidon, Alceste foi a única que não participou do assassinato do pai - para seu rejuvenescimento - planejado por Medéia e, por isso, é caracterizada, desde sempre, como a mais sensata dentre todas as quatro¹ filhas de Pélias. Foi concedida em casamento a Admeto, um dos argonautas companheiro de Jasão na expedição em busca do "velo de ouro", após uma disputa da qual o jovem sai vencedor com a ajuda de Apolo.

Na peça euripidiana, que leva o nome da rainha, encontramos a narrativa mais completa de sua história. Trata-se de uma das mais antigas peças de Eurípedes. Foi encenada no ano de 438 a. C. e, após alcançar o honroso segundo lugar nos concursos dramáticos, veio, através dos tempos, suscitando polêmica, indignação e, até mesmo, desprezo. Vamos à peça.

O drama tem início com o deus Apolo, que relata o momento funesto em que Admeto foi sorteado para deixar a vida e partir para o reino invisível de Hades. Enquanto Apolo fala de sua predileção pelo argonauta e de como embebedou as Moiras para conseguir atenuar o destino de seu protegido, trocando a morte dele pela de um outro qualquer, surge uma figura odiosa, com grandes asas, espada e veste preta. É *Thánatos*, a morte que, grotescamente², reivindica seus cadáveres e, ao sair de cena, deixa-se ficar como uma terrível ameaça.

Depois do breve prólogo, ficamos sabendo, pelo coro de anciãos, que a única pessoa que se ofereceu para morrer por Admeto foi a sua nobre esposa, Alceste. Admeto, caracterizado como um general acolhedor e hospitaleiro (aliás, é esse, durante a peça, o motivo de ser ele um protegido dos deuses), assume, então, a importância da cena. A ironia da história é magistral: a um mortal, é dado escapar da morte; contudo, escapando, ele perde o que lhe é mais precioso e, de certa forma, acaba morrendo em vida.

Platão (*Banquete*, 179 b) tem uma leitura da história de Alceste como modelo da capacidade de amar do ser humano. Pelas palavras de Fedro, o filósofo ilustra o poder do amor da seguinte maneira:

Quanto a deixar para trás o seu amado e não o socorrer em caso de perigo... não há homem nenhum tão fraco a quem o próprio Amor não inspire atos de bravura e não torne igual aos bravos por natureza. Em suma, o que diz Homero a respeito de alguns heróis, que o "deus lhes insufla coragem", esse dom concede-o espontaneamente o Amor aos amantes. Mais ainda, apenas os que amam - e refiro-me não apenas aos homens mas às mulheres também - se dispõem a morrer por outrem. Justamente Alceste, a filha de Pélias, oferece um testemunho claro desta afirmação a todos os Helenos. Ela foi, de fato, a única pessoa que se

¹ As demais eram Hipótoe, Pelópie e Psídice.

² O termo "grotescamente", aqui, refere-se à oscilação de sentimentos (o risível e o trágico) que a personagem instaura, na cena, com sua entrada.

dispôs a morrer na vez do marido, muito embora o pai e a mãe dele fossem vivos: o amor que ela dedicava ao marido superou em tanto a amizade dos próprios pais, que estes mais pareciam uns estranhos em relação ao filho, aparentados, quando muito, de nome... E ao proceder como procedeu, o seu gesto afigurou-se de uma tal beleza, aos olhos dos homens como até aos dos deuses, que um privilégio limitado a bem poucos, entre tantos que avultaram pelo número e pela beleza de seus feitos, lho concederam os deuses a ela - que a sua alma regressasse do Hades. E concederam-no, levados pela admiração que o seu gesto lhes suscitou. Tal é, pois, o apreço que os próprios deuses manifestam pela dedicação e pela virtude que o amor inspira.

Já a Orfeu, o filho de Eagro, mandaram-no embora do Hades sem conseguir o seu objetivo, e em vez de lhe entregarem, em carne e osso, a mulher que ele tinha vindo buscar, lhe mostram apenas um fantasma dela. É que lhes pareceu covarde a sua atitude (coisa natural, de resto, num tocador de cítara...), visto que não teve a coragem de sacrificar a vida por amor, como fez Alceste, e preferiu servir-se de artimanhas para entrar vivo no Hades.'

O mito é, em Platão, séc. IV a.C., colocado como uma questão amorosa. Também o é em Luciano, no séc. II d.C., *Diálogo dos Mortos* - mas, em Eurípides, ele tem uma direção de leitura mais intensa. Sem dúvida, Eurípides nos apresenta a mesma Alceste do mito tradicional; entretanto, nela, não nos parece que o poeta proponha uma história de amor tal como a entendeu Platão. Embora o casamento de Admeto e Alceste continue sendo um exemplo de ternura conjugal e felicidade alcançada, no nosso ponto de vista, o texto euripídico é mais incisivo no tratamento do fato incontestável, inexplicável, absurdo e insuportável, de que tudo se desfaz frente à possibilidade da morte. O confronto com essa realidade genuinamente humana supera, em Eurípides, a questão amorosa. Assim, pensamos que não há como falar da Alceste euripídica sem tocar no doloroso tema da finitude do ser.

A morte não é tema ou assunto de nossas conversas ordinárias, evitamo-la quase sempre. Fazemos, do tema, um manancial de eufemismos retóricos: "ele se foi", "adormeceu", "descansou", "abotoou o paletó" etc. Talvez, possamos admitir a morte quando ela nos vem, estética ou intelectualmente, controlada. É assim hoje, e foi assim na antigüidade. Estamos dispostos a lidar com a morte, se, e somente se, pudermos controlá-la.

A peça *Alceste*, nesse aspecto, é exemplar. O poeta toma um famoso mito de amor da antigüidade e faz, dele, uma história que discute a questão existencial de forma profunda e, ao mesmo tempo, leve.

Retomemos: Admeto procura alguém que morra por ele. A atitude do rei não lhes parece hilário-trágica? Imaginem-se saindo entre seus melhores amigos, olhando-os bem e perguntando: "Amigo, eu deveria morrer às cinco horas da tarde de hoje, você pode ir no meu lugar?"

Essa mesma atitude - de solicitar a morte de outrem - ocorre em um trecho de Cícero (*Tusculanae* V, 22). O episódio trata de dois amigos pitagóricos. Um deles se oferece em sacrifício pelo outro; no entanto, *in extremis*, aquele que recebeu a *devotio* do amigo rejeita a perda do outro. Isso não acontece em *Alceste*. Eurípides, construindo seu texto a partir de um desejo de imortalidade, há de forjar embustes e artifícios para conviver com finitude de forma suportável. Para ele, a poesia parece ser uma dessas formas, e, com a poesia, virão a beleza, a mentira e a fantasia.

O desejo nos permite quase tudo, até aceitar soluções racionalmente absurdas. É, pois, no engendrar desejos que o poeta que nos leva a acolher as palavras do coro que proporá: "que engenhos (μηχαναί) criar para afastar os males de Admeto?"

De fato a morte parece ser um problema que deve ser evitado ou pelo menos controlado

E muito se falou da morte na literatura grega. Encontramos, em inúmeros textos, de Homero até o período helenístico, inevitavelmente, a sua *presença*. Todavia, podemos observar que, pelo menos, na literatura dramática trágica e, sobretudo em Eurípides, fica, sempre, manifesta uma necessidade de controlá-la intelectualmente.

Em um outro estudo nosso, analisamos as várias estratégias utilizadas pelo poeta, em *Alceste*, para esse exercício do controle intelectual da morte. Demonstramos como ele a nega pela relativização dos conceitos *vida* e *morte*, que, atrelados, em um contexto variável, instauram o uso da ambigüidade, criam a ótica do preferível e sugerem a ausência de um corpo de verdades absolutas.³ No referido estudo, demonstramos, também, como Eurípides, pela ridicularização, comprova a irrisão da morte; como consegue minimizá-la apresentando a possibilidade de uma 'revivificação' e de um 'revivificador'; como instaura o uso da barganha com o destino e estabelece uma espécie de negociação, na qual se dá por um lado e se ganha por outro, e, ainda, como, adotando uma postura épica, esse poeta trágico recupera, com modificações, o conceito da *bela morte*, e, a partir dele, argumenta que o modo de morrer pode angariar glória e que essa glória conquistada garantirá a imortalidade do morto⁴.

Estes recursos de linguagem e de pensamento não só tornam concreta a possibilidade de pensar alternativas racionais para o enfrentamento do inexorável, como, também, criam uma justificativa para suportar as experiências emocionais sofridas. Por esses mecanismos, na *Alceste*, Eurípides constrói uma personagem de comportamento rude e caricato para *Thánatos*, que vem com suas grandes asas, sua capa negra e sua espada, como um mercenário, em busca de cadáveres. *Thánatos* se torna risível porque surge como um erro da vida, uma intervenção vinda de fora, de forma maligna e sem sentido, que será pego em emboscada por Hércules – na revanche do poeta. Pelos mesmos mecanismos, com o fim de ridicularizar ainda mais aquele *daímon* grotesco que lamenta a perda de cada cadáver, Eurípides apresenta o salvador Hércules como um glutão embriagado, que se apóia em uma filosofia barata e vence a morte pela violência. Como se não bastasse tudo isso, cria, também, um Admeto covarde e iminente perjuro, e presentifica uma *Alceste mater dolorosa*, intransigente e rediviva. Seu discurso é convincente, tem argumentos razoáveis e criativos. Seu texto se estabelece nas fronteiras da inteligência e da vontade. Entretanto, quanto mais racional é o seu discurso, mais angustiado, sofrido e absurdo ele se torna. A cada passo do drama, a morte se torna mais absurda: o comportamento impecável de *Alceste*, a sua juventude, a orfandade de seus filhos, o prazer amoroso ainda almejado, a fidelidade conjugal indiscutível, o amor filial, a respeitabilidade social, tudo leva a platéia a uma rejeição absoluta da morte da bela rainha e a uma aceitação da possibilidade fantasiosa de um retorno à vida. Todos são levados a experimentar que o real é absurdo e que, por isso, é preciso ridicularizá-lo, ultrajá-lo, ignorá-lo e, até mesmo, se possível, negá-lo.

Mas o nosso estudo, durante este ensaio, tem um outro recorte. Apresentamos uma estratégia de enfrentamento da morte muito adequada para o mito de *Alceste*, a saber, a obliteração da morte em favor da beleza. Estudamos duas cenas de tragédias de Eurípides. A primeira, de *Alceste*, a segunda, já de forma muito rápida, de *Ifigênia em Áulide*. Buscamos mostrar inúmeros elementos que levam o público ao esquecimento da morte para uma pacificação da alma na contemplação do belo.

³ Este recurso será, muitos séculos mais tarde, usado, por Émile Zola, em *A morte de Olivier Bécaille*. Olivier é enterrado vivo, consegue escapar do túmulo, fica um bom tempo em recuperação e, ao voltar para casa, vendo a esposa com perspectiva de vida melhor sem ele, resolve assumir sua morte e tornar-se outra pessoa. Na mesma direção, encontraremos o conde Kent do *Rei Lear*, de Shakespeare, o conde de Monte Cristo, do romance de Dumas, etc.

⁴ Cf. *Alceste*, vv. 442 - 454

Nossa proposta é, simplesmente, observar a construção dessas duas mortes e os seus efeitos nas tragédias referidas. Eventualmente, citamos, além de autores antigos, outros modernos, que ratificam, em alguns pontos, o mesmo tratamento do "problema". Terminamos com Tolstói e uma proposta de abertura para o acolhimento do tema/problema, pelo menos, na literatura.

A escolha do meio para evitar o problema

Gostaríamos, antes mesmo de começar a refletir sobre as cenas, de realçar o gênero que veiculará o pensamento do poeta. Em primeiro lugar, trata-se de um gênero essencialmente visual, o que quer dizer que a presença física do ator atuará, de um modo direto, sobre a sensibilidade da platéia; em outros termos, o ato de ver e ouvir exercerá, no público, uma ação poderosa no nível da percepção, pois o que está presente na consciência adquire uma importância que a prática e a teoria, nem sempre, levam em conta. Trata-se de aplicar a razão à imaginação para melhor mover a nossa vontade. O poeta faz com que as coisas distantes, passadas ou futuras, apareçam no tempo presente, diante dos olhos, suscitando, assim, a emoção e o impacto da "intimidade". Prevalece a razão do poeta, mas os afetos da audiência são manipulados. O público haverá de considerar, somente, o presente. A razão, que considera o futuro e a seqüência dos tempos, ficará, praticamente, suspensa. Este é, portanto, um meio eficaz de persuasão no teatro e que não deve ser esquecido. Curioso, entretanto, é a presentificação - em cena grega - da morte. Tais cenas não são muito freqüentes nas tragédias que nos restaram, pois, normalmente, elas se constroem através de narrativas e não são encenadas. Horácio, (*Ars Poetica* vv. 176 - 189), chega, mesmo, a proibi-las. Em *Alceste*, a cena não só ocorre diante de nossa vista, como é trabalhada para ser contemplada em sua extrema beleza.

O meio mais eficaz e mais poético

Ora, como afirmamos na seção anterior, além da eficácia da presentificação que o teatro, naturalmente, possui, podemos apontar uma associação poderosíssima utilizada por Eurípides: a presentificação aliada à beleza e, no caso da morte de *Alceste*, a presentificação aliada à beleza e, ainda, à tristeza. Em *A filosofia da composição* (1986), o poeta Edgar Allan Poe faz uma reflexão que nos chama atenção. Poe raciocina da seguinte maneira:

De todos os temas melancólicos, qual, segundo a compreensão universal da humanidade, é o mais melancólico? A morte - foi a resposta evidente. E quando - insisti - esse mais melancólico dos temas se torna o mais poético? Pelo que já explanei, um tanto prolongadamente, a resposta também aí era evidente: Quando ele se alia, mais de perto, à Beleza; a morte, pois, de uma bela mulher é, inquestionavelmente, o tema mais poético do mundo... (POE, 1986, p. 51)

E continua Poe:

Quando, de fato, os homens falam de Beleza, querem exprimir, precisamente, não uma qualidade, como se supõe, mas um efeito; (...) A beleza de qualquer espécie, em seu desenvolvimento supremo, invariavelmente provoca na alma sensitiva as lágrimas. A melancolia é, assim, o mais legítimo de todos os tons poéticos. (POE, 1986, p. 52)

Retomamos do poeta as frases: "[...] a morte, pois, de uma bela mulher é, inquestionavelmente, o tema mais poético do mundo... A beleza de qualquer espécie,

em seu desenvolvimento supremo, invariavelmente provoca na alma sensitiva as lágrimas. A melancolia é, assim, o mais legítimo de todos os tons poéticos”.

Admitamos que Poe esteja certo e que Eurípides tenha escolhido, como o escritor norte-americano refletiu, o tema mais poético do mundo, a morte de uma bela mulher. Admitamos, inclusive, que o dramaturgo grego tenha presentificado a cena de morte de uma bela mulher no tom poético mais legítimo, a melancolia. Que efeitos poderá trazer essa escolha para a peça em questão?

Vejamos a morte de Alceste.

A bela e nobre filha de Pélias, agonizante, acompanhada de duas crianças, seus dois filhos, entra em cena nos braços de Admeto. É momento de grande impacto emocional. O coro comanda a ação da platéia e diz⁵:

– ἴδου ἴδου·
ἦδ' ἐκ δόμων δὴ καὶ πόσις πορεύεται.
– βόασσον ὦ στέναξον ὦ Φεραία (...)

vede! Vede!
Ela mesma vem da casa e com o marido sai!
Oh! Grita! Geme! Oh! Feraia

vv. 233-4.

Logo após outros breves comentários do coro, temos a primeira parte da cena de morte. Alceste dá início à sua intervenção. Ela não falará; cantará, em metro lírico, o seu último adeus. A agitação de Alceste está, competentemente, expressa nos versos de sua monódia. Os versos do recitativo de Admeto, em trímetro jâmbico e, depois, em anapestos, têm efeito embaraçoso. A diferença dos metros reflete a diferença de sentimento dos dois. Um diálogo bizarro entre dois mundos é construído. Alceste, no limiar de Hades, tem visões inacessíveis para Admeto; este, por sua vez, profere palavras de dor que não alcançam os ouvidos de sua mulher. Estão, ambos, em solidão total, pois nada é mais pessoal do que a morte, nada mais reservado, nada mais preservado da invasão do outro, nada mais íntimo. O ser humano que morre, a Alceste que morre, rompe toda relação com o outro. Impossível morrer a dois.

A idéia da solidão do morrer está presente, também, na literatura latina, por exemplo, em Tácito (*Anais*, v. 4, livro XVI), ao descrever a morte de Sêneca, quando Paulina, esposa do filósofo, decide morrer da mesma forma. Sêneca coloca-se em um aposento à parte, a fim de evitar que sua mulher visse o seu sofrimento. Nero, temendo a repercussão de uma dupla crueldade, ao saber a intenção de Paulina, mandou que a impedissem. Tácito afirma que não se sabe se o fizeram com o consentimento dela; o fato é que, segundo ele narra por comentários de outros, a esposa de Sêneca deixou-se vencer pelos encantos da vida. Vale lembrarmos-nos, ainda, de uma passagem de *Os sete enforcados*, de Leonid Andreiev, a qual demonstra profunda compreensão acerca dessa angústia “Mas, na sua impossibilidade de comungar por um momento que fosse no mesmo amor, por opô-lo ao terror da morte iminente, ambos choravam lágrimas frias de solidão, que não podiam trazer alívio algum.” (ANDREIEV, 1952).

Assim, voltemos ao canto solitário de Alceste e ao recitativo de Admeto que são metáfora sonora do estado de abandono de cada parte. Em suas visões de agonia Alceste dirá:

Οὐράνιαί τε δῖναι νεφέλας δρομαίου.

Celestes redemoinhos de nuvens corredoras
(v. 245)

⁵ Não podemos de deixar de citar José Miguel Wisnik para alertar o leitor do poder persuasivo da fala do coro nesta cena: “Um único som afinado, cantado em uníssono por um grupo humano, tem o poder mágico de evocar uma fundação cósmica: insemína-se coletivamente, no meio dos ruídos do mundo, um princípio ordenador. Sobre uma frequência invisível, trava-se um acorde, que projeta não só o fundamento de um cosmos sonoro, mas também do universo social.” (WISNIK, 1989, p. 30).

ὄρω δίκωπον ὄρω σκάος ἐν
λίμναι· νεκύων δὲ προθμείς
ἔχων χεῖρ' ἐπι κοντῶι Χάρων
μ' ἤδη καλεῖ· τί μέλλεις;
ἐπειγού· σὺ κατείργεις. Τάδε τοί με
σπερχόμενος ταχύνει.

(...)

ἄγει μ' ἄγει τις, ἄγει μέ τις (οὐχ
ὄραις; νεκύων ἐς αὐλάν,
ὑπ' ὄφρυσι κυαναυγέσι
βλέπων πτερωτὸς Ἄιδας.
τί ρέξεις; ἄφες. οἶαν ὁδὸν ἄ δει-
λαιοτάτα προβαίνω.

(...)

μέθετε μέθετέ μ' ἤδη·
κλίνατ', οὐ σθένω ποσίν.
πλησίον Ἄιδας, σκοτία
δ' ἐπ' ὄσσοισι νυξ ἐφέρπει.
τέκνα τέκν', οὐκέτι δὴ
οὐκέτι μάτηρ σφῶν ἔστιν.
χαίροντες, ὦ τέκνα, τόδε φάος ὀρώϊτον.

*Vejo dois remos, vejo um barco no
lago; dos mortos, o barqueiro
que tem a mão sobre a vara, Caronte
já me chama: Porque aguardas?
Apressa! Estás me atrasando! Assim
Impertinente ele me apressa...*

(...)

*leva-me, leva-me alguém, leva-me alguém;
não vês? para o reduto dos mortos,
sob as sobranceiras escuras e brilhantes,
o que me olha, alado Hades.
Que fazes? Solta! Que caminho eu
a desgraçada sigo.*

(...)

*deixai-me, deixai-me já!
Deitai-me, não tenho força nos pés.
Perto está Hades, uma noite escura
sobre os meus olhos estende.
Filhos, filhos, já não sou mais
Não mais há mãe para vós
Sede felizes, ó filhos, vede a luz!*

vv. 252-57; 259-63; 266-72

O delírio da rainha descreve as imagens terríveis já conhecidas por todos: a barca, com seus grandes remos, o barqueiro dos mortos com sua áspera brutalidade e seu chamado insistente. Sua percepção, por meio das palavras, ganha concretude e plasticidade. Admeto, como já afirmamos, parece não participar do drama da mulher. Suas falas são egoístas e tolas nesta circunstância⁶.

Depois de um patético estásimo lírico, em brusca mudança de tom, a heroína fará seu testamento com clarividência e domínio dos pensamentos. Persuasivamente, ela mostrará o valor de seu sacrifício, suas alternativas para ficar viva, seus receios e, finalmente, imporá suas condições para morrer e proferirá seu derradeiro desejo. Sua fala é ordenada, coesa e limpa. Em resposta, Admeto procederá da mesma forma, prometendo tudo por todos os juramentos necessários.

É chegada a hora da morte. Alceste já não tem alucinações, tudo parece tranqüilo demais. É preciso aumentar o *pathos* e, por isso, em crescente melancolia, a mãe chama a participação das crianças.

Αλ. ὦ παῖδες, αὐτοὶ δὴ τάδ' εἰσηκούσατε
πατρός λέγοντος μὴ γαμῆν ἄλλην ποτὲ
γυναικ' ἐφ' ὑμῖν μηδ' ἀτιμάσειν ἐμέ.
Αδ. καὶ νῦν γέ φημι καὶ τελευτήσω τάδε.
Αλ. ἐπὶ τοῖσδε παῖδας χειρὸς ἐξ ἐμῆς δέχου.
Αδ. δέχομαι, φίλον γε δῶρον ἐκ φίλης χειρός.
Αλ. σὺ νῦν γενοῦ τοῖσδ' ἀντ' ἐμοῦ μήτηρ τέκνοισ.
Αδ. πολλή μ' ἀνάγκη, σοῦ γ' ἀπεστερημένοις.
Αλ. ὦ τέκν', ὅτε ζῆν χρῆν μ', ἀπέρχομαι κάτω.
Αδ. οἶμοι, τί δράσω δῆτα σοῦ μονοῦμενος;
Αλ. χρόνος μαλάξει σ'· οὐδὲν ἐσθ' ὁ καταθανών.
Αδ. ἄγου με σὺν σοί, πρὸς θεῶν, ἄγου κάτω.
Αλ. ἀρκοῦμεν ἡμεῖς οἱ προθνήσκοντες σέθεν.
Αδ. ὦ δαίμον, οἴασις συζύγου μ' ἀποστερεῖς.

Al. Ó filhos, vocês escutaram estas coisas do pai que diz não casar com outra mulher jamais e jamais impô-la a vocês, nem desonrar-me. Ad. e digo agora outra vez e isto cumprirei. Al. por isso, recebe as crianças de minha mão. Ad. recebo um dom querido de uma mão querida. Al. tu, agora, sê para elas, em meu lugar, amãe. Ad. privado de ti, minha desgraça é grande. Al. ó filhos, quando preciso viver, vou abaixo. Ad. ai de mim, que farei, solitário, sem ti! Al. o tempo te cura, nada é o que morre. Ad. leva-me contigo, pelos deuses, leva-me para baixo! Al. nós, os que vamos morrer por ti, bastamos. Ad. ó divindade, de que companhia me privas! Al. meus olhos tornam-se pesados, tenebrosos. Ad. mulher, se me deixas estou perdido. Al. não existo mais, chama-me de nada.

⁶ Ele diz por exemplo: "não sejas cruel em me abandonar... Levanta-te! Coragem!". Ora, não ficou combinado entre os dois o sacrifício de Alceste? Admeto age como se nada estivesse preestabelecido...

Αλ. καὶ μὴ σκοτεινὸν ὄμμα μου βαρύνεται.
 Αδ. ἀπωλόμην ἄρ', εἰ με δὴ λείψεις, γυναῖ.
 Αλ. ὡς οὐκέτ' οὔσαν οὐδὲν ἂν λέγοις ἐμέ.
 Αδ. ὄρθου πρόσωπον, μὴ λίπης παῖδας σέθεν.
 Αλ. οὐ δῆθ' ἐκούσα γ' ἄλλα χαίρετ', ὦ τέκνα.
 Αδ. βλέψον πρὸς αὐτούς, βλέψον. Αλ. οὐδὲν εἰμ' ἔτι.
 Αδ. τί δράεις; προλείπεις; Αλ. χαίρ'. Αδ. ἀπωλόμην
 τάλας.
 Χο. Βέβηκεν, οὐκέτ' ἔστιν Ἀδμήτου γυνή.

Ad. endireita o rosto, não deixe seus filhos!
 Al. não é por minha vontade, mas adeus! Ó
 filhos...
 Ad. olha para eles, olha.
 Al. nada mais sou.
 Ad. que fazes? Tu te vais?
 Al. Adeus!
 Ad. infeliz, estou perdido!
 C. ela se foi. Não há mais mulher de Admeto.
 vv. 371-393

Placidamente, cercada das crianças, heroicamente, foi-se Alceste. Sua morte é ἄωρος fora do tempo, fora da estação (*Alceste* v. 55, 167, 393). Tudo, no quadro, é jovem, calmo e triste. Num crescendo, estando a rainha morta, o poeta cria uma brevíssima parte cantada pela criança que perde a sua mãe. Sua monódia é um toque de inocência e de fragilidade. Na fraqueza absoluta, no aniquilamento total, no rompimento de toda relação, sem dúvida, o poeta há de comover a platéia. Vejamos um trecho da monódia:

Πα. ἰὼ μοι τύχας. μαῖα δὴ κάτω
 βέβακεν, οὐκέτ' ἔστιν, ὦ
 πάτερ, ὑφ' ἄλιωι,
 προλιπούσα δ' ἐμὸν βίον ὠρφάνισεν τλάμων.
 † ἴδε γὰρ ἴδε βλέφαρον καὶ †
 παρατόνους χέρας.
 ὑπάκουσον, ἄκουσον, ὦ μήτερ, ἀντιάζω.
 ἐγὼ σ' ἐγὼ, μήτερ,
 † καλοῦμαι ὅσος ποτὶ σοῖσι πίτ-
 των † στόμασιν νεοσσός.

Ai de mim! Sorte! Mamãe lá em baixo.
 Se foi, não é mais, pai!...
 Sob o sol,
 Abandonando a minha vida, orfanizou-me, infeliz.
 Vede, as pálpebras e
 As mãos inertes.
 Ouve lá de baixo, ouve ó mãe, suplico
 Eu a ti, eu mãe
 Chamo-te, o teu filhinho, aqui diante de teus
 Lábios caído...
 vv. 393-403

O que temos, aqui, é uma invocação lamentosa, durante a contemplação da morta, em detalhes sugestivos: as pálpebras, as mãos e os lábios. Uma jovem e bela mulher se foi, tão linda, tão triste que, suspensa em melancolia, a platéia se esquece da morte grosseira que havia surgido no prólogo. O coro, satisfeito com tanta tristeza e melancolia, em palavras pragmáticas, resolve o assunto: "Admeto, é preciso suportar esta desgraça; de jeito algum és o primeiro nem serás o derradeiro a perder uma nobre mulher, ou ainda, como para todos nós, morrer é um dever". Por seu lado, Admeto responde ao coro com as seguintes palavras: "eu sei", e, logo, dá início aos preparativos para o cortejo fúnebre.

A bela morte, uma vitória sobre o fim

Comentaremos, agora, rapidamente, a cena em que Ifigênia, frente a Clitemnestra, incorpora a sua morte como a salvação da Hélade⁷. Nos caminhos propostos por Vernant (2001), consideramos que a morte de Ifigênia tem dois rostos: o rosto glorioso de um jovem guerreiro que se vai e o rosto invisível, o rosto que há de ser de hades⁸.

No trecho referido, já de princípio, temos uma estratégia oposta à utilizada em *Alceste*: nada de lágrimas. A jovem filha de Agamemnon, ao aceitar morrer para que

⁷ Este trecho, pela mais recente edição de Oxford (Diggle, 1994), é considerado *fortasse non Euripidei*. O trecho do mensageiro, vv. 1531 ss., é qualificado como *uix Euripidei*. A suspeita quanto a autoria não compromete o trabalho, visto que não pretendemos, aqui, abordar este tema.

⁸ A etimologia de *hades* pode ser sugestiva para o contexto: α - privativo + ἰδεῖν - ver. Hades é aquele que não se vê. Como *hades* a morte de Ifigênia não será vista, e, sim, narrada, dessa forma, mantém-se o brilho do ser vivente em cena.

soprem os ventos que levarão as naus gregas até Tróia, dirá: “Não quero que derrames lágrimas... e vós jovens, entoai o pean!” (v. 1467-8). O pean de que fala Ifigênia é um canto coral, dirigido a Apolo ou Ártemis, em agradecimento pela libertação de um grande mal⁹. Deste modo, para esta cena de morte, o poeta, nas palavras de Ifigênia, desejará um canto de triunfo, um hino encomiástico e vitorioso.

Ora, tanto a morte de Ifigênia como a de Alceste, que significam salvação, serão programadas tendo por base a beleza. No entanto, a beleza da morte da filha do Atrida não será construída pela melancolia, como a de Alceste. Em Ifigênia em Áulis, oblitera-se a morte pela triste beleza. A estratégia passa a ser outra, diferente da que propõe o poeta norte-americano, Poe¹⁰. A morte de Ifigênia não será vista, mas, apenas, ouvida. O que fica, diante dos nossos olhos, é o esplendor da juventude. E, embora a morte de Ifigênia seja, também, ἄωρος, fora do tempo, fora da estação, não há lamento sobre isso, pois é, exatamente, esta qualidade que faz heróico o feito que a jovem realiza, possibilitar a partida dos gregos para Tróia. À jovem que se entrega, garante, para sua figura, o brilho inalterável do morrer em juventude. Resposta malcriada do poeta frente ao efeito da morte sobre o corpo. A construção da beleza gloriosa não provoca o esquecimento do fato morte, nem o subjuga. Mas o brilho épico da decisão de Ifigênia ofusca a nossa visão. Vejamos a despedida da filha de Agamemnon:

ἄγετέ με τὰν Ἰλίου
καὶ Φρυγῶν ἐλέπτολιν.
στέφεα περίβολα δίδοτε, φέρε-
τε – πλόκαμος ὄδε καταστέφειν –
Χερνίβων τε παγάζ.
ἐλίσσετ’ ἀμφὶ ναὸν,
ἀμφὶ βωμὸν Ἄρτεμιν,
τὰν ἄνασσαν Ἄρτεμιν,
τὰν μάκαιραν ὡς ἔμοῖσιν, εἰ χρεῶν,
αἵμασι θύμασί τε
θέσφατ’ ἐξαλείψω.

ἐθρέψαθ’ Ἑλλάδι με φάος
θανοῦσα δ’ οὐκ ἀναίνομαι.

Conduzi-me, de Ílion
e dos Frígios, sou a destruição.
Dai-me grinaldas para me cingir, trazei-mas,
– aqui está a minha trança, para depor no altar –
e águas vivas lustrais.
Em círculos dançai, à volta do templo,
À volta do altar, em honra de Ártemis,
Da soberana Ártemis,
A bem aventurada, pois que – assim é preciso –
Com o sacrifício do meu sangue
Os oráculos apagar.

vv. 1475-1486

Criaste-me para ser a luz da Hélade
Morrer não me faz penar

vv. 1503

Terminamos, por aqui, esse recorte de pesquisa. Que fazer quando se sente esmagado sob tanto desespero? Quando tudo é cruciante, triste e não se vislumbra qualquer caminho? Que fim dar a esse sofrimento tamanho: a morte, ferida hiante para a qual não há alívio de espécie alguma? Como extrair, de tanta aflição, algo de válido? Agüentar como um animal? Transformar-se em cadela, como faz a Hécuba euripídiana? Aceitar, como Ésquilo, o μάθος? Ou evitar o sofrimento pela beleza, pela grandeza, pela fuga, pela ironia?

Mas sabemos: a morte é inevitável. Thomas Merton aponta para uma possível saída:

Quanto mais se evita sofrer, mais se sofre, porque coisas diminutas e insignificantes começam a atormentar a gente na proporção do nosso medo de ser ferido. Todo aquele que mais evita o sofrimento é, no fim, aquele que mais acaba sofrendo; e o sofrimento lhe advém de coisas

⁹ Cf. Liddell-Scott, παιάν.

¹⁰ Mário Quintana (2000) fala a esse respeito: “Não sei o que o belo tem a ver com o triste ou o alegre – conceitos aliás relativos... a beleza – que está acima dessas e outras coisas, embora possa incluí-las –, a beleza não comporta adjetivos”.

tão mínimas e tão triviais que se trata dum sofrimento que paradoxalmente não tem objetividade, e passa a ser a existência, passa a ser o próprio ser que de súbito se tornam objeto e fonte de dor de maneira que a vivência e a noção dessa vivência constituem tortura ainda maior (MERTON, 1958, p. 95).

O comentário de Merton abrange o antigo, visto no drama *Alceste*, em que Eurípides coloca o sofrimento existencial de Admeto por ter solicitado da sua amada a morte e depois disso, vê-se obrigado a tolerar a vida sem a presença dela.

A lógica do êxito mundano se apóia numa falácia; no estranho equívoco de que a nossa perfeição depende dos pensamentos, opiniões e aplausos dos outros homens! Uma vida brilhante precisa sempre ser refletida na imaginação de mais alguém, como se aí fosse o único lugar em que uma pessoa pudesse finalmente se tornar real! (MERTON, 1958, p. 365).

Porque essa recusa tão veemente da morte e um desejo de vencê-la, se o mundo em que vivemos é tão cheio de males e vicissitudes? Pode haver hipótese de felicidade sem algum princípio que satisfaça nosso desejo de transcender tudo aquilo que já conhecemos? Talvez esteja em nossa essência o não morrer.

Ora, quando recusamos a morte é que ficamos à mercê do conflito, da aflição, da desordem da infelicidade e da ruína. Essa é uma grande perversidade, ou seja, utilizar da filosofia e da retórica para revirar toda a nossa natureza, voltando-a contra nós mesmos. Morrer é inevitável, não há nada de belo nem glorioso; não há maquiagem possível para esse fato. Tolstoi indica um caminho. Literário, é bem verdade, mas uma possível solução. Depois de mostrar todo o longo processo da morte de Ivan Ilitch, aquele que sabia que "estava indo embora", o que "longe de acostumar-se com a idéia", desesperava-se por não conseguir entendê-la; Tolstoi, ao fim do drama do funcionário de carreira da Corte Suprema, conclui que, se não entendemos e não aceitamos a morte, é possível, no escuro da passagem, perceber o melhor a fazer para bem morrer. Ivan Ilitch pergunta-se "o que era afinal, a coisa certa e ficou quieto escutando. Então sentiu que alguém beijava sua mão. Abriu os olhos e viu seu filho. Sentiu pena dele. Sua mulher [...] as lágrimas escorrendo no nariz e nas bochechas e uma expressão de desespero no rosto. Sentiu pena dela também. 'Sim sou um sofrimento para eles' pensou." (TOLSTOI, 1997). Vejam, temos um caminho possível: no instante em que Ivan Ilitch sai do seu sofrimento e olha ao redor, ele compreende que a idéia de solidão no morrer deve ser revogada. O ser humano que morre não rompe toda a relação com o outro. Ivan Ilitch compreendeu que no transe da agonia, ainda aí, poderia fazer alguma coisa pelos seus e resgatar a alegria no ato de morrer. Só então ele conseguiu procurar seu antigo medo da morte e não encontrá-lo. Não havia mais medo da morte.

Agradecimentos

Agradeço, para este artigo, a valiosa colaboração dos amigos Heliana Melo, Cecília Boechat e Pol Tordeur.

BARBOSA, T. V. R. Regarding Beauty and Death - Alcest 244-415 and Iphigeneia in Aulis (vv. 1466-1499; 1540-1610) - a revisitación, **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 1, n. 1, p. 107-117, 2009.

Referências

- ANDREIEV, L. *Os sete enforcados*. São Paulo/ Rio de Janeiro/ Porto Alegre: W. M. Jackson Editores, 1952.
- ARNOTT, P. *Greek Scenic Conventions*. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- ASSUNÇÃO, T. R. Nota crítica à "bela morte" vernantiana. **Classica**, São Paulo, n. 7/8, p. 53 - 62, 1994/1995.
- CICERO. *Tusculanes*. Trad. Charles Apphn. Paris: Garnier, s/d.
- EURÍPIDES. Alceste. In: _____. *Alceste, Andrômaca, Íon e Bacantes*. Trad. M. O. Pulquério, M. A. N. Malça et alii. Lisboa: Verbo, 1973.
- _____. *Euripidis Fabulae*. Ed. Diggle. Oxford: Oxford University Press, 1984.
- HORÁCIO. *Arte poética*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito, 1984.
- LUCIANO. *Diálogo dos mortos*. Trad. M.C. C. Dezotti. São Paulo: Hucitec, 1996.
- MERTON, T. *A montanha dos sete patamares*. Trad. J. G. Vieira. São Paulo: Mérito, 1958.
- PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA, L. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. Trad. M. E. Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- PLATÃO. *Platone, tutte le opere*. Trad. E. V. Maltese. Roma: Grandi Tascabili Economici, 1997.
- _____. *Banquete*. Trad. M. T. Schiappa de Azevedo. Lisboa: Edições 70, 1991.
- POE, E. A. *A filosofia da composição*. Trad. O. Mendes & M. Amado. São Paulo: Ed. Expressão Ltda, 1986, p. 47 - 54.
- QUINTANA, M. *Da preguiça como método de trabalho*. São Paulo: Globo, 2000.
- SICKING, C. M. J. Alceste: tragédie d'amour ou tragédie du devoir? **Dioniso**, Rio de Janeiro, XLI, n. 1, 2, 3 e 4. 1967: 155 - 174.
- TACITUS. *The Annals*. Trad. J. Jackson. Harvard: Harvard University Press, 1956.
- TOLSTOI, L. *A morte de Ivan Ilitch*. Trad. V. Karam. Porto Alegre: L&PM Editores, 1997.
- VERNANT, J-P. *Entre mito e política*. Trad. C. Murachco. São Paulo: Edusp, 2001.
- WEBSTER, T. B. L. *The Tragedies of Euripides*. Londres: Methuen, 1967.
- WISNIK, J. M. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras/ Círculo do Livro, 1989.
- ZOLA, E. *A morte de Olivier Bécaille e outras novelas*. Trad. M. Appenzeller. Porto Alegre: L & PM, 1997.

Aécio Flávio de Carvalho*

Resumo

O objetivo deste artigo é afirmar a importância do papel do poeta latino Lucano no processo evolutivo da narrativa. Entre as inúmeras críticas que suscitou desde o seu aparecimento, nenhuma negou a Lucano o mérito de fazer o registro de fatos ainda recentes na memória da sua época; aliás, é este conteúdo distintivo do seu trabalho que mais nutre a crítica tendenciosa a diminuir-lhe o valor literário. É a esta característica que, nesta comunicação, dar-se-á relevo, para reafirmar o que já é consenso: que, propondo-se a uma narrativa de fatos históricos, Lucano inaugura uma vertente diferenciada da narrativa épica; ainda um elo de contato com a tradição, seu poema *Pharsalia* constrói, igualmente, uma consciente ruptura com o passado, com o padrão épico representado por Homero e Virgílio. A *Pharsalia* (ou *Bellum Civile*) abre a perspectiva para a elaboração de uma narrativa literária capaz de traduzir a evolução dos tempos, iniciando um processo que vai, enfim, culminar numa expressão estética inovadora, o romance, por isso mesmo entendido como epopéia de uma sociedade transformada, a sociedade burguesa. Lucano, entretanto, não fixou a dimensão da novidade latente em sua obra, enfatizando, ao invés, a perda dos valores tradicionais, num poema carregado de angústia; por isso, na *Pharsalia* não há alegrias. Um único episódio explicitamente festivo do poema embasa as reflexões desta comunicação: Cleópatra oferece um banquete a César. Nessa passagem, o ponto de partida para comentários sobre aspectos textuais e conteudísticos dados pela crítica como característicos do das inovações de Lucano.

Palavras-chave

Farsália; Festa; Lucano, Memória, Narrativa Épica.

Abstract

Current article emphasizes the role of the Latin poet Lucan in the narrative's evolution process. Among the numberless critics that appeared since its publishing, no one denied that Lucan had failed to register the recent events that were still in the people's memory of his times. This specific characteristic of his work has produced biased criticism which has diminished its literary importance. Current research would like to corroborate what has already been agreed upon, namely that in the narration of historical events Lucan has inaugurated a differentiated mode of epic narrative. Even though keeping close contact with tradition, the epic *Pharsalia* equally constructs a conscious break with the past, or rather, with Homer's and Virgil's epic standards. The *Pharsalia* or *Bellum Civile* opens the way for the elaboration of a literary narrative that translates the evolution of the times and starts a process which will finally culminate in an innovatory aesthetic expression, the novel. This is the reason the latter is understood as the epos of a transformed or of bourgeoisie society. However, Lucan did not determine the novelty hidden in his work; on the contrary, he emphasized the loss of traditional values in a poem fraught with anguish. No relief may be found in the *Pharsalia*. A single explicitly festive episode in the poem foregrounds the contents of our research, namely, Cleopatra invites Caesar to a banquet. This event is the starting point for commentaries on textual and content aspects proposed by criticism as characteristically innovatory in Lucan.

Keywords

Epic Narrative; Feast; Lucan; Memory; Pharsalia.

* Departamento de Letras da Universidade Estadual de Maringá – UEM - 87020-900 - Maringá - PR. E-mail: sec-dle@uem.br

Entre as inúmeras críticas que a obra de Lucano suscitou desde o seu aparecimento, nenhuma lhe negou o mérito de fazer o registro de fatos ainda recentes na memória da sua época; aliás, é este conteúdo distintivo do seu trabalho que mais nutre a crítica tendenciosa a diminuir-lhe o valor literário. É a esta característica que, neste artigo, dar-se-á relevo, para reafirmar o que já é consenso: que, propondo-se a uma narrativa de fatos históricos, Lucano inaugura uma vertente diferenciada da narrativa épica; seu poema constitui-se, a um tempo, ainda um elo de contato com a tradição; mas, igualmente, uma consciente ruptura com o passado, com o padrão épico representado por Homero e Virgílio.

A *Farsália* (ou *Bellum Civile*) abre a perspectiva para a elaboração de uma narrativa literária capaz de traduzir a evolução dos tempos, iniciando um processo que vai, enfim, culminar numa expressão estética inovadora, o romance, por isso mesmo entendido como epopéia de uma sociedade transformada, a sociedade burguesa. Lucano, entretanto, não fixou a dimensão da novidade latente em sua obra, enfatizando, ao invés, a perda dos valores tradicionais, num poema carregado de angústia; por isso, na *Farsália* não há alegrias. Um único episódio explicitamente festivo do poema embasa as reflexões desta comunicação: Cleópatra oferece um banquete a César. Nessa passagem, o ponto de partida para comentários sobre aspectos textuais e conteudísticos dados pela crítica como característicos das inovações de Lucano.

A passagem em questão encontra-se no livro X da *Farsália*, e dela só interessa a parte inicial: narra-se a chegada de César em terras egípcias e o encontro dele com Cleópatra, incluindo-se aí o episódio do banquete. Soma 104 versos esta primeira parte, e o “festim”, se assim podemos chamar o episódio, não vai além da metade destes; os demais versos só nos interessam para a contextualização do fato do banquete.

A festa vai acontecer em Alexandria, onde César acabara de entrar, triunfante. Muito superficialmente, registre-se a criatividade de Lucano sugerindo que César compara-se a Alexandre, o fundador da cidade, invectivando, num e noutro, a tirania do poder; lamenta que ambição de Alexandre tenha servido de exemplo ao triunfador de agora, querendo atingir com crítica - e esta é a opinião de Marti (1964) e de Brisset 1964) - o próprio imperador Nero, que, na obra, está personificado em César.

Em seguida, Lucano passa a considerar a figura de César, mostrado na iminência de ter de escolher entre os interesses do jovem rei do Egito e os da irmã dele, Cleópatra. Esta, sugestivamente comparada com a formosa Helena de Tróia, chega até César para advogar a legitimidade dos seus direitos sobre o trono egípcio. Bem mais que argumentos racionais e políticos, a “nilótica” traz a seu favor, argumentos de outra natureza, fazendo da capacidade de sedução seu trunfo maior. Já tendo cativado César, com a qual passara a noite anterior, a rainha - agora do Egito e do coração de César - oferece-lhe um banquete.

Vamos analisar, então, a estrutura narrativa dessa passagem e os recursos dos quais o poeta se serve. O excerto pode ser dividido em cinco partes distintas.

Lucano instaura o clima da festa com uma frase que dá o tom da passagem inteira:

*Explicuitque suos magno Cleopatra tumultu,
nondum translatos Romana in saecula luxus*

Cleópatra exibiu com grande pompa os seus luxos
ainda não introduzidos na sociedade romana.

E a exibição do luxo começa pela descrição do ambiente, e nisto se alonga, desde o v. 110 até o v. 127. É patente a preocupação do narrador em mostrar, em traços largos mas suficientes para dar a idéia completa, todos os elementos que compõem a parte construtiva: o teto, as paredes, as colunas, o piso, as portas; e, igualmente, todos os dados que diferenciam cada elemento e o magnificam. Assim, o teto, brilhava na riqueza do ouro maciço: *ferebant divitias... crassum... trabes absconderat aurum*; as paredes e as colunas de sustentação, resplendiam com o mármore, com a ágata e o pórfiro: *nec summis crustata domus sectisque nitebat marmoribus: stabatque sibi non segnis Achates purpureusque lapis*; o piso estava revestido de pedra rara: *totaque effusus in aula alcabatur Onyx*; as portas tinham revestimento nobre: *hebenus Meroetica vastos non operit postes, sed stat pro robore uilli, auxilium, non forma, domus*; o todo era como um templo: *ipse locus templi*. Há referência a alguns detalhes; nos átrios, aparecem ornamentações em marfim: *ebur atria uestit*; nas portas, cascos de tartaruga da Índia, esmaltados em cor verde: *suffecta manu foribus testudinis Indae terga sedent, crebro maculas distincta zmaragdo*; nos triclinios, incrustações de pedras preciosas: *fulget gemma toris*; nos móveis, pedras de jaspe amarelado: *iaspide fulua supellex*; tapetes tingidos em púrpura e bordados em ouro (e, inclusive, detalhes relativos à sua manufatura):

*strata micant: Tyrio quorum pars maxima fuco
cocta diu, uirus non uno duxit aeno;
pars auro plumata nitet; pars ignea cocco,
ut mos est Phariis miscendi licia telis*

resplendem os tapetes, a maior parte tingida em púrpura, no Tiro, tendo absorvido lentamente a pigmentação, em tacho de cobre; brilham pelos bordados em ouro alguns, outros em fios escarlate, como é próprio dos egípcios tecerem as tramas nas telas.

É possível catalogar, entre os termos e expressões da curta mas densa passagem, os que representavam, e para sempre vêm representando, a identificação semântica com a riqueza e o luxo: ouro, mármore, pedras preciosas, púrpura. Termos há, inclusive, que nos inserem numa idéia de exotismo, bem longe do comum, mais condizentes com a narrativa fabular: assim, por exemplo, “ébanos” em relação às portas, “ágata” e “pórfiro” em pedra bruta, relacionados à sustentação de paredes; “ônix” em relação ao piso. O todo do ambiente é sintetizado na palavra “templo”, que o poeta usa na antecipação da descrição, do que se pode depreender que quer nos introduzir na pompa dos eventos próprios do recinto de um templo.

Vem em seguida a caracterização da criadagem que atende aos convivas do banquete. São apenas nove versos, surpreendentes pelo poder de síntese, que nos colocam em contato com uma diversidade de raças que o poeta mesmo considera confusa: *famulae turbae*. Para caracterizar a diversidade, ele nota a raça e a idade de uns (*discolor hos sanguis, alios distinxerat aetas*) e a cor da pele ou do cabelo de outros (*haec Lybicos, pars tam flauos gerit altera crines*); atenta para os jovens eunucos e consegue captar neles o ar de tristeza (*nec non infelix ferro molita iuventus atque execta virum*) em confronto com a robustez dos não emasculados, de barba nascente (*stat fortior aetas uix ulla fuscante tamen lanugine malas*). Mas não desenvolve a insinuação.

E, de imediato, se volta para os convivas que, a todos, refere numa única frase: *Discubuere toris reges, maiorque potestas Caesar* / Reclinam-se os reis nos triclinios, e César, o poder maior.

Na seqüência, é Cleópatra que surge aos nossos olhos. Ela, sua figura, é um componente da festa, integra o fausto do ambiente. Por isso, segundo o poeta, é imoderada nos enfeites do corpo sedutor:

inmodice formam fucata nocentem

.....
*Plena maris rubri spoliis, colloque comisque
Diuitias Cleopatra gerit, cultuque laborat.
Candida Sidonio perlucent pectora filo,
Quod Nilotis acus compressum pectine Serum
Soluit, et extenso laxauit stamina uelo.*

Cleópatra, tendo adornado exageradamente o corpo sedutor,
.....
recoberta dos tesouros do Mar Vermelho, exhibe as riquezas
no colo e na cabeleira, caprichando nos adornos.
Os seios alvos revelam-se entre bordados sidônios,
que o tecelão do Nilo destrinçou com a carduça de Seres,
disjuntando as fibras, como em véu de largas malhas.

Convenhamos que o poeta não estabelece uma proporção entre a idéia do exagero e forma com que a expressa: seis versos, apenas! É muito pouco para o que a fantasia de todos os tempos elaborou em relação à decantada rainha do Egito! Nem há adjetivação que crie realce, as expressões são apenas precisas, apropriadas, como por exemplo, já na ordem direta: *fucata formam nocentem inmodice* / adornada a figura sedutora imoderadamente; *plena spoliis maris rubris* / recoberta dos tesouros do mar Vermelho; *collo et comis Ceopatra gerit diuitias* / no colo e nos cabelos Cleópatra exhibe riquezas; *pectora candida perlucent filo Sidonio* / os seios alvos revelam-se entre bordados sidônios.

O excerto específico relacionado ao banquete soma, apenas, treze versos; ainda terá – intercalada entre o que registramos e a sua descrição – uma apóstrofe a Cleópatra, que não é nominada, mas cuja ambição é invectivada em destaque por expor suas riquezas à cobiça de César. E, finalmente, entre os versos 155 e 168, o banquete. Eis o excerto inteiro:

*Infundere epulas auro, quod terra, quod aer,
quod pelagus Nilusque dedit, quod luxus inani
ambitione furens toto quaesiuit in orbe,
non mandante fame. Multas uolucresque ferasque
Aegypti posuere deos: manibusque ministrant
Niliacas crystallus aquas: gemmaeque capaces
excepere merum, sed non Mereotidos uuae,
nobile sed paucis senium cui contulit annis
indomitum Meroe cogens spumare Falernum.
Accipiunt sertās nardo florente coronas
et nunquam fugiente rosa; multumque madenti
infundere comae, quod non euanit aura
cinnamon, externa nec perdidit aera terra:
aductumque recens uicinae messis amomon.*

Em (travessas de) ouro são servidos os alimentos, tudo o que oferecem a terra ou o ar, o mar ou o Nilo, tudo o que - não a incitação da fome - mas o luxo desmedido (fruto) de uma ambição desvairada achou no mundo inteiro; servem-se muitas aves e animais que os egípcios têm como deuses; jarras de cristal trazem águas do Nilo para as mãos; grandes taças ornadas de pedras preciosas recebem o vinho, não o de uvas da Mareotida, mas um vinho ao qual Meroe conferiu, em poucos anos, a nobreza dos (vinhos) velhos, fazendo-o espumar como incomparável Falerno. Recebem os convivas grinaldas tecidas de nardo em flor e de rosas (na região) perenes: aplicam profusamente nas cabeleiras, que se humedecem, o cinamomo que ainda não se dissipara, em ares estranhos,

nem tinha perdido o aroma do local de origem,
o amomo há pouco colhido de terra vizinha

Podemos encontrar aí elementos distintos. Uns referem-se ao vasilhame em que são servidas as iguarias: as travessas e pratos, sequer identificados mas metonimicamente resumidos na palavra *auro - infundere epulas auro* / as iguarias são servidas em ouro; as jarras, que são de cristal e contêm água do Nilo para a ablução das mãos; e as taças, que são grandes e cravejadas de pedras preciosas. Outros elementos referem-se às grinaldas de nardo e de rosas que os convivas recebem, e ao perfume que exalam. E as iguarias do banquete? O poeta informa, apenas, que são tudo o que a terra, o ar, o mar e o Nilo oferecem: *quod terra, quod aer, quod pelagus Nilusque dedit*. A qualidade disso tudo? Servem-se muitas aves e animais que os egípcios têm como deuses: *Multas uolucresque ferasque Aegypti posuere deos*. Não são, na verdade, alimentos procurados para matar a fome, são esquisitices da luxúria: *quod luxus inani ambitione furens toto quaesivit in orbe, non mandante fame*. Para beber, é servido um vinho que se aproxima daquilo que a mítica poética clássica consagrou como melhor: *excepere merum, sed non Mareotides uuae, nobile sed paucis senium cui contulit annis indomitum Meroe cogens spumare Falernum*.

Para finalizar, numa digressão, Lucano expressa a idéia de que César aprende, dessa forma, a esbanjar as riquezas de um mundo espoliado. Diante da parcimônia da sua descrição do banquete, soaria como ironia a informação do general que pôs fim ao festim e às libações, não fosse o motivo aduzido: a sua voluptuosidade: *Postquam epulis Bacchoque modum lassata uoluptas imposuit*. E com esta palavra "voluptas", acende a imaginação do leitor para o que poderia acontecer na seqüência dos acontecimentos.

O texto que vimos comentando enseja duas considerações.

Primeiro, o que sempre se apontou em Lucano: o estilo retórico. Nem penso ser necessário comprovar aqui esta característica. Vou me contentar com a referência unânime da crítica, indicando sempre incisiva, com freqüência de maneira animosa, a verbalização pródiga que o retoricismo da moda ditava e que o poeta Lucano exemplifica a cada passo da *Farsália*. Não aqui, porém, nesta passagem; aqui, se não é sóbrio, é comedido. Faz, digamos, uma contenção da retórica. Comparado o texto a outras passagens em que o objeto da descrição é, de alguma forma, de natureza lutuosa, esta passagem chega a ser concisa. As palavras empregadas têm, sim, peso retórico; mas são o que é preciso para dar ao leitor a sugestão do fausto. E esta sugestão não advém da referência ao banquete, propriamente dito, mas das informações sobre ambiente em que o banquete ocorre. Deste, sabemos difusamente que constam aves e animais e tudo o que a gastronomia egípcia podia importar do mundo todo; detalhes não são informados. Não vejo a necessidade de cotejar esta passagem "festiva", a única dentro da obra, com outras em que o tom geral é a indignação ou a tristeza, e que dão a tônica do poema todo, até porque os termos de comparação teriam conteúdos essencialmente díspares.

Mas há dois outros termos de comparação que precisam ser lembrados: o banquete oferecido pela rainha Dido, tal como descrito por Virgílio na *Eneida* e o banquete de Trimalquião, no *Satyricon*.

Em relação ao texto virgiliano, o de Lucano se diferencia na construção formal do excerto e na intenção que o justifica no todo do poema.

Estruturalmente, tem-se que os versos 638-42, abaixo, resumem informações sobre a decoração do ambiente:

*Instruitur mediique parant convivium tectis:
arte laborate vestes ostroque superbo,
ingens argentum mensis, caelataque in auro
fortia factum patrum*

(Aen. I,638-42)

e o banquete se preparava no meio da sala; dispõem tapetes trabalhados com arte e púrpura soberba;
nas mesas, numerosas taças de prata e vasos de ouro
O interior do palácio estava decorado com luxo real,

e os seguintes referem o banquete propriamente dito

*... aulaeis jam se regina superbis
aurea composuit sponda mediamque locavit.
jam pater Aeneas et jam Trojana juvenus
conveniunt stratoque super discumbitur ostro.
Dant manibus famuli lyphas Ceremque canistris
Expediunt tonsisque ferunt mantelia villis.
Quinquaginta intus famulae, quibus ordine longam
cura penum struere et flammis adolere Penates;
centuam aliae totidemque pares aetate ministri,
qui dapibus mensas onerent et pocula ponant*
(Aen. I,697 - 706)

onde estavam cinzelados os feitos corajosos dos antepassados
... a rainha sentou-se num leito de ouro
Recoberto de soberbos brocados, no centro da mesa;
Já o venerável Enéias e a juventude troiana
se congregam e se estendem sobre leitos de púrpura.
Os servos derramam água nas mãos dos convivas,
tiram o pão dos cestos e trazem finas toalhas.
No interior, cinqüenta mulheres preparam a longa série
das iguarias e alumiam os Penates com fogo sagrado;
cem outras e outros tantos criados da mesma idade
carregam as mesas com comidas e distribuem os copo.

Em qualquer caso, a linguagem de Virgílio também se pode considerar sóbria, valendo lembrar que o que consideramos sóbrio para Lucano poderia ser considerado rebuscado para Virgílio. Entretanto, a inserção do episódio do banquete serve ao autor da *Eneida* para compor o arsenal dos artifícios através dos quais insere a atuação dos deuses na narrativa, e, neste caso, tecer a teia de sedução que envolve Dido nos planos da Vênus Citeréia.

Já o texto de Lucano, cujos elementos formais comentamos primeiro, serve à intenção do poeta de levar o leitor a identificar no César histórico a figura do imperador Nero e, nele, por um lado execrar a corrupção dos costumes, o amolecimento da virtus, a deturpação da romanidade pela assimilação de hábitos e costumes de outros povos; e, por outro, lamentar – como consequência disso tudo, o descenso do império romano. Isto, principalmente, o declínio do poder de Roma, é o que o poeta põe em destaque: o grande general romano que se rende ao encantamento da rainha egípcia não é um homem cativo da sedução de uma mulher, é Roma declinando seu poder. Propositadamente, Lucano não se estende, nem na descrição do luxo do ambiente, nem nos detalhes das iguarias do banquete, nem em pormenores da sensualidade de Cleópatra. Para a completude da simbologia do discurso no excerto, contribui, inclusive, a economia de palavras no registro do fato. Ao final, sobra o registro da voluptuosidade do César, aparentemente o Caio, mas na intenção poética o Nero, de cuja vida pessoal o que mais sobra é, - são dados da história e não de Lucano - a volúpia até a devassidão.

Aliás, que a intenção de Lucano é a denúncia da festa e não a descrição da festa e do banquete pode-se comprovar com outras passagens do poema imediatamente anteriores a essa que analisamos. Nestas passagens, consta que o general já tinha feito a sua festa particular. E usamos a palavra, agora, querendo dar-lhe a conotação pejorativa de abuso e desregramento e, desta forma, secundar a leitura que fazemos das intenções de Lucano. A festa, pois, tinha iniciado antes, logo após a chegada de César à corte egípcia; Cleópatra tinha se feito transportar até ele depois de corromper a guarda palaciana, pois, como se sabe, ela e o irmão Ptolomeu disputavam o trono. Ao comentar o fato, o poeta é explícito: essa rainha, que desonra o Egito, é a *Latii feralis Erinys*, fatal Erínia do Lácio; vai trazer a infelicidade a Roma; tal como outrora a beleza de Helena foi prejudicial a Tróia, a de Cleópatra avivará os ódios na Espéria; é capaz fazer tremer o Capitólio:

*Quantum impulit Argos
Iliacasque domus facie Spartana nocenti
Hesperios auxit tantum Cleópatra furores.
(Phars. X, 60 - 62)*

E César misturou sua raiva e seus furores ao fogo da paixão, sendo capaz de, em pleno tumulto da guerra, permitir que as tropas inimigas derrotadas se recomponham no interior da Líbia enquanto ele se embala na sensualidade da sua amante egípcia, essa *non humilis mulier*, no dizer de Horácio

*dum Capitolio
Regina dementes ruinas
Fusus et imperio parabat.
(Od. I, 37,6 - 9)*

enquanto a rainha planejava
as ruínas do Capitólio
e os funerais do império

E Horácio, então, registra que

*mentemque lymphatam Mareotico
redegit in veros timores
Caesar
(Od. I, 37, 14-16)*

César submeteu sua mente,
embriagada em doce vinho.

Esses versos últimos de Horácio serviam, como se sabe, a um outro contexto e têm outro sentido; mas eu os tomo aqui para relacioná-los como referência a Júlio César, como já fez Bourgerly, e aos versos de Lucano quando diz que o general

*tempora Niliaco turpis dependit amori,
dum donare Pharon, dum non sibi uincere mauult
(Phars. X, 81-2)*

passa o tempo, vergonhosamente, em amores com a egípcia
e ao invés de conquistar o Egito para si mesmo, prefere
dá-lo como presente.

Por tudo o que se disse, fica claro que o banquete, no texto de Lucano, tem o sentido da memória mas não tem o gosto da festa. Tem o sentido da memória ao trazer, reiterando o que é a motivação de todo o poema da *Farsália*, o registro de um dos elementos causais da lamentável derrocada do império. Não tem gosto de festa,

o poeta não pode se comprazer numa lembrança tão triste. Que César se banqueteie enquanto a pátria perece é, então, muito mais lamentável. E isto serve à medida de quanto seu discurso se faz teleológico e sua mensagem se faz importante. Não é a lascívia do César histórico que é o alvo da crítica; é Nero que ele visa atingir.

Por outro lado, não se pode esquecer que a tradição épica consagrara, até ali, a temática da celebração da glória e do heroísmo mítico ou lendário. Lucano vai destoar dessa unanimidade monótona. Até porque a conjuntura não está mais para laborações fantásticas sobre as forças telúricas; são as forças que explodem de dentro do homem mesmo e o energizam, atuando nele mesmo e nos que o cercam, que precisam ser compreendidas. Nada melhor para isso que descrever tais forças – deve ter pensado Lucano – atuando realmente em figuras da própria história real, e, dada a força impressionante da própria realidade – tomar tais figuras como protótipos dos demais humanos, não, apenas, naquilo que têm de sublime e de grandioso; mas igualmente naquilo que mostram de comum e simples, ou fraco e vergonhoso até a degradação. Muito provável que ele tivesse consciência de que trilhava caminhos diferentes na sua expressão narrativa; aliás, esta é uma afirmação que tem amparo na opinião de vários estudiosos, dos quais lembro aqui Gagliardi que afirma: “Lucano atinge a convicção de que era possível criar uma épica nova e, sobretudo, original, um *togatium carmen* capaz de articular-se em uma nova estrutura, e de exprimir, além disso, a sua atormentada espiritualidade”.

Dessa sua atormentada espiritualidade derivaria o caráter reflexivo que dá o tom angustiante do seu trabalho; não há dúvida que Lucano se vale, com freqüência, de um instrumental expressivo mais conceitual, tomado principalmente do receituário ideológico do estoicismo.

Entretanto, Lucano não tinha como prever o alcance das suas inovações; preocupado em dar ênfase à perda dos valores tradicionais, não fixou a dimensão de novidades latentes em sua obra. Uma, sobretudo, interessa sempre destacar: retirando a epopéia da condição de narrativa heróica, quero dizer, de narrativa restrita às ações heróicas, dadas como representativas dos valores de uma classe distinguida como nobre, ao mesmo tempo aureolada por certa patriarcalidade justificada por mitos, ele abre caminho para o que Hegel, primeiro, e depois Lukács vai chamar de “epopéia burguesa”.

É preciso sempre repetir: comparadas às narrativas que a crítica sempre entendeu como definidoras do modelo-padrão da narrativa épica, a narrativa lucânea é surpreendentemente diferente; o poeta não se propõe a glorificação de um herói que simbolize um povo ou coletividade; não se socorre de deuses; não se firma em feitos maravilhosos; não parte de um passado remoto. Pelo contrário, escolhe uma matéria atual; fixa-se em uma guerra que macula a *virtus romana*; ao invés de heróis no sentido clássico do termo, apresenta homens no sentido comum de seres marcados por fraquezas morais; neles e através deles indicia as contradições conjunturais de uma sociedade em transformação; caracteres, valores e princípios – ante o fim de um mundo até então aparentemente estável garantido pelas águias romanas – tudo aparece, na obra de Lucano, em fase dissolução, melhor dizendo, em fase de redefinição. Inclusive a forma narrativa para expressão desse contexto sócio-cultural que se anuncia.

Termino com a necessária referência ao *Satyricon*. Porque é assim, da forma que acabo de referir a *Farsália* como narrativa, que vejo, igualmente, a narrativa do *Satyricon*: como uma tentativa de expressão desse mundo marcado pelo processo de mudança. Lucano vê a mudança com pessimismo, sofre-a e a expressa com angustiada lamentação; Petrônio vive a mudança com humor e sinaliza a evolução num clima de festa. Por isso, nem vale comparar o banquete do *Satyricon* com o da *Farsália*. No banquete de Lucano, comida é apenas uma referência na festa; no

banquete de Petrônio, ou se preferirem, de Trimalquião, a festa é a comida – e quanta! – em todos os sentidos. No que serve aos propósitos desta comunicação, não é nos termos descritivos do banquete que vamos encontrar uma alguma aproximação entre os dois poetas. Mas no fato de que, cada um a seu modo, Lucano sofrendo e Petrônio sorrindo, ambos fazem a memória do tempo e o registro da transformação dos costumes, do confronto de princípios, de ideologias; e, sobretudo, suas narrativas inauguram uma fórmula nova: muito diferentes uma da outra no formato explícito, mas muito próximas na intenção da novidade.

CARVALHO, A. F. A Reading: the Memory and the Party in Lucan – Pharsalia, X, 106 – 86. **Olho d'água**. v. 1, n. 1, p. 118-126, 2009.

Referências

CONTE, G. B. *La 'Guerra Civile' di Lucano: studi e prove di commento*. Urbino: Quattro Venti, 1988.

ENDT. J. *Anotationes super Lucanum*. Stutgardiae: B. G. Teubner, 1909.

GRIMAL, P. Le poète et l'histoire. In: *Lucain, sept exposés suivis de discussions. Entretiens sur l'Antiquité Classique*. Vendoeuvres-Genève: Fondation Hardt; t. XV, p. 51 - 107, 1968.

HARDIE, Ph. *The epic successors of Virgil*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

HORACE. *Oeuvres*. Texte latin et des notes explicatives par F. Plessis et P. Lejay. Paris: Hachette, 1909.

LUCAIN. *La guerre civile (La Pharsale)*, tomes I e II, texte établi et traduit par A. Bourguery. Paris: Les Belles Lettres, 1976.

LUKÁCS, G. *Teoria do Romance*. São Paulo, 2001.

PETRÔNIO. *Satiricon*. Trad. Marcos Santa Rita. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

SUETÔNIO. *As vidas dos doze césores*. Trad. Sady-Garibaldi. São Paulo: Atena Editora, 1962.

VIRGILE. *Oeuvres*. Texte latin et des notes explicatives par F. Plessis et P. Lejay. Paris: Hachette, 1919.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Cultrix, 1999.

A EXPRESSÃO CONCRETA DO MITO DE ROMA (em um trecho da *Eneida* de Virgílio)

Márcio THAMOS*

Resumo

O artigo traz uma análise, do ponto de vista da expressividade poética, de um trecho do Canto I da *Eneida*, que corresponde a um breve resumo da história de Roma, e procura mostrar como a idéia mítica do destino glorioso da Urbe ganha plasticidade nos hexâmetros de Virgílio.

Palavras-chave

Expressão Poética; *Eneida*; Hexâmetro; Poesia Latina; Virgílio.

Abstract

This essay is an analysis of poetical expressiveness in an excerpt from the first Canto of *The Aeneid*, which corresponds to a short summary of Rome's history, and attempts at showing how the mythical conception of the Urbe's glorious destiny is treated in a plastic manner by Virgil's hexameters.

Keywords

Hexametre; Latin Poetry; Poetical Expression; *The Aeneid*; Virgil.

*Departamento de Lingüística – Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – 14800-901 – Araraquara – SP. E-mail: marciothamos@uol.com.br.

O mito da predestinação de Roma é bastante conhecido e ganhou sua maior expressão na arte de Virgílio. Obras de vulgarização explicam com facilidade que a *Eneida* teria sido escrita a pedido de Otaviano Augusto, ávido por ver enaltecidas as origens da Urbe¹. Certamente não desagradava ao imperador ouvir do próprio Júpiter a confirmação de que os romanos eram “os senhores do mundo”², ou ter sua ascendência ligada ao herói Enéias, filho da deusa Vênus. Mas é preciso notar que, mais do que espírito cívico ou desejo de agradar, foi necessário incontestável talento para compor uma obra com tal vulto.

Em um trecho do Canto I da *Eneida* (versos 257 a 296), tem-se a narração resumida do mito de Roma. Trata-se do discurso completo de Júpiter a Vênus, quando esta lhe vem reclamar a sorte de Enéias, o qual, juntamente com seus companheiros troianos, acaba de enfrentar, no mar Tirreno, uma terrível tempestade provocada por Éolo, a pedido da invejosa Juno. A fim de facilitar a referência, dá-se aqui uma numeração autônoma aos versos da passagem selecionada, conforme seguem:

“Parce metu, Cytherea, manent immota tuorum
fata tibi; cernes urbem et promissa Lauini
moenia sublimemque feres ad sidera caeli
magnanimum Aenean; neque me sententia uertit.
5 Hic tibi (fabor enim, quando haec te cura remordet,
longius, et uoluens fatorum arcana mouebo)
bellum ingens geret Italia populosque ferocis
contundet moresque uiris et moenia ponet,
10 tertia dum Latio regnantem uiderit aestas,
ternaque transierint Rutulis hiberna subactis.
At puer Ascanius, cui nunc cognomen Iulo
additur (Ilus erat, dum res stetit Ilia regno),
triginta magnos uoluendis mensibus orbis
imperio explebit, regnumque ab sede Lauini
15 transferet, et longam multa ui muniet Albam.
Hic iam ter centum totos regnabitur annos
gente sub Hectorea, donec regina sacerdos
Marte grauis geminam partu dabit Ilia prolem.
Inde lupae fuluo nutricis tegmine laetus
20 Romulus excipiet gentem et mauortia condet
moenia Romanosque suo de nomine dicet.
His ego nec metas rerum nec tempora pono:
imperium sine fine dedi. Quin aspera Iuno,
quae mare nunc terrasque metu caelumque fatigat,
25 consilia in melius referet, mecumque fouebit
Romanos, rerum dominos gentemque togatam.
Sic placitum. Veniet lustris labentibus aetas
cum domus Assaraci Phthiam clarasque Mycenae
seruitio premet ac uictis dominabitur Argis.
30 Nascetur pulchra Troianus origine Caesar,
imperium Oceano, famam qui terminet astris,
Iulius, a magno demissum nomem Iulo.
Hunc tu olim caelo spoliis Orientis onustum
Accipies segura; uocabitur hic quoque uotis.
35 Aspera tum positis mitescent saecula bellis;
cana Fides et Vesta, Remo cum fratre Quirinus
iura dabunt; dirae ferro et compagibus artis
claudentur Belli portae; Furor impius intus
saeua sedens super arma et centum uinctus aenis
40 post tergum nodis fremet horridus ore cruento.”
(1956, p. 15-17)

¹ Cf., por exemplo, o verbete “Virgílio” do *Almanaque Abril* (CD-ROM), 1996.

² “Romanos rerum dominos” (*Eneida*, I, 282).

Apresenta-se, em seguida, uma tradução que procura ser, tanto quanto possível, um equivalente vernáculo para os versos em latim³:

“Não temas, Citeréia, ainda é o mesmo
o destino dos teus; tu verás, sim,
de Lavínia a cidade e as prometidas
muralhas e às estrelas do alto céu
5 o magnânimo Enéias levarás,
pois não voltei atrás em meus desígnios.
Ele (eis que te direi, já que te aflige
essa preocupação, e passo a passo
volverei os segredos do destino),
10 levando uma terrível guerra à Itália,
dominará os povos mais ferozes
e aos homens imporá leis e muralhas,
até o terceiro estio o vir reinando
no Lácio e três invernos se passarem
15 após a submissão dos duros Rútulos.
E teu jovem Ascânio, a quem agora
o cognome Iúlo é dado (este era Ilo
enquanto estava em pé o reino de Ílio),
estará no poder até que os meses,
20 volvendo em sucessão, perfaçam trinta
grandes giros; a sede do reino ele
mudará de Lavínia para a longa
Alba, que cingirá de fortes muros.
Aí, de Heitor a raça reinará
25 trezentos longos anos, até que
Ília, a sacerdotisa real, dê,
por Marte engravidada, à luz dois gêmeos.
Depois, vestindo a pele da ama loba,
Rômulo, satisfeito, acolherá
30 a todos, construirá as marciais
muralhas e, a partir do próprio nome,
chamará de *romanos* sua gente.
A estes, nem no espaço nem no tempo
fixo limites: dei-lhes um império
35 sem fim. E mesmo a rude Juno que ora,
por receio, mar, terra e céu castiga,
mudará seu juízo e, assim como eu,
irá favorecer sempre os romanos,
donos do mundo, povo togado.
40 Assim desejo. Lustrros decorridos,
um tempo chegará em que a casa
de Assáraco terá Fítia e a célebre
Micenas sob o jugo, e Argos aos pés.
Nascerá, de uma nobre estirpe, César,
45 troiano que, estendendo o Império ao mar,
a fama elevará até os astros;
Júlio, seu nome, advém do grande Iúlo.
Serenamente um dia tu o verás
trazendo aos céus espólios do oriente;
50 nas preces, como um deus, será invocado.
Então, os rudes tempos se farão
amenos, com o término das guerras;
a cândida Boa Fé e Vesta, Remo
e o irmão Quirino as leis irão ditar;

³ Optou-se pelo decassílabo como padrão métrico por ser este, na melhor tradição portuguesa, um verso epopéico, comparável, portanto, ao verso heróico latino. O hexâmetro datílico, modelo métrico da *Eneida*, apresenta uma constituição que varia de 13 a 17 sílabas (de acordo com o arranjo de longas e breves que formam os pés, em cada verso). Podendo-se, assim, imaginar a média ideal de 15 sílabas no verso latino, pareceu razoável buscar uma paridade métrica, na tradução, mantendo-se a proporção de 3 decassílabos para 2 hexâmetros.

- 55 duras trancas de ferro fecharão
as portas da sinistra Guerra; dentro
o ímpio Furor, sentado sobre as armas
cruéis e tendo as mãos atrás das costas
amarradas com cem grilhões de bronze,
60 horrendo, rugirá com a boca em sangue”.

O trecho apresentado é um breve resumo da ascensão de Roma, desde suas origens míticas até o estabelecimento do Império. Na sucessão narrativa, quatro heróis são individualizados e valorizados por suas ações: Enéias, “levando uma terrível guerra à Itália, / dominará os povos mais ferozes/ e aos homens imporá leis e muralhas” (*bellum ingens geret Italia populosque ferocis/ contundet moresque uiris et moenia ponet* – v. 7 e 8); seu filho Ascânio (Iúlo) “estará no poder até que os meses,/ volvendo em sucessão perfaçam trinta/ grandes giros; a sede do reino ele/ mudará de Lavínia para a longa/ Alba, que cingirá de fortes muros” (*triginta magnos uoluendis mensibus orbis/ imperio explebit, regnumque ab sede Lauini/ transferet, et longam multa ui muniet Albam* – v. 13 a 15); Rômulo, “satisfeito, acolherá/ a todos, construirá as marciais/ muralhas e, a partir do próprio nome,/ chamará sua gente de *romanos*” (*Romulus excipiet gentem et Mauortia condet/ moenia Romanosque suo de nomine dicet* – v. 20 e 21); e César, “troiano que, estendendo o Império ao mar,/ a fama elevará até os astros” (*imperium Oceano, famam qui terminet astris* – v. 31). Na seqüência, outra importante ação é narrada, mas sem que seja mencionado o nome do herói responsável por ela: “duras trancas de ferro fecharão/ as portas da sinistra Guerra...” (*.. dirae ferro et compagibus artis/ claudentur Belli portae...* – v. 37 e 38). Contudo, é fácil inferir daí o nome de Augusto, chefe militar que, sucedendo a César, inaugura o período conhecido como “Pax Romana”, em que cessam as guerras civis e reina uma certa tranqüilidade por todo o Império. A referência é evidente quando se lembra de que

na espécie de testamento espiritual e político que é a célebre inscrição conhecida por *Res Gestae Divi Augusti*⁴, o imperador ufana-se – aliás, muito justamente – de ter fechado por três vezes o templo de Jano, quando, desde a fundação da Urbe, tal fato só ocorrera duas vezes. Fechar o templo de Jano, como o próprio texto explica, era o costume dos antepassados quando em todo o Império a paz tinha sido restabelecida em terra e no mar por meio da vitória. (ROCHA PEREIRA, 1984, p.218)

Assim, a mítica ação civilizadora de Enéias, o herói que “aos homens imporá leis e muralhas” (*moresque uiris et moenia ponet* – v.8), se consolida por obra de Augusto, que é capaz de, mantendo a grande extensão do Império, impor-lhe a paz. De Enéias a Augusto, completa-se, pois, um ciclo heróico da “história” romana.

Todo o texto é construído de modo a manter esse vínculo entre o herói mítico e o imperador, transferindo-se para a descendência uma herança divina. Para tanto, a cada passo, na narrativa, reafirmam-se os laços consangüíneos que se estendem do troiano Enéias ao romano Otaviano Augusto: ao reinado de Enéias, sucede o de seu filho Ascânio (Iúlo), ao qual seguirá um longo período governado por seus descendentes troianos (*gente sub Hectorea* – v. 17), até que uma sacerdotisa real, Ília, engravidada por Marte (*...regina sacerdos/ Marte grauis...* – v. 17 e 18), dê à luz dois gêmeos que fundarão a cidade de Roma. Mais adiante, quando se fala de César, ele é chamado “troiano de nobre origem” (*pulchra Troianus origine* – v. 34). O próximo passo está, do mesmo modo, implícito na seqüência narrativa que, ao prosseguir referindo-se à “Pax Romana”, sugere o nome de Otaviano como sucessor direto de Júlio César⁵.

⁴“Feitos do Divino Augusto”.

⁵Pode-se também lembrar que o imperador era membro da “Família Júlia” (*Gens Iulia*) e que, como sobrinho-neto de Júlio César, passou a ser chamado Júlio César Otaviano, após sua adoção pelo tio-avô.

Os nomes de Ascânio (Iúlo), Rômulo e César funcionam, assim, como pontos de referência no tempo (e no texto), que permitem traçar uma linha ligando Enéias ao imperador Augusto. Ao longo dessa linha, decorrem ações que se passam em tempos distintos: um claramente mítico, em que atuam os troianos; e outro que já se caracteriza como histórico, em que agem os romanos. O ponto de passagem é representado pela figura lendária de Rômulo, que, segundo a tradição, em 756 a.C., funda a cidade.

O trecho expressa concretamente essa divisão entre tempos mítico e histórico com uma precisão surpreendente: a fala completa de Júpiter se constrói com quarenta versos, e o nome de Rômulo aparece no vigésimo, exatamente o meio da narrativa.

Contudo, para o discurso atemporal de Júpiter, essa divisão não faz qualquer sentido, e, desse modo, sobrepõem-se realidades históricas a acontecimentos lendários e míticos, que se desenvolvem indistinta e naturalmente, mantendo sempre entre si uma relação de causalidade evolutiva. Nessa evolução, é Rômulo quem, a partir de seu nome, estende sua descendência mítica dos troianos a todos os romanos (*Romanosque suo de nomine dicet* – v. 21), a quem, então, o pai dos deuses oferecerá “um império sem fim”, sem limites no tempo ou no espaço (*His ego nec metas rerum nec tempora pono:/ imperium sine fine dedi...* – v. 22 e 23).

Rômulo é, portanto, o elo fundamental entre troianos e romanos, representados, de um lado, por Enéias e Ascânio (Iúlo) e, de outro, por Júlio César e Otaviano Augusto. Assim, a linha evolutiva em que alguns nomes se destacam como sendo de heróis representa também a descendência coletiva de todo um povo: o troiano que se torna romano. A temporalidade métrica dos versos imita essa temporalidade evolutiva, de acordo com o seguinte esquema:

1	Enéias 5	Ascânio 11	Rômulo 20	César 30	(Augusto) 35	40
	Troianos		(Fundação de Roma)		Romanos	
(Os números indicam o verso em que se inicia a narração das ações de cada herói individualizado)						

Assim, pode-se dizer que Roma é Tróia. Mas como conciliar o trágico destino desta última, arrasada na célebre guerra contra os gregos, com a glória infinita prometida à primeira?

Virgílio resolve o inconveniente paradoxo com a criação de imagens poéticas que se completam, confirmando ludicamente a indestrutibilidade de Roma. A primeira, e mais evidente, é a simples narração de parte da estória de Rômulo e Remo. Conforme a fala de Júpiter, os troianos (a raça de Heitor) reinarão no Lácio por trezentos longos anos, “...até que/ Ília, a sacerdotisa real, dê,/ por Marte engravidada, à luz dois gêmeos” (...*donec regina sacerdos/ Marte grauis geminam partu dabit Ilia prolem* – v. 17 e 18). Rômulo e Remo, símbolos do nascimento da nação, são filhos do próprio deus da guerra (Marte), o que garante aos romanos proteção divina contra qualquer inimigo. Mas esses versos são também uma metáfora, baseada em analogia acústica, que mostra bem as origens troianas fortalecidas pela disposição guerreira de Roma. Em latim, *Ilia*, o nome da mãe dos gêmeos, tem dois homônimos perfeitos: *Ilia*, “de Ílio”, isto é, “de Tróia” (cf. *res Ilia*, v. 12), e *ilia*, “ventre”⁶. Desse modo, a imagem é clara: Roma nasce do ventre de Tróia fecundado por Marte.

⁶As três palavras assim tomadas seguem formas de nominativo. O nome próprio *Ilia* é um substantivo feminino de tema em -a-, o adjetivo *Ilia* está no feminino (em concordância com *res*, por exemplo), e o substantivo *ilia* é um neutro plural de tema em -i-.

A idéia mítica do destino de Roma e sua ligação direta com Tróia ganha, ainda, uma sintética expressão icônica a partir da configuração fônica de uma única palavra, ou melhor, da transformação de um nome: Iúlo. Antes de mais nada, cabe lembrar que esse é o único nome de um herói que ocorre mais de uma vez ao longo de todo o discurso de Júpiter, o que, naturalmente, reclama uma atenção maior. No verso 11, quando é apresentado o jovem Ascânio, antes de serem resumidos seus grandes feitos, que permitirão o surgimento de Roma, há uma explicação a respeito de seu cognome⁷: era "Ilo", "enquanto estava em pé o reino de Ílio" (o reino de Tróia), mas mudará agora para "Iúlo" (...*nunc cognomen Iulo/ additur (Ilus erat, dum res stetit Ilii regno)* – v. 11 e 12). Esse comentário parece um detalhe um tanto quanto despropositado, uma vez que é clara a intenção do narrador de ser muito breve em toda sua exposição. Mas passa a fazer sentido quando, no verso 32, se explica que o nome de César, Júlio, é derivado de Iúlo (*Iulius, a magno demissum nomen Iulo*). Cria-se, assim, uma [falsa] etimologia (na verdade, a "derivação" não passa de uma associação por analogia acústica), que é a própria expressão da transformação de Tróia em Roma.

Em latim, tem-se: *Ilus* ("Ilo"), nome que lembra sempre *Ilium, Ilion* ou *Ilios*⁹ ("Ílio", isto é, Tróia), que passará primeiro a *Iulus* ("Iúlo" - v. 11 e 12) e depois a *Iulius* ("Júlio" - v. 32). A base fônica do nome original (*Ilus*), composto por duas sílabas, são dois sons: [i] e [u]. O primeiro forma sozinho uma delas (*I-*: sílaba simples), e o segundo é o centro, ou ápice, da outra (*-lus*: sílaba complexa). Na passagem ou "evolução" de *Ilus* a *Iulius*, acrescentam-se, primeiramente, um /u/ (*Ilus* > *Iulus*), e, depois, um /i/ (*Iulus* > *Iulius*). Assim, a base fônica do nome original aparece duplicada no nome final, em que /i/ e /u/ vêm, ainda, justapostos, como a se reforçarem mutuamente (*Ilus* > *Iulius*).

Se *Ilus* (Ascânio) está para Tróia (Ílio), assim como *Iulius* (César) para Roma, tem-se aí a expressão concreta da idéia mítica da predestinação romana: Roma é Tróia que se tornou invulnerável, pois tem agora sua força básica multiplicada e renovada. O verso fundamental que concretiza o mito é *Iulius, a magno demissum nomen Iulo* (v. 32) ("Júlio, seu nome, advém do grande Iúlo"), sua configuração métrica concorre para ratificar o sentido construído a partir da lúdica derivação nominal.

O metro latino é formado por uma seqüência de sílabas longas, indicadas pelo macro (–) e breves, indicadas pela braquia (∪). Uma longa equivale a duas breves.

Agrupadas em unidades rítmicas, as sílabas compõem os pés métricos. O hexâmetro datílico, modelo invariavelmente empregado por Virgílio, é um verso composto por seis pés de quatro tempos cada (uma sílaba breve corresponde a um tempo, e uma longa a dois). Na constituição rítmica desses pés, a primeira sílaba, sempre longa, recebe um acento, marcando uma oposição entre tempos fortes e fracos. Os quatro primeiros pés são dátilos ou espondeus, isto é, unidades compostas pela seqüência de uma sílaba longa e duas breves (–∪∪) ou de duas sílabas longas (––). O quinto pé, que caracteriza o verso, é necessariamente um dátilo (–∪∪), e o último, um espondeu (––) ou um troqueu (–∪). A última sílaba do verso tem, na verdade, sua duração neutralizada pela pausa final, daí a possibilidade de ser longa, no caso do espondeu, ou breve, no caso do troqueu, sem que isso represente variação do modelo métrico de vinte e quatro tempos. Completa esse esquema rítmico, a cesura, uma pausa interna ao verso, fixada, normalmente, após a primeira sílaba do terceiro pé (embora possam ocorrer cesuras em outros pontos do hexâmetro).

⁷Os romanos pospunham o *cognomen* (espécie de apelido) ao *nomen* ("nome da família"), e a este antepunham o *praenomen*. Por exemplo, em "Caius Iulius Caesar", "Caius" é o *praenomen*, "Iulius", o *nomen*, e "Caesar", o *cognomen*.

Fazendo a demarcação dos pés com barras verticais (|), indicando-se a cesura pela barra dupla (||), e os tempos fortes por acentos (/) sobre as sílabas correspondentes, a escansão do verso 32 assim se apresenta:

$$\begin{array}{cccccc} / & / & & / & / & / & / \\ \text{I} \ddot{u} \text{l} \ddot{u} \text{s}, & | & \bar{a} & \text{m} \bar{a} \text{g} & | & \text{n} \bar{o} & || & \text{d} \bar{e} & | & \text{m} \bar{i} \text{s} \bar{s} \bar{u} \text{m} & | & \text{n} \bar{o} \text{m} \bar{e} \text{n} & | & \text{I} & | & \bar{u} \bar{l} \bar{o}. \\ 1 & & 2 & & 3 & & 4 & & 5 & & 6 \end{array}$$

Esse verso constitui uma espécie de ponte figurativa que liga Roma, de um lado (representada por *Iulius*), a Tróia, de outro (representada por *Iulo*). A ocorrência de uma única cesura, quando outras mais seriam possíveis, torna-se significativa, na medida em que obstrui o mínimo necessário essa ligação. Os três pés inteiros que se interpõem a *Iulius* e *Iulo* (2, 3 e 4) são formados apenas por sílabas longas, o que confere a esse passo um andamento rítmico mais solene, como a marcar a longínqua temporalidade que separa o troiano do romano. O sentido desse andamento é reforçado pela recorrência das consoantes [l], [s], [m] e [n], que, com suas qualidades fônicas (derivadas de características articulatórias), imprimem suavidade e fluidez ao verso. A posição dos nomes – nas extremidades do hexâmetro – sugere um paralelo entre o herói mítico e o histórico, ao mesmo tempo que lhes confere destaque. É, no entanto, o nome romano que assume preponderância, pois inicia o verso. Além disso, *Iulius* é a única palavra que aparece com certa autonomia métrica, coincidindo com a estrutura completa de um pé. A palavra *Iulo*, por sua vez, é ritmicamente distribuída em dois pés, e essa divisão métrica separa, não sem conseqüências expressivas, as sílabas *I-* e *-u-*, base icônica da força troiana. Ainda outro fato métrico relevante põe em paralelo os dois nomes para, mais uma vez, homologar a superioridade da fortaleza romana: *Iulius* se inicia no tempo forte (*arsis*) do primeiro pé, enquanto *Iulo* começa num tempo fraco (*thesis*) do quinto pé.

Só resta lembrar, mais uma vez, que o discurso apresentado é proferido pelo próprio Júpiter, e a palavra do pai dos deuses, por exprimir-lhe a vontade (*Sic placitum* – v. 27), torna-se o próprio destino, a própria verdade (ainda que tudo não passe de mera imitação poética).

THAMOS, M. The Concrete Expression of Rome's Myth (in an excerpt of Virgil's *Aeneid*), **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 1, n. 1, p. 127-134, 2009.

Referências

ROCHA PEREIRA, M. *Estudos de História da Cultura Clássica. Cultura Romana*. Lisboa: Calouste Gulbekian, 1984. vol. II.

VIRGILE. *Énéide*. 8 ed. Texte établi par H. Goelzer et traduit par A. Bellessort. Paris: Les Belles Lettres, 1956.

Bibliografia

BORNECQUE, H.; MORNET, D. *Roma e os romanos*. Trad. Alceu Dias Lima. São Paulo: EPU, Edusp, 1976.

COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. Trad. Th. Lopes. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.

GREIMAS, A. J. et al. *Essais de Sémiotique Poétique*. Paris: Larousse, 1972.

GREIMAS, A. Sémiotique figurative et sémiotique plastique. **Actes sémiotiques: documents**. v. 6, n. 60, 1984.

HARVEY, PI. *Dicionário Oxford de Literatura Clássica Grega e Latina*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, s/d.

LIMA, A. D. A leitura do poético. Questões de Semiótica e de método. **Significação** - Revista brasileira de Semiótica, Ribeirão Preto, n. 1, p. 59 - 79, 1974.

_____. Elementos métricos e sua projeção significativa. Estudos de Semiologia aplicada a alguns versos de Virgílio. **Revista BACAB** - Estudos semiológicos, São José do Rio Preto, n. 1, p. 61 - 87, 1970.

_____. Poesia latina. Anotações lingüísticas e fonoestilísticas. **Significação** - Revista brasileira de Semiótica, São Paulo, n. 8/9, p. 145 - 154, 1990.

LOPES, E. *Fundamentos da Lingüística Contemporânea*. São Paulo: Cultrix, s/d.

MARTINET, A. *Elementos de Lingüística Geral*. 8 ed. Trad. J. M. Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

OTT, W. *Metrische analysen zu Vergil Aeneis buch I*. Tübingen: Niemeyer, 1973.

PRADO, J. B. T. *Canto e encanto, o charme da poesia latina. Contribuição para uma poética da expressividade em língua latina*. São Paulo, 1997. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997 – exemplar xerocopiado.

TORRINHA, F. *Dicionário latino-português*. 2 ed. Porto: Gráficos Reunidos, 1937.

REPRESENTAÇÕES DA MULHER NA POESIA LATINA

Aécio Flávio de Carvalho*

Resumo

Na Literatura Latina, os poetas consagraram figuras femininas que a tradição artística vem, continuamente, imortalizando literária ou plasticamente. Destas, este trabalho considera Dido e Lésbia, figuras criadas, respectivamente, por Virgílio e Catulo, objetivando uma amostragem de como os dois grandes poetas trabalham as personagens femininas, construindo, cada um a seu modo mas sempre com grande arte, magníficas representações da mulher e dos sentimentos amorosos que as dominam ou pelos quais o homem é dominado.

Palavras-chave

Catulo; Figuras Femininas; Literatura Latina; Virgílio.

Abstract

In Latin Literature, poets have acclaimed feminine figures which the artistic tradition has continually immortalized through literature or plastic arts. Among them, this paper takes into consideration Dido and Lesbia, respectively created by Virgil and Catullus, in order to show how two great poets elaborate female characters, building magnificent representations of women and the passionate feelings which dominate them and through which men are dominated.

Keywords

Catullus; Poetry; Representation; Virgil; Woman.

* Departamento de Letras da Universidade Estadual de Maringá – UEM - 87020-900 - Maringá - PR. E-mail: sec-dle@uem.br

A tradição clássica consagrou para a posteridade uma extensa galeria de figuras femininas. Notáveis pela auréola mítica, muitas vezes, outras tantas realçadas pela dramaticidade das suas histórias, e algumas singularizadas pela doçura do amor – essas mulheres tiveram seus nomes transformados em símbolos, em estereótipos dos quais a arte, nas suas diversas formas de expressão, em todos os tempos posteriores, apropriou-se, tornando-os patrimônio comum da humanidade.

Correndo o risco de me tornar maçante pela menção do que é, aparentemente, óbvio, desfilo, a seguir, um rol dos nomes mais significativos, apenas para rememoração, visto que, alguns deles, se tornaram tão comuns à nossa vivência que, por vezes, esquecemos da sua origem. Nomes como Afrodite, Aglaé, Agripina, Alcione, Alcmene, Aletéia, Andrômaca, Andrômeda, Antígona, Ariadne, Ártemis, Atena ou Atenas, Aurora; as Bacantes; as Camenas, Camila, Calíope, Calipso, Cibele, Cíntia, Circe, Cleópatra, Clio, Clitemnestra, Clódia, Corina, Cornélia, Creusa ou Créusa; Dafne, Danae, Danaide, Djanira, Délia, Deméter, Diana, Dione, Dirce; Electra, as Erínias, as Eumênides, Eurídice, Europa; Fedra, as Fúrias, Gaia ou Géia, Clauce, Górgona; Harmonia, Harpias, Hebe, Hécuba, Helena, Hera; Ifigênia, Io; Jocasta, Júlia, Juno; Lavínia, Leda, Lésbia, Lídia, Lígia Lucília, Lucrecia; Medeia, Medusa, Melpômene, as Mênades, Messalina, Minerva, Moira, as Musas; as Nereidas, as Ninfas e Níobe; as Parcas, Partênope, Pasífae, Penélope, Perséfone, Pirra, Políxena, Prosérpina; Quimera; Réia Silvia, Safo, Selene, Sêmele, as Sereias; Têmis, Tétis, Tânatos: Urânia; Vênus e Vesta – são, hoje, patrimônio da cultura comum, largamente empregados nas mais diversas áreas da expressão lingüística ou plástica, muitas vezes já desvinculados da situação que lhes deu origem ou notoriedade.

Neste espaço, interessa-nos o destaque de dois nomes, sem ressaibos latinos, mas eternizados pela poesia latina.

Começamos pela poesia épica. Nem latino nem grego, um nome impõe-se à lembrança, especialmente: Dido, a rainha de Cartago, consagrada pela poesia de Virgílio, que lhe dedicou, inteiro, o canto IV da epopéia "Eneida".

Antes da personagem, uma síntese da concepção geral do imortal poema, para melhor acompanhamento das considerações que virão.

O objetivo de Virgílio, na "Eneida", é, a um tempo, político e artístico. Há um objetivo político quando a obra se insere nas intenções explícitas do imperador Augusto de incentivar a criação de uma obra que, captando as fulgurações dos vultos e das lendas de um antepassado mitológico, se constituísse num monumento às glórias do império de Roma, naquele momento universal; isto, sem descurar das convenientes luzes sobre a ascendência mítica daquele que – no clímax das conquistas – ensejava ao mundo a paz, a *pax augusta*. O objetivo artístico flui, naturalmente, do estro genial do autor que, por sua vez, corresponde, talvez conscientemente, ao anseio romano de rivalizar com os gregos, deles se servindo, literariamente, como perene motivação. Assim, a "Eneida", seria "a grande contrapartida dos poemas homéricos". Tanto o é que a estrutura do poema virgiliano é a mesma estabelecida por Homero, o que parece enunciado pelas palavras iniciais do poema: *Arma virumque cano...* Eu celebro as armas e o homem...

Na verdade, Virgílio celebra, primeiro, o homem, Enéias – como sabemos – que, fugindo de Tróia após a lendária guerra, vai atrás do destino que os deuses lhe impuseram, de fundar Roma, no Lácio; mas, para chegar à região, curte heroicamente extraordinárias peripécias viageiras, que lembram a "Odisséia", narrando a volta de Ulisses para os braços de Penélope, não sem, antes, enredar-se nos laços amorosos de Calipso e livrar-se dos ardis feiticeiros de Circe. Na "Eneida", a Calipso do herói troiano será Dido; mas, ao contrário do que acontece com Ulisses, depois do interlúdio amoroso – no qual, aliás, nenhum dos dois é agente mas são, ambos, enleados pela

sedução feminina, da qual só se desvencilham por intervenção dos deuses – Enéias não vai encontrar o repouso no seio da mulher da sua vida; antes, deverá cumprir a missão que os deuses lhe outorgaram e deverá lutar. A esta luta é que alude o poeta na primeira parte do verso inicial; faz, então, na segunda parte do poema, o poema da guerra: tal qual Homero o fizera na “Ilíada” em relação às lutas junto à Tróia, Virgílio narra as vicissitudes das armas teucras contra as tribos itálicas, na conquista do espaço aonde vai se erigir a cidade de Roma, no Lácio.

Feita, assim, a síntese da *Eneida*, podemos voltar para o nosso tema e focalizar, no poema, as figuras femininas.

Sem nos atermos às figuras anônimas, nem às semideusas; sem mesmo fixarmos as deusas Vênus e Juno, estas – em última instância – mulheres cuja vaidade e ciúmeira feminina tecem o enredo da paixão de Dido; citemos, de passagem, personagens femininas apenas esboçadas, como a amorosa Hécuba; a *infelix* Andrômaca, a esposa de Heitor; Helena, distinguida na *Eneida* pelo epíteto solene de *egregia coniunx*, a nobre esposa, a mulher fatal, cuja beleza desencadeara a luta sangrenta; Creúsa, a primeira esposa de Enéias, amada pelo herói a ponto de ser lembrada, num contraponto (proposita?) com Helena, como *dulcis coniunx*, uma doce esposa; Lavínia, a esposa latina prometida ao herói, causa involuntária de lutas e desgraças, penhor inconsciente da união dos teucros e itálicos, condicionada pelo Destino ao êxito final da conquista do Lácio. Citemos mais, com alguma ênfase, Amata, a rainha mãe de Lavínia, que enlouquece de dor por ver os fados distorcerem a sorte da filha e da Itália, fazendo ela mesma para si o nó da força e da morte infamante.

Com a ênfase que se impõe, lembremos Camila, depois de Dido a figura feminina mais bem elaborada da *Eneida*, a guerreira, comparada por Virgílio a um gavião, de belo porte e de forte gênio, uma *aspera virgo*, virgem, voluntariosa, mas mulher capaz de distrair-se pela elegância armada de um jovem inimigo e, no embevecimento, cair vítima de um dardo certeiro. O poeta constrói-lhe a figura desde o berço. E o faz pela boca de Diana, como que lhe preanunciando a índole belicosa; ficamos sabendo que, bebê ainda, Camila fora salva pelo pai, numa fuga aventureira através de batalhas; que mal dava os primeiros passos e já o pai lhe punha nas mãos um dardo e nos ombros um arco e setas; que em lugar de redes de ouro para os cabelos e de longos vestidos flutuantes, pendia-lhe, desde a cabeça, uma pele de tigre; que vivia a dura vida dos pastores e bebia leite de égua selvagem; que, ainda menina de mão delicada, arremessava dardos infantis e fazia girar a funda sobre a cabeça, já capaz de abater o cisne branco. A intenção de Virgílio, explícita no primeiro verso da epopéia, de recordar aos romanos da época de Augusto a saga dos antepassados, cumpre-se assim também no entusiasmo transparente com que o poeta delinea a figura admirável de Camila que era, ela sim, autenticamente itálica, razão pela qual o poeta a distingue como “formidável donzela” e apresenta como “honra da Itália”, *decus Italiae*, realizando, na projeção dela, mulher mas antepassado legítimo, a proposta de exaltação das virtudes ancestrais. Entretanto, numa comprovação da sua criatividade artística, o poeta dá-lhe um fim às ações violentas e a repõe no presumido lugar comum da alma feminina fazendo-a morrer – ludíbrio do destino – mulher deslumbrada por uma visão masculina.

Está na hora de fazer uma pergunta metódica: e Dido, como se encaixa neste poema-celebração da guerra?

Antes do mais, reconheçamos Dido, tal como o poeta a apresenta. Sintomaticamente, a primeira referência nos diz que ela é “desconhecadora do destino”. Ou seja, ela será um instrumento útil para que se cumpra a vontade soberana do pai dos deuses, indicada, claramente, a Vênus: *Enéias fará na Itália grande guerra e domará os povos ferozes e dará leis e cidades aos homens... Tempo*

virá, após decorridos muitos lustros... nascerá César, troiano de bela origem, que estenderá seu império até o Oceano e sua fama até os astros...

Mas que mulher é essa Dido? É Vênus quem explica, respondendo à igual pergunta de Enéias; Dido viera da Fenícia, de Tiro, onde tinha sido esposa de Siqueu, e de onde, quando o marido foi assassinado, fugira, no comando de uma frota em que a acompanharam os tírios inimigos do assassino. Mesmo nesta desventura era, pois, uma mulher forte: *dux femina facti*, uma mulher a comandante da expedição.

E a sidônia Dido erguera, em Cartago, aproveitando os tesouros do ex-marido, uma cidade-estado, onde reinava, belíssima e poderosa, cobiçada pelos reis vizinhos, que lhe disputavam, com a união política, a intimidade da alcova.

É assim, deslumbrante de beleza, comparada com Diana, “a deusa que leva a aljava ao ombro e, andando, excede a todas as demais” que Enéias pela primeira vez vê a rainha. Para ali, para Cartago, ele tinha se desviado com sua frota, batida pelos solavancos das ondas do mar, revoltas por artes dos furores de Juno.

Ela, em contrapartida, à vista do herói, ao qual Vênus, sua mãe, dera magnífica cabeleira e o esplendor da mocidade, dotando-o de graça sedutora, ficou-se estupefata.

Desta forma o poeta prepara o leitor para o romance que os magníficos personagens viverão dentro em pouco, atribuindo tudo – é claro – à alcoviteirice interesseira das deusas Vênus e Juno.

Dido, primeiro vitoriosa na viuvez prematura, logo em seguida rainha capaz de desdenhar a cobiça de reis vizinhos por fidelidade ao esposo falecido, *dux femina facti*, comandante das ações no seu reino, onde distribuía a justiça e promulgava leis, e, até ali, dona do seu coração e dos sentimentos, é, desde esse encontro fatal, impiedosamente arriada de sua majestade pela força de uma paixão, gradativamente mais corrosiva: mais que rainha, Dido se demonstrará fêmea; despojando-a da majestade, o poeta desvendará sua condição de mulher carente de amor e do gozo do sexo. Transformando os deuses em instrumentos do romance que engendra, o poeta mostra Citeréia maquinando para que Cupido abra-se a rainha *com furioso ardor e penetre seus ossos com o fogo do amor*; e, pouco depois, descreve-a devorada por uma chaga silenciosa que lhe rói o fundo do coração. Os adjetivos característicos da grandeza vão sendo mudados, primeiro para a indicação do óbvio: a sidônia Dido, a fenícia Dido; e depois para a expressão da comiseração para com a infelicidade amorosa da mulher, o que, que mesmo em latim, fica transparente: *infelix* (I, 712), *misera* (I, 719), *infelix Dido* (I, 749), num crescendo que evoluirá para *miserrima* (IV, 117), e daí para o desenlace, primeiro indiciado com *moritura* (IV, 308) e *moribunda* (IV, 323) e, enfim, consumado com o mesmo adjetivo-verbal *moribunda*, nos versos 529 e 604 do IV Canto.

A progressiva transmutação da personagem, de mulher que domina para mulher que é dominada, passa por situações de intenso conflito psicológico, do qual participa sua irmã e confidente, Ana. Com Ana, Dido abre o coração; suas palavras indicam a profundidade da ferida causada por Cupido:

Quem é este hóspede estranho... Que nobreza exprime seu rosto! Que alma valente e que façanhas! Creio... que ele é da raça dos deuses! ...depois do destino do Siqueu... só este subjogou meus sentidos... reconheço os vestígios da antiga chama.

E, entretanto, jura, invocando Júpiter, que não vai trair a memória do marido. Jura, mas o que quer ouvir da irmã são palavras de condescendência à sua paixão. E, sentindo a culpa de uma traição póstuma, passa a imolar vítimas aos deuses como que implorando a paz da consciência, o que o próprio poeta ironiza:

Ai! (...) Para que servem os votos e os santuários a uma mulher delírio?
Sutil flama devora sua medula e uma chama silenciosa vive no fundo do
seu coração.

Explícito na metáfora, Virgílio mostra Dido não mais como rainha, mas como uma corça atingida pela flecha, desvairada pela dor, que leva por onde vai a seta mortífera cravada na carne.

Só faltava mesmo a consumação da paixão. Para isto concorreu a vontade das deusas inimigas, Vênus e Juno, num conluio incomum urdido pelo poeta para tecer o mais belo romance de amor da latinidade. Através das deusas, Virgílio preparou a ocasião: durante uma caçada; preparou o cenário: na mata, dentro de uma caverna; preparou as circunstâncias: os dois amantes sozinhos, isolados dos demais da comitiva por uma tempestade providencial de granizo; e ainda insinua que o estrondo de um trovão ou o fulgor de um raio jogou a rainha nos braços do herói: *fogos brilharam no éter cúmplice dessa união*. Entretanto, era o começo do fim. E o poeta anuncia: *Aquele dia foi para Dido a primeira causa da sua morte e das suas desgraças*.

É que a união, para Dido definitiva, para Enéias era um entrave. No calor da paixão, ele nem estava se dando conta disso, vinha se esquecendo que os deuses lhe tinham dado uma missão. Mas o onipotente Júpiter, através do seu fiel mensageiro Mercúrio, trata logo de reavivar a memória do herói que, embora embriagado de paixão, era-lhe fiel, era, antes de tudo, o piedoso Enéias. Tão piedoso com os deuses que se fez impiedoso com a amante, não obstante os rogos dela; chamando-a Elissa, isto é, feliz, contente, protesta que não a esquecerá jamais; mas vai cumprir o seu destino. Dido, furiosa, ainda lhe lança em rosto a perfídia, que ele é um animal, que é uma rocha insensível... Em vão; Enéias vai partir, com todos os seus.

Ela, nos termos precisos do poeta, *vero infelix, fatis exterrita, mortem orat: taedet caeli convexa tueri*, verdadeiramente infeliz, enfurecida com o próprio destino, clama pela morte: a luz do céu a aborrece. E mais: vencida pela dor, abandona-se aos seus furores e resolve morrer. Premeditou a morte; engana a própria irmã e a faz erguer uma pira, como quem vai fazer uma oferenda; no alto da pira invoca alguma divindade que tenha cuidado dos que amam com amor não-correspondido, se é que exista alguma, para que lhe faça justiça e a vingue.

Ele, já no navio mas ainda ancorado, recebe novas advertências de Mercúrio, sendo prevenido de que *varium et mutabile semper femina*, a mulher é sempre volúvel e mutável. E, então, se apressa e parte.

Ela, o poeta a deixa só, nós últimos instantes; sem a irmã, sem qualquer companhia; só, ela, no alto da pira, precipita-se sobre uma espada e morre. Morre uma mulher amante, não uma rainha; ou, se quiserem, morre uma rainha que é, antes de tudo, mulher. Morre por amor ou morre sentindo-se culpada por ter amado?

Nos estertores da morte, o último pensamento é para o amante. Não com amor, mas agourando-lhe a vingança. Ela mesma não pode vingar-se; mas agoura que a vingança se cumpra através dos seus súditos, aos quais pouco antes rogava:

Haec precor, hanc vocem extremam cum sanguine fundo, tum vos, o Tyrii, stirpem et genus omne futurum exercete odiis.

Rogo-lhes isto, este o último grito que exalo com meu sangue: persegui com vosso ódio a sua raça e a toda a sua descendência.

Ao extinguir a ação da personagem no enredo do poema, Virgílio, de certa forma justifica-lhe a presença não tanto para o enredo da narrativa mesma, mas para o entendimento da história romana futura, quando cartagineses e romanos se defrontarão em guerras sangrentas, muito antes de Roma conseguir tornar-se a *domina gentium*.

Dentro da *Eneida*, a história do amor de Dido não se configura como a história do amor de Enéias. Quero dizer que, para o enredo de uma epopéia concebida como a celebração do herói fundador de Roma e das suas lutas para a conquista do Lácio, amostra especular, no passado, das glórias da *Vrbs* no *Orbis* do futuro, a presença de Dido poderia ser dispensável.

Não foi dispensável, entretanto, à genialidade criadora de Virgílio que, fugindo ao modelo homérico, concebeu, inserido dentro de uma obra épica, um conto de amor; um conto de amor trágico, cujo inegável apelo emocional vem atravessando os séculos. Dido, será sempre lembrada. Neste sentido, as palavras dirigidas por Enéias à rainha no primeiro encontro dos dois, foram proféticas:

Enquanto os rios correrem para os mares, enquanto as sombras das árvores percorrerem os vales dos montes, enquanto o céu alimentar os astros, sem cessar tua glória, teu nome e teus louvores permanecerão entre nós, quaisquer que sejam as terras...

E assim, cumprindo a profecia virgiliana, encerremos nossas considerações sobre Dido. Com certeza, a epopéia **Eneida** perde grandeza e substância artística se, na sua análise, se prescindir da evocação dessa magnífica figura de mulher.

Da poesia lírica latina – sem menosprezo nenhum a Delia ou a Nêmesis de Tibulo, sem desfavor a Cíntia, a musa de Propércio – lembremos, para as presentes considerações, o nome de Lésbia, a inspiradora de Catulo.

De Lésbia, penso que se pode dizer, inicialmente, num contraponto ideal com Dido, abandonada pelo amado, que foi a amada que abandonou amante, que foi o “castigo” do amante.

Não interessa questionar se existiu ou não a mulher Lésbia, se Lésbia é pseudônimo e, então, qual teria sido a musa inspiradora do poeta. Tenhamos por unânime, hoje, a concepção de que a poesia é ficção; conjecturar sobre qual teria sido o embasamento no real para o emergir do eu-poético nos versos catulianos não serve ao nosso interesse próximo. Quando muito, concordemos com a opinião dos que entendem que, se Lésbia não existiu de fato, Catulo a inventou. E o fez com tal arte, que a sua “Lésbia poética” vale por si mesma. Fixemo-nos nesta, então.

A obra poética de Catulo condensa-se nos 116 *carmina* que dele restaram, que, aliás, documentam, e muito bem, o modelo alexandrino de fazer poesia, isto por volta da primeira metade do século anterior a Cristo (Catulo viveu entre 87 e 54, datas ainda discutidas pela crítica). Para os objetivos deste texto, enquadrar Catulo como alexandrino, um dos *poetae noui*, significa, sobretudo, dar realce às características do modelo: o cultivo da arte pelo gosto da arte, a poesia como expressão da subjetividade, a liberdade de escolha do tema e da forma, o olhar sobre o cotidiano, o sentimento sobre a razão, a irreverência sobre a formalidade. Serve isso, também, de explicação genérica para a opção de Catulo pela linguagem espontânea, por um lado, e, por outro, pela temática, preponderante, da paixão amorosa.

Esta, a paixão amorosa de Catulo, leva o nome ou pseudônimo de Lésbia, provavelmente como referência à lendária amante de Lesbos, Safo, que o poeta admirou tanto a ponto de parafrasear-lhe uma das odes mais famosas no *carmen* 51; vamos partir de um excerto deste *carmen* para entrar na tentativa de refigurar Lésbia:

*nam simul te,
Lésbia, aspexi, nihil est super mi
Vocis in ore,
Lingua sed torpet, tenuis sib artus
Flamma demanat, sonitu suopte
Tintinant aures, gemina teguntur
Lumina nocte.*

pois assim que te
Vejo, Lésbia, nem um fio de voz
Resta em minha boca,
A língua, porém, se paralisa; uma chama sutil
Se espalha pelos meus membros; com ruído interno
Tintinam os ouvidos, os olhos se cobrem
Com dupla noite

Começar pelo poema 51, assim *in medias res*, não significa uma desconsideração ao que se poderia imaginar que tivesse ocorrido, a saber, um processo crescente de, digamos, possessão amorosa. Na verdade, a classificação dos 116 *carmina*, tal como se apresenta, hoje, não pretende respeitar uma cronologia da composição, de resto impossível de ser adequadamente reconstituída. Quando muito, é lícito conjecturar que os sentimentos do amante estavam desgastados em 57 a. C., ano em que o poeta deixa Roma, no séqüito de Mêmio, rumo a Bitínia, o que, se não autoriza afirmar, sugere uma “fuga” por desilusão amorosa.

O que se quer, escolhendo os versos acima, é, de imediato, mostrar o eu-poético submisso, devorado pelo fogo da paixão amorosa e, desta forma, exibir a força dominadora da mulher amada, capaz de entorpecer os sentidos do amante com sua simples presença. Efeito não intencionado mas que não pode ser esquecido é a expressão humana do sentimento, contrastante com grandiloqüência e solenidade da forma e do gênero épico. Neste, em que se pretende a consagração do momento heróico, releva-se a figura do amado altaneiro e impassível diante da amante angustiada; no momento alexandrino, grava-se o reverso da medalha e o destaque é a amada insensível ante o amante sofredor.

Da coletânea dos *carmina*, distingue-se um número expressivo de poemas em que Lésbia aparece de maneira seguramente identificável como motivação explícita da expressão amorosa do eu-lírico, ensejando uma *separata* mais que suficiente para que se possa avaliar o quanto a musa-amada, pessoa histórica ou personagem criada, significou para o poeta, amante real ou fingidor. Desta *separata*, alguns destaques e algum comentário pontual:

1. Nos poemas II e III, amada é, ternamente, por quatro vezes, distinguida com o tratamento “minha menina”,

Passer, deliciae meae puellae (II, 1)
Pássaro, encanto da minha menina
Passer mortuus est meae puellae,
Passer, deliciae meae puellae (III, 3,4)

Morreu o pardal da minha menina,
O pardal, encanto da minha menina

Tua nunc opera meae puellae
Flendo turgidoli rubent ocelli (III, 16,17)

Agora, por tua causa, estão vermelhos de chorar
Os olhinhos inchadinhos da minha menina!

Toca-nos, nestes poemas, a ternura intensa do quadro, trazendo-nos diante dos olhos cenas recorrentes no âmbito familiar: a menina brincando com o pássaro, acalentando-o junto ao seio (*quicum ludere, quem in sinu tenere* [II, 2]); o pássaro, que bem conhecia a dona, saltitando e pipiando (*nam mellitus erat suamque norat* [III, 6], *circumsiliens modo huc modo illuc* [III, 9]); e, a um tempo, a sugestão da paixão (*tecum ludere sicut ipsa possem et tristis animi leuare curas* [II, 9-10]) capaz de fazer o amante sofrer, com a amada, a perda do pardal, amaldiçoando o Orco que

devora toda beleza. Neste momento, leio no possessivo *mea* uma sensação de segurança do amante

2. O *carmen V* é clássico e consagra, por assim dizer, o conflito de gerações:

*Vivamus, mea Lesbia, atque amemus,
rumoresque senum seueriorum
omnes unius aestimemus assis (V,1-3)*

Vivamos, minha Lésbia, e amemos,
e as censuras desses velhos tão severos,
todas valham para nós um só centavo.

O jovem amante se continua sentindo-se seguro da correspondência aos seus sentimentos; prá que se importar com críticas? Vamos amar, muito...:

*da mi basia mille, deinde centum,
dein mille altera, dein secunda centum... (V, 7,8)*

dá-me mil beijos, depois cem,
depois, sem parar, ouros mil, depois cem.

No inebriamento do amor, esquecer as contas, confundir os números e nem ligar para os invejosos, para que não possam pôr mau-olhado no amor:

*... ne sciamus, aut ne quis malus inuidere possit,
cum tantum sciât esse basiorum (V, 11,12).*

3. O poema VII mantém o mesmo tom; o amante quer da amada tantos beijos quantos são os grãos de areia do deserto (VII, 1-4) ou quantas as estrelas do céu (VII, 7-9). Entretanto, essa insistência dele em reclamar os beijos dela podem estar revelando algo mais; aquela nota sobre os invejosos e o mau-olhado (V, 11,12) repete-se (VII, 11,12). Quer dizer algo? E há também, no v. 10, uma expressão reveladora: *uesano Catullo*; o poeta confessa-se louco, fora de si. Louco de amor... fora de si... de ciúme?

4. E já no poema seguinte, num monólogo angustiado, confessa-se infeliz, sente-se... um bobo: *miser Catulle, desinas ineptire* (VIII, 1); lamenta a perda de uma situação, quando os sóis fulgiam e quando, paradoxalmente, confessa, ele era de um homem dominado, um brinquedo nas mãos da amante: *cum uentitabas quo puella ducebat* (VIII, 4); tenta reagir, dizendo de si para si que resiste e que não vai procurá-la mais: *Catullus obdurat, nec te requireret* (VIII, 13,14); mas explode em imprecações de mal contido despeito:

*Scelestâ, uae te; quae tibi manet uita!
Quis nunc te adibit? Cui uideberis bella?
Quem nunc amabis? Cui esse diceris?
Quem basiabis? Cui bella mordebis? (VIII, 16-18)*

Desgraçada, ai de ti! Que vida te espera!
Quem, agora, se aproximará de ti? A quem parecerás bela?
Quem, agora, amarás? De quem dirão que és?
Quem beijarás? A quem morderás os lábios?

Bem se vê que a expressão da dor de cotovelo, em latim como em qualquer língua, é um mote eterno. Bem se vê, também, que Lésbia era poderosa no amor e impunha ao amante uma sujeição total dos sentimentos.

5. É de se imaginar o quanto de sofrimento esta sujeição representaria para o homem, principalmente em se considerando, de passagem, que esse homem era um

cidadão romano, condenado pela tradição a ser sempre o dominador. Por isso, para fazer valer sua condição de *dominus*, ele continua reagindo e, depois de elaborar a síntese cinética das conquistas romanas levadas até aos confins da Índia, entre os hircanos, os árabes, os citas e os partos, das águas do Nilo às do Reno, para além dos Alpes (XI, 2-13), manda recado à mulher a quem ainda chama "*mea puella*", mas, agora, pretendendo mostrar domínio da situação; e anuncia que o recado é de palavras poucas e nada agradáveis, *pauca nuntiate meae puellae non bona dicta* (XI, 15,16): que ela viva e passe muito bem com seus amantes (XI, 15,16).

6. Entretanto, a figura de Lésbia continuará machucando a alma do poeta. Num momento, ele vai lembrar o perfume que a *puella* usa; noutro, confessa a um amigo que está sofrendo e cada vez mais: *malest, Cornifici, tuo Catullo, malest, me hercule, et laboriose et magis magis in dies et horas* (XXXVII, 1,2), vai mal, Cornifício, o teu Catulo, vai mal, por Hércules, e sofre, cada vez mais a cada dia e a cada hora. E quando alguém se atreve a comparar outra *puella* com Lésbia, ele reage: *O saeculum insapiens et infacetum!* (XLIII, 8), ó geração de mau gosto e grosseira!

7. É então que toma emprestadas de Safo as expressões amorosas do poema 51, com o qual iniciamos este passeio pelos poemas catulianos consagrados a Lésbia. É feliz o homem que pode estar com ela: *ille mi par esse deo uidetur* (LI, 1), é como um deus, esse felizardo; mais, ele supera os deuses: *ille ... superare diuos* (LI,2)! Quanto ao eu-lírico amante, a simples visão da amada o arrebatava, o faz perder o controle dos sentidos: *eripit sensus mihi* (LI, 6).

8. Entretanto, ele tenta curar-se deste amor ingrato, *ex hoc ingrato...amore* (LXXVI, 6); suplica aos deuses que lhe arranquem do coração esta peste, esta desgraça, esta terrível doença. A gradação, assim, é o poeta quem faz, em versos que mais parecem uma oração angustiada:

*O dei, si vestrum est misereri, aut si quibus unquam
Extremam iam ipsa in morte tulisti opem,
Me miserum aspiciate et, si uitam puriter egi,
Eripite hanc pestem perniciemque mihi,
Quae mihi subrepens imos ut torpor in artus
Expulit ex omni pectore laetities,
Non iam illud quaero, contra ut me diligat illa,
Aut, quod non potis est, esse pudica uelit;
Ipse ualere opto et taetrum hunc depone morbum.
O dei, reddite mi hoc pro pietate mea. (LXXVI, 17-26)*

Ó deuses, se é próprio de vós a compaixão ou se alguém, alguma vez,
À beira da morte levaste o verdadeiro auxílio,
Dirigi vosso olhar para este infeliz e, se tenho vivido com integridade,
Arrancai de mim esta peste e esta desgraça,
Que como um torpor, se infiltrando no fundo dos meus membros,
Expulsou de todo o meu coração as alegrias.
Já não peço que aquela mulher corresponda à minha estima,
Ou, o que não é possível, queira ser honesta;
Só desejo curar-me e deixar esta terrível doença,
Ó deuses, concedei-me isto em troca da minha devoção!

Os ingredientes do mal de amor mais profundo, da paixão não correspondida e por isso mais doída, estão presentes. Um amor que entorpece como uma droga, que faz sofrer como uma doença. Não está nas condições do próprio indivíduo a cura de um mal tão grande, por isso implora o auxílio dos deuses.

9. Entretanto, quando fica sabendo que a amante se referira a ele, ainda que para injuriá-lo, parece que lhe ressurgue uma esperança, presume que ela ainda o quer, quem sabe julgando-a por si próprio: *non solum meminuit . . . irata est; hoc est*

uritur et conquitur, ela não só se lembra . . . está com raiva, isto é, consome-se de ardente desejo (LXXXV).

Que são estes os sentimentos dele, Catulo e/ou eu-lírico, patenteia-se nos versos do poema LXXV, talvez a mais completa e, a um tempo, a mais sintética expressão do sentimento amoroso produzida em língua latina. As palavras, significantes trabalhados para produzir a máxima concisão, concorrem para a expansão máxima do significado, evocando, de impacto, a intensidade do amor e do sofrimento, dramaticamente contraditórios, de todos os apaixonados:

*Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requires.
Nescio, sed fieri sentio et excrucior.*

Odeio e amo. Talvez perguntes porque faço isso.
Não sei, mas sinto que acontece e me torturo.

A expressão de um amor assim tão arrebatador e pungente, não pode nos fazer perder o sentido do presente trabalho e esquecer o reverso do enunciado poético, ou seja, quanto maior é força do amor que subjuga o homem, mais poderosa e dominadora é a mulher que é o objeto do desejo dele. Aliás, para a compreensão da figura de Lésbia representada por Catulo, é preciso refletir sobre quem é o sujeito e quem é o objeto, quem é agente, quem é paciente nesta relação amorosa da qual temos apenas o testemunho lamentoso de um dos pares. Os textos que temos, e os mais significativos deles foram aduzidos acima, permitem concluir que Lésbia era quem se impunha ao coração do poeta amante, ela quem o tinha subjugado, ela regia; ele, confessa-se dominado, diminuído como indivíduo e como cidadão, torturava-se com isso e, mais ainda, porque se sente impotente para livrar-se da sua doença de amor.

Para os nossos objetivos, Importa, ao final, não a grandeza de uma ou a submissão do outro dos amantes, mas a beleza dos poemas catulianos, capazes de se eternizarem na expressão candente de uma das figuras mais enigmáticas da história da representação literária da personagem feminina, iluminando-se o poeta nas mesmas chamas da paixão amorosa que eterniza.

Dentro da literatura latina, Dido e Lésbia são duas representações de mulher bastante distintas uma da outra. Já dissemos que Dido encarna a amante apaixonada, submissa e, ao final, trágica, ao passo que Lésbia é amada desejada e dominadora que parece, ao final, descartar o amante. Mas não terá sido pela história dessas mulheres, conquanto belas e empolgantes, que estes nomes se fixaram na memória cultural dos tempos. Ou, melhor, não terá sido somente por isso. Para que Dido e Lésbia tenham se tornado protótipo de tantas e iguais mulheres, com histórias de paixões símiles, tanto ou mais arrebatadoras, com certeza, contribuiu a forma impar com que Virgílio e Catulo, genialmente, (re)criaram suas personagens. Virgílio, entendo como válido dizer que é na elaboração da figura de Dido que mais se afasta do molde épico homérico, no qual a personagem feminina e, principalmente, a personagem feminina humana, mal tem individualidade, sugerindo, sempre, a força da dominação masculina, mesmo quando arrebatada pela beleza (caso de Helena) ou atraída pela ternura (Nausica). Virgílio se distingue, sobretudo, quando dá a sua Dido força bastante para a consumação trágica da própria morte, fazendo-a, no momento supremo, dona do seu próprio destino, pretensamente agente da restauração da própria dignidade perdida na paixão amorosa. Catulo, por sua vez, constrói uma heroína mais próxima de nós e da nossa sentimentalidade cotidiana, verbalizando a emoção com expressões que também podemos, e com propriedade, empregar; fala do amor e da amada em situações vivenciais, nas quais o leitor se reconhece, quiçá acordando-lhe no coração calores e dores que só os amantes conhecem.

Assim, Dido e Virgílio, Lésbia e Catulo, afirmando artisticamente sentimentos que são eternos na alma humana são – as criaturas e os seus criadores – igualmente, imortais.

CARVALHO, A. F. Representations of women in Latin Poetry. **Olho d'água**. São José do Rio Preto, v. 1, n. 1, p. 135-145, 2009.

Referências

CARDOSO, Z. de A. *A literatura latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.

CATULLE. *Poésies*. Texte établi et traduit par Georges Lafaye. Paris: Les Belles Lettres, 1984.

CATULO. *O cancionero de Lésbia*. Trad. Paulo Sérgio de Vasconcelos. São Paulo: Hucitec, 1991.

JAL, P. *Les dieux et les guerres civiles dans la Rome de la fin de la République*. **Révue des Études Latines**. Paris: Les Belles Lettres, 1963.

NOVAK, M. G. *Dido e a razão de sua morte*. In: **Língua e literatura**. São Paulo: FFCHL-USP, 1991, v. 16, p. 51-6.

PICHON, R. *Les sources de Lucain*..Paris: Ernest Leroux,1912.

VIRGILE. *Oeuvres*.Texte Latin avec introduction et des notes par F. Plessis et P. Lejay. Paris: Librairie Hachette, 1919.

VIRGILIO. *Eneida*. Trad. Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Cultrix, 1999.

INDICE DE ASSUNTOS

- Alienação, p. 9 (SCGC; AMSS)
Auto Sacramental, p. 29 (MAOC)
Belo, p. 107 (TVRB)
Catulo, p. 135 (AFC)
Consumo, p. 9 (SCGC; AMSS)
Conto, p. 93 (RGHA)
Criança, p. 9 (SCGC; AMSS)
Dante, p. 64 (JN)
Dédalo, p. 64 (JN)
Diálogos, p. 29 (MAOC)
Eneida, p. 127 (MT)
Ensino, p. 17 (SGSK)
Escrita literária, p. 93 (RGHA)
Eu, p. 75 (VMR)
Eurípides, p. 107 (TVRB)
Expressão poética, p. 127 (MT)
Farsália, p. 118 (AFC)
Festa, p. 118 (AFC)
Figuras Femininas, p. 135 (AFC)
Gil Vicente, p. 29 (MAOC)
Graal, p. 55 (ONA)
Hexâmetro, p. 127 (MT)
Iluminismo, p. 51 (MB)
Juan de Pedraza, p. 29 (MAOC)
Julien Gracq, p. 55 (ONA)
Julio Cortázar, p. 93 (RGHA)
Leitura, p. 9 (SCGC; AMSS)
Literatura infantil, p. 17 (SGSK)
Literatura Latina, p. 135 (AFC)
Lucano, p. 118 (AFC)
Luciano de Samósata, p. 29 (MAOC)
Mediação, p. 9 (SCGC; AMSS)
Memória, p. 118 (AFC)
Mito, p. 55 (ONA)
Morte, p. 107 (TVRB)
Motivação familiar, p. 9 (SCGC; AMSS)
Narrativa Épica, p. 118 (AFC)
O Labirinto, p. 64 (JN)
Pena de morte, p. 51 (MB)
Persival, p. 55 (ONA)
Pirandello, p. 75 (VMR)
Poesia Infantil, p. 17 (SGSK)
Poesia Latina, p. 127 (MT)
Rei Pescador, p. 55 (ONA)
Semiótica, p. 51 (MB)
Teatro, p. 55 (ONA)
Tensão existencial, p. 75 (VMR)
Tortura, p. 51 (MB)
Tradução, p. 75 (VMR)
Tragédia, p. 107 (TVRB)
Virgílio, p. 127 (MT), p. 135 (AFC)

SUBJECT INDEX

- Alienation, p. 9 (SCGC; AMSS)
Beauty, p. 107 (TVRB)
Catullus, p. 135 (AFC)
Child, p. 9 (SCGC; AMSS)
Childhood Literature, p. 17 (SGSK)
Childhood Poetry, p. 17 (SGSK)
Consumption, p. 9 (SCGC; AMSS)
Cortázar, p. 93 (RGHA)
Daedalus, , p. 64 (JN)
Dante, p. 64 (JN)
Death, p. 107 (TVRB)
Death, p. 29 (MAOC)
Death Penalty, p. 51 (MB)
Dialogues, p. 29 (MAOC)
Enlightenment, p. 51 (MB)
Epic Narrative, p. 118 (AFC)
Euripidis, p. 107 (TVRB)
Existential Tension, p. 75 (VMR)
Family Motivation, p. 9 (SCGC; AMSS)
Feast, p. 118 (AFC)
Fisher King, p. 55 (ONA)
Gil Vicente, p. 29 (MAOC)
Grail, p. 55 (ONA)
Hexametre, p. 127 (MT)
Juan de Pedraza, p. 29 (MAOC)
Julien Gracq, p. 55 (ONA)
Latin Poetry, p. 127 (MT)
Literary Writing, p. 93 (RGHA)
Lucan, p. 118 (AFC)
Lucian of Samosata, p. 29 (MAOC)
Mediation, p. 9 (SCGC; AMSS)
Memory, p. 118 (AFC)
Myth, p. 55 (ONA)
Percival, p. 55 (ONA)
Pharsalia, p. 118 (AFC)
Pirandello, p. 75 (VMR)
Poetical Expression, p. 127 (MT)
Poetry, p. 135 (AFC)
Reading, p. 9 (SCGC; AMSS)
Religious Plays, p. 29 (MAOC)
Representation, p. 135 (AFC)
Self, p. 75 (VMR)
Semiotics, p. 51 (MB)
Short Story, p. 93 (RGHA)
Teaching, p. 17 (SGSK)
The Aeneid, p. 127 (MT)
The Labyrinth, p. 64 (JN)
Theatre, p. 55 (ONA)
Torture, p. 51 (MB)
Tragedy, p. 107 (TVRB)
Translation, p. 75 (VMR)
Virgil, p. 127 (MT), p. 135 (AFC)
Woman, p. 135 (AFC)

ÍNDICE DE AUTORES / *AUTHORS INDEX*

AMORIM, O. N., p. 55
BABINI, M., p. 51
BARBOSA, T. V. R., p. 107
CARVALHO, A. F., p. 118; p. 135
CARVALHO, M. A. O., p. 29
GUSMÃO-GARCIA, S. C., p. 9

HERRERA-ALVAREZ, R. G., p. 93
KIKUTI, S. G. S, p. 17
NAZARIO, J., p. 64
RODRIGUES, V. M., p. 75
SILVA, A. M. S., p. 9
THAMOS, M. , p. 127

NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE ARTIGOS

INFORMAÇÕES GERAIS

A **Revista Olho d'água** publica artigos inéditos de autores brasileiros ou estrangeiros.

Os artigos poderão ser redigidos em português, espanhol, francês, italiano, inglês ou alemão. A revista se reserva o direito de publicar o artigo na língua original ou em tradução, de acordo com decisão de sua Comissão Editorial, desde que com a anuência do autor.

Ao enviar seu trabalho para a Revista Olho d'água, o(s) autor(es) cede(m) automaticamente seus direitos autorais para eventual publicação do artigo.

APRESENTAÇÃO DOS TRABALHOS

Encaminhamento. Os artigos devem ser enviados em três cópias impressas sem identificação, acompanhadas de cópia em CD-Rom. No mesmo envelope, deve ser enviada uma folha independente contendo a identificação do trabalho e do(s) autor(es) no seguinte formato: Título do trabalho; Autor(es) (por extenso e apenas o sobrenome em maiúscula); Filiação científica do(s) autor(es) (Departamento – Instituto ou Faculdade – Universidade – sigla – CEP – Cidade – Estado – País), endereço postal e eletrônico.

Autores residentes fora do Brasil podem enviar seus artigos via e-mail. Além do arquivo com o artigo, deve-se incluir também um arquivo com a identificação do trabalho e do(s) autor(es).

Formatação. Os trabalhos devem ser digitados em Word for Windows, ou programa compatível, fonte Verdana, tamanho 11 (com exceção das citações e notas), espaço simples entre linhas e parágrafos, espaço duplo entre partes do texto. As páginas devem ser configuradas no formato A4, sem numeração, com 3 cm nas margens superior e esquerda e 2 cm nas margens inferior e direita.

Extensão. O artigo, configurado no formato acima, deve ter 25 páginas, no máximo.

Organização. A organização dos trabalhos deve obedecer à seguinte seqüência: TÍTULO (centralizado, em caixa alta); RESUMO (com máximo de 300 palavras) e PALAVRAS-CHAVE (até 6 palavras); ABSTRACT e KEYWORDS (versão para o inglês do Resumo e das Palavras-chave, escritos no idioma do artigo; Texto; Agradecimentos; Referência bibliográfica do próprio artigo com título em inglês); REFERÊNCIAS (apenas trabalhos citados no texto). Resumos, palavras-chave, em português e inglês, devem ser digitados em Verdana, corpo 11. Notas de rodapé. As notas devem ser reduzidas ao mínimo e apresentadas no pé de página, utilizando-se os recursos do Word, em fonte tamanho 08, com a numeração acompanhando a ordem de aparecimento.

REFERÊNCIAS

As referências bibliográficas e outras devem atender às normas da ABNT (NBR 6023, de agosto de 2002).

Citações dentro do texto. Nas citações feitas dentro do texto, de até três linhas, o autor deve ser citado entre parênteses pelo sobrenome, em maiúsculas, separado por vírgula da data de publicação (SILVA, 2000). Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data, entre parênteses: "Silva (2000) assinala...". Quando for necessário, a especificação da(s) página(s) deverá seguir a data, separada por vírgula e precedida de "p." (SILVA, 2000, p. 100). As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento (SILVA, 2000a). Quando a obra tiver dois ou três autores, todos poderão ser indicados, separados por ponto e vírgula (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); quando houver mais de 3 autores, indica-se o primeiro seguido de et al. (SILVA et al., 2000).

Citações destacadas do texto. As citações diretas, com mais de três linhas, deverão ser destacadas com recuo de 2 cm da margem esquerda do texto, em fonte Verdana tamanho 8,5 e sem aspas.

Referências. As Referências, dispostas no final do texto, devem ser organizadas em ordem alfabética pelo sobrenome do primeiro autor. Exemplos: livros e outras monografias (AUTOR, A. Título do livro. número da edição ed., Cidade: Editora, número de páginas p.), capítulos de livros (AUTOR, A. Título do capítulo. In: AUTOR, A. Título do livro. Cidade: Editora, Ano. p. X-Y), dissertações e teses (AUTOR, A. Título da dissertação/tese: subtítulo sem itálicos. número de folhas f. Ano. Dissertação/Tese (Mestrado/Doutorado em Área de Concentração) – Instituto/Faculdade, Universidade, Cidade, Ano), artigos em periódicos (AUTOR, A. Título do artigo. Nome do periódico, Cidade, v. volume, n. número, p. X-Y, Ano), trabalho publicado em Anais de congresso ou similar (AUTOR, A. Título do trabalho. In: NOME DO EVENTO, número da edição ed., ano. Anais... Cidade: Instituição. p. X-Y).

ANÁLISE E JULGAMENTO

A Comissão Editorial encaminhará os trabalhos para, pelo menos, dois membros do Conselho Consultivo. Depois da análise, uma cópia dos pareceres será enviada aos autores. No caso dos trabalhos aceitos para publicação, os autores poderão introduzir eventuais modificações a partir das observações contidas nos pareceres.

Como a revista tem um limite de 12 artigos por número, quando necessário, serão escolhidos os artigos mais bem qualificados pelo Conselho Consultivo, de acordo com o interesse, a originalidade e a contribuição do artigo para a discussão da temática proposta.

ENDEREÇO

Revista Olho d'água
IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto
Rua Cristóvão Colombo, 2265
15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil
E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br
<http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br>

POLICY FOR SUBMITTING PAPERS

GENERAL INFORMATION

Revista Olho d'água publishes previously unpublished articles by Brazilian or foreign authors. As the issues are thematic, only papers that are pertinent to the established themes will be considered.

Papers may be written in any of the following languages: Portuguese, English, French, Italian, German or Spanish. The Editorial Board may decide to publish an article in the original language or to translate it into Portuguese, with the author's consent.

Should the work be accepted for publication, its copyright will automatically be transferred to Revista Olho d'água.

SUBMISSION OF PAPERS

Papers should be sent in CD-Rom together with three non-identified printed copies. A separate sheet should also be enclosed in the envelope with the following information: Title of the paper; Author(s) (in full, with just the surname in capital letters); the Author's institutional status (Department – Institution or Faculty – University – University acronym – postal code – City or Town – State – Country – postal and electronic addresses).

Contributors residing abroad may send papers by e-mail. In addition to the file containing the article, another file should be sent with the identification of the paper and the author.

Format. Papers should be typed in Word for Windows (or compatible) Verdana 11 (except for quotations or footnotes), single line spacing and paragraphs, double line spacing between parts of the text. Pages should be formatted in A4, unnumbered, with 3 cm upper and left margins and 2 cm lower and right margins.

Length. After being formatted according to the instructions above, the paper should be a maximum of 25 pages long.

Organisation. Papers should be organised as follows: TITLE (centralised upper case); ABSTRACT (should not exceed 200 words) and KEYWORDS (up to 6 words), written in the language of the paper; Text; Acknowledgements; ABSTRACT and KEYWORDS in English; REFERENCES (only those works cited in the paper); abstract and keywords should be typed in Verdana 11. Footnotes. Footnotes should be kept to a minimum and placed at the bottom of the page, according to Word for Windows resources, typed in Verdana font 08, numbered according to order of appearance.

REFERENCES

Bibliographical and other references should follow the guidelines of the Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT, NBR 6023, August 2002).

Quotations within the body of the text: the author's surname should be quoted in brackets, upper case, separated by a comma from the publication year (SILVA, 2000). If the author's name has been previously quoted in the text, only the date should be cited in brackets "Silva (2000) points out that...". When necessary, the page number should follow the year, separated by a comma and preceded by "p." (SILVA, 2000, p. 100). A lower case letter placed after the date without spacing should be utilised to identify quotations from different works by the same author published in the same year (SILVA, 2000a). If a work has two or three authors, all of them should be cited, separated by a semicolon (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000); if a work has more than three authors, only the first is cited, followed by et al. (SILVA et al., 1960).

Separate quotations. First-hand quotations of three or more lines should be separated from the body of the text, with a 2 cm indentation in the left margin, no inverted commas and typed in Verdana font 8,5.

References. Bibliographical references should be placed at the end of the text and organised in alphabetical order according to the first author's surname. Examples: books and other kinds of monographs (AUTHOR, A. Title of book. Number of edition ed. Place of Publication: Publisher, Year. Number of pages p.); book chapters (AUTHOR, A. Title of chapter. In: AUTHOR, A. Title of book. Place of Publication: Publisher, Year. p. X-Y); dissertations and theses (AUTHOR, A. Title of dissertation/thesis: non-italicised subtitle. Number of pages p. Year. Dissertation/thesis (MA/BA/MSc/PhD) Institute/Faculty, University, City, Year); articles in journals (AUTHOR, A. Title of article. Journal name, Place of publication, v. volume, n. number, p. X-Y, Year); works published in annals of scientific meetings or equivalent (AUTHOR, A. Title of work. In: TITLE OF MEETING, Ordinal number of meeting, Year. Annals of... Place of publication: Institution. p. X-Y).

ANALYSIS AND APPROVAL

The Editorial Board will send submitted papers to at least two members of the Consultative Committee. After analysis, a copy of the decision will be sent to the author(s). In the case of works accepted for publication, the authors will occasionally be allowed to incorporate modifications in accordance with suggestions made by referees.

Since Revista de Letras UNESP has a limited number of articles (12) per issue, the best-qualified papers will be selected, according to their relevance, originality and contribution to the discussion of the proposed theme, at the Consultative Board's discretion.

ADDRESS

Revista Olho d'água

IBILCE - UNESP/ São José do Rio Preto

Rua Cristóvão Colombo, 2265

15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil

E-mail: revistaolhodagua@yahoo.com.br

Internet: www.ibilce.unesp.br/posgraduacao/letras/revista_olhodagua.php