

LITTERA: LITERATURAS, PERCEPÇÕES, EXPECTATIVAS

PATRICIA CEZAR DA CRUZ (ORG.)
ADRIANE CRISTINA OLIVEIRA DE OLIVEIRA
ALINE COSTA DA SILVA
FLÁVIA ROBERTA MENEZES
LUCILIA LÚBIA DE SOUSA PINHEIRO
MÁRCIA DENISE DA ROCHA COLLINGE
THAIS FERNANDES DE AMORIM



Pedro & João
editores

LITTERA:

LITERATURAS, PERCEPÇÕES, EXPECTATIVAS



Pedro & João
editores

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
CASA DE ESTUDOS GERMÂNICOS

LITTERA:

LITERATURAS, PERCEPÇÕES, EXPECTATIVAS

Patricia Cezar da Cruz (Org.)
Adriane Cristina Oliveira de Oliveira
Aline Costa da Silva
Flávia Roberta Menezes
Lucília Lúbia de Sousa Pinheiro
Márcia Denise da Rocha Collinge
Thais Fernandes de Amorim



Pedro & João
editores

Copyright © Autoras e autores

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos das autoras e dos autores.

Patricia Cezar da Cruz (Organizadora)

Littera: literaturas, percepções, expectativas. São Carlos: Pedro & João Editores, 2020. 167p.

ISBN 978-85-7993-664-7

1. Littera – estudos de literatura. 2. UFPA – Casa de Estudos Germânicos. 3. Mitos e folclore na literatura universal. 4. Autores. I. Título.

CDD – 410

Capa: Andersen Bianchi

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Científico da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi Maia (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Melo (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil)



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 - São Carlos – SP

2020

Prefácio

A Casa de Estudos Germânicos (CEG/UFPA) é uma instituição aberta e multifacetada, agregando – além dos estudantes do curso de graduação em Letras com Habilitação em Língua Alemã e do Curso Livre de Alemão (CLA) – um público interessado por programações culturais que estimulam o diálogo entre os diversos meios artísticos da Alemanha e do Pará. Funciona também como núcleo de intercâmbio acadêmico entre Alemanha e Brasil.

Atuando, desde 2013, de forma regular e constante na Casa de Estudos Germânicos, o projeto Littera – *Literaturas germânica e brasileira* figura como pilar nas atividades culturais e educativas da Casa. Os minicursos tanto atendem o presente interesse nas ditas literaturas – principalmente nos autores canônicos – pelo público de Letras de qualquer habilitação, como estimulem uma curiosidade dos discentes por ter temática livre, aberta para propostas da comunidade.

Desde a sua apresentação na Casa de Estudos Germânicos há seis anos atrás, o Littera tem se empenhado em construir pontes através da literatura – em primeiro lugar entre as culturas germânicas e brasileiras, principalmente amazônicas. Estabeleceu conexões temporais também – entre o passado e o presente, indo além de uma recepção estética, perguntando e discutindo: o quê a obra e o autor nos propõem para hoje em dia?

Este diferencial se reflete também nos elevados números de participantes nos minicursos do Littera, gerando uma impressionante visibilidade não somente para o próprio projeto em si, mas também para a Casa de Estudos Germânicos.

Assim, o minicurso “*Doppelgänger: o mito do duplo no folclore alemão e na Literatura Universal*”, realizado neste ano durante o recesso, contou com mais do que 140 inscritos e alcançou um número considerável de participantes, lotando o espaço da Casa de Estudos Germânicos. Ou seja – para além da presença na mídia dentro e fora da UFPA – o Littera tem conseguido criar um ativo público principal e conquista, com cada edição, novos interessados no próspero formato “minicurso”.

Estes mais do que trinta minicursos realizados até então têm providenciado uma experiência reveladora com a literatura germânica e brasileira no sentido "Você abre os livros e eles abrem você" – fio condutor do Littera que tem colocado em prática desde a primeira apresentação na Casa de Estudos Germânicos.

O presente eBook é fruto destes encontros constantes: torna acessível e documenta relevantes temáticas literárias selecionadas para quem não podia participar na respectiva edição. Desta forma, testemunha também a sustentabilidade do projeto, consistente nos onze artigos a seguir.

O lançamento deste eBook no cinquentenário da Casa de Estudos Germânicos é sinônimo de caminhos percorridos em comum, cooperações bem sucedidas e visões para o futuro.

Vale ressaltar que a realização deste eBook no marco da programação cultural constante da Casa de Estudos Germânicos foi possível com o apoio significativo do Instituto Goethe. Gostaria de agradecer a este grupo engajado de colaboradoras mulheres do Littera pela ilustre presença na Casa de Estudos Germânicos – radiando uma paixão pela literatura, acreditado no poder transformador dela.

Às perspectivas literárias e uma insaciável sede de conhecimento!
Boa leitura.

Katja Hölldampf

Leitora do Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico (DAAD)
Coordenadora da Casa de Estudos Germânicos (CEG/UFGA)

Aos caminhos que a Literatura nos leva

O projeto Littera – Literaturas germânica e brasileira foi apresentado à Casa de Estudos Germânicos em 2013. Como foco de trabalho do projeto estava a divulgação da literatura germânica e também brasileira, ora explorando autores nacionais, ora autores germânicos, e ainda em perspectiva comparada, de maneira a ampliar os trabalhos relativos a essas Literaturas, bem como a apreciação de autores para além da proposta do Littera, em minicursos “extras”, trazendo autores como Jonathan Swift com *As viagens de Gulliver* ou Bram Stoker, com *Drácula*.

Com a escolha das temáticas livres e voltado aos estudantes de Letras, mas aberto a qualquer interessado em Literatura, o projeto Littera iniciou seus trabalhos em 26 de junho de 2013 na Casa de Estudos Germânicos trazendo a temática *A sedução do Fausto, de Goethe, e a sedução de Riobaldo, de Guimarães Rosa : os pactos?* A partir deste primeiro minicurso, o Littera continuou com trabalhos frequentes na Casa de Estudos Germânicos, mas também em eventos externos, como a Feira do Livro em várias edições, além de ter seu trabalho divulgado em jornais como o Diário do Pará, o portal G1, a ASCOM e a rádio da UFPA.

Em 2016, a revista *Projekt*, da Associação dos professores de alemão (ABRAPA), publicou artigo em que foram avaliados os resultados do projeto após três anos de atividades. Em 2017 a Jornada Littera, com o apoio do DAAD, da Alemanha, foi realizada por uma semana na CEG, no período de 24 a 31 de julho, com bastante demanda.

Dos 34 minicursos ministrados pelo projeto Littera até hoje, de 2013 a 2019, foram retirados 11 temas transformados em artigos para esta edição, que se apresenta ao leitor como complemento do que foi apresentado nestes seis primeiros anos de jornada. Nossa finalidade com a apresentação contínua dos minicursos é a de que mais Literatura seja levada não somente à comunidade acadêmica, uma vez que a Literatura transpõe cerceamentos, amplia conhecimentos e permite que, ao se abrir os livros, novos caminhos de conhecimento surjam diante dos olhos e da mente.

Como todo projeto que trabalha em equipe, muitas pessoas fizeram a diferença no apoio ao desenvolvimento do Littera, os quais gostaria de agradecer aqui: professor Msc. Michael Arnegger, que foi quem primeiro ouviu e aprovou a nossa proposta de projeto quando então coordenador da CEG em 2013; à coordenadora administrativa da Casa de Estudos Germânicos, Leila Mattos, pelo grande apoio com a organização dos minicursos enquanto esteve à frente da CEG; à ASCOM pela contínua divulgação deste trabalho na mídia, à Sabine Reiter que durante o período de sua gestão na CEG fez sugestões de trabalho e apoiou a *Jornada Littera*, e à atual leitora do DAAD, Katja Hölldampf, que não somente apoiou logo os passos do Littera como nos tem como parceiros com os quais pode contar dentro da programação de desenvolvimento cultural da CEG, e cujo apoio foi decisivo na realização deste e-book via Instituto Goethe, que também agradecemos.

Não poderia deixar de agradecer a minha valente equipe, repleta de professoras apaixonadas por Literatura, cada uma com seus valiosos enfoques, dando suporte ao Littera sempre que requisitadas, bem como a colaboração dos trabalhos de desenvolvimento web que ampliaram substancialmente o suporte ao site do projeto. Obrigada, minha equipe, pela disposição e lealdade. Agradeço aos participantes do Littera que sempre nos prestigiam.

Por fim, ou pelo começo, agradeço e dedico este E-book a minha avó, Neide Veiga (in memoriam), inspiradora deste projeto.

Profa. Msc. Patricia Cezar da Cruz

Coordenadora do projeto Littera

Projeto Littera
Literaturas germânica e brasileira
www.litteraonline.net
www.facebook.com/LitteraCEG

Coordenadora:

Profª. Msc. Patrícia Cezar da Cruz (UFPA)

Professora da Faculdade de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal do Pará – FALEM/UFPA. Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (PPGL/UFPA). Autora e coordenadora do projeto Littera – Literaturas germânica e brasileira (CEG/UFPA). Tradutora de alemão do projeto ANA – Amazonia Narratology Anthropocene.

Integrantes:

Profª. Adriane Cristina Oliveira de Oliveira

Licenciada em Letras com Habilitação em Língua Alemã. Integrante do projeto Littera desde 2013.

Profª Msc. Aline Costa da Silva (SEDUC)

Doutoranda em Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará. Integrante do projeto ANA – Amazonia Narratology Anthropocene.

Profª .Msc. Alline Araujo Costa (UFPA)

Licenciada em Letras com Habilitação em Línguas Portuguesa e Inglesa.

Profª Msc. Flávia Roberta Menezes de Souza (IFPA)

Licenciada em Letras com Habilitação em Língua Portuguesa. Professora do Instituto Federal do Pará. Integrante do do projeto ANA – Amazonia Narratology Anthropocene.

Profª Msc. Lucilia Lubia de Sousa Pinheiro (UFPA)

Graduada em Letras-Alemão pela UFPA, mestre em Estudos Literários (PPGL/UFPA). Professora substituta da Faculdade de Letras Estrangeiras Modernas (FALEM/UFPA), professora da Casa de Estudos Germânicos (CEG/UFPA). Tradutora de alemão do projeto ANA – Amazonia Narratology Anthropocene.

Profª Dra. Márcia Denise da Rocha Collinge (IFPA)

Professora de Línguas portuguesa, espanhola e inglesa e suas respectivas literaturas no Instituto Federal de Ciência, Educação e Tecnologia do Pará. Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará – UFPA.

Profª Msc. Thais Fernandes de Amorim (UFRA)

Licenciada em Letras com Habilitação em Língua Portuguesa e Inglesa. Professora assistente da Universidade Federal Rural da Amazônia. Integrante do projeto ANA – Amazonia Narratology Anthropocene.

Micaelle de Souza Queiroz (UFAM)

Possui graduação em andamento em Engenharia de Software pela UFAM. Participa do projeto “Ei, Mana” da UFAM com programação e desenvolve trabalhos de atualização, manutenção e desenvolvimento web no site do projeto Littera, disponível em www.litteraonline.net

SUMÁRIO

- 1. A Sedução Do Fausto, De Goethe, e a Sedução de Riobaldo, De Grande Sertão: veredas, De Guimarães Rosa: Os pactos?** 13
Márcia Denise da Rocha Collinge
Patrícia Cezar da Cruz
- 2. Lendas e fábulas: narrativas orais e textos literários como transmissores de valores para a sociedade** 31
Adriane Cristina Oliveira de Oliveira
- 3. De Loreley a Iara: os cantos das sereias nas literaturas de Brentano e Alencar** 43
Adriane Cristina Oliveira de Oliveira
- 4. Demian, de Hermann Hesse: a dualidade luz e sombra** 55
Lucília Lúbia de Sousa Pinheiro
- 5. As mutações da Matinta na Literatura amazônica e em outras manifestações artísticas** 65
Adriane Cristina Oliveira de Oliveira
- 6. Viagens de Gulliver: fatos e ficções** 75
Thais Fernandes de Amorim
- 7. José Veríssimo e a História da Literatura Brasileira** 89
Aline Costa da Silva
- 8. Emilie e Luciana: Uma leitura sobre as personagens romanescas de Milton Hatoum e Dalcídio Jurandir** 103
Flávia Roberta Menezes de Souza
- 9. A saga do derrotado invencível na Literatura brasileira** 111
Márcia Denise da Rocha Collinge
Patrícia Cezar da Cruz

10. Encantamentos de Dom Quixote pela mancha	131
<i>Márcia Denise da Rocha Collinge</i>	
11. Tradução como retextualização	153
<i>Thais Fernandes de Amorim</i>	



A SEDUÇÃO DO FAUSTO, DE GOETHE, E A SEDUÇÃO DE RIOBALDO, DE GRANDE SERTÃO: VEREDAS, DE GUIMARÃES ROSA: OS PACTOS?¹

Profª Drª. Márcia Denise da Rocha Collinge
Profª Msc. Patrícia Cezar da Cruz

Resumo: O artigo aborda dois autores que escreveram sobre homens e suas possíveis aproximações com o demônio. No século XIX Goethe escreveu o *Fausto I* numa situação em que o doutor Fausto anseia pela glória, seduzido por Mefistófeles. No século XX outro homem foi seduzido pela ideia de ter um pacto com o demônio: Riobaldo, personagem de *Grande sertão: veredas*, do autor brasileiro Guimarães Rosa. Os pactos foram reais? O que leva homens comuns como Fausto e Riobaldo a pretenderem firmar um pacto com o demônio para que tenham seus tormentos e ansiedades supridas?

Palavras-chave: Goethe. Guimarães Rosa. Fausto. Riobaldo. Pacto.

A temática dos pactos com o diabo tem sido experimentada pela Literatura há bastante tempo. No século XVI, em 1587, foi publicada na Alemanha a história do Doutor Fausto, em que um renomado doutor teria feito um pacto com o demônio. Com o passar do tempo e o surgimento de diferentes públicos leitores em âmbito mundial, esta temática não deixou de ser abordada, e vários autores exploraram o assunto fáustico, como o dramaturgo Christophe Marlowe, Paul Válerly e o autor brasileiro Guimarães Rosa, que criou Riobaldo e o colocou na situação em que se vê diante da possibilidade de um pacto em pleno sertão brasileiro.

Contudo, a investigação deste artigo procura não somente observar o que levou Fausto, no século XIX, e Riobaldo, no século XX, homens situados em diferentes épocas e espaços, a tentarem um pacto com o demônio, mas entender como ambos, tomados por suas necessidades específicas de vida, procuram por algo que a eles falta, que eles precisam ter e de que não podem prescindir. Esse algo que pode estar relacionado à vida cotidiana de homens mortais, e não somente representadas aqui na literatura da Alemanha e do Brasil como estórias alimentadas por peripécias literárias.

¹ Apresentado nos dias 19 e 26 de junho de 2013 na Casa de Estudos Germânicos.



Passados mais de cem anos desde suas publicações, respectivamente o *Fausto I* em 1808 e o *Fausto II* em 1832, a obra de Goethe continua atual, uma obra “equivalente do universo” (CALVINO, 1993, p. 13), que não pode ser reduzida em suas possibilidades criativas, críticas e interpretativas, e nela, escrita no século XVIII durante o *Sturm und Drang* alemão, é possível vislumbrar no homem Riobaldo a mesma agonia do Fausto daquele tempo em que, tomado pela melancolia, recorreu a um pacto diabólico na tentativa de obter a satisfação de suas ânsias terrenas.

A história do doutor Fausto vem da tradição oral alemã e remonta a trajetória de um doutor que teria vivido na Alemanha entre 1470 e 1540. O tal doutor, contemporâneo de nomes como Nostradamus e Paracelsus, demonstraria interesses para além da medicina, tais como magia, astrologia, pansofia, advindo daí talvez a fama de ter um pacto com o demônio. Segundo Marcus Mazzari (2004, p. 8-9):

Lendas e superstições começam então a formar-se em torno de sua figura insólita e até mesmo em escritos de Lutero e Melanchthon encontram-se referências a uma aliança que esse famigerado doutor, frustrado com os resultados dos esforços humanos e cada vez mais obcecado pelo desejo de conhecimento e de novas descobertas, teria firmado com o diabo mediante assinatura com próprio sangue. (MAZZARI, 2004, p. 8-9)

A transmissão supersticiosa da história do doutor Fausto permaneceu na Alemanha de geração em geração, e tamanha repercussão entre os alemães foi observada na recepção da História do Doutor Fausto, de 1587, a qual teve dezessete edições num período em que o livro, caríssimo, ainda era privilégio da burguesia e do clero. Talvez pela impressão de algum editor que publicou brochuras ao modo da *Bibliothèque Bleue* ou dos *cheap books* ingleses, esses livros chegaram a um maior público na época.

Goethe era criança quando ficou impressionado com o que ouvia sobre Fausto e tal impressão ficaria marcada em seu espírito por sessenta longos anos, tempo da feitura dos *Faustos I* e *II*, árduo trabalho que Goethe em sua biografia *Poesia e Verdade* classificou como “*suma summarium*”. Como já mencionado, o assunto fáustico era anteriormente conhecido e amplamente difundido na Alemanha na Idade Média, assim como na Inglaterra. É de lá que veio a primeira



versão literária do Fausto, quando Christopher Marlowe encenou a peça para o teatro e logo sua Companhia iria excursionar pela Alemanha. De acordo com Heise (2010):

A lenda sobre o Fausto ganha novo fôlego a partir de ideias próprias do período da Ilustração. Entre 1755 e 1775, Lessing, o grande escritor do Iluminismo alemão, desenvolve projetos de escrever uma peça sobre o Fausto. O texto não chega a se efetivar, restando apenas a montagem de fragmentos e ideias gerais reconstituídas pela memória de amigos, dados creditados à coincidência de informações. (HEISE, 2010)

Quando nasce o Fausto goethiano em 1772 sob nome de Urfaust – Fausto original, em alemão – e posteriormente *Faust Ein Fragment* em 1790 - o doutor criado por Goethe é um homem angustiado e cheio de desespero pela falta de conhecimento, de modo que as universidades que existiam desde a Idade Média até a era moderna incluindo a Teologia, a Jurisprudência, a Medicina e a Filosofia, ciências que Fausto dominava, não eram mais suficientes para ele, como se pode comprovar pelas palavras do próprio doutor:

Ai de mim! Da filosofia,
Medicina, jurisprudência,
E, mísero eu! Da teologia,
O estudo fiz, com máxima insistência,
pobre simplório, aqui estou
E sábio como dantes sou!
De doutor tenho o nome e mestre em artes,
E levo dez anos por estas partes,
Pra cá e lá, aqui ou acolá
Os meus discípulos pelo nariz.
E vejo-o, não sabemos nada!
Deixa-me a mente amargurada. (GOETHE, 2004, p. 63)

Assim como a busca de Fausto pelo conhecimento se revela amargurada por carecer de mais ciência de modo que até conduz seus alunos “pelo nariz”, expressão alemã que equivale a “enganá-los com seu incompleto saber”, Fausto não consegue se contentar com o que sabe pelos livros; sua carência não só se restringe à atmosfera terrena, mas invoca o espiritual, como o Espírito da Terra, diante do qual ao



tomar consciência de sua forte presença, logo admite a sua fragilidade humana:

Os deuses não me igualo. Ah! Quão profundo o sinto!
Igualo o verme faminto que, faminto,
No pó se nutre e ao qual, enquanto escava a vasa,
O pé do caminhante esmaga, arrasa. (GOETHE, 2004, p. 83)

A consciência de um ser menor, limitado, obcecado pela falta de plenitude que se nota ao longo de todo o *Fausto I* em seu microcosmo poderia ser atribuída pela observação de um sentimento comum aos gênios de exceção: a melancolia. Para Jean Starobinski (apud Lages 2002, p. 31) a história da melancolia, até o século XIX, se divide em três períodos: o da Antiguidade clássica, o que se estende da Idade Média até o século XVIII, e finalmente, “a época moderna”, que abrange os séculos XVIII e XIX, em que se origina a moderna psiquiatria, da qual mais tarde derivará a psicanálise freudiana.

Se na Antiguidade acreditava-se que a produção da bile negra era fator determinante no humor de uma pessoa e por sua vez a teoria humoral estaria ligada às estações do ano, às fases da vida e à vida planetária, e Saturno seria o planeta regente dos melancólicos, na época moderna que compreende os séculos XVIII e XIX essa teoria humoral permaneceu viva e atraía os olhares médicos para possíveis distúrbios nervosos ou comportamentais advindos da influência melancólica. Neste sentido, Starobinski (apud LAGES 2002, p. 33) afirma que:

A melancolia na mentalidade do século XVIII é uma “patografia, que descreve de modo correspondente os males corpóreos e os vícios da alma, reconhecendo uma profunda afinidade entre ‘paixões e doenças’: as primeiras não definíveis de outra forma senão como ‘doenças’ da alma e as doenças como ‘paixões do corpo’.

Ao longo de sua história, muitas e intensas foram as conversas e defesas do que provocava a melancolia como aquela que inclui as “paixões do corpo”. Tomada esta perspectiva, pode-se encontrar em *Fausto* a figura de um ser melancólico, o qual precisa e quer buscar novas descobertas. Na representação de Eugène Delacroix (vide foto) feita para o *Fausto I*, o doutor é um homem que aparece com a cabeça



voltada para baixo e pesada de tanto pensar, com os olhos fixos no chão, lugar onde os melancólicos, ditos filhos de Saturno, têm o seu lugar. E se ironicamente o olhar para o chão é onde o melancólico parece se encontrar, é também de baixo que Fausto terá a ilusória ajuda, pois Mefistófeles, o demônio, virá em seu socorro enquanto correr a aposta feita com o Altíssimo e o contrato feito com o próprio Fausto.

Impetuoso e destemido como a maioria dos jovens, que querem descobrir os prazeres do mundo contudo, podem também encontrar o caminho do Altíssimo, Fausto entretanto, não teme o céu nem o inferno, uma vez que, na busca de seu saber absoluto ele parece ingênuo quando crê que nada abala a sua disposição. Sob este aspecto de ingenuidade do Fausto para obter o pacto com Mefistófeles, Christopher Marlowe, que criou a peça da encenação fáustica, afirma que:

Goethe construiu uma peça em que os aspectos mais objetivos de uma demonologia estão esfumados, ou quase desaparecem. Seu Fausto não só parece um total naíve pelo acordo com Mefistófeles para entregar-lhe a alma em que, com muita perícia jurídica, implica como condição se satisfazer com os prazeres oferecidos pelo demônio. (MARLOWE, 2005, p. 16)

Estabelecidos os termos de ambos os lados, Fausto e Mefistófeles tornam o idealizado pacto em compromisso real:

Por que exageras teu fraseado
Com jeito tão acalorado?
Serve qualquer folheto ou nota.
Com sangue assinas, uma gota! (GOETHE, 2004, p. 173)

Fausto não tem dúvidas de que quer aceitá-lo. Ele afirma:

Se vier um dia em que ao momento
Disser: Oh, para! És tão formoso!
Então algema-me a contento,
Então pereço venturoso!
Repique o sino derradeiro,
A teu serviço ponhas fim
Pare a hora então, caia o ponteiro,
O Tempo acabe para mim! (GOETHE, 2004, p. 169)



Fica evidente, pela afirmação de Fausto, que se um dia ele for saciado em sua sede, e resolver ficar indolente ou entregar-se à fruição hedonista, este será o dia em que seu pacto com Mefistófeles estará terminado, e o demônio poderá vir buscá-lo, pois seu tempo estará encerrado na terra. É neste momento também que a ideia do pacto se desenha com clareza.

A partir desta colocação e do pacto realizado, Fausto, que procura projetar seus desejos mais obscuros sobre Mefistófeles, terá suas vontades atendidas por um tempo. Mefistófeles representa para Fausto todo o poder que o homem deseja e não tem, precisa e quer ir atrás.

A partir da taberna de Auerbach, inicia-se a jornada de Fausto na presença de Mefistófeles. Fausto vai tentar satisfazer a sua curiosidade. Como num microcosmo, conhece o amor e a paixão por Margarida; o conhecimento das práticas de feitiçaria e ocultismo; é confrontado por Margarida sobre ser ou não ser cristão; faz teste da força pelo duelo de espadas em que vai matar o irmão da moça, Valentim.

Fausto terá, ao longo do *Fausto I*, a presença de Margarida em duas situações opostas: a primeira no momento em que a vê e a deseja, e esta primeira vista que ele tem da moça – vindo da cozinha da bruxa, coincide com a vinda dela da igreja. Tal contradição parece ser o que Goethe buscava com sua tragédia: a questão da dualidade espiritual, elevada versus a carnal, baixa, pois Margarida estará entre o Fausto poderoso que pelo pacto tudo pode, e aquele que sentirá sua fragilidade e finitude diante da vida pelo percurso de seu relacionamento. Margarida uma vez seduzida e grávida de Fausto, vai sofrer por ele as consequências de uma desonra, do abandono, pois logo perde também seu irmão Valentim, assassinado pelo namorado, perde o filho que esperava de Fausto e por fim a sua sanidade mental.

Como Goethe denominou o *Fausto I* com subtítulo “uma tragédia”, ele teria então a intenção de escrevê-la. Porém, na Europa moderna as concepções da tragédia grega clássica já não eram as mesmas, uma vez que os classicistas franceses deram nova interpretação aos escritos aristotélicos e também surgia uma nova corrente interpretativa dos clássicos, que reunia nomes como o de Lessing. Neste momento, Goethe, ativo participante de discussões



literárias de seu tempo, afirmou seu entendimento sobre uma tragédia:

Todo o trágico se baseia numa contradição inconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico. No fundo, trata-se, simplesmente, do conflito que não admite qualquer solução, e este pode surgir da contradição entre quaisquer condições, quando tem atrás de si um motivo natural autêntico e é um conflito verdadeiramente trágico (GOETHE, apud LESKY, 2003, p. 31-35).

Assim, fica evidente a preocupação de Goethe em interpretar a tradição grega, mas ao mesmo tempo, o autor mostra a sua nova concepção de uma tragédia, de acordo com a proposta dos românticos alemães.

Existe um conflito no *Fausto I* cuja consequência talvez recaia mais sobre Margarida do que observamos ocorrer com o próprio Fausto. Porém, quando inicia o sofrimento de Margarida, inicia também a derrocada de Fausto, advindo daí talvez a percepção de que ele, como homem que é, nada resolve fora do conhecimento secular. Ele precisará buscar pela ajuda do Altíssimo, o qual não será clamado por ele, e sim pela pobre e desafortunada moça. Quando tenta resgatar Margarida de sua cela, ele diz nas últimas cenas do *Fausto I*: “Tens de viver”. A moça, porém, responde: “A ti me entrego, celeste Poder”, ao passo que Mefistófeles, enquanto espera Fausto tirar a moça do cárcere, avisa: “Vem! Vem! Ou com ela te abandono”. Margarida então volta a repetir:

Sou tua, Pai no eterno trono!
Salva-me! Anjos, vós, hoste sublime,
Baixai ao meu redor, cobri-me!
Henrique! Aterro-me contigo! (GOETHE, 2004, p. 521)

Mefistófeles, indiferente a todo sofrimento de ambos, diz: “está julgada!” (GOETHE, 2004, p. 521), o que entrega aos homens o poder de decisão sobre a condenação de uma alma: Margarida é decapitada pela justiça dos homens, mas existe esperança para sua alma pela justiça dos céus, apontando novamente para a dualidade celestial/terrena. Para a justiça divina, porém, a voz que vem do alto rebate Mefistófeles: “Salva!” (GOETHE, 2004, p. 521), enquanto Fausto desaparece com Mefistófeles e encerra o *Fausto I*.



Igualmente à obra de Goethe, que tem despertado interesse traduzido em inúmeros estudos e comentários críticos ao longo do tempo, por seus temas que ligam-se a temas da própria vida, o assunto fáustico reaparece na obra multidimensional de João Guimarães Rosa: *Grande sertão: veredas*, publicada em 1956. Os grandes temas abordados no Fausto emergem no grande sertão brasileiro.

Atravessar o sertão de Rosa, assim como cruzar os caminhos de Fausto, é uma travessia arriscada, muitos são os desafios, uma vez que é necessário dar-se conta de que “a arte de Rosa é terrivelmente difícil” (RAMOS, 1988, p. 45) não só pela linguagem experimentalista que revolucionou uma época, mas principalmente pelo fato de que conjugados à esta linguagem estão a magia e o mistério da própria vida, pois se “o sertão está em toda parte”, onde houver humanidade haverá a travessia, mas para empreendê-la é vital reconhecer que neste mundo-sertão, ler/“viver é muito perigoso”, já que “o sertão é o terreno da eternidade, [...] onde o homem é o eu que ainda não encontrou um tu” (BRAIT, 1982, p. 64), na incessante caminhada pelos significados da vida.

Se o texto íngreme inicial consegue atrair e envolver o leitor de forma “mágica e irresistível” (BRAIT, 1982, p. 100) ao adentrar nos meados de seus espaços é porque o sertão está mesmo muito além dos limites geográficos impostos. O sertão aparece, então, “como uma forma de aprendizagem sobre a vida, sobre a existência [...] do homem” (BRAIT, 1982, p. 160).

Nesse íterim, observamos que a experiência do texto converge com a experiência do mundo, a experiência da própria vida – fator este que torna a obra, apesar de dificultosa, fascinante para o leitor e o ouvinte. Passemos a uma breve análise do romance em que seus temas se aproximam da obra goethiana em temas fundamentais à humanidade.

O romance *Grande sertão: veredas* começa em “plena ação”: “— Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja” (ROSA, 1956, p. 9). O travessão que inicia o romance, com a fala do narrador-personagem, Riobaldo, é um “dado semiótico” (OLIVEIRA, v. 1, nº 4, p. 46) de grande importância para a compreensão do romance, pois indica que houve um questionamento anterior que desencadeou toda a narrativa daí inicia o diálogo monologado em que



Riobaldo narra sua vida no Grande sertão e as lições que deste extraiu a um senhor desconhecido:

Sendo isto. Ao doido, doideiras digo. Mas o senhor é homem sobrevivendo, sensato, fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda. Assim, é como conto. Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença. Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas — e só essas poucas veredas, veredazinhas (ROSA, 1956, p. 100).

No contar “muito, muito dificultoso” (ROSA, 1956, p. 183), o travessão e a palavra inicial “Nonada”, bem como o símbolo final do romance, a leminiscata — símbolo do infinito — ganham forte significação, “possibilitando [ao leitor] a colocação de novos travessões e de várias respostas” (OLIVEIRA, v. 1, n. 4, p. 17), a cada travessia, a cada confronto seu com a obra. O símbolo da leminiscata funde-se à representação do próprio herói do romance — Riobaldo, herói ambíguo, que adquire vários nomes no decorrer do romance, conforme sua evolução psicológica. Ele, que era Riobaldo, sertanejo comum, passa a ser Tatarana, Lagarta-de-fogo (ao fazer parte do bando da jagunçagem, pela mira em atirar), o Urutu-Branco² (chefe do grupo). A evolução psicológica, as diferentes fases do protagonista lembram as mudanças do doutor Fausto, que também vai percorrer diferentes cenários e estágios psicológicos. Tal qual o estado da cobra Urutu, a viagem do contar de Riobaldo no romance é tortuosa. Mas há muitos outros pontos de convergência, dentre os quais, o principal é a melancolia faústica.

Contudo, no relato labiríntico de Rosa, a existência do Diabo é ponto de questionamento e aflição: “O diabo existe e não existe? Dou o dito. Abrenúncio. Essas melancolias” (ROSA, 1956, p. 11- 12). Neste sentido, Riobaldo é atingido por “essas melancolias” que foram “aquelas melancolias” de Fausto, porém o sertanejo brasileiro não é decisivo como o Fausto de Goethe, que não só acredita no demônio como concretiza um pacto: Riobaldo é alguém capaz de questionar se este ser de fato existe, ou se é lenda.

² Zé Bebelo, revindo, me gabou: — “Tu é tudo, Riobaldo Tatarana! Cobra voadeira...” [...] — “Ah: o *Urutú Branco*: assim é que você devia de se chamar...” (ROSA, 1956, p. 333).



Este conflito relança a narrativa numa dimensão mítica, a sombra de um Pacto que pode ou não ter sido realizado. O Diabo é figura que remonta tanto ao popular e medieval Diabo, entidade concreta e corporificada cuja imagem-mor aparece na epígrafe do livro: “O Diabo na rua, no meio do redemunho”, e que ressurge em várias partes do texto.

O Tal não existe; pois é não? O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Côxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-Prêto, o Canho, o Duba-Dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga. O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos... Pois, não existe! E, se não existe, como é que se pode se contratar pacto com êle? E a idéia me retorna. (ROSA, 1956, p. 41)

Segundo Northrop Frye, a estória romanesca é a obra literária que mais se aproxima do sonho, uma vez que seu elemento essencial é a aventura em que o herói, sob o mythos da procura, está em conflito com o seu inimigo, que por sua vez, poderá assumir qualidades míticas demoníacas. Assim, em *Grande sertão: veredas*, o ágon ou conflito determinante, a base arquetípica segundo Frye, se dá justamente pelo embate de Riobaldo em saber da existência ou não do Diabo – disto dependerá sua vitória contra o Hermógenes e por isso se dá sua inclusão ao grupo de jagunços.

Tal situação permeia todo o romance e esta figura do Maligno também pode nos remeter ao Daimôn goethiano, que em seu poema órfico³ é definido como “a individualidade da pessoa, individualidade

³ Para se compreender o poema órfico de Goethe, é importante retomar alguns conceitos básicos do próprio orfismo. É importante entender, nesse contexto, o orfismo como um movimento complexo que surgiu na Grécia antiga, mas que atravessa o tempo, influenciando profundamente o mundo ocidental. O orfismo é também conhecido como “Religião de Mistérios”. Recebe esse nome porque a prática do orfismo envolve diversas crenças, modos, tipos de alimentos específicos, dentre outras realidades. Note-se que os traços históricos do orfismo estão inteiramente relacionados ao Mito de Orfeu, patrono e Mestre do movimento. Isto é aceitável porque como disse Fernando Pessoa: “O Mito é o nada que é tudo”. Portanto, o mito de Orfeu, figura heróica lendária, que desce ao Hades para trazer sua amada de volta a vida, mas que ao transgredir a ordem dos deuses e olhar para trás, perde sua amada para sempre e que mesmo depois de ter a cabeça decepada, ainda clama pelo nome da amada, é uma figura arquetípica. O Orfismo, ao contrário da concepção grega introduzida por Homero da mortalidade da alma junto com o corpo, vai proclamar a Imortalidade da alma. O corpo é tipo, pelo orfismo, como o cárcere do Daímon, a alma.



limitada, necessária, que se pronuncia na hora do nascimento⁴”, que, qual potência estranha, não age sozinha⁵.

Apesar disso, numa terceira linha interpretativa, a figura do Mafarro pode vir pela presença do ambíguo amor: Diadorim. Quando Riobaldo não sabe explicar de onde vem seu amor, este pode ter vindo do demoníaco, já que uma de suas grandes capacidades é a de embaralhar limites, conforme Benedito Nunes destaca:

Diadorim infunde-lhe uma paixão equívoca, vizinha do estado de confusão e encantamento atribuído ao Maligno ou ao Poder do Destino: “Aquela mandante amizade [fala Riobaldo, referindo-se ao Reinaldo, Diadorim]. Eu não pensava em adiação nenhuma, de pior propósito. Mas eu gostava dele, dia mais dia, mais gostava. Diga o senhor: como um feitiço? Isso. Feito coisa-feita” (NUNES, 1985, p. 393).

Certamente, o ponto fulcral da narrativa reside na história de amor⁶, o “gostar de um jeito condenado” (ROSA, 1956, p. 94), “a paixão solta, às loucas” (NUNES, 1985, p. 393) do herói problemático por Reinaldo-Diadorim, que aumenta seus conflitos internos e está presente em toda a narrativa, carregado por uma força ambivalente entre o bem e o mal, “a inteira dúvida, que [...] embaraçava real” (ROSA, 1956, p. 235):

Diadorim — mesmo o bravo guerreiro — êle era para tanto carinho [...]... E eu tinha de gostar tramadamente assim, de Diadorim, e calar qualquer palavra. Êle fôsse uma mulher [...] eu me encorajava: no dizer paixão e

Esse demônio não apenas preexiste no corpo, mas também não morre com ele, pois está destinado a reencarnar-se a fim de expiar sua culpa originária.

⁴ GOETHE. Poème Orphique. La Sagesse de gathe, Introduction, traduction et notes par henri Lichtenberger, p. 152. Ed. La Renaissance du Livre, Paris.

⁵ A partir do Dâimom, outros poderes primordiais (palavras-mãe) regem o ser humano: ΔΑΙΜΩΝ, Daímon (Demônio); ΤΥΧΗ, Túké (Casualidade); ΕΡΩΣ, Eros, (Amor); ΑΝΑΓΚΗ, Anánké (Necessidade) e ΕΛΠΙΣ, Elpís, (Esperança). É interessante notar que os temas da vida de Riobaldo correspondem às palavras-chave do poema órfico, em que o poeta pretendeu figurar as forças de caráter mítico que regem o destino de cada ser humano. Sob esse prisma, Riobaldo aproxima de um herói mítico.

⁶ Riobaldo também se apaixona por outras mulheres no decorrer da narrativa. Segundo o ensaio de Benedito Nunes, “O amor na obra de Guimarães Rosa”, Riobaldo conhece três diferentes tipos de amor: “o enlevo por Otacília”, “a flamejante e dúbia paixão pelo amigo Diadorim” e a “recordação voluptuosa de Nhorinhá, prostituta” [Cf. NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 137].



no fazer — pegava, diminuía: ela no meio de meus braços! Mas, dois guerreiros, como é, como iam poder se gostar, mesmo em singela conversação — por detrás de tantos brios e armas? (ROSA, 1956, p. 564).

Ao contrário de Fausto, que terá Margarida para satisfazer seus desejos carnis, existe para Riobaldo a impossibilidade de concretização do desejo para com Reinaldo-Diadorim, porque os jagunços são homens viris, guerreiros, e em sua dúvida, ele permanece angustiado, o que, segundo Freud, é o sinal de alarme de que o objeto que causa o desejo deve ser mantido a distância, se ele está se aproximando excessivamente. Assim, o desejo preserva-se, uma vez que mantêm a distância à sua realização e torna-se desejo do desejo.

O desejo e as angústias interiores de Riobaldo surgem em meio a dúvidas (seria essa atração vinda do Demo?) e a um sertão em guerra, lugar de bravura, tristezas, ódio, vinganças e morte — elementos que podem ser lidos muito mais do que a representação do sertão rosiano para uma realidade cruel de “vidas secas”, em lugares reais onde a fome e a violência imperam com mão de ferro — tema também explorado por escritores regionalistas como Graciliano Ramos.

Em meio a tantas angústias, Diadorim, ora divina, ora diabólica, revela seu caráter divino ao ajudar Riobaldo a ver, diante de tantas tristezas, as belezas do Grande sertão, guiando seu olhar e seu coração para uma contemplação estética dos animais e da natureza⁷, o fazendo ver “as côres do mundo” (ROSA, 1956, p. 98). Ao lembrar do passarinho mais bonitinho... “o mimoso pássaro que ensina carinhos — o manuelzinho-da-crôa...”, Riobaldo logo pensa: “Diadorim, eu gostava dêle? Tem muitas épocas de amor” (ROSA, 1956, p. 457). Assim, reconhece seu destino unido a Diadorim: “Abraçei Diadorim, como as asas de todos os pássaros” (ROSA, 1956, p. 42), metáfora o jagunço Riobaldo. Afinal, a relação amorosa de Riobaldo e Diadorim

⁷ Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera dêles pássaros, em seu começar e descomeçar dos vôos e pouso. [...] Mas o Reinaldo gostava: — “É formoso próprio...” — êle me ensinou. Do outro lado, tinha vargem e lagoas. P’ra e p’ra, os bandos de patos se cruzavam. — “Vigia como são êsses...” Eu olhava e me sossegava mais. O sol dava dentro do rio, as ilhas estando claras. — “É aquêle lá: lindo!” Era o manuelzinho-da-crôa, sempre em casal [...] — “É preciso olhar para êsses com um todo carinho...” — o Reinaldo disse. Era. [...] Sempre me lembro. De todos, o pássaro mais bonito gentil que existe é mesmo o manuelzinho-da-crôa. (ROSA, 1956, p. 143-144)



possibilita a Riobaldo ver beleza em meio a crueldade do mundo, mas ela não se concretiza e torna-se, portanto, “pássaro que põe ovos de ferro” (ROSA, 1956, p. 63).

Da neblina Diadorim, é possível constatar um aspecto negativo, diabólico. O enigma da donzela travestida de jagunço que, movida pelo ódio, mais do que pelo amor, não pode revelar sua verdadeira identidade para alcançar seu objetivo, a saber, vingar a morte do pai, Joca Ramiro revela Diadorim, tal qual pássaro em prisão, como um “ser em conflito, interdito em seu amor, em sua travessia” (MENDES, 2006, p. 78).

A característica andrógina, ambígua, dual de Diadorim emerge com força revelando a duplicidade da guerreira travestida de homem que “no instante em que ilumina a alma do companheiro, marca-lhe sombriamente o destino” (NUNES, 1969, p. 160). Quando Riobaldo não sabe explicar de onde vem seu amor, pode depreender que este pode ter vindo do demoníaco, já que uma de suas grandes capacidades é a de embaralhar limites. Sobre este aspecto, o crítico Flávio Loureiro Chaves afirmou:

Diadorim, em sua indefinição homem-mulher, pureza-pecado, simboliza, imediatamente, a oscilação de Riobaldo entre Deus e o Diabo. O Demo [...] entidade metafísica do sertão que arrasta o jagunço para o pacto das Veredas Mortas, vem pela presença de Diadorim. (CHAVES, 1983, p. 451)

No romance, portanto, os temas de amor e morte aparecem entrelaçados. Pelas vias da impossibilidade do amor, Diadorim pode ser considerada pássaro/anjo-negro, que ao mesmo tempo que infunde paixão, joga Riobaldo em confusão, “como um feitiço” (ROSA, 1956, p. 147), conduzindo o jagunço para o Pacto com o Demo.

Na cena do Pacto na obra rosiana, a solidão e a individualidade de Riobaldo diante das angústias e da heterogeneidade do mundo ficam evidentes:

Nós dois, e torno-pío do pé-de-vento — o ró-ró girado mundo a fora, no dobar, funil de final, dêsses redemoinhos:... o Diabo, na rua, no meio do redemunho... Ah, ri; êle não. Ah — eu, eu, eu! “Deus ou o Demo — para o jagunço Riobaldo!” (ROSA, 1956, p. 414).



Dessa forma, é descrita a cena do Pacto no romance, pacto este que nunca se sabe concretizado enquanto as dúvidas sobre a existência do Diabo permanecem. O pacto não é claramente admitido e tampouco negado.

No conflito final do bando de Riobaldo contra o Hermógenes, Riobaldo depara-se com “ocasiões de morte” e percebe que “marcava muito suave a mão da morte” (ROSA, 1956, p. 575). Neste conflito, Riobaldo não consegue reagir contra o inimigo final e é Diadorim, que em conflito corpo a corpo com o Hermógenes, o vence e é por este vencida. Com a morte de Diadorim, vem a revelação de seu verdadeiro sexo e com este, a resolução de alguns dos conflitos psicológicos de Riobaldo.

Que Diadorim era o corpo de uma mulher, môça perfeita... Estarreci. A dôr não pode mais do que a surpresa. A coice d'arma, de coronha... Ela era. [...] Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucúia, como eu soluzei meu desespero.[...] Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremei, retirando as mãos para trás, incendiável; abaixei meus olhos. E a Mulher estendeu a toalha, recobrando as partes. Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a bôca. Adivinhava os cabelos. Cabelos que cortou com tesoura de prata... Cabelos que, no só ser, haviam de dar para baixo da cintura... E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo:

— “Meu amor!...” (ROSA, 1956, p. 585-586)

O verdadeiro sexo de Diadorim fecha a história de amor e morte. Diferentemente do conto “As garças”, em que Guimarães Rosa narra a estória de um casal inseparável de aves que, tendo uma morrido, a outra vai encontrá-la na morte e que com a morte do parceiro, a vida torna-se vôo inútil, perdendo seu sentido⁸, com a morte de Diadorim e descoberta de seu verdadeiro sexo, Riobaldo, que iniciou a narrativa no desejo de se compreender e compreender a vida, desvelando o sentido do sertão e do mundo, encerra a sequência episódica: “Fim que foi. Aqui a estória se acabou” (ROSA, 1956, p. 372).

Apesar da “estória acabada”, o livro prossegue e continua o desenrolar do relato de Riobaldo, em que os valores da viagem do

⁸ “O voo da garça sozinha não era a metade do das duas garças juntas: mas só o pairar de ausência, a espiral de uma alta saudade — com fundo no céu” (ROSA, 1970, p. 372).



contar são trazidos à tona: “... o Diabo não existe. Pois não? [...] O diabo não há! É o que eu digo, se fôr... Existe é homem humano. Travessia. (ROSA, 1956, p. 594). Assim, “fecha-se a história, mas não a personagem” (CHAVES, 1983, p. 456) e não há, portanto, um ponto final, uma linha de chegada para esse caminhar, que se projeta para além do próprio romance. A busca continua. Travessia. Benedito Nunes, ao falar sobre o tema da viagem em *Grande sertão: veredas*, sabiamente notou:

[...] para Guimarães Rosa, não há de um lado o mundo e, de outro, o homem que atravessa. Além de viajante, o homem é a viagem — objeto e sujeito da travessia, em cujo processo o homem se faz (NUNES, 1956, p. 172).

A proficuidade de interpretações no Grande sertão continua em aberto e ressoam como o convite mágico de Riobaldo, Tatarana, o Urutu-Branco: “Sertão: estes seus vazios. O senhor vá. Alguma coisa, ainda encontra” (ROSA, 1956, p. 31).

A ausência de plenitude que a priori leva o Fausto literário e idealizado à aliança com Mefistófeles não o separa, salvo pela questão do pacto, das ansiedades do homem real de períodos posteriores, como o de Riobaldo, homem já do século XX. Nas linhas da poesia de Goethe fica evidente que Fausto realmente selou um pacto de sangue com Mefistófeles, enquanto o pacto de Riobaldo com o demônio não é, na obra de Guimarães Rosa, claramente confirmada. O pacto ficaria sugerido no livro.

Embora não se tenha efetivamente dois pactos realizados, Riobaldo, assim como Fausto, precisou ter respostas para suas necessidades pessoais, cada teve a sua própria travessia, a da vida, por conta de suas inquietudes, de suas melancolias, de alcançar aquilo que eles não tinham ou não compreendiam. Lançaram-se à procura do que faltava.

Enquanto Fausto quer experimentar tudo que Mefistófeles pode proporcionar ao desfrutar de seu pacto, numa busca que ele ingenuamente acredita ser incessante, Riobaldo está não menos inquieto em seu sertão; busca saber se o Diabo existe, se é verdade o que falam dele; precisa entender seu sentimento para com Reinaldo-Diadorim, que também se manifesta de forma agoniada para ele, uma vez que ele se sente atraído por outro jagunço e até saber a verdadeira



identidade sexual de Diadorim, é grande seu sofrimento que não caberia, talvez, para um jagunço: o da homossexualidade.

Talvez a resposta que Riobaldo queria para a questão do Diabo se manifeste no seu rival jagunço, que sempre se constitui uma ameaça para ele, ou em Diadorim, que lhe retira a paz, mexe com a sua sexualidade, levando-o a crer que o Diabo pode se manifestar de diversas formas e não somente na forma que as lendas lhe atribuem.

Se Mefistófeles foi o demônio na vida de Fausto, cuja presença é responsável por uma tragédia em duas partes de um livro, e se a ideia do demônio deixou Riobaldo atordoado pela sua existência ou não, e ainda nas dificuldades que ele como jagunço ou homem enfrentou nas páginas de Guimarães Rosa, na vida real, a ausência de algo parece afetar sobremaneira o próprio homem atual, esse que é de carne e osso, mas também um melancólico, repleto de dúvidas e ansiedades, uma vez que, segundo Giorgio Agamben, o homem moderno tem as mesmas curiosidades de saber de Fausto e de Riobaldo em seus tempos.

Hoje, porém, ele parece ter suas carências ainda mais acentuadas: é seduzido por uma outra ordem de demônio, a do “dispositivo”, sem o qual parece não poder mais prescindir. Esse é o demônio invisível que promete facilitar a vida e permitir respostas, proporcionar aquilo que seu usuário deseja, mas que, ao mesmo tempo, o transforma num ser virtual com relações interpessoais cada vez mais restritas, projetando para o futuro provavelmente relações de espectro; homem moderno “escravo do dispositivo”, que não vive mais sem as mídias eletrônicas de todos os tipos, interessados em tudo todo o tempo, como se, à semelhança do Fausto goethiano, ainda que inconscientemente, soubessem da efemeridade da vida.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Trad. Vinicius N. Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- BRAIT, Beth. **Guimarães Rosa**. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.



- CHAVES, Flávio Loureiro. Perfil de Riobaldo. In: **Guimarães Rosa**. Org. Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983. p. 446-457.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto**: uma tragédia – Primeira parte. Trad. Jenny Klabin Segall: São Paulo: Ed. 34, 2004.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1969.
- HEISE, Eloá. Fausto: a busca pelo absoluto. In: **Revista Cult**, n. 130, 24/3/2010. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/fausto-a-busca-pelo-absoluto/> . Acesso em: 02 abr. 2019.
- LAGES, Suzana Kampff. **Walter Benjamin**: Tradução e melancolia. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.
- LESKY, Albin. **A Tragédia Grega**. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Jerson de Souza & Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MARLOWE, Christopher. **A história trágica do doutor Fausto**. Trad. A. de Oliveira Cabral. São Paulo: Hedra, 2005.
- MAZZARI, Marcus Vinicius. Goethe e a história do Doutor Fausto: do teatro de marionetes à literatura universal. In: **Fausto**: uma tragédia – Primeira parte. Trad. Jenny Klabin Segall: São Paulo: Editora 34, 2004.
- NUNES, Benedito. **Grande sertão: veredas**: uma abordagem filosófica. Bulletin des études portugaises et brésiliennes. Paris, ADPF, n. 44-45, p. 308-404, 1985.
- NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. São Paulo: 34, 2009.
- OLIVEIRA, Luiz Claudio Vieira. Palavras do sertão. In: **Discutindo literatura**: especial Guimarães Rosa, v. 1, n. 4, p. 14-19.
- RAMOS, Maria Luiza. Análise estrutural de Primeiras estórias. In: Coutinho, Eduardo F. (Org.). **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.
- ROSA, João Guimarães. **Ave, Palavra**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.



LENDAS E FÁBULAS: NARRATIVAS ORAIS E TEXTOS LITERÁRIOS COMO TRANSMISSORES DE VALORES PARA A SOCIEDADE¹

Profa. Adriane Cristina Oliveira de Oliveira

Resumo: Enquanto pequenas narrativas, as lendas e as fábulas permeiam o imaginário popular de diversas culturas ao longo da história da humanidade. Repassadas tradicionalmente através da oralidade, estas narrativas emitem mensagens morais referentes ao comportamento cotidiano de seus receptores, o que se configura como um processo de transmissão de valores. Devido à sua grande popularização e eficiência no que tange ao aperfeiçoamento da conduta humana, no decorrer das épocas, as lendas e fábulas acabaram sendo transportadas para a escrita no contexto das obras literárias. Nesse sentido, propõe-se uma abordagem sobre lendas da Amazônia e fábulas da Grécia Antiga, situando-as como frutos da tradição oral que até os dias atuais se constituem como elementos de grande importância para a formação cultural de vários grupos sociais, constituindo suas identidades.

Palavras-chave: Narrativa. Oralidade. Literatura. Transmissão de Valores.

As lendas contadas na Amazônia revelam muitas características voltadas para uma formação de cunho moral, tornando visíveis aspectos que exprimem a necessidade de obediência em relação a determinados comportamentos ou costumes. Sabe-se que a comunidade amazônica transmite tradicionalmente várias narrativas em que há punições para aqueles que infringem regras comportamentais presentes em tais histórias. No contexto destas lendas, os personagens normalmente estão submissos ao cumprimento de alguma conduta, a qual pode estar relacionada a diversos elementos, tais como família, religião, natureza, entre outros. Desse modo, diante da transmissão destas narrativas para a comunidade, fica subentendida a fixação de padrões comportamentais e de valores morais que está por trás dos referidos relatos.

A lenda consiste em uma narrativa de tradição oral, portanto não possui autores. Jean-Pierre Bayard (1957) menciona que a palavra

¹ Apresentado no dia 2 de maio de 2015 na Casa de Estudos Germânicos.



lenda é proveniente do baixo latim (*legenda* = o que deve ser lido) e, inicialmente, se referia a histórias de vidas de santos, as quais costumavam ser reunidas em compilações. Durante a Idade Média, as lendas eram lidas em refeitórios de conventos para que servissem como referências e exemplos de boa conduta a serem seguidos por quem as ouvia (KLACEWICZ, 2009). Ao longo do tempo, lenda passou a ser sinônimo de narrativas de cunho popular que possuíam fatos históricos como base. No período atual, o termo lenda está mais relacionado às narrativas com caráter tradicional originada a partir do imaginário de um povo.

Para Câmara Cascudo (2002), uma lenda apresenta quatro características comuns ao folclore e ao conto popular: antiguidade, persistência, anonimato e oralidade. Partindo de tal caracterização, compreende-se que a lenda é uma narrativa antiga que resiste ao tempo, não possui autoria e é transmitida através da oralidade popular. Helge Gerndt (1991) afirma que uma narrativa pode ser considerada lenda apenas se estiver em uma zona intervalar entre a crença e a dúvida. Esta noção é bastante pertinente no momento em que uma lenda regional é contada para alguém, pois é possível que a história seja julgada como verdadeira ou não, principalmente por pessoas que não são de origem local.

Particularmente em relação à Amazônia, pode-se citar lendas bastantes conhecidas como a da Cobra Grande e a do Boto que costumam ser transmitidas oralmente e permanecem presentes há muito tempo no imaginário popular de várias localidades da região, onde não são encaradas como meras ficções. Especialmente no cotidiano dos moradores ribeirinhos e em comunidades do interior, as lendas costumam ser relacionadas a situações reais, podendo servir como motivo para uma série de acontecimentos que vão desde doenças até casos de gravidez não planejada.

Nessa perspectiva, é possível verificar uma similaridade das lendas da região com o gênero literário fábula, o qual deriva do conto e pode se apresentar em forma de prosa ou verso. De acordo com Coelho (1984, p. 115), a etimologia da palavra fábula origina-se a partir do latim (*fari* = falar) e do grego (*phao* = dizer, contar algo). O filósofo alemão Lessing (1977) defendia que a fábula efetivava a recriação de valores já apresentados anteriormente pela tradição, sendo transmitida aos indivíduos por meio de uma verdade moral.



A fábula é uma breve narrativa alegórica e apresenta sempre ao final algo que venha a ser edificante na vida de quem a leu, pois este não somente entende a mensagem repassada, mas a aceita. Sua divisão é feita da seguinte maneira:

A fábula é uma narração que se divide em duas partes: a *narração propriamente dita*, que é um texto figurativo, em que os personagens são animais, homens, etc.; e a *moral*, que é um texto temático, que reitera o significado da narração, indicando a leitura que dela se deve fazer. A fábula é sempre uma história de homens, mesmo quando os personagens são animais (FIORIN;SAVIOLI, 2000, p. 398).

A origem da fábula remonta ao período de 2.500 a.C. na Mesopotâmia. Os textos que mais se assemelham à fábula conhecida hoje são os que pertencem ao período neo-sumério (cerca de 2000 a.C a 1900 a.C) e que foram copiados em babilônio antigo entre 1700 a.C a 1600 a.C. Há muitas fábulas oriundas da tradição oral de povos antigos como os assírios, os quais buscavam instruir a sociedade através destas narrativas (ADRADOS, 2005). Com o passar do tempo, o gênero foi se expandindo até chegar à Grécia, onde teve Esopo como principal responsável por sua popularização. De acordo com relatos do historiador Heródoto, Esopo teria sido um escravo nascido na Frígia (região centro-oeste da antiga Ásia Menor) que viveu durante o século VI a.C. Levado à Grécia para trabalhar, obteve grande reconhecimento (o que lhe rendeu inclusive uma estátua em Atenas) devido às suas fábulas consideradas muito inteligentes e bem humoradas. Aristóteles afirmou que Esopo utilizava seus escritos como forma de persuasão com objetivo de fazer com que as pessoas agissem com bom senso (ROBLES, 1954).

Assim como a poesia, as fábulas serviam como forma de educar os gregos na Antiguidade, ou seja, possuíam um viés didático (QUINTELANO, 2009). Mais adiante, outros autores de fábulas (as quais constantemente sofreram modificações) receberão destaque em diversos países, como nos casos de Fedro na Grécia, de Leonardo da Vinci na Itália, de Vishnu Sarma na Índia, de Jean de La Fontaine e de Jean-Pierre Claris de Florian na França, de Manuel Maria Barbosa du Bocage em Portugal e, até mesmo no Brasil, por meio da figura de Monteiro Lobato, o qual afirmava que:



As fábulas constituem um alimento espiritual correspondente ao leite na primeira infância. Por intermédio delas a moral, que não é outra coisa mais que a própria sabedoria da vida acumulada na consciência da humanidade, penetra na alma infante, conduzida pela loquacidade inventiva da imaginação. Esta boa fada mobiliza a natureza, dá fala aos animais, às árvores, às águas e tece com esses elementos pequeninas tragédias donde ressurre a "moralidade", isto é, a lição de vida. O maravilhoso é o açúcar que disfarça o medicamento amargo e torna agradável a sua ingestão (LOBATO, 1922, p. 171).

Apesar de as fábulas retratarem situações humanas, seus personagens são animais que possuem defeitos, vícios e virtudes, o que se constitui como um comportamento antropomórfico². Ao final da fábula sempre há uma lição de moral que deve ser apreendida pelo leitor, o que certamente serve como norteador para sua convivência em sociedade. Sendo assim, a função da fábula baseia-se em ensinar para as pessoas a maneira como precisam portar-se no mundo, buscando sempre o bem e mantendo distância do mal (MICHELLI, 2007).

Voltando para a questão das lendas, uma das narrativas mais conhecidas e propagadas na Amazônia consiste na lenda do Boto, um ser descrito na tradição oral como um homem de pele clara, forte, alto, sedutor e bem trajado com chapéu e terno branco. O chapéu seria útil para cobrir um orifício localizado no topo da cabeça do Boto que serviria para sua respiração. O Boto aparece nas festas para dançar com as mulheres e seduzi-las, abandonando-as, porém, antes do amanhecer, o que resulta posteriormente em uma gravidez (CÂMARA CASCUDO, 2002). Além do boto sedutor, como observa Wanzeler (2013), há ainda outras variações deste ser em narrativas na região amazônica como o boto vingador, o boto valente, o boto mulher, etc.

Raymundo Herald Maués (2006) classifica o Boto como um encantado (também chamado de bicho-do-fundo, oiara ou caruana), um ser que não é humano e nem alguém que já está morto, mas que habita cidades subterrâneas no fundo dos rios, local denominado como encante. O encantado também é considerado protetor da floresta e se manifesta na forma de animais aquáticos ou na forma

² Na obra *Encyclopedia of animal rights and animal welfare*, o estudioso Marc Bekoff (2009) caracteriza o antropomorfismo como a atribuição de características próprias dos seres humanos a objetos, acontecimentos ou a animais não humanos (p. 70).



humana, podendo provocar sentimentos, sintomas físicos, doenças e tornar-se invisível quando quiser. A crença nos encantados serviria como resposta a casos de desaparecimentos de pessoas em rios, pois a explicação dada seria de que eles atraem indivíduos para o encanto, de onde não podem mais voltar.

Em seu estudo acerca do ponto de vista simbólico da lenda do Boto em comunidades ribeirinhas da Amazônia, Gilzete Magalhães (2013) mostra algumas compreensões de significados sobre esta narrativa. De início, tendo como base estudos antropológicos, históricos e folclóricos, a autora expõe que esta lenda teria surgido entre os séculos XV e XVI, a partir da chegada dos europeus à América. Desde a referida época, este ser encantado passou a ser considerado o responsável pelos casos de gravidez onde a paternidade era desconhecida. A realidade a partir da colonização contou com muitos episódios traumáticos e brutais para os ribeirinhos e que eram provocados pelo homem branco, como abusos sexuais e estupros. Como os filhos gerados por meio de tais situações nasciam com a pele clara, o boto, mamífero da ordem cetácea com aspecto rosado, passou a ser visto pelos ribeirinhos como o inimigo causador de toda a situação.

O envolvimento das mulheres ribeirinhas com viajantes, vendedores e forasteiros que desbravavam os rios e florestas dos interiores provocava, diante dos momentos de partida, o surgimento de muitas histórias fantasiosas sobre seres que se metamorfoseavam em homens. Caracterizado como o elemento diferente, maligno e perigoso para o povo ribeirinho, a figura do Boto tornou-se um símbolo de advertência para as mulheres em relação a indivíduos estranhos, aos estrangeiros que chegam até as comunidades. Dessa forma, estas mulheres entendem que não devem se aproximar daqueles que não pertencem à localidade, já que podem sofrer consequências (que envolvem tanto a dimensão real quanto a sobrenatural) caso desrespeitem aquilo que lhes é aconselhado tradicionalmente. Até mesmo no período atual ainda há relatos onde a paternidade de uma criança é atribuída ao boto.

O boto também é protagonista de uma problemática ambiental, pois sua caça é uma atividade ilegal³ que vem sendo combatida através

³ A carne e a gordura do boto cor-de-rosa (*Inia geoffrensis*) são usadas como isca para a pesca do peixe piracatinga (*Galophysus macropterus*), também conhecido como douradinha. Cada boto morto serve para pescar 250 quilos de piracatinga, o que gera



de campanhas de conscientização promovidas pelo governo e fundações na Amazônia (que vai além do Brasil e inclui Colômbia, Peru, Venezuela, Equador, Suriname, Guiana e Guiana Francesa). A caça ao boto pode ser motivada também por crenças, como a de que seus olhos e órgãos sexuais servem como amuletos que possuem poder afrodisíaco. Acredita-se ainda que o mamífero seja atraído e prejudique mulheres que estão no período menstrual (MOTTA-MAUÉS, 1998), o que serviria como motivo para caças por vingança em relação a adultérios ou a perda da virgindade de jovens moças (MAGALHÃES, 2013).

As histórias que envolvem o boto na região têm servido como inspiração para obras literárias, portanto nota-se que as lendas propagadas oralmente também podem ser transformadas em literatura. Ao falar sobre as vozes literárias da Amazônia, Josebel Fares (2013) argumenta que, assim como qualquer literatura, a literatura de expressão amazônica é originária da cultura, das ações sociais e “reflete tudo aquilo que está ligado ao homem e a sociedade a qual pertence” (p. 87). Como exemplos de representações da lenda do Boto para textos literários, pode-se destacar a presença desta figura em obras como *Contos Amazônicos* de Inglês de Sousa, *Marajó* de Dalcídio Jurandir, *O Chapéu do Boto* e *Eu, o Filho do Boto* de Antonio Juraci Siqueira, *Memórias de um boto: um romance amazônico* de Alcyr Meira, *A Vingança do Boto* de Arthur Engrácio, entre diversas outras. É inegável então que o imaginário da região amazônica contribui consideravelmente para a literatura de expressão local.

No que se refere às fábulas, a título de exemplo é possível citar *O Rouxinol* e *o Falcão*, a qual tem a versão de autoria atribuída a Esopo como a mais conhecida, apesar de ter sido criada em um primeiro momento no século VII a.C. pelo poeta Hesíodo, integrando o conteúdo da obra *Os Trabalhos e os Dias*. Quinelato (2009) relata que, na esfera da poesia antiga, as fábulas eram transformadas para a forma poética de modo que pudessem ser utilizadas como “discurso

grandes lucros para pescadores e frigoríficos que realizam a venda e exportação da carne do animal. Estima-se que a caça motivada por esta finalidade mate cerca de 1,5 mil botos por ano na Amazônia. Para evitar a extinção e propor medidas sustentáveis na região, o Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia (INPA) e outras fundações ambientais vem propondo ações de conscientização e engajamento para combater a prática ilegal. Estas informações estão disponíveis online no site *BBC Brasil*: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-42486425>>. Acesso em: 12 jan. 2018.



exemplificador de certo tipo de comportamento a ser seguido ou evitado” (p. 19). Enfatizando sempre uma mensagem moralizante ao final de suas histórias, Esopo ganhou reconhecimento como um contador de fábulas em prosa. Para adentrar na discussão referente à transmissão de valores na fábula citada anteriormente, dispõe-se a seguir a narrativa na íntegra:

Um rouxinol, pousado sobre um alto carvalho, cantava segundo o seu costume. Um falcão, percebendo-o e como necessitasse de alimento, voou sobre ele e capturou-o. Vendo-se prestes a morrer, o rouxinol implorou-lhe que o soltasse, alegando que ele não era o suficiente para encher o papo de um falcão, e que este deveria, se carecia de alimento, atirar-se aos pássaros maiores. Então o falcão replicou: "Mas eu seria estúpido se trocasse a caça que tenho segura nas garras, para perseguir aquela que ainda não está à vista."

Assim também, entre os homens, são insensatos aqueles que, na esperança de bens maiores, deixam escapar os que têm nas mãos. (ESOPO apud SOUSA, 2001, p. 73)

Como visto, em *O Rouxinol e o Falcão* de Esopo, o pequeno pássaro suplica ao falcão para que o ajude a se libertar. Entretanto, levando em consideração a máxima de não “trocar o certo pelo duvidoso”, o falcão acaba agindo com sabedoria no momento em que decide não ir atrás da caça que ainda não lhe era garantida, pois havia o risco de ficar sem nenhum alimento, então preferiu assegurar o que já havia conseguido capturar. Nota-se que há um discurso moral embutido nesta narrativa, o qual recomenda às pessoas que tomem posse daquilo que já é seguro, mesmo que seja algo mínimo. A postura do falcão diante da fala do rouxinol acaba servindo como exemplo para os leitores do texto de Esopo, pois viu-se que sua reação e atitude diante do ocorrido foi sensata.

O Rouxinol e o Falcão é uma fábula de disputa argumentativa, onde “duas personagens tentam sobrepor a sua vontade” (FERREIRA, 2014, p. 75), característica bastante recorrente nas fábulas de Esopo. Na fábula em análise, após observar as circunstâncias da situação em que se encontrava, o falcão acabou não cedendo ao argumento do rouxinol. Carvalho (2011) argumenta que a intenção desta narrativa é ressaltar a importância de saber discernir e fazer escolhas de modo



coerente. Esopo foi pioneiro em utilizar as fábulas para fazer críticas, instruir, entreter, divertir e moralizar.

Nesse sentido, compreende-se que o trabalho desempenhado por Esopo na Grécia Antiga viabilizou um processo de formação de valores morais e éticos para a sociedade da época. As fábulas serviam como uma ferramenta de aprendizagem que norteava o comportamento das pessoas, o que beneficiava o convívio social e a reflexão acerca de sua própria conduta, tal como se fosse uma preparação para a vida por meio de uma construção moral. Os animais retratados por Esopo em suas narrativas servem como exemplo para os homens, contribuindo para seu autoconhecimento e resgatando valores.

O mercado de livros atual conta com a oferta de várias coletâneas de fábulas direcionadas para o público infante-juvenil, por isso é bastante comum que as crianças e jovens conheçam estas histórias, mesmo que se trate de novas versões. A circulação destes livros também ocorre no ambiente escolar, pois muitos profissionais da educação utilizam as fábulas como ferramenta para trabalhar a construção de pensamento, a absorção de valores e diversos outros ensinamentos junto aos alunos. Do mesmo modo, há diversas compilações de lendas disponíveis no mercado que acabam chegando às salas de aula e servindo como materiais para leituras, atividades lúdicas, adaptações para encenações, fontes de pesquisa para feiras culturais, etc. Por conseguinte, normalmente são feitas adaptações de lendas e fábulas para a linguagem audiovisual, o que inclui produtos como desenhos animados, programas de TV infantis e filmes.

Smolka (1995) revela que a importância dada à moral das fábulas era tão grande na Antiguidade que, no momento da transcrição, a mesma aparecia na cor vermelha enquanto todo o restante da narrativa era mantido na cor preta. Isso era feito para que, de fato, as pessoas refletissem acerca do que haviam lido e se tornassem seres conscientes sobre o que uma má conduta pessoal e social poderia causar. A moralidade também é evocada nas lendas, mesmo que de maneira implícita. Ao conhecer uma lenda, o leitor ou ouvinte encontra-se submerso em lições de vida, crenças, costumes e aprendizados, o que constitui o patrimônio cultural imaterial⁴ local.

⁴ De acordo com a descrição de Edgard Rocha disponível no site do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), o conceito de patrimônio imaterial



Especificamente no caso da narrativa sobre o Boto, viu-se que nas comunidades da Amazônia há um processo histórico violento de invasões e agressões a partir da chegada dos europeus, o que pode ser uma das explicações para o surgimento dos casos de gravidez indesejada ocorridos nestas localidades. Ainda presente no imaginário local, esta narrativa reforça a obediência aos valores morais das comunidades em relação à sexualidade, revelando inclusive o aspecto da repressão no caso das mulheres, pois ainda prevalece na região a ideia de que algumas coisas somente são permitidas aos homens, os quais acabam tendo uma superioridade e maior liberdade. No ponto de vista de Nazaré Carvalho (2014), a entrega da mulher aos encantos do boto representa o ato de deixar “de lado as normas de moralidade e comportamento impostas pela sociedade” (p. 224).

Ao comentar sobre o imaginário na cultura amazônica, Paes Loureiro (2001) diz que as histórias contadas na região possuem o intuito de “compreender o homem, o amor, a vida, a morte, o trabalho e a natureza” (p. 94), ou seja, objetivam dar sentido à própria realidade. Tendo o pensamento de Paes Loureiro como base, Josse Fares (1996) enfatiza que os casos que envolvem o boto, por exemplo, libertam a mulher “aos olhos da sociedade, de três interditos: 1) a perda da virgindade ou adultério; 2) a relação entre humanos e animais; 3) a cópula no período menstrual” (p. 51). Nesse sentido, as lendas demonstram ainda um poder de justificativa para situações vistas como tabus pela sociedade.

Sobre *O Rouxinol e a Rosa*, nota-se uma preocupação com a conduta ética e moral dos povos que viveram na Antiguidade. Viu-se que o alerta envolto nesta fábula especifica o tema da ambição, por meio da qual, em busca de algo mais próspero e abundante, muitos acabam perdendo tudo o que já possuem e lhes é suficiente. Como resultado desta transmissão de saberes, verifica-se que este tipo de narrativa continua sendo contado e recontado há séculos, o que comprova sua eficácia em meio às relações sociais, já que incentiva um

refere-se ao conjunto de práticas e domínios enraizados na rotina das comunidades que pode se manifestar em saberes, ofícios, celebrações e formas de expressões transmitidos de geração em geração. É constantemente recriado e apropriado por pessoas e grupos sociais como elemento identitário. Disponível em: <portal.iphan.gov.br/bcrE/pages/conPatrimonioE.jsf?tipoInformacao=1>. Acesso em: 11 fev. 2018.



aperfeiçoamento de conduta voltado para o bem, agindo em prol da redução de conflitos e melhor compreensão da natureza humana.

A fábula e a lenda são frutos da tradição oral. Enraizada na tradição oral de antigas civilizações, a fábula permitia que a moralidade fosse apreendida por seus ouvintes por meio da representação de situações que serviam perfeitamente para os humanos enquanto seres que recebiam esta narrativa como um exemplo a ser seguido diante da lição transmitida. Em relação às lendas, estas são repassadas nas comunidades de geração em geração também como narrativas orais por meio de conversas e relatos de experiências de pessoas próximas que, de certa forma, respondem a inúmeros medos e anseios do caboclo amazônida em um contexto real e sobrenatural.

É possível fazer analogias à natureza humana por meio das lendas e fábulas contadas tradicionalmente, o que comprova o teor simbólico destas estórias e ocasiona uma reflexão acerca daquilo que foi ouvido ou lido. Percebe-se então que estas narrativas são transmitidas utilizando símbolos para “ensinar o comportamento dentro da comunidade, discutir morais e valores, ou para satisfazer curiosidades” (EISNER, 2008, p. 11).

Ao longo do tempo, o repasse das narrativas aqui abordadas passaram a integrar a cultura popular e, conseqüentemente, a realidade de quem as ouve ou lê. Em outras palavras, esse processo resulta em uma preservação de três fatores: cultura, memória e valores. Diante do exposto, pode-se dizer que, no decorrer das épocas, as lendas e fábulas fizeram parte da formação cultural de diversos grupos sociais, contribuindo para a constituição de suas identidades, o que se refere tanto à amplitude de uma comunidade quanto à subjetividade de um indivíduo.

As lendas e as fábulas resistem e adaptam-se ao passar do tempo porque ainda são úteis para a manutenção de princípios éticos e morais em sociedade. Estas estórias mostram aos ouvintes e leitores as implicações que se pode ter ao agir por impulso ou dominado por vontades próprias da natureza humana, o que precisa ser mantido para que se possa viver em comunidade de maneira harmônica. Caso o indivíduo haja de modo não aconselhado por meio da tradição, sem dúvida receberá punições. Em decorrência disso, o papel social de quem continua a transmitir lendas e fábulas ou transcrevê-las para o campo literário está fundamentado em duas tarefas: preservar as



narrativas originárias da tradição oral que estão baseadas em inquietações humanas voltadas para uma amplitude de questões e repassar os valores que têm servido para orientar a formação de indivíduos, regulamentando suas ações de modo que o caos não venha a ser instaurado na sociedade.

Referências

- ADRADOS, F. R. **De Esopo al Lazarillo**. Huelva: Universidad de Huelva, 2005.
- BAYARD, J. P. **História das lendas**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1957.
- BEKOFF, M. **Encyclopedia of animal rights and animal welfare**: second edition. Santa Barbara: ABC-Clío, 2009.
- CÂMARA CASCUDO, L. **Geografia dos mitos brasileiros**. 2ª ed. São Paulo: Global, 2002.
- CARVALHO, E. C. B. A fábula "O Gavião e o Rouxinol" como instrumento didático-pedagógico no poema *Os Trabalhos e os Dias* de Hesíodo. **Principia**, Rio de Janeiro, n. 23, p. 115-123, 2011.
- CARVALHO, N. C. Caleidoscópio do imaginário ribeirinho amazônico. **Instrumento**: R. Est. Pesq. Educ., Juiz de Fora, v. 16, n. 2, p. 221-230, jul./dez. 2014.
- COELHO, N. N. **Literatura infantil**: história, teoria, análise. 3ª ed. São Paulo: Quiron, 1984.
- EISNER, W. **Narrativas gráficas**: princípios e práticas da lenda nos quadrinhos. São Paulo: Devir, 2008.
- ESOPO. **Fábulas**. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- FARES, J. A. O não lugar das vozes literárias da Amazônia na escola. **Revista Cocar**. Belém, v. 7, n.13, p.82-90, jan-jul 2013.
- FARES, J. O Boto, um Dândi das águas amazônicas. **Moara - Revista dos Cursos de Pós-graduação em Letras da UFPA**, Belém, n. 5, p.47-63, 1996.
- FERREIRA, N. H. S. **Aesopica**: a fábula esópica e a tradição fabular grega. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014.
- FIORIN, J. L.; SAVIOLI, F. P. **Para entender o texto**: leitura e redação. São Paulo: Ática, 2000.
- GERNDT, H. Gedanken zur heutigen Erzählforschung. In: **Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde**, 1991. p. 137-145.



KLACEWICZ, A. C. **Lendas, mitos e história:** estudo sobre as narrativas polonesas e gregas. 2009. 37f. Monografia (Licenciatura em Letras) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

LESSING, G. E. **Lessings Werke.** Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1977.

LOBATO, M. **Fábulas.** São Paulo: Monteiro Lobato & Cia Editores, 1922.

MAGALHÃES, G. P. **Os espelhos dos rios:** dimensões simbólicas da relação de gênero na lenda amazônica O Boto. 2013. 149f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) - Núcleo de Estudos Junguianos. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.

MAUÉS, R. H. O simbolismo e o boto na Amazônia: religiosidade, religião, identidade. **História Oral**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 11-28, 2006.

MELO, E.; GUEDES, N. Não foi boto Sinhá: a violência contra a mulher ribeirinha. 01 de fevereiro de 2017. **Justificando.** São Paulo. Disponível em: < <http://www.justificando.com/2017/02/01/nao-foi-boto-sinha-violencia-contra-mulher-ribeirinha/> >. Acesso em: 01 abr. 2018.

MICHELLI, R. S. A fábula e suas armadilhas. In: 16° COLE- Congresso de Leitura do Brasil, 2007, Campinas. **Anais do 16° COLE - No mundo há muitas armadilhas.** Campinas: ALB / UNICAMP, 2007. p. 1-10.

MOTTA-MAUÉS, M. A. "**Trabalhadeiras**" e "**camarados**": relações de gênero, simbolismo e ritualização numa comunidade amazônica. Belém: EDUFPA, 1998.

PAES LOUREIRO, J. J. **Cultura Amazônica:** uma Poética do Imaginário. São Paulo: Escrituras, 2001.

QUINELATO, E. **A figurativização do trabalho nas fábulas de Esopo.** 2009. 195f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009.

ROBLES, F. **Ensayo de un diccionario de la literatura.** 2ª ed. Madrid: Aguilar, S. A. Ediciones, 1954.

SMOLKA, N. **Fábulas completas:** Esopo. São Paulo: Moderna, 1995.

SOUSA, M. A. A fabulística antiga. In: **Calíope**, Rio de Janeiro, n. 10, p. 68-76, dez/2001.

WANZELER, Z. C. S. Boto em gente, gente em boto: narrativa oral, educação e meio ambiente. In: IX Congresso Nacional de Educação, 2013, Curitiba. **Anais do IX Congresso Nacional de Educação.** PUC PR, 2013. p. 29822-29834.



DE LORELEY A IARA: OS CANTOS DAS SEREIAS NAS LITERATURAS DE BRENTANO A ALENCAR¹

Profa. Adriane Cristina Oliveira de Oliveira

Resumo: Presente no imaginário de diversas culturas, a sereia é conhecida como uma figura feminina que encanta os navegantes ou homens que se aproximam das águas. As sereias foram representadas na Literatura em muitas oportunidades, como durante o Romantismo renano na Alemanha, por meio do qual os poetas passaram a ter mais interesse na abordagem de antigas lendas do rio Reno sobre dragões, duendes, etc. Clemens Brentano, por exemplo, apresentou Lore Lay (referente à Loreley, a famosa sereia germânica) em sua obra *Godwi oder Das Steinerne Bild der Mutter* (1848) como uma feiticeira que atraía os homens com sua beleza, levando-os posteriormente à morte. Na Literatura nacional, José de Alencar inseriu a Mãe d'Água em *O Tronco do Ipê* (1881) como uma figura bela, porém muito perigosa. Diante disso, pretende-se apresentar um breve histórico sobre a representação do mito da sereia em culturas diversas, suas possíveis origens, características, simbolismos e presença nas Literaturas germânica e brasileira.

Palavras-chave: Sereia. Mito. Literatura Germânica. Literatura Brasileira.

Desde os tempos primórdios, o conceito de mito encontra-se relacionado às narrativas sagradas tidas como verdadeiras que envolvem entes sobrenaturais presentes em várias culturas e que tentam explicar a realidade e fixar modelos exemplares, como observa Mircea Eliade (1994). Nessa perspectiva, os mitos fazem referência a momentos históricos e tentam dar respostas voltadas para o início de tudo, no que se refere ao percurso da humanidade. No decorrer das épocas, surgiram diversos mitos protagonizados por criaturas simbólicas que poderiam servir para justificar uma gama de situações e elementos da vida real.

A respeito das modificações que os mitos sofrem com o passar das épocas, Lévi-Strauss (1993) apresenta dois resultados para o desmembramento destas narrativas: as lendas e os romances. Portanto, os mitos não morrerão, mas vêm a se manifestar como mecanismo para solidificar determinado evento ou eternizados na

¹ Apresentado nos dias 17 de agosto de 2016 na Casa de Estudos Germânicos.



literatura. A presente discussão utiliza o mito das sereias como exemplo de narrativa que se manifesta em várias culturas em forma de lendas e na literatura. Elemento constante no imaginário popular de diversos povos em todo o mundo, as versões de narrativas que contam com a presença desta figura são inúmeras. Primeiramente, é necessário visualizar um breve percurso acerca da evolução desta figura mítica.

A primeira representação conhecida de um ser com características de peixe e de seres humanos consiste em uma figura masculina. Há cerca de 2.000 a.C. na Mesopotâmia o deus Oanes ou Hea era reconhecido por sua forma de tritão². Segundo Souza (2017), essa criatura com voz e pés humanos e corpo de peixe teria surgido no primeiro ano vindo do Golfo Pérsico, na costa da Babilônia e costumava interagir com os homens durante o dia (ensinando-os sobre a lei, as ciências, a agricultura, a arte, as letras, entre outros temas), voltando para o mar ao fim da tarde. Os ensinamentos de Oanes teriam sido transcritos para um livro que abordava o início de todas as coisas.

No período da Antiguidade, as sereias se apresentavam de maneira diferente em relação ao modo como são caracterizadas atualmente: possuíam corpo de pássaro, porém busto e rosto de mulher. A denominação correta para a sereia clássica grega corresponde à sirena³, figura que obteve grande popularidade devido à obra de poetas como Homero. Em *Odisseia*, ao voltar de Tróia, Ulisses foi orientado pela deusa Circe a vedar seus ouvidos e os de seus marujos ao passarem pela ilha da Trinácia, pois o canto melodioso das sirenas poderia fazer todos se jogarem ao mar. Na fala de Circe ao tentar alertar Ulisses acerca do perigo, a sirena aparece “em meio a montões de corpos em decomposição” (HOMERO, 2006, p. 142) como forma de representação do elo das sereias com o mundo dos mortos, o que segundo Bremer (2015) serviu para inserir o herói em um contexto sobrenatural e transcendental. Na época, costumava-se

² Na mitologia grega, Tritão é um semideus metade humano e metade peixe. Filho de Poseidon e Anfitrite, atuava como mensageiro de seus pais e apaziguador das ondas do mar. Atualmente, a palavra tritão é compreendida como a representação masculina da sereia

³ A sirena é um ser muito comum na mitologia grega com corpo de pássaro e que produz um canto mortal.



associar a sereia com divindades da morte e de culto aos mortos, o que justifica sua constante presença em imagens gravadas em sepulcros.

Ao longo do tempo, a metade de pássaro da sereia foi substituída. Nas narrativas de origem nórdica, a imagem grega das sereias se converteu em belas mulheres que possuíam cauda de peixe ou de mamíferos aquáticos. Isso teria ocorrido devido a uma mistura entre o mito grego aos mitos relacionados a espíritos da natureza que habitavam as águas, as chamadas nixies, as ninfas aquáticas.

Na Idade Média e na Idade Moderna, a sereia passou a ser vista como um ser natural e não mais como um elemento do mundo sobrenatural. No período medieval, a figura era encontrada em bestiários⁴ como um animal marinho e também em sermões onde apareciam como símbolo da atração fatal que levava os mortais à perdição. A presença das sereias também é muito recorrente na arte sacra, tendo em vista que sua constante presença na decoração de várias igrejas e altares como representação da alma do cristão sendo induzido ao pecado por meio de encantos. A Igreja Católica atribuía às sereias o aspecto de criaturas mundanas e vaidosas (por isso a retratação comum com objetos como pente e espelho) como forma de simbolizar os perigos que poderiam levar os cristãos à perdição.

A cultura heráldica, a qual volta-se para a descrição de brasões de armas e escudos, apresenta a sereia como um símbolo da vaidade, sendo comumente retratada como símbolo de grandiosidade e poder das famílias tradicionais. A partir de sua concepção moderna, as sereias passaram a ser retratadas em diversas obras artísticas junto a outros seres habitantes das águas. Mediante sua popularidade, a figura da sereia começou a ser vista em várias culturas, tais como a germânica.

No folclore alemão, há uma grande variedade de lendas (*Sagen*) que tiveram origem a partir da tradição oral e perpetuaram-se na cultura local. As lendas mais comuns no imaginário da Alemanha consistem nas lendas populares (*Volkssagen*), que “buscam fornecer explicações para nomes de lugares, certas localidades, eventos, tradições, figuras históricas etc.” (CAMARA, 2018, p. 15). Estas estórias abordam temáticas diversas e mesclam fatos reais e históricos com situações pertencentes ao imaginário e foram repassadas tradicionalmente ao longo dos anos por meio da oralidade

⁴ Gênero textual que surgiu no início do século XII e contemplava a iconografia e a natureza dos animais (VARANDAS, 2014).



A sereia é protagonista de uma lenda popular alemã: a lenda de Loreley. A sereia germânica é loira e permanece sentada no rochedo de Sankt Goarshausen (situado entre as cidades de Koblenz e Wiesbaden) penteando seus cabelos com um pente dourado, sendo considerada a responsável pelo encanto e perturbação dos navegantes que passam pelo rio Reno. Loreley surgiria nas noites de lua cheia entoando um belíssimo canto e os tripulantes ficariam extasiados e atordoados com tamanha beleza, desviando a atenção que o perigo do Reno demanda devido ao seu estreitamento e profundidade, acabando por afogarem-se nas águas.

Segundo a lenda contada na Alemanha⁵, Ronald, o filho do conde do Palatinado, teria se apaixonado pelo canto de Loreley e acabou sendo levado pelas águas ao pular dentro do rio. Ao saber da morte do filho, o conde buscou vingança e enviou três soldados para que capturassem a sereia no alto do penhasco, de onde ela seria jogada ao rio. Quando finalmente conseguiu chegar ao local, a tropa encontrou a sereia sentada e, ao perceber o propósito da ida dos soldados, Loreley lançou um colar de pérolas ao rio. Então, duas grandes ondas subiram até o topo do rochedo e levaram a sereia até o rio, onde ela desapareceu. Desde então, seu canto continuou sendo ouvido nas noites de luar do Reno. Antigamente era muito comum o naufrágio de navios na região, o que era, de imediato, atribuído à ação da Loreley.

A região do Vale do Reno foi vista pelos românticos como um dos grandes símbolos nacionais. A corrente do Romantismo alemão teve origem no final do século XVIII e durou até meados de 1825, tendo como precursores Johann Christoph Friedrich von Schiller e Johann Wolfgang von Goethe, autor de *Os Sofrimentos do Jovem Werther* (1774), o qual foi inspirado no casamento sem sucesso de Pietro Antonio Brentano e Maximiliane Brentano, pais de Bettina Brentano e Clemens Brentano. O movimento romântico alemão compreendeu, dentre outros momentos, o Romantismo renano.

O Romantismo renano teve início em 1802, após Achim von Arnim e Clemens Brentano terem percorrido o Vale do Reno em uma viagem de barco, indo de Mainz até Koblenz. Após a viagem, a produção artística dos dois poetas recebeu grande influência das lendas e contos

⁵ As informações referentes à lenda foram retiradas do site *Deutsche Welle*. Disponível em: < <http://www.dw.com/pt/mito-da-loreley-atrai-turistas-ao-reno/a-17001167> >. Acesso em: 01 abr. 2018.



populares na região, o que representou a manifestação de uma consciência nacional mais fortalecida. No fim do século XVIII, o Reno foi descoberto por vários escritores, pintores e músicos e, por isso, suas antigas lendas vieram a ser temas de muitas obras a partir da referida época.

Na obra *Godwi oder Das Steinerne Bild der Mutter* lançada em 1848, Clemens Brentano apresentou uma figura chamada de Lore Lay na balada poética *Zu Bacharach am Rheine* (escrita em 1801), onde caracterizou a personagem como uma espécie de feiticeira da pequena cidade de Bacharach que encantava todos os homens com sua beleza, levando-os à morte com seu feitiço. Na balada, um bispo tenta encaminhar Lore Lay a um convento como forma de punição, porém no percurso ela pensa ter enxergado o homem que amava nas águas, o que faz com que se lance ao rio.

O escritor e jornalista Heinrich Heine considerado “o último dos românticos” também apresentou a Loreley em 1827 na obra *Buch der Lieder*. O poema *Die Lore-Ley* ou *Lied von der Loreley*, caracterizado por tons de melancolia e tristeza, se tornaria mundialmente famoso, descrevendo uma ninfa deslumbrante e encantadora que seduzia os pescadores através de seu canto. Heine apresenta sua Loreley como uma bela moça que canta e penteia seus longos cabelos caídos aos ombros sentada em um rochedo e chama a atenção de um navegante que passa pela região. Encantado com o que vira, logo o navegante perde a direção e seu barco afunda. Em 1837, o poema de Heine foi musicado pelo compositor Friedrich Silcher (1789–1860), tornando-se uma das canções populares alemãs mais conhecidas no mundo.

As lendas do Reno também serviram como inspiração para escritores de outros países, como no caso do poeta Guillaume Apollinaire, nascido na Itália e naturalizado francês. Apollinaire viveu na Alemanha entre 1901 e 1902, fato que o influenciou a escrever o ciclo de poemas *Rhénanes*, que está incluído na obra *Alcools*, publicada no ano de 1912 (SILVA, 2008). Baseando-se na Lore Lay de Clemens Brentano, o poeta aborda os temas amor e morte em “La Loreley”, retratando-a como uma bela feiticeira.

Até mesmo na literatura brasileira há a representação de uma Loreley, a qual encontra-se no romance *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* de Clarice Lispector, lançado em 1969. No livro, Loreley é uma professora primária que luta por sua emancipação e contra seus



conflitos pessoais. A obra apresenta ainda Ulisses (o que remete a uma influência homérica), professor universitário e filósofo que anseia por conhecer a si próprio, aos outros e ao mundo. Segundo Guimarães (2016), a obra parte de um discurso mítico (como é possível notar pelos nomes dos personagens) e trata da “força da cultura patriarcal” (p. 53) por meio dos arquétipos de homem e mulher, pois Ulisses é posto como um indivíduo racional e dono de seu destino enquanto Loreley está mais relacionada à esfera passional.

Como no caso do deus Oanes da Mesopotâmia, no Brasil também há descrições antigas sobre uma criatura masculina das águas: o Ipupiara. Ser mitológico presente no imaginário da etnia tupinambá, o Ipupiara seria um homem-peixe responsável pelo sumiço de pescadores, os quais eram levados ao fundo dos rios para que fossem devorados. O padre José de Anchieta foi a primeira pessoa a registrar o Ipupiara em escritos, o que ocorreu quando precisou enviar uma carta ao Padre Geral da Companhia de Jesus, em Roma, falando sobre as coisas do Novo Mundo e avaliando a criatura como um demônio das águas (CAMENIETZKI; ZERON, 2000). No século XVII, diante da chegada dos africanos trazidos ao país para serem escravizados, a figura do Ipupiara foi substituída nas histórias de pescadores por lemanjá, entidade iorubá⁶ conhecida na África como Yey Omo Eya, uma “sereia azul e branca, com longos cabelos negros que já personificava a ternura materna com seus filhos que eram peixes” (SOUZA, 2011, p. 22).

No contexto do imaginário indígena, no século XVIII tornava-se conhecida a sereia Uira ou lara que, de acordo com a etimologia tupi, significa “senhora das águas”. Como afirma Haug (2005), alguns estudos situam a lara e a mãe d’água como a mesma figura, contudo somente a lara entoaria cantos e poderia aparecer em forma de mulher, moça ou sereia enquanto a mãe d’água seria silenciosa e se manifestaria apenas em forma de mulher. Entretanto, sabe-se que em muitas localidades do país lara e mãe d’água simbolizam o mesmo ser:

⁶ Termo relativo à cultura dos povos africanos do Sudoeste da Nigéria, de algumas localidades de Benim e do Norte do Togo. A partir do século XVIII, foram trazidos em massa para o Brasil, onde passaram a ser reconhecidos como “nagô”, uma das denominações utilizadas para identificação étnica na época em que ocorria o tráfico para fins de escravidão (MATORY, 1998).



uma linda e sedutora sereia protetora das águas, metade humana e metade peixe.

Câmara Cascudo (1947) defende que a lara surgiu no Brasil a partir da ideia de sereia presente no imaginário europeu, tanto que a mesma também possui características como o canto irresistível e a vaidade. Outro ser de quem lara teria herdado traços consiste na moura encantada⁷ pertencente ao imaginário português e que oferecia presentes para as vítimas, assim como a mãe d'água.

A sereia brasileira tornou-se conhecida por atrair homens para o fundo das águas de modo que não pudessem mais voltar. Na Região Norte, em particular, a permanente interação com os rios e igarapés por parte dos caboclos, deu origem a várias lendas que evidenciam elementos representativos da vida e da morte. Diz-se que nos raros casos em que os homens conseguem retornar à superfície acabam enlouquecendo, sendo necessário então receber auxílio de um pajé para que possam sair da condição de enfeitiçados. Mais conhecida na região amazônica como mãe d'água, esta teria a capacidade de seduzir e punir quem prejudicasse a floresta e os rios, livrando assim seu reino de possíveis males (MAUÉS, 1995).

O imaginário dos navegantes europeus na época da colonização era influenciado principalmente pelas histórias mitológicas contidas nos livros de Ovídio e Homero. Sendo assim, de acordo com Sérgio Buarque de Holanda (1996), as narrativas com monstros e deuses era algo latente na memória dos europeus que aportaram no Brasil e, em decorrência disso, os navegadores costumavam atribuir significados míticos a situações que enfrentavam pelos mares, como os constantes naufrágios. Desse modo, entende-se que, para que a lara surgisse no imaginário do povo brasileiro, houve uma mistura das culturas europeia, indígena e africana, ou seja, um sincretismo acabou gerando a versão nacional do mito das sereias, uma releitura feita a partir de outras figuras situadas no imaginário de diferentes povos.

⁷ Câmara Cascudo (1947) relata que a maioria dos portugueses que vieram para o Brasil pertenciam às regiões de Minho e Alentejo, onde essa narrativa era muito difundida. As mouras encantadas de Portugal eram “filhas de Reis ou de príncipes mouros, ou de reféns de soberanos cristãos” (p. 169) que vigiavam tesouros escondidos até que estes voltassem a triunfar. Possuíam um canto tentador e suplicavam aos homens que as viam para que as resgatassem de seu encanto. O homem que conseguisse obteria os tesouros como fortuna e a moura como sua mulher.



Assim como a sereia europeia, a sereia também foi transportada para a literatura, eternizando-se em obras nacionais. Algumas representações literárias da lara ou mãe d'água no Brasil, segundo o levantamento feito por Casemiro (2012), podem ser encontradas em: *O Tronco do Ipê* (1871), de José de Alencar; *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* e “Poema” em *Poesias Completas*, de Mário de Andrade; “Sabina” em *Poesias Completas* (1938), de Machado de Assis; “A lara” em *Obra Reunida*, de Olavo Bilac; “A mãe d'água” em *Obra Reunida*, de Olavo Bilac; “Na floresta da água negra” em *Verão* (1917), de Martins Fontes; “Os Pescadores” em *Cenas Populares* (1969), de Juvenal Galeno; “A lara” em *Canto da Minha Terra*, “A mãe d'água” e “Mãe d'água” em *Toda uma vida de poesia – poesias completas* (1957), de Olegário Mariano; “O palácio de mãe d'água e Uiaras” em *Mitos e poemas: nacionalismo*, de Melo Moraes Filho; *O Guesa em Obras Poéticas* (1874), de Joaquim Sôsândrade.

Em *O Tronco do Ipê*, segundo romance regionalista de José de Alencar, há um capítulo inteiro sobre a mãe d'água. A obra lançada em 1871 tem como pano de fundo a região do Vale do Paraíba, no Rio de Janeiro, e retrata a decadência da região do café no Rio de Janeiro do século XIX. Na época, Alencar utilizava o pseudônimo de “Sênio” (uma alusão a “senil”) e não ambicionava retratar origens míticas para a nação, mas retratar sua própria época, num ambiente rural, dominado pela figura do fazendeiro, da família, dos escravos e convivas de uma Casa Grande então em pleno apogeu.

O pai do personagem Mário é supostamente atraído pela mãe d'água que se encontra num boqueirão nas redondezas da Casa Grande, e teria se atirado nas águas, morrendo afogado. Isso seria culpa da mãe d'água ou coincidência? Em outra passagem, a personagem Alice se atira às águas para encontrar a sereia que havia visto em um redemoinho, o que não passou de uma ilusão, aspecto também muito comum em relatos sobre sereias (VOLOBUEF, 1998).

No decorrer da trama, a mãe d'água aparece de início, no capítulo VI “História da Carochinha”, onde a lenda é contada pela ex-escrava Tia Chica como elemento presente no folclore do Vale do Paraíba. O capítulo VIII “A mãe d'água” mostra o afogamento de Alice no boqueirão após acreditar ter visto a sereia, passagem que ainda é citada nos capítulos XIV e XV. A mãe d'água de José de Alencar tem ainda um aspecto em comum com a moura encantada de Portugal,



também muito conhecido nas narrativas sobre sereia no Brasil, que se trata da referência a palácios no fundo dos rios, os quais serviriam como morada.

[...] O lago, o rochedo, as plantas, tudo desaparecera, ou antes se transformara em um palácio resplandecente de pedrarias. No centro elevava-se um trono que tinha a forma de um nenúfar do lago; mas era de nácar e ouro fino. [...] (ALENCAR, 1951, p. 84)

José de Alencar caracterizou a mãe d'água como uma figura dotada de beleza e, ao mesmo tempo, perigosa e pérfida. Ela seduzia através de seu sorriso, com o qual encantava e atraía. Como já mencionado, há muitas outras representações de iaras e mães d'água na literatura nacional, o que faz com que a figura mítica da sereia se perpetue em diversas obras literárias por meio de distintas caracterizações que contemplam sua essência.

Europeizadas ou aclimatadas para o folclore brasileiro, temos a figura misteriosa da sereia que ainda hoje povoa o imaginário de diversos povos e do leitor de ficção. Loreley e Lara encantam, distraem e iludem, assim como várias outras sereias retratadas em uma infinidade de culturas no mundo inteiro. As narrativas de origem mítica se manifestam na literatura e se perpetuam ainda mais no imaginário das pessoas como símbolos do folclore popular. As sereias germânicas e brasileiras tratam-se de representações femininas paradoxais: encantam, porém destroem. Tais variações revelam que, embora um mito se manifeste em diversas culturas, sempre apresentam semelhanças e associações, as quais vão desde o aspecto físico até o campo de figuração simbólica.

Referências

- ALENCAR, J. **O Tronco do Ipê**. São Paulo: José Olympio, 1951.
- APOLLINAIRE, G. **Alcools**: choix de poèmes. Trad. R. Lefèvre. Paris: Larousse, 1971.
- BREMER, L. M. **As sereias com Kafka, Brennd e Bachelard**. 2015. 120 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.



- BRENTANO, C. **Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter**: ein verwilderter Roman. Stuttgart: Ernst Behler, 1995.
- CAMARA, A. L. C. “Loreley” e “Iara”: a contribuição das lendas no ensino da língua e cultura alemã. In: MOURA, M. S. (Org.). **O fantástico mundo das lendas alemãs e brasileiras**. Rio de Janeiro: Dialogartes, 2018. p. 14-18.
- CAMENIETZKI, C. Z.; ZERON, C. A. M. R. Quem conta um conta aumenta um ponto: o mito do Ipupiara, a natureza americana e as narrativas da colonização do Brasil. **Revista de Índias**, Madrid, n. 218, p. 111-134, 2000.
- CASCUDO, C. **A geografia dos mitos brasileiros**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.
- CASEMIRO, S. R. **A lenda da Iara**: nacionalismo literário e folclore. 2012. 181 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- ELIADE, M. **Mito e Realidade**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- GRIMAL, P. **Dicionário da mitologia grega e romana**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Betrand Brasil, 2002.
- GUIMARÃES, A. M. A. Das inversões e reedições dos papéis de gênero em *Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, de Clarice Lispector. **Itinerários**, Araraquara, n. 42, p.51-63, jan./jun. 2016.
- HAUG, M. J. Espíritos da Água: Nossa Senhora da Guia - MT. **UNICIÊNCIAS**, Cuiabá, v.9, p.73-88, 2005.
- HEINE, H. **Buch der Lieder**. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1827.
- HOLANDA S. B. **Visões do Paraíso**. 1996.
- HOMERO. **Odisséia**. São Paulo: Cultrix, 2006.
- LÉVI-STRAUSS, C. **Antropologia estrutural II**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.
- LISPECTOR, C. **Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MATORY, J. L. Yorubá: as rotas e as raízes da nação transatlântica, 1830 - 1950. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 4, n. 9. p. 263-292, out. 1998.
- MAUÉS, R. H. **Padres, pajés, santos e festas**: catolicismo popular e controle eclesiástico. Um estudo antropológico numa área do interior da Amazônia. Belém: Cejup, 1995.
- SILVA, S. V. A Alemanha em Guillaume Apollinaire: *Rhénanes*. In: *Tessituras, Interações, Convergências*, 2008, São Paulo. Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC, 2008.



SOUZA, L. S. A Baía de Todos os Santos em Mar Morto. In: CAROSO, C.; TAVARES, F.; PEREIRA, C. (Orgs.). **Baía de todos os santos:** aspectos humanos. Salvador: EDUFBA, 2011. p. 560-572.

VARANDAS, A. O Bestiário: um Gênero Medieval. In: MIRANDA, A.; CHAMBELS, P. (Eds.). **Bestiário Medieval:** Perspectivas de Abordagens. Lisboa: IEM - Instituto de Estudos Medievais, 2014. p. 41-54.

VOLOBUEF, K. **Frestas e arestas:** a prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: FEU, 1998.



DEMIAN, DE HERMANN HESSE: A DUALIDADE LUZ E SOMBRA¹

Prof.^a Msc. Lucilia Lúbia de Sousa Pinheiro

Resumo: O presente artigo traz uma análise da obra *Demian* (1925) do escritor alemão Hermann Hesse (1877-1962) enfocando a dualidade de luz e sombra, lado luminoso e lado sombrio contida no texto. Em *Demian* é narrado, com grande sentido humanitário, o crescimento para a maturidade de Emil Sinclair, que sucumbe à influência de Max Demian, uma figura estranhamente possessiva. É nessa dualidade entre a obediência e a desobediência, entre o mundo luminoso e o mundo sombrio que Emil Sinclair vai crescer interiormente, pois ele não despreza nenhum desses dois mundos, mas esses passam a ser confrontados, num processo de individuação. À medida que Sinclair progredia, através de uma educação ortodoxa e um misticismo filosófico que o encaminhavam em direção ao estado de autocompreensão, ele tinha sempre diante de si a imagem de Demian. A partir de uma narração que descreve o desenvolvimento do protagonista, abordaremos também a estrutura do romance sob o conceito de *Bildungsroman* [romance de formação]. Uma vez que, podemos observar alguns pontos que confluem nesse gênero, tais como: o conflito com a casa paterna, influência de mentores e instituições de ensino (JACOBS, KRAUSE, 1989). A origem do *Bildungsroman* é relacionada ao romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795), de Johann Wolfgang von Goethe, no contexto do Romantismo e da Era Clássica da literatura alemã. Todas as experiências pelas quais o protagonista passa tem importância à medida que o levam à busca de si mesmo, culminando na edificação da personalidade. Tal percepção crítica fará com que o protagonista retorne às origens, essa origem não diz respeito à casa paterna, senão à origem da própria essência do indivíduo, estando em consonância com a essência de quem foi seu guia e mestre, o próprio Demian.

Palavras-chave: Demian, Hermann Hesse, Romance de formação.

O autor Hermann Hesse

Hermann Hesse é um dos maiores escritores da literatura alemã. Nasceu em 2 de julho de 1877 na Alemanha e em 1923 se naturalizou suíço. Vem de uma família protestante, sendo que seus pais eram missionários. Hesse chegou a cursar o seminário, mas desistiu de ser

¹ Apresentado nos dias 3 de junho de 2017 na Casa de Estudos Germânicos.



pastor como era da vontade de seus pais. Estudou psicologia analítica em decorrência de traumas relativos à Primeira Guerra Mundial, e se descobre na espiritualidade oriental. A interpretação do oriente aparece na obra *Sidarta* (1922), bem como no *Lobo da Estepe* (1927), que faz uma crítica ao militarismo. Em 1946 recebeu o Prêmio Goethe e depois o prêmio Nobel de Literatura. Seu último romance foi *O jogo das contas de vidro* (1943).

A biografia de Hesse é importante à medida que podemos observar algumas temáticas advindas desse ponto, como por exemplo, o constante conflito com a religião, aspecto este que desempenhará uma função primordial na obra que estamos analisando, tal dualidade, que na obra é constantemente falado em lado luminoso x lado sombrio é o ponto do qual partiremos.

Demian

*A ave sai do ovo. O ovo é o mundo. Quem quiser nascer
tem que destruir um mundo.*
(HESSE, 2012, p. 112)

Demian (1919) é de uma escrita de fácil entendimento, possui uma linguagem simples, sem deixar de ser poética. O título faz com que procuremos logo nas primeiras linhas o nome desse personagem, Demian. À medida que lemos, percebemos que o protagonista é outro, Emil Sinclair. Narrado em primeira pessoa, o narrador autodiegético (GENETTE, 1995, p. 244), adverte o leitor, logo no prólogo, do que se trata a narrativa, como podemos observar no seguinte trecho: “Para relatar a história de minha vida, devo recuar alguns anos. Se me fosse possível, deveria retroceder ainda mais, à primeira infância, ou mais ainda, aos primórdios de minha ascendência”. (HESSE, 2012, p. 15). Nesta citação, percebemos o tempo cronológico da narrativa, a primeira infância, mais precisamente, a narrativa se inicia aos dez anos de idade do protagonista.

O romance tem uma estrutura de oito capítulos e mais um prólogo. Todos os capítulos têm títulos. O primeiro capítulo, sob o título de “Dois mundos” é importante à medida que o narrador expõe a dualidade na qual a sua vida irá caminhar. Logo na infância, Emil Sinclair começa a despertar o olhar para dois mundos, que a priori se resumem ao convívio do próprio lar:



[...] um [mundo] se reduzia a casa paterna [...] compreendiam apenas as pessoas de meus pais. Esse mundo era-me perfeitamente conhecido em sua maior parte; suas principais palavras eram papai e mamãe, amor e severidade, exemplo e educação. Seus atributos eram a luz, a claridade, a limpeza. (HESSE, 2012, p. 19).

Essa representação da casa paterna demonstra a segurança que uma criança poderia ter em casa, sobretudo, os cuidados oferecidos pela figura materna. Era um mundo claro, iluminado, nele tudo era conhecido. Por outro lado, a partir das figuras de outros membros da casa paterna, o protagonista tem contato com outros assuntos, histórias, sentimentos: “[...] Nesse segundo universo havia criadas e aprendizes, histórias de fantasmas e rumores de escândalos” (HESSE, 2012, p. 20).

Interessante notar que, um mundo vai crescendo em detrimento de outro, conforme podemos observar a partir da relação entre o protagonista e outro personagem que dará início às lamentações de Sinclair:

Uma tarde em que não houve aula – eu devia contar pouco mais de dez anos - estava passeando com dois garotos meus vizinhos, quando se nos aproximou um outro, mais velho do que nós, um rapazinho dos seus treze anos, corpulento e grosseiro [...]. Eu sabia muito bem que espécie de gente era aquele Franz Kromer. (HESSE, 2012, p. 23)

Com a finalidade de se parecer com seus “novos companheiros” e também com a vontade exagerada por novas experiências, Sinclair, empreende uma anedota, que tem no fundo uma relação religiosa. O que o fez se afastar do mundo luminoso, relacionado à casa dos pais, foi não por acaso, uma narração em que um elemento religioso é importante:

Impulsionado pelo medo, comecei eu também a contar vantagens. Inventei uma fantástica história de estrepolias, na qual me reservei papel de protagonista: com o auxílio de outro moleque, havia roubado, certa noite, num pomar próximo do moinho, um saco de maçãs cheio até as bordas; mas não eram maçãs comuns, mas das melhores. (HESSE, 2012, p. 24).



O episódio do roubo das maçãs se assemelha à passagem bíblica, na qual ao comer a maçã proibida, Eva e Adão são expulsos do paraíso. Na narrativa em questão, o julgador na vida de Emil Sinclair é ele mesmo, pois vergonhoso com os rumos que essa “mentira ingênua” alcançou Sinclair não se achava mais merecedor de viver no paraíso de sua casa paterna.

Outras correspondências com a temática religiosa são feitas ao longo do livro e essa questão reflete uma relação biográfica do autor, como aponta Ivo Barroso (2012) “No caso de Hesse, mais do que na maioria dos autores, um conhecimento biográfico se faz necessário à boa compreensão dos elementos surpreendentes de sua natureza”. A relação pessoal de Hesse com a religião transcende para sua criação literária, a constante dualidade entre luz e escuridão, bem e mal, conflitos que acompanham (no texto literário) a vida do protagonista. Nesse conflito, o aparecimento de outra figura se fará necessário, e abrirá um ponto para a discussão na qual está centrado esse artigo, os estágios de desenvolvimentos pelos quais o protagonista passa, refletem a estrutura de um romance de formação. Conforme podemos observar em várias passagens na narrativa que serão apontadas adiante.

O romance de formação

No *Bildungsroman* [romance de formação], é narrado aspectos do desenvolvimento do indivíduo, a partir das experiências que ele enfrenta. O termo foi utilizado pela primeira vez por Karl Morgenstern em 1810, o qual associou o gênero à obra de J. W. von Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795). Nessa primeira concepção do gênero, a formação deveria estar presente tanto no protagonista quanto no leitor.

Segundo Rüdiger Safranski em seu livro, *Romantismo uma questão alemã*:

O Wilhelm Meister de Goethe havia trazido ao gênero do romance nova reputação, ele motivou a ambição da nova geração de poetas de criar também uma narrativa na qual estivessem interligados a representação do desenvolvimento de um indivíduo interessante, o esclarecimento de problemas do trabalho artístico e uma imagem global da sociedade. Depois do Wilhelm Meister o romance passa a ser um gênero poético



universal, no qual tudo podia ter lugar, descrições da natureza, diversos palcos, confusões e conflitos, poemas espalhados, apresentados também sob a forma de diálogos e reflexões, psicologia, filosofia, teoria da arte. Se queria ir afundo com o romance. (SAFRANSKI, 2010, p. 98-99)

O romance de Goethe é o modelo do gênero romance de formação. Assim sendo, historicamente, o *Bildungsroman* nasceu no período clássico da literatura alemã, “clássico tanto no sentido de ápice e perfeição, como na acepção estilística de uma arte que visa ao equilíbrio, à harmonização das tensões e à serenidade apolínea” (ROSENFELD, 1985, p. 8). Destarte, o sentido de criação do gênero está diretamente ligado ao entendimento desse período, a ideia de um desenvolvimento do indivíduo pautado nas suas experiências que o levam à um equilíbrio de suas faculdades.

A criação e estabelecimento do gênero deu-se em terras germânicas, no entanto, podemos observar que já faz parte do panorama literário mundial, à medida que encontramos *Bildungsroman* nas mais diferentes literaturas. No Brasil, por exemplo, muitos escritores se ocuparam da temática da formação do indivíduo, dentre eles: Guimarães Rosa, Raul Pompeia, Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum².

Na tentativa de demonstrar os elementos que poderiam compor essa estrutura temática de um romance de formação, observaremos a citação abaixo:

Devem ser consideradas como pertencentes ao gênero, obras em cujo centro esteja a história de vida de um protagonista jovem, história essa que conduz, por meio de uma sucessão de enganos e decepções, a um equilíbrio com o mundo. Esse equilíbrio é frequentemente descrito de forma reservada e irônica. (JACOBS apud MAAS, 2000, p. 62)

O trecho acima resume de maneira bem geral o que seria o centro do romance de formação, naturalmente não basta somente narrar a história de vida do protagonista, pois a formação, seja ela educacional ou profissional tem que ser levada em consideração. Outro aspecto importante é que as etapas de desenvolvimentos desse indivíduo têm que ser descritas, isto é, uma narração que (em muitos exemplos), se

² Como apontou a dissertação de mestrado intitulada “Cinzas do Norte, Milton Hatoum, um romance de formação”, defendida em 2018.



inicia na infância e culmina na maturidade (de ideias e pensamentos) do protagonista.

Lukács (2009) utiliza o termo Romance de Educação para designar o “processo consciente, conduzido e direcionado por um determinado objetivo: o desenvolvimento de qualidades humanas que jamais floresceriam sem uma ativa de homens e felizes acasos” (LUKÁCS, 2009, p. 141). O autor ainda completa o entendimento desse conceito com a “vontade de formação”.

Ainda como característica do romance de formação, Jacobs (1989, p. 37) acrescenta:

- O protagonista deve ter uma consciência mais ou menos explícita de que ele próprio percorre não uma sequência mais ou menos aleatória de aventuras, mas sim um processo de autodescobrimento e de orientação no mundo;
- A imagem que o protagonista tem do objetivo de sua trajetória de vida é, em regra, determinada por enganos e avaliações equivocadas, devendo ser corrigidas apenas no decorrer de seu desenvolvimento;
- Além disso, o protagonista tem por experiências típicas a separação em relação à casa paterna, a atuação de mentores e de instituições educacionais, o encontro com a esfera da arte, experiências intelectuais eróticas [sic], experiência em um campo profissional e eventualmente também contato com a vida pública, política.

Os pontos elencados acima parecem ter correspondência com o texto aqui analisado. Em *Demian* muito aspectos nos levam a apontar a obra como pertencente a esse gênero romanesco. A narrativa percorre desde a infância até certo período de vida do protagonista, sendo que na infância ele conhece o personagem que também, e em certo sentido, poderia ser o protagonista do romance.

Vejamos a seguir o modo com o qual o protagonista apresenta esse novo personagem que desempenhará papel importante na narrativa e na vida do protagonista: “O FIM daquele suplício e a minha salvação me chegaram de onde menos esperava, e com isso entrou em minha vida algo novo, que até hoje continua atuando sobre mim. [...] chamava-se Max Demian” (HESSE, 2012, p. 41). Embora *Demian* e



Sinclair fossem da mesma idade, Demian desempenhará a função de mentor na vida do protagonista, ainda que em certo período da vida os dois se afastem a sombra de Demian não sairá de perto de Sinclair.

Segundo Volobuef (1999, p. 44) os elementos que estão presentes no romance de formação são os seguintes: “uma busca de si mesmo, da libertação das amarras sociais (obediências aos pais e a instituições como o casamento, etc.), da descoberta de novas possibilidades de subsistência que não se restrinjam a profissões burguesas tidas como úteis”. Com relação a isso, podemos observar que para atingir a capacidade de percepção de todas essas questões, o protagonista tem que passar pelas experiências que lhe são propostas. A busca de si mesmo, descrita acima, coloca o protagonista, muitas vezes em desacordo com a sociedade. Emil Sinclair direcionava seus pensamentos para uma formação pautada nas experiências que a vida poderia lhe propor: “Queria apenas tentar viver aquilo que brotava espontaneamente de mim. Por que isso me era tão difícil?” (HESSE, 2012, p. 116).

Em conversa com Pístorius, Sinclair é advertido de que:

[...] Não há por que te comparares com os demais, e se a natureza te criou para morcego, não deves aspirar a ser avestruz. Às vezes te consideras por demais esquisito e te reprovos por seguires caminhos diversos dos da maioria [...] Meu caro Sinclair, nosso deus se chama Abraxas e é deus e demônio a um só tempo; sintetiza em si o mundo luminoso e o obscuro. Abraxas nada tem a opor a qualquer de teus pensamentos e a qualquer de teus sonhos. (HESSE, 2012, p. 130)

O deus Abraxas sintetizava toda a busca que Sinclair poderia empreender. No entanto, na dualidade entre querer ser e dever ser, Sinclair descobre o verdadeiro sentido para todas as suas experiências:

E nesse ponto abrasou-me de repente como aguda chama a revelação definitiva: todo homem tinha uma ‘missão’, mas ninguém podia escolher a sua, delimitá-la ou administrá-la a seu prazer. Erra errôneo querer novos deuses, era completamente errôneo querer dar algo ao mundo. Para o homem consciente só havia um dever: procurar a si mesmo, afirmar-se em si mesmo e seguir sempre adiante o seu próprio caminho, sem se preocupar com o fim a que possa conduzi-lo. (HESSE, 2012, p. 148)



No momento em que Sinclair percebe que toda experiência vivida por ele, desde o afastamento da casa paterna, peregrinação pelo mundo, à sedução pelo pecado, culmina na busca de si mesmo, ele empreende um retorno à origem. Segundo Rosenfeld (1993, p. 101-2), “Esse ‘retorno’ místico é o encontro da essência própria numa unidade superior”. A essência própria de Sinclair, metamorfoseada na própria essência de Demian:

Mas quando vez por outra encontro a chave e desço em mim mesmo, ali onde, no sombrio espelho, dormem as imagens do destino, basta-me inclinar sobre a negra superfície acerada para ver em mim a minha própria imagem, semelhante já em tudo a ele, a ele, ao meu amigo e meu guia. (HESSE, 2012, p. 188).

Com a citação acima a narrativa termina, o encontro de duas almas em uma só. Demian tinha sido por muito tempo o mestre, o guia de Sinclair, embora outras figuras quisessem, também, desempenhar essa função. Assim sendo, Sinclair achou a chave que o fez abrir a porta de sua personalidade já edificada.

Referências

- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1995.
- HESSE, Hermann. **Demian**. Tradução e prefácio de Ivo Barroso. 44ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- JACOBS, J., KRAUSE, M. **Der deutsche Bildungsroman: Gattungsgeschichte vom 18. Bis zum 20. Jahrhundert**. München: C. H. Beck, 1989.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. 2ª ed. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2009.
- MAAS, Wilma Patricia. **O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- ROSENFELD, Anatol. **Letras Germânicas**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993.



ROSENFELD, Anatol. Aspectos do romantismo alemão. In: **Texto/Contexto**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SAFRANSKI. Rüdiger. **Romantismo**: uma questão alemã. Tradução: Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

VOLOBUEF, Karin. **Frestas e arestas**: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Fundação Editora da UNESP (FEU), 1999.



AS MUTAÇÕES DA MATINTA NA LITERATURA AMAZÔNICA E EM OUTRAS MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS¹

Profa. Adriane Cristina Oliveira de Oliveira

Resumo: Como uma das personagens mais conhecidas do folclore local, a Matinta Perera ronda há muito tempo o imaginário dos que vivem na Amazônia. De acordo com a versão da lenda mais conhecida, principalmente no Pará, a Matinta seria uma velha com hábitos noturnos que se transforma em pássaro e perturba as pessoas com seu assobio agudo com a intenção de receber em troca oferendas como fumo ou café. Entretanto, as narrativas que envolvem a Matinta Perera apresentam uma série de mutações em relação à sua figura, dependendo da localidade ou da época em que foram contadas. Sendo assim, são atribuídas à Matinta várias formas: coruja, cavalo, porco, galinha, saci, mulher, homem, entre outras. Como é possível notar neste artigo, as mutações da Matinta têm sido representadas com muita frequência Literatura da Amazônia por escritores da região, assim como em outras localidades do Brasil por meio de manifestações artísticas como cinema, teatro e TV.

Palavras-chave: Matinta. Imaginário. Literatura Amazônica.

O imaginário da Amazônia é permeado por mitos e lendas repassados por meio da tradição oral. O caboclo amazônida conhece diversas figuras protagonistas de narrativas que misturam aspectos reais e sobrenaturais, algo comum em seu cotidiano devido à transmissão de estórias ao longo de várias gerações. Na região, a lenda da matinta é bastante conhecida por apresentar uma figura com hábitos noturnos: costuma vagar pela noite afora, perturbando e causando temor às pessoas que a escutam.

Geralmente, a matinta é descrita como uma velha que é capaz de se transformar em pássaro e voa emitindo um assovio estridente com o objetivo de conseguir algo em troca. Diz-se que, para que a matinta pare de incomodar, as pessoas atormentadas por seu assovio oferecem café, tabaco ou cachaça para ela e, no dia seguinte, a velha vai a seu encontro para cobrar o que lhe foi ofertado. Se a promessa não for cumprida certamente alguma desgraça acontecerá.

¹ Apresentado nos dias 27 de setembro de 2017 na Casa de Estudos Germânicos.



A matinta é também conhecida por outras denominações como matinta pereira, matinta perera, mati, matin e mati-taperê. Os diversos relatos sobre a matinta na Amazônia revelam ainda uma diversidade de formas que ela usa em suas aparições, como pássaro, cavalo, galinha, porco, etc (RIBEIRO, 2017). Na descrição feita por Osvaldo Orico (1937), matinta seria uma pequena coruja que pode se metamorfosear em gente. Quem não desse o tabaco que lhe foi ofertado durante seu vôo sobre alguma casa poderia ser prejudicado com uma série de maldades, relacionadas principalmente a doenças e, inclusive, vir a se transformar em mati.

A maldição herdada por pessoas que virão a se transformar em matintas é conhecida como fado (ou fardo). Lopes (2017) explica que o fado se consuma diante do pressentimento da matinta sobre sua morte. Ela então, durante seu percurso noite afora, sairia perguntando por meio de gritos “Quem quer? Quem quer?”. Por fim, a pessoa que respondesse “Eu quero!” seria amaldiçoada com o destino de se transformar em matinta. Maués (2005) denomina os indivíduos acometidos por maldições como essa como “fadistas”, pessoas que têm a sina de “se transformar em animais” (p. 267).

Curiosamente, Câmara Cascudo (1976) comenta em *O Dicionário do Folclore Brasileiro* que a matinta foi tida ainda como sinônimo de saci, espalhando sempre terror e desgraças por onde passava. Segundo ele, a matinta tomava posse de espíritos de pessoas ainda vivas e voava pela noite, o que ocorreria após um encantamento. A matinta voltaria à forma humana somente durante a madrugada pedindo algo em troca. A crença indígena visualiza a matinta como o ser que traz recados de parentes mortos. Cascudo menciona ainda que Ermanno Stradelli definiu como mati um velho ou velha que saía gritando durante a noite e andava pulando, pois tinha uma perna só. Sobre a relação entre a matinta e o saci, Camargo (2006) diz:

Justamente por seu caráter agourento e por seu canto desnorteante, o saci ave é, muitas vezes, confundido com outro mito ornitológico do mundo amazônico: a matintapereira, ou mati-taperê. Algumas aves que são apontadas como sendo a matinta são também consideradas como sendo o saci, como a Taperia Naevia já mencionada ou a Cuculus caianus, tidas, simultaneamente, tanto como saci quanto como matinta. Algumas dessas aves, como observam seus estudiosos, têm o curioso hábito de



pousarem sobre uma só perna, dando a impressão de serem unípedes, aliás, como o saci moleque. (CAMARGO, 2006: p. 149-150)

Fares (2007) organizou os tipos conhecidos de matinta nas narrativas da Amazônia: matintas invisíveis, matintas pássaros e matintas terrestres. As primeiras possuem a capacidade de invisibilidade, podendo ser terrenas, voejantes ou indefiníveis. As voadoras geralmente são as que se apresentam sob a forma de pássaros. As matintas terrestres têm uma infinidade de feições, dentre as quais destaca-se a de bruxa, que até os dias atuais é a mais comum nas narrativas da região.

Em meio a diversidade de matintas que povoam o imaginário amazônico, naturalmente estas feiticeiras da região também adentraram na literatura e em diversas outras expressões de cunho artístico a nível local e nacional. Assim como a transmissão oral das estórias, sua representação em outros tipos de linguagem como a escrita e a audiovisual contribui de maneira considerável para a permanência de figuras míticas no imaginário popular. Partindo dessa premissa, aborda-se primeiramente algumas obras literárias onde é possível ver a matinta.

Na obra do escritor marajoara Dalcídio Jurandir, a matinta é citada em passagens dos romances de sua série “Extremo Norte”. Em *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), é dito que D. Dejanira havia sido vista pelo próprio filho “debaixo da casa de seu Proença, vestida de matintapereira” (JURANDIR, 1941, p. 223). A matinta de *Três Casas e um Rio* (1958) surge em conjunto com várias outras figuras comuns do cotidiano amazônica e que assombram o pensamento das personagens da trama como elementos sobrenaturais. Na obra *Primeira Manhã* (1968), ouvem-se risos e assovios da matinta, uma forma de representar o agouro que rondava as personagens. Em *Ribanceira* (1978), durante um diálogo com contadoras de estórias, Bi, a filha do coronel, se apresenta a Alfredo como “matintaperera”.

O escritor e jornalista Walcyr Monteiro apresentou a matinta em seu primeiro texto publicado no jornal *A Folha do Norte*, em maio de 1972, intitulado “A Matinta Perera do Acampamento” (CABRAL, 2013). A obra literária de Monteiro é fruto de suas extensas pesquisas sobre o imaginário popular e a transmissão oral de narrativas locais. Os casos apresentados em *Visagens e Assombrações em Belém*, seu livro mais conhecido e publicado pela primeira vez em 1986, foram coletados por meio de conversas com moradores da cidade entre os anos de 1969 a 1972. Nesta obra, “A Matinta Perera do Acampamento” foi publicada



novamente e outra narrativa baseada na feiticeira amazônica foi apresentada, “A Matinta Perera da Pedreira”.

A narrativa de “A Matinta Perera do Acampamento” remete à década de 1960 em um acampamento onde todos os dias após a meia-noite eram ouvidos vários assobios, porém ninguém conseguia achar o pássaro causador de todo o barulho que perturbava a todos. Certo dia, dois moradores resolveram procurar alguém que conhecia a solução para capturar a tal ave. Foi dito a eles que seria necessário enterrar uma tesoura aberta no quintal com uma chave no meio e um terço por cima, o que logo providenciaram como armadilha. De madrugada, ouviu-se o ronco de um porco que se debatia no quintal perto dos objetos lá deixados, mas ninguém teve coragem de olhar o animal até que se transformasse em uma mulher ao amanhecer. A mulher foi levada até o posto policial com a acusação de “virar matinta”, o que não configurou sua prisão. Solta, continuou a assobiar pelo acampamento durante a noite como forma de vingança contra os moradores.

Em “A Matinta Perera da Pedreira”, a época remete aos anos de 1930, quando o bairro da Pedreira ainda era soturno e com muitos pântanos. Os moradores costumavam ouvir os assobios da matinta, mas não sabiam quem ela era como humana. Em seguida, cita-se a existência da velha Mariana, senhora alta, branca, cabelos brancos e longos e nariz adunco, assim como o bico das aves de rapina. Mariana não encarava ninguém e nem dava detalhes sobre si, vivia sozinha, porém tinha uma pessoa demasiadamente próxima e que costumava ajudá-la: dona Jacinta, mãe de Guapindaia. Este rapaz foi aconselhado por Mariana a não andar pelas ruas à noite, porém ele logo disse que não se preocupava com a matinta. Ela assentiu dizendo que o jovem tinha razão, já que a matinta era sua amiga. Guapindaia prontamente entendeu a mensagem: Mariana era a matinta. Em uma das noites em que saiu, ele começou a perceber os assobios cada vez mais perto a ponto de sentir um bater de asas. Então, Guapindaia viu um pássaro indo para o quintal da velha e as luzes da casa acenderam de imediato, momento em que Mariana pôs-se a pentear os cabelos olhando com tristeza para a lua.

No livro *Baú de bem querer: histórias em versos* lançado em 2006, o poeta Paulo Nunes publicou poemas baseados em lendas populares da Amazônia. O poema “Matinta” apresenta a matinta como uma velha que sai em vôo rasante em volta da casa de uma garota pedindo tabaco. Ela deixa um osso humano próxima à janela do quarto da



menina. Adiante, a madrinha da garota aparece batendo a porta e pedindo café e um punhado de farinha. Ou seja, a matinta que perturbava a menina era, na realidade, sua própria madrinha.

Antonio Juraci Siqueira publicou o poema “Matinta Perera” no ano de 2007 em *Invasões e Naufrágios: antologia poética*. Seus versos trazem à tona alguém que está em sua rede em uma noite de sexta-feira, mas não consegue dormir devido a maus presságios. Ouvem-se passos, farfalhar de asas e o assobio inconfundível da matinta. A pessoa olha pela fresta da janela e vê a matinta, mas não consegue definir com palavras suas características. Logo, surge uma série de dúvidas sobre a figura: quem era, de onde vinha, se era gente, se era bicho, se era boa ou má. Ao final, é feita a oferta de tabaco para que a matinta fosse buscar pela manhã e a súplica para que desaparecesse de vez.

O cinema também serviu como espaço para a representação da matinta. Dirigido pelo paraense Fernando Segtowick, o curta-metragem *Matinta* apresenta a história de Felício (Adriano Barroso), o qual recorre à Nazaré (Astrea Lucena), conhecedora de ervas e mandingas, para tentar buscar a cura para sua esposa Antônia (Nani Tavares). Logo, Nazaré adverte Felício de que a esposa se sente mal devido a um feitiço realizado por Valquíria (Dira Paes), a Matinta. Valquíria havia se apaixonado por Felício, mas não era correspondida, o que motivou a realização da magia para que Antonia morresse. Com a morte de Antônia, durante o velório Nazaré enfrenta Valquíria, que termina por revelar sua identidade. Arrasado pela partida da esposa e para que se desse um fim em sua dor e a tantas perturbações, ao final da trama quando Valquíria estava prestes a morrer Felício acaba aceitando a herança de virar matinta.

Ainda em relação ao campo audiovisual, a matinta também já serviu como tema para episódios de conteúdos voltados para o público infantil. No programa *Catalendas* da TV Cultura do Pará, criado em 1999 junto a Cia In Bust de teatro com bonecos, tinha-se como proposta apresentar episódios baseados em narrativas com temática regional advindas da tradição oral, o que foi alterado mediante a ida do programa para a rede nacional, quando o foco passou a ser narrativas populares de vários locais do país (SILVA NETO, 2010). A matinta foi representada neste programa nos episódios *A Matinta Perera* e *A Morte da Matinta*.

Em *A Matinta Perera*, o macaco Preguinho pergunta para a Dona Preguiça o motivo para ela ter colocado fumo na janela de sua casa, o



que ela logo explica se tratar de uma oferta para a matinta. Para que Preguiinho entendesse melhor quem era a matinta, Dona Preguiça conta a ele uma história que envolvia Benê e Justino, dois jovens amigos prestes a visitarem o interior do Pará. Justino explica a Benê que deveriam ter cuidado com a Matinta Perera que costumava aparecer na cidade visitada, mas o amigo fez pouco caso e achou inclusive engraçado receber tal advertência. Hospedados na casa de seu Pedro, são recomendados a terem cuidado com a matinta e a colocarem fumo na janela caso ela aparecesse. Mais uma vez, Benê se mostra desacreditado. Em uma das noites, Benê sai e começa a ser perseguido pela matinta, momento em que acaba desmaiando. Enquanto isso, Justino já estava colocando o fumo como oferta, pois havia escutado o assobio. Pela manhã, seu Pedro aconselha aos dois a dizerem “Valei-me, nosso Senhor!” assim que a matinta se manifestasse para que ela fosse desencantada. Feito isso, os amigos não conseguiram saber quem era a matinta porque haviam perdido muito tempo decidindo quem sairia para vê-la, o que foi suficiente para que ela voltasse à forma humana e fosse embora.

No episódio *A Morte da Matinta*, Preguiinho comenta com Dona Preguiça sobre sua vontade de capturar uma matinta que rondou por sua casa na noite anterior. Devido a essa curiosidade, Dona Preguiça conta a ele uma estória sobre dois garotos que foram até o velório de uma mulher que diziam que virava matinta motivados. Eles estavam motivados a ir apenas pela intenção de vê-la de perto. Ao chegar na casa, um dos garotos quis desistir de entrar, mas acabou cedendo por causa da insistência do outro. Quando viram o caixão da matinta e as pessoas ao redor, tiveram medo. Ao perceber a presença dos dois, o filho da senhora que morreu perguntou aos meninos se conheciam sua mãe, o que foi confirmado por eles apesar de ser uma mentira. Antes de fechar o caixão, três mulheres anunciaram as últimas despedidas, momento em que a matinta se levanta afirmando que esqueceu de passar sua herança. Diante disso, os garotos saíram correndo do local devido ao grande susto e sentiram dor de cabeça e dores no corpo durante uma semana.

A série brasileira de curta-metragens de animação *Juro que Vi*, dirigida por Humberto Avelar e Sergio Gleres e lançada em 2003 baseou-se em contar narrativas com a presença de personagens do folclore brasileiro, como a lara e o Curupira (BIANQUINI, 2014). A série foi



produzida em parceria com a empresa Multirio, da Prefeitura do Rio de Janeiro e sua narração contava com atores e alunos da rede municipal de ensino. Narrado pela atriz Laura Cardoso, o episódio “Matinta Perera” revela a matinta como uma senhora que se transformava em pássaro e sobrevoava por um vilarejo, fazendo com que todos trancassem portas e janelas. Durante uma de suas passagens pelo local para buscar suas oferendas, uma menina e um gato acabam partindo junto com ela, conhecendo um novo mundo e descobrindo várias coisas, inclusive que esta matinta era uma criatura do bem.

A matinta também serviu como inspiração para composições musicais. No ano de 1933, o poeta Antonio Tavernard foi o letrista de *Matintaperêra*, da série “Lendas Amazônicas” do maestro Waldemar Henrique. A letra da canção foi inspirada em uma lenda do distrito de Icoaraci, em Belém do Pará, onde Tavernard nasceu.

[...] Segundo esta versão a Matintaperera é uma ave agourenta que, em vida, teria sido uma linda mulher. Os homens, ao vê-la, perdiam-se de amores. Manduca Torquato teria sido um desses homens que se apaixonou perdidamente pela Matintaperera e, vendo-se recusado por ela, resolve segui-la para descobrir o seu segredo. (BARROS, 2005, p. 96)

Ao se deparar com a mulher fazendo oferendas, Manduca Torquato teria desmaiado e percebido que se tratava de uma matinta devido ao grito estridente típico da criatura. Ele foi encontrado no outro dia ao lado das oferendas, junto a velas, fumo e aguardente. No que se refere ainda à música, há referências à matinta na obra de Tom Jobim. Em *Matita Perê*, lançada em 1973, Jobim quis reproduzir o canto dos pássaros do sertão ao contar uma história de perseguição, baseando-se no conto “Duelo”, de *Sagarana*, do escritor Guimarães Rosa (LOPES, 2017). Na crônica “Tom e o pássaro” publicada no *Jornal do Brasil*, Carlos Drummond de Andrade avaliou a composição da seguinte maneira:

A canção de Tom devia enfiar de orgulho o papo de matinta. [...] Há no poema um jogo de esconde-esconde que vai mostrando o sem fim e o sem-para das coisas, das pessoas, dos pássaros. Tudo voa nas asas de matinta, que não é mais ave sinistra, é o gira-gira do mundo, a ave que ninguém pega, o sonho que ninguém acaba de sonhar. Puxa, matinta, mas você hem? [...] (ANDRADE, 1972, s.p.)



Nesse sentido, percebe-se que a permanência da matinta no imaginário popular tem se perpetuado cada vez mais. Esta narrativa continua a ser recriada e servindo como inspiração para a Literatura e vários outros tipos de manifestações artísticas, as quais tornam-se ferramentas de representação muito importantes para o fortalecimento da cultura da Amazônia, que passa a ser ainda mais conhecida dentro e fora da região. Como visto, o legado das narrativas orais amazônicas acaba tendo uma série de variantes no meio artístico que permitem a assimilação da cultura de um povo em uma infinidade de lugares no mundo todo.

Referências

- ANDRADE, C. D. Tom e o pássaro. *Jornal do Brasil*, 22 04 1972. Disponível em: < <http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/10101> >. Acesso em: 01 nov. 2018.
- BARROS, M. F. E. **Waldemar Henrique**: folclore, texto e música num único Projeto – a canção. 2005. 168 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
- BIANQUINI, F. L. **Os curtas da série Juro que vi na educação infantil**: afetos e sentidos na fala das crianças. 2010. 78 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Pedagogia) - Faculdade de Educação. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- CABRAL, D. Walcyr Monteiro, preservação e resistência cultural. Gato que Flutua, Belém, 17 de julho de 2013. Disponível em: < <http://gatoqueflutua.com.br/2013/07/17/walcyr-monteiro-preservacao-e-resistencia-cultural/> >. Acesso em: 25 out. 2018.
- CAMARGO, E. C. **Um estudo comparativo entre O Sacy-Perê: resultado de um inquérito (1918) e O Sacy (1921), de Monteiro Lobato**. 2006. 482 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista, Assis, 2006.
- CASCUDO, L. C. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- FARES, J. A. Imagens da matinta perera em contexto amazônico. **Boitátá**, Londrina, v. 3, p. 01-17, 2007.



JURANDIR, D. **Chove nos Campos de Cachoeira**. 3ª. ed. Belém: Cejup, 1991.

_____. **Primeira Manhã**. São Paulo: Martins, 1967.

_____. **Ribanceira**. Rio de Janeiro: Record, 1978.

_____. **Três Casas e um Rio**. 3ª. ed. Belém: CEJUP, 1994.

JURO QUE VI: MATINTA PERERA. Diretor: Humberto Avelar. Produção: Patricia Alves Dias. Rio de Janeiro: MultiRio - Empresa Municipal de Multimeios, 2006. (13 min.), colorido. (curta-metragem).

LOPES, P. A. F. **A singular sonoridade de Matita Perê construída por meio da parceria de Tom Jobim e Claus Ogerman**. 2017. 288 f. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

MATINTA. Direção: Fernando Segtovicrk. Produção: Pablo Baião, Adriano Barroso, Fernando Segtowick, Leo Zon, Bruno Jorge. Pará: Produtora João de Barro. 2010. DVD (20 min.), colorido. (curta-metragem).

MAUÉS, R. H. Um aspecto da diversidade cultural do caboclo amazônico: a religião. **Estudos Avançados**, São Paulo, n. 19, v. 53, p. 259-274, 2005.

MONTEIRO, W. **Visagens e Assombrações de Belém**. 3ª ed. Belém: Banco da Amazônia, 2000.

NUNES, P. **Baú de bem querer: histórias em versos**. São Paulo: Paulinas, 2006.

ORICO, O. **Vocabulário de Crenças Amazônicas**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1937.

SILVA NETO, G. L. **Mídia e narrativas míticas brasileiras: o caso do programa Catalendas da TV Cultura do Pará**. 2010. 112 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2010.

SIQUEIRA, A. J. **Incêndios e Naufrágios: antologia poética**. Belém: Paka-Tatu, 2007.



VIAGENS DE GULLIVER: FATOS E FICÇÕES¹

Prof.^a Msc. Thaís Fernandes de Amorim

Resumo: Considerando que a narratologia busca os contextos sociais e históricos em que o objeto analisado está inserido, o presente artigo abordará esses contextos – factuais e ficcionais – presentes na obra *Viagens de Gulliver* de Jonathan Swift. Para tanto, abordaremos algumas questões teóricas em Todorov (1977), Barthes (2002), Iser (1978), Greimas (1975), Propp (1977), Pêcheux (1990) (tendo em vista a proximidade com a Análise do Discurso), dentre outros, e sobretudo, o papel do narrador-personagem – Gulliver, a medida que é considerado agente, integrado a história narrada e vivida por ele em suas (des)venturas.

Palavras-chaves: Narratologia. Viagens de Gulliver. Contextos sociais e históricos

Falar das *Viagens de Gulliver*, enquanto narrativa, é desafiador, posto que abarca muitas particularidades e permite muitos questionamentos, tais como se é uma narrativa ficcional ou factual; se é a história de um povo, vista pelos olhos de um homem crítico (o personagem Gulliver, o autor Jonathan Swift, ou mesmo o autor na voz do personagem). É ela um texto de fácil compreensão, apresentando tanto elementos históricos e paródicos? Um público infante juvenil daria conta desses elementos, ou apenas os leria como uma história de entretenimento? Vê-se então a literatura, como uma forma de expressão artística da sociedade possuidora de historicidade e como fonte documental para a produção do conhecimento histórico e atual.

As narrativas, históricas ou literárias, constroem uma representação acerca da realidade. Por meio delas, procura-se compreender a produção e a recepção dos textos, entendendo que a escrita, a linguagem e a leitura são indivisíveis e estão contidas no texto, que é uma instância intermediária entre o produtor e o receptor, articuladora da comunicação e da veiculação das representações.

¹ Apresentado no dia 25 de julho de 2017 durante a Jornada Littera, na Casa de estudos germânicos.



[...] a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, nunca houve em lugar nenhum povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm as suas narrativas, muitas vezes essas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes, até mesmo opostas: a narrativa zomba da boa e da má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está sempre presente, como a vida (BARTHES, 2001, p. 103-104).

Para o filósofo grego Aristóteles:

[...] não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade. O historiador e o poeta não se distinguem um do outro, pelo fato de o primeiro escrever em prosa e o segundo em verso [...] Diferem entre si, porque um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido. [...] a poesia permanece no universal e a História estuda apenas o particular (ARISTÓTELES, 2007, p. 252).

Para Chartier (1990, p. 62-63), todo documento, literário ou não, é representação do real apreendido e que não se pode desligar de sua realidade de texto construído, pautado em regras próprias de produção, inerentes a cada gênero de escrita que se inscreve no texto, de testemunho que cria “*um real*” na própria “*historicidade de sua produção e na intencionalidade da sua escrita*”. Assim, contextualizar o texto com o qual se trabalha é indispensável para elucidar o lugar em que foi produzido, seu estilo, sua linguagem, a história do autor, a sociedade que envolve e penetra o escritor e seu texto. A época, a sociedade, o ambiente social e cultural, as instituições, os campos sociais, as redes que estabelece com outros textos, as regras de uma determinada prática discursiva ou literária, são questões que permeiam o texto escrito.

Nesta linha de raciocínio, o historiador apresenta noções de leitura, linguagem, intertextualidade, dialogismo, dentre outras, como importantes para esse campo do conhecimento histórico. Para ele, as representações do mundo social, como práticas intelectuais ficcionais ou literárias, são sempre marcadas por múltiplos, complexos e diferenciados interesses sociais, sobretudo, aqueles dos grupos sociais que as forjam. Daí, ser necessário relacionar os discursos proferidos com a posição social de quem os produz e de quem os utiliza, visto que



as percepções do social não são neutras; produzem e revelam estratégias e práticas que tendem a impor uma escolha.

Sendo a literatura uma forma de ler, interpretar, dizer e representar o mundo e o tempo, possui regras próprias de produção e guarda modos peculiares de aproximação com o real. Cria um mundo possível por meio da narrativa, dialoga com a realidade a que se refere, confirmando o que existe ou propondo algo novo, negando “o real” ou o reafirmando. A partir das proposições de Chartier (2009), a literatura é uma reflexão sobre o que existe e projeção do que poderá vir a existir; registra e interpreta o presente, reconstrói o passado e inventa o futuro por meio de uma narrativa pautada no critério de ser verossímil, da estética clássica, ou nas notações da realidade para produzir uma ilusão de real. Como tal, é uma prova, um registro, uma leitura das dimensões da experiência social e da invenção desse social, sendo fonte histórica das práticas sociais, de modo geral, e das práticas e fazeres literários em si mesmos, de forma particular.

Chartier (2009, p. 25) considera que a distinção entre história e ficção, hoje em dia, tem se mostrado vacilante, ainda que, a situação pareça resolvida se aceitarmos que a primeira pretende realizar uma representação adequada do real que foi e não é mais, e a segunda, em todas as suas formas, “é um discurso que ‘informa’ do real, mas não pretende abonar-se nele”. No entanto, essa distinção tem sido ofuscada pela “evidenciação da força das representações do passado propostas pela literatura”, como do teatro dos séculos XVI e XVII, e do romance do século XIX, que se apoderaram do passado, deslocando para a ficção literária o registro de fatos e personagens históricos e colocando situações que foram reais ou apresentadas como tais. Além disso, a literatura apropria-se não somente do passado, como também de documentos e das técnicas da disciplina histórica, como o dispositivo de criar o “efeito de realidade”², como uma modalidade da “ilusão referencial”³, com a multiplicação de notações concretas destinadas a carregar a ficção de um peso de realidade.

Portanto, é indispensável refletir sobre as características específicas das diversas formas de ficção, das relações particulares que o texto literário estabelece com a realidade e define a representação

² BARTHES, Roland. Efeito de real. In: **Vários autores**. Literatura e semiologia. Petrópolis: Vozes, 1971.

³ *Ibidem*.



que dela se chega. As formas como autor e literário concebem a produção artística devem ser buscadas em seus caracteres próprios. O discurso literário envolve narrativas com características próprias, inclusive, na sua forma de lidar, captar e tratar as questões propostas por uma sociedade e por um tempo, como o conto, a crônica, a novela, o romance, a tragédia, a comédia, o poema etc.

Tal discussão, portanto, nos leva a refletir na recepção das narrativas, posto que ninguém conta algo para si mesmo; quem conta, conta para alguém, com uma intenção e propósitos comunicativos. Scherazade, a narradora d' *As mil e uma noites*, por exemplo, morreria se o seu ouvinte decidisse não escutá-la. Ela conta mil e uma histórias e, pela sua performance narrativa⁴, adquire do ouvinte não apenas concessão para viver, mas também o seu amor. Assim, vida e narração englobam o sujeito que conta e o sujeito que ouve.

A estética da recepção é a teoria da literatura formulada por Hans Robert Jauss e seus colegas da Escola de Constança, no final da década de 60, que retoma a problemática da história da literatura. Jauss traz de volta a discussão por não compartilhar com a orientação da escola idealista ou da escola positivista para a construção de uma história literária, uma vez que ambas não realizam seus estudos embasados na convergência entre o aspecto histórico e o estético.

Como leitor de Benjamin, Sartre e Gadamer, Jauss concretiza a historicidade da obra e do gênero na leitura e formula a proposta de que à história da literatura compete levar em conta a recepção. A estética da recepção é um processo histórico e estético da leitura, que configura uma determinada compreensão, tomando como objeto de investigação o receptor. Exigindo assim, a construção de uma nova concepção de leitor que assuma, “seu papel genuíno, imprescindível tanto para o conhecimento estético quanto para o conhecimento histórico: o papel de destinatário a quem, primordialmente, a obra literária visa” (JAUSS, 1994, p. 24).

⁴ Sem adentrar na perspectiva dialógica para a construção da performance, a partir do pensamento de Mikhail Bakhtin, considera-se aqui como conjunto de elementos que compõem a linguagem. Trata-se de tudo o que é comunicável da essência das pessoas, identificando gestos, posturas, todos os elementos da expressividade desses narradores, no intuito de conhecer qual é a linguagem deles, no momento da performance, da voz poética, momento ímpar em que um ser humano se lança na tarefa de dar nome às coisas.



a obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual (JAUSS, 1994, p. 25).

Certamente, *Viagens de Gulliver* não foi lida, recebida e nem o será da mesma forma ao longo dos séculos. A obra literária é condicionada pela relação dialógica entre literatura e leitor, o que acarreta, necessariamente, um processo de interação entre os mesmos. Em face da natureza dialógica dessa relação, a obra literária só permanece em evidência, enquanto puder interagir com o leitor receptor. Dessa relação, Jauss propõe uma linha de análise, por meio da discussão acerca do *horizonte de expectativas*, composto pelo sistema de referências que resulta do conhecimento prévio que o leitor possui do gênero, da forma, da temática das obras já conhecidas/lidas, e da oposição entre as linguagens poética e pragmática.

No processo de realização da leitura literária, o horizonte de expectativas do leitor pode ser satisfeito ou quebrado por uma determinada obra. Dessa relação de satisfação ou ruptura de horizontes pode-se estabelecer a distância entre a expectativa do leitor e sua realização, denominada por Jauss de *distância estética*, que indicará o caráter artístico da obra. Reconstruir os horizontes de expectativas de uma obra em relação ao processo de produção/recepção sofrido ao longo dos anos significa encontrar as perguntas para as quais o texto constitui uma ou mais respostas – a chamada *lógica da pergunta e da resposta* – mecanismo da hermenêutica que permite identificar o horizonte de expectativas do leitor e as questões inovadoras a que o texto apresenta uma ou mais respostas, como também mostrar como as compreensões variam no tempo. Dessa forma, o sentido de um texto é construído historicamente, descartando-se a ideia de sua atemporalidade. É a partir do confronto desses dois pólos que a distância estética pode ser estabelecida.

A estética da recepção, portanto, é um dos instrumentais teóricos adequados para fundamentar, a partir dos conceitos de *recepção*, *horizonte de expectativas*, *distância estética* e *lógica da pergunta e da resposta*, a análise da narrativa, que constitui o *corpus* deste artigo, a fim de se compreender o processo de produção/recepção da obra tendo como referência o leitor, isto é, com



base nos conceitos selecionados da estética da recepção é possível delinear o horizonte de expectativas de leitores de diferentes classes sociais, uma vez que uma das tarefas da teoria recepcional, em conformidade com Zilberman, é a reconstrução desse horizonte, objetivando explicitar a relação da obra literária com o seu público.

Tais discussões nos levam a delinear o espaço percorrido pelo livro na sociedade, tarefa da sociologia da leitura, que como a estética da recepção, centra o seu foco de atenção no terceiro eixo do circuito literário, o leitor. Esta se interessa com as questões extrínsecas da leitura, isto é, a relação entre o livro e os seus mediadores sociais. Estudar o público leitor encarando-o não mais como elemento passivo, mas ativo, uma vez que a sua mudança de gosto e preferência influencia a circulação e a produção da obra literária.

A esse respeito, os estudos realizados por Escarpit (1974) são interessantes, pois tratam o fenômeno literário a partir de três instâncias – a produção, a circulação e o consumo. Segundo ele, as questões da produção são analisadas a fim de identificar e caracterizar os fatores “que interferem na atividade do escritor como homem de seu tempo com responsabilidade social definida” (ESCARPIT, 1974, p. 18). A análise da circulação das obras, por sofrer intervenção na sua publicação e distribuição de diversos mediadores, como, por exemplo, o circuito letrado (editores, livreiros e críticos literários) e o circuito popular (bibliotecas populares, imprensa, rádio, cinema, bancas de revistas e vendedores ambulantes), torna-se necessária para se compreender o papel desempenhado individualmente pelos organismos sociais participantes.

É pertinente lembrar à luz de Bourdieu⁵ (1982), que vemos a obra como *bem simbólico* (e não somente em sua qualidade de bem econômico, o que ela também é) que só existe enquanto tal para aquele que detém os meios para que dela se aproprie pela decifração, ou seja, para o detentor do código historicamente constituído e socialmente reconhecido como a condição da apropriação simbólica das obras de arte oferecidas a uma dada sociedade em um dado momento do tempo.

Os fatos contados podem ganhar *status* de “coisas reais”, “acontecidas”, através de ilusões discursivas. Pela *desembreagem*

⁵ Bourdieu se foca nos diferentes tipos de instituições extrapoéticas que definem a literatura. Universaliza o caso da França ao assumir um campo literário reduzido à nação, tendo a grande metrópole no seu epicentro.



interna⁶, o narrador cede voz aos sujeitos, no discurso direto (delegação interna de voz), e obtém, assim, a “prova de verdade”. Por meio da *ancoragem*⁷ são construídos, no discurso, pessoas, tempo e espaço “reais” ou “existentes”, que criam a ilusão de serem “cópias” da realidade. Segundo Gregolin (1995), esse procedimento é típico do discurso histórico, em que o detalhamento das informações concorre para criar a “verdade do discurso”.

O discurso é um dos aspectos da **materialidade ideológica**, por isso, ele só tem sentido para um sujeito quando este o reconhece como pertencente a determinada formação discursiva. Os valores ideológicos de uma formação social estão representados no discurso por uma série de formações imaginárias, que designam o lugar que o destinador e o destinatário se atribuem mutuamente (PÊCHEUX, 1990, p.18).

Julguei interessante trazer essa discussão de cunho dialógico / ideológico pois as *Viagens de Gulliver* trazem uma série de remetimentos da Inglaterra do séc. XVII, não tão claramente expressos. Para entender os sentidos subentendidos em um texto é preciso que o enunciador e o enunciatário tenham um conhecimento partilhado que lhes permita inferir os significados. Esse conhecimento de mundo envolve o contexto sócio-histórico a que o texto se refere.

Segundo Certeau (1992, p. 101), o que varia, conforme a prática discursiva, são as maneiras de utilizar os recursos mediante os quais o historiador se refere a este “outro” de maneira implícita ou explícita “citações, referências, notas, e todo um aparelho de remetimentos permanentes a uma linguagem primeira”. Perkins afirma que toda a História Literária deve constituir uma narrativa e apresentar os elementos estruturais previstos no discurso. “[...] uma história literária narrativa não ajusta-se integralmente como história, porque é uma narrativa. Mas [...] ela não se adere como uma narrativa, porque é também crítica e história.” (PERKINS, 1992, p. 40. Tradução nossa).

Tais remetimentos, colocam o leitor em um papel crucial, posto que a narrativa exige dele conjecturas postas para além do texto. A esse respeito, Perkins acrescenta à luz de Iser que:

⁶ FIORIN, 2011.

⁷ PÊCHEUX, 1990.



A successful narrative, says Iser, activates attention and imagination by "gaps" or "unwritten portions," which the reader must fill in by conjecturing, by being himself creative. It includes events that are not definitively integrated with others by the narrator and that therefore summon the reader to complete this task. It contains details that cannot be fitted in at all and that continue to provoke the reader's powers by undoing whatever consistent construction he has briefly entertained-for as readers we always strive for consistency (PERKINS, 1992, p. 47).

Aguiar (1994) observa que a multiplicação de situações, a ênfase na solução dos problemas, a riqueza das ações, a ordenação de um mundo variado, em que diferentes temperamentos convivem, promovem o alargamento vivencial do leitor, incitando-o a participar das peripécias e a buscar respostas. Sendo assim, a narrativa, para a autora, pode ser estruturada do seguinte modo: “Uma situação inicial introduz o leitor no universo ficcional, seguida de um conflito gerador das ações, a partir das quais se vai desenrolar o processo de solução, resultando no sucesso” (AGUIAR, 1994, p. 76).

Levando em conta a discussão acima apontada, vemos que na primeira viagem, Gulliver chega acidentalmente a Lilipute, o país dos anões, condição que logo remete à pequenez da humanidade, descrita como mergulhada em competições ridículas e mesquinhas. A segunda viagem levou Gulliver, também por acidente, a Brobdingnag, terra habitada por gigantes, onde reaparecem miséria e mesquinhez humanas, mas agora por meio de caricaturas de tamanho exagerado, para ressaltar “que não há grande nem pequeno senão por comparação” (SWIFT, 2003, p. 90).

Gulliver foi encontrado por um lavrador que se tornou seu amo, colocou-o sob os cuidados de Glumdalclitch, sua filha de nove anos, e passou a exibi-lo publicamente. Quando chegaram à capital do país, Gulliver quase morrendo de fome e cansaço de tanto trabalhar foi vendido à rainha, junto com Glumdalclitch, para lhe servir de governanta. Passou a ser objeto de recreação da rainha e vítima do anão da corte, enciumado por perder prestígio. Nas horas vagas, o rei conversava com Gulliver sobre as instituições inglesas – parlamento, justiça, religião, administração, de uma sociedade ideal, fundada na razão, na justiça e na brandura.

Assim, vemos que o autor parece falar pela boca de seu personagem. Segundo Orwell (2005), “é difícil não sentir que, nos



momentos mais perspicazes, Gulliver é simplesmente o próprio Swift”.
Vejam-se as passagens:

[O rei ficara] extremamente admirado com a narrativa que lhe fizera da nossa história do último século, que não passava, segundo ele, de um encadeamento horrível de conjurações, de rebeliões, de chacinas, de morticínios, revoluções, de exílios e dos mais horrendos defeitos que a avareza e o espírito de facção, a hipocrisia, a perfídia, a cruzada, a raiva, a loucura, o ódio, a inveja, a maldade e a ambição podiam engendrar. Sua Majestade (...) tomando-me nas suas mãos, (...) exprimiu-se por estas palavras (...):

Meu querido amiguinho Gríldrig, fizeste um panegírico bem extraordinário acerca do teu país; provaste à evidência que a ignorância, a preguiça e o vício podem ser, às vezes, as únicas qualidades de um homem de Estado; que as leis são esclarecidas, interpretadas e aplicadas o melhor possível por indivíduos cujos interesses e capacidade os levam a corrompê-las, a embrulhá-las e a iludi-las. Noto entre vós a constituição de um governo que, no seu princípio, foi talvez suportável, porém que o vício desfigurou por completo. Não me parece até, por tudo quanto me disseste, que uma única virtude seja requerida para alcançar alguma função ou algum lugar eminente.

Vejo que os homens não são enobrecidos pela virtude; os sacerdotes não avançam pela piedade ou pela ciência; os soldados, pelo seu comportamento ou pelo seu valor; os juízes, pela sua integridade; os senadores, pelo amor da pátria, nem os homens de Estado pelo seu saber. Mas quanto a ti, que passaste a maior parte da vida em viagens, quero crer que não tenhas enfermado dos vícios do teu país; mas, por tudo o que me referiste a princípio, e pelas respostas que te obriguei a dar às minhas objeções, suponho que a maioria dos teus compatriotas é a mais perniciosa casta de insetos que a natureza jamais suportou que rastejasse sobre a superfície da terra (SWIFT, 2003, pp. 134-135).

Gulliver permanece por dois anos em Brobdingnag, sempre pensando em escapar dali para reconquistar a “dignidade de sua natureza humana” (SWIFT, 2003, p. 146) e relacionar-se com os seus iguais: “Ai! quem sou eu — dizia de mim para mim — eu, que estou abaixo de nada em comparação com esses homens que se consideram tão pequenos e tão insignificantes!” (SWIFT, 2003, p. 142-143). “Era, na verdade, tratado com grande bondade; era o favorito do rei e da rainha e as delícias de toda a corte; mas estava numa situação que não convinha à dignidade da minha natureza humana”. (SWIFT, 2003, p. 146)



Gulliver realizou ainda duas outras viagens. A terceira o levou à Laputa, uma ilha flutuante, a Balnibarbi, terra de cientistas malsucedidos, a Glubbudrib, ilha de feiticeiros, e a Luggnagg, habitada por uma raça de imortais. A quarta o levou ao país dos Houyhnhnms, governado por cavalos racionais. A *igualdade social* é mencionada uma única vez, num segmento de discurso bastante pequeno. Gulliver, então, já estava cansado do país e de sua gente: “Desejava bastante encontrar-me entre povos com os quais pudesse entabular conversa como de igual para igual” (SWIFT, 2003, p. 145). O discurso da *desigualdade social*, ao contrário, é bem mais extenso. Envolve estratos sociais solidamente consolidados, relações hierárquicas claramente estabelecidas, amos e escravos, padrões e criados, servos a serviço de poderosos. Com efeito, na sociedade de Brobdingnag não há espaço para a igualdade. Ela se organiza como que em degraus.

No topo, vivendo na capital, há um rei condescendente, a rainha, a corte de nobres e sábios. No campo estão os fidalgos, proprietários de terras (uma aristocracia semelhante à inglesa dos anos anteriores à Revolução Gloriosa e à implantação do parlamentarismo). Num segundo e terceiro escalões estão os lavradores e seus criados, sobre os quais os aristocratas têm grande poder. Depois há os escravos, inteiramente subordinados a seus donos. É claro que o anão Gulliver, recém-chegado ao país, ocupa o ponto mais baixo dessa pirâmide social, embora tente, a todo custo, escalar ao topo. Comporta-se, primeiro, enquanto escravo do lavrador, como um conformista e, depois, como um cortesão lambe-botas. (De certa forma, é fácil imaginar o próprio Swift bajulando, querendo tornar-se um sábio da corte e, ao mesmo tempo, destilando ódio contra os bajulados).

As sequências discursivas que revelam a organização social de *Brobdingnag*, os lugares do rei, da rainha, dos sábios, dos ministros, das aias, dos fidalgos, dos lavradores, dos criados, dos escravos, foram selecionadas a partir de palavras-pivôs (rei, amo, servo, serviço, criado, escravo, protetor):

[A rainha] perguntou-me se ficaria satisfeito em viver na corte (...); respondi humildemente ser escravo do meu amo, porém que, se isso apenas dependesse de mim, ficaria encantado em consagrar a minha vida ao serviço de Sua Majestade: em seguida, perguntou a meu amo se queria vender-me. Ele, que supunha que a minha vida não ia além de um mês, ficou radiante com a proposta e fixou o preço da minha venda em mil peças de ouro, que



imediatamente lhe foram entregues. Pedi então à rainha que, visto haver-me tornado escravo de Sua Majestade, me concedesse a mercê de que Glumdalclitch, que fora sempre cheia de atenções e cuidados para comigo, fosse admitida em honra do seu serviço e continuasse a ser minha governanta. Sua Majestade concedeu-me isso e bem assim o lavrador, que bem contente se mostrou por ver a filha na corte. Quanto à pobre pequena, não podia ocultar a sua alegria. Meu amo retirou-se e disse-me, ao partir, que me deixava em um bom lugar, ao que apenas redargüi com uma cavalheiresca vênia (SWIFT, 2003, p. 108).

Nas conversas com o rei de Broddingnag, Gulliver descreve o sistema político e administrativo inglês. As hipérboles conferem a essa descrição um cunho claramente irônico:

Alarguei-me deveras sobre a fertilidade do nosso território e sobre a variedade do nosso clima. Em seguida, descrevi a constituição do Parlamento inglês, composto, em parte, de uma corporação ilustre chamada Câmara dos Pares, personagens do sangue mais nobre, antigos proprietários e senhores das mais belas terras do país. Disse do extremo cuidado que havia na sua educação com relação às ciências e às armas para os tornar capazes de serem conselheiros natos do reino, de terem parte na administração do governo, de serem membros da mais elevada categoria da magistratura, de que não havia apelo, e da sua pátria, pelo seu valor, comportamento e fidelidade; que esses senhores eram o ornamento e o esteio do reino, dignos sucessores dos seus antepassados, cujas honras haviam obtido como recompensa de uma virtude insigne (...); que a esses senhores estavam agregados santos homens, que tinham o seu lugar entre os bispos, cujo cargo particular era velar pela religião (...); que se escolhiam no clero os mais santos e os mais sábios homens para serem investidos nessa eminente dignidade. (...) Acrescentei que a outra parte do Parlamento era uma assembléia respeitável denominada Câmara dos Comuns, composta de nobres escolhidos livremente e até deputados pelo povo, unicamente por causa das suas luzes, dos seus talentos e do seu amor pela pátria, a fim de representar o saber de toda a nação. Disse que esses dois corpos formavam a mais augusta assembléia do universo que, de acordo com o príncipe, dispunha de tudo e regulava, de certo modo, o destino de todos os povos da Europa (SWIFT, 2003, p. 128-129).

Não há, na segunda parte das *Viagens de Gulliver* – “Viagem a Broddingnag” – um discurso da igualdade social, mas de desigualdade, entendida como o governo dos melhores, de acordo com a etimologia



da palavra. Inteligência, nascimento e riqueza determinam os que vão pertencer à elite central do poder, ao grupo privilegiado formado por reis, rainhas e nobres. Em torno desse grupo gravitam os protegidos – sábios e fidalgos, que detêm também privilégios, desde que não ameacem o poder central. No outro extremo, criados e escravos ocupam esse lugar social por nascimento, descoberta ou conquista.

Swift parece defender o despotismo esclarecido, aquele em que o soberano absoluto, para governar, curva-se ao “senso comum, à razão, à justiça, à brandura, à rápida decisão dos processos civis e criminais” (SWIFT, 2003, p. 140). Alinhado, assim, aos conservadores *tories*, Swift mal menciona a burguesia operosa que então ganhava espaço. Com isso, doutrinas e idéias parlamentaristas e democráticas que vicejavam na Inglaterra no final do século XVII e início do XVIII são rechaçadas. Parece ser essa a formação discursiva da desigualdade social na obra que, contudo, por sua polissemia e humor satírico, continua a encantar adultos e crianças depois de três séculos. O próprio personagem central é ambíguo: culto, inteligente, exímio no que faz, domina história e política, conversa com o rei e quer ser tratado por ele de igual para igual. Ao mesmo tempo, é a menor criatura em Brobdingnag, um escravo submisso, um cortesão bajulador, mas também um diferente cioso de sua liberdade, desejando sempre voltar a uma situação condizente com a dignidade humana.

Assim, vemos que a narrativa de Swift estabelece atualizações, o leitor conquista o papel de produtor de sentidos e, por isso, coautor do texto, evidenciando a incompletude de toda obra: o texto não se encerra em si mesmo, nem nas projeções do autor, mas se ramifica a partir da leitura. Se inicialmente aquele que escreve oculta significados no texto, posteriormente, aquele que lê os decifra no palimpsesto potencial criado pelo autor.

Até meados do século XX, a preocupação estética do texto oscilava em torno do universo do autor – nos casos em que a biografia ganhava importância – e da obra – excluída do contexto histórico. Somente a partir dos anos 1960, os estudos literários passaram a ser direcionados para o leitor e para a leitura. Surge, assim, como foi dito anteriormente, a Estética da Recepção formulada por Jauss e desdobrada em tantas outras abordagens, como as de Wolfgang Iser e Pierre Lévy.

O próprio processo de leitura, e particularmente a história do livro, forneceu um terreno especialmente fértil para a crítica reflexiva.



A história da recepção empreendida pelos críticos de Constança possibilitou o debate sobre o processo de leitura localizada, assim como trabalhos sobre a sociologia da leitura.

Vimos que a realidade do texto literário é uma realidade virtual, pois é formada por palavras que, em razão de sua capacidade simbólica, figuram realidades e significados situados além do texto. Nesse sentido, a narrativa de Gulliver é o produto de um ato de narrar, onde alguém conta algo a outrem, e um dos pontos básicos de sua investigação é saber como se dão as relações entre a narração (o ato narrativo e os seus envolvimento) e aquilo que ela representa (o universo ficcional). Para isto, foi importante analisar tanto a instância narrativa mediadora, que concretiza no plano da linguagem discursiva uma realidade não verbal, como os modos como esta instância (denominada usualmente como narrador) faz a inserção das falas dos outros no seu próprio discurso, uma vez que a narrativa é um relato que compreende tanto acontecimentos quanto palavras.

Referências

- ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos do Estado**. Lisboa: Almedina, s.d.
- AGUIAR Vera Teixeira de. A literatura infantil no compasso da sociedade brasileira. In: ZILLES, Urbano (Org.). **Gratidão de ser**. Porto Alegre: PUCRS, 1994. p. 75-84.
- ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Trad. de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**. São Paulo: UNESP, 1993.
- BARROS, José D'Assunção. **O campo da história: especificidades e abordagens**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.
- BARTHES, Roland. **A Aventura Semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001
- BOURDIEU, Pierre. **Questions de sociologie**. Paris: Minuit, 1980.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Porto Alegre: Perspectiva, 1982.



- CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. IN: BURKE, Peter (Org). **A Escrita da História** – novas perspectivas. São Paulo: UNESP, 1992.
- CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Trad. Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- DUCROT, Oswald. **Dizer e não dizer**. Princípios de Lingüística Semântica. São Paulo: Cultrix, 1977.
- DUCROT, Oswald. **O dizer e o dito**. Campinas,SP: Pontes, 1987.
- ESCARPIT, Robert. Lo literario y lo social. In: ESCARPIT, Robert. (Org.) **Hacia una sociología del hecho literário**. Madrid: Edicusa, 1974. p. 18
- FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2011
- GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. 3.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999
- GREGOLIN, Maria do Rosário V. Discourse analysis: concepts and aims. **Alfa**, São Paulo, v. 39, p. 13-21, 1995.
- GREIMAS, Algirdas Julius. **Sobre o sentido; ensaios semióticos**. Rio de Janeiro: Vozes, 1975.
- JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas, São Paulo: EDUNICAMP, 1990
- ORWELL, George. Política versus literatura: uma análise de *Viagens de Gulliver*. In: ORWELL, George. **Dentro da baleia e outros ensaios**. Trad. J. A. Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 195-220.
- PÊCHEUX, M. Apresentação da AAD. In: GADET, F., HAK, H. **Por uma análise automática do discurso** (Uma introdução à obra de Michel Pêcheux). Campinas: Pontes, 1990. p. 61-162.
- SWIFT, Jonathan. (1965) **Gulliver's Travels**. New York: Barnes & Noble Classics, 2003.
- PERKINS, David. **Is literary history possible?** Baltimore: John Hopkins UP, 1992.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- WOLFGANG Iser, **The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett**. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978.



JOSÉ VERÍSSIMO E A HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA¹

Profa. Msc. Aline Costa da Silva

Resumo: Não se pode pensar a literatura brasileira sem pensar a História dessa literatura. Por essa razão, o estudo acerca de José Veríssimo e a História da Literatura Brasileira objetiva uma discussão a partir dos construtos teóricos de David Perkins [1992] e as suas duas formas de compreensão de História Literária: A enciclopédica, discutida no capítulo “Narrative Literary History” e a narrativa, que explicita no outro intitulado “The Postmodern Encyclopedia” (PERKINS, 1992, p. 53-60). Desse modo, a História da Literatura Brasileira de José Veríssimo [1916] será situada entre esses dois tipos fundamentais, destacando-se a perspectiva metodológica e ideológica adotada por esse historiador do séc. XIX. Do período colonial ao nacional, com destaque ao Romantismo, serão observados o ideal de nacionalismo e a permanência das obras na memória coletiva da nação (VERÍSSIMO, 1954, p. 21), bem como a exigência estética que o faz categorizar a Literatura como Arte (VERÍSSIMO, 1954, p. 17). Assim, será possível dialogar com João Alexandre Barbosa [1974] acerca da produção historiográfica de José Veríssimo, ao que se denominou “a dupla face de janus” e, para além dessas questões, as ideais nacionalistas que fundamentam sua historiografia literária.

Palavras-Chaves: José Veríssimo. Historiografia literária. Critério. Crítica literária. Nacionalismo.

1. Introdução

Este estudo discute, a partir dos construtos teóricos de David Perkins, as duas formas de sua compreensão acerca da História Literária. Para tanto, enquanto disciplina como já tratada pelos historiadores do séc. XIX, e desde antes assim compreendida por Aristóteles, parte da compreensão da própria História da Literatura, a qual David Perkins distingue em dois tipos fundamentais: o enciclopédico, discutido no capítulo “Narrative Literary History” (PERKINS, 1992, p. 29-51) e o narrativo, que explicita no outro intitulado “The Postmodern Encyclopedia” (PERKINS, 1992, p. 53-60).

¹ Apresentado no dia 26 de julho de 2017 durante a Jornada Littera, na Casa de estudos germânicos.



Durante minicurso desenvolvido no projeto Littera², a provocação inicial foi compreender como se estruturam esses os dois tipos de historiografia literária. Assim, observa-se que na percepção de História Literária narrativa são considerados os elementos que conferem tradicionalidade à narrativa, como o tempo, o espaço e o herói, elementos que chegam a decidir a formação de um cânone e a inclusão ou não de uma dada obra literária. Por sua vez, a História Literária Enciclopédica é igualmente tradicional, mas chama atenção pelo fato de ter se estabelecido como forma preponderante de uma construção com independência estrutural.

A distinção entre uma e outra reside no fato de que enquanto a primeira concepção explicitada se apegava ao passado como finalidade da constituição e organização da literatura, a enciclopédica se abstém deste paradigma. Para Perkins a forma enciclopédica é livre, possíveis de serem compostas com biografias, histórias intelectuais ou sociais, com flexibilidades próprias.

Diante do exposto, foi na forma narrativa que a História da Literatura Brasileira de José Veríssimo foi compreendida. Vale ressaltar que a coerência da narrativa confere a cientificidade da História Literária que se constrói de modo macro e micro estrutural. Assim, a história literária do séc. XIX não concebe tudo o que se escreveu no sec. XIX, mas enfatiza o que foi escrito a partir do critério do historiador. Dentre eles, ainda sem um percurso metodológico de crítica, considerou-se as questões históricas Ferdinand Denis (1798-1890), Varnhagen (1816-1878), entre outros.

Como um historiador, José Veríssimo parte de uma perspectiva narrativa e como justifica, bebe na fonte de de Litré, de Quinet, de Taine ou de Renan, influenciados pelo pensamento alemão e também pelo inglês, instruir-nos de “novas idéias”, ou como afirmou: “um bando de ideias novas” para escrever literatura, pensar sobre elas ou sistematiza-las dentro de critérios definidos (VERÍSSIMO, 1979, p. 347).

Se para José Veríssimo não há nação sem literatura, se ela é a manifestação do sentimento do povo (VERÍSSIMO, 1979, p. 43), considera-se importante atentar para a seleção realizada por José

²- Projeto Vinculado à Casa de estudos germânicos- CEG, da Universidade Federal do Pará. O projeto Littera – Literaturas germânica e brasileira – oferece minicursos gratuitamente à comunidade acadêmica e este capítulo é resultado de um minicurso realizado no projeto.



Veríssimo de autores e obras mais significativos, considerando-se o valor estético da obra, e também a sua contribuição para a construção ou narração da própria história da literatura brasileira.

2. A concepção de História Literária Narrativa

Como mencionado anteriormente, os dois tipos de História Literária propostos por Perkins (1992) são o narrativo enciclopédico. Enquanto a primeira concepção se apega ao passado para sua constituição, a enciclopédica se abstém da utilização de um passado definidor, se configurando pela organização de diversos textos e autores, não importando seus aspectos contraditórios, realizando uma espécie de narrativa recortada.

A distinção entre as duas concepções de História Literária postulada pelo autor é sintetizada no excerto:

I discuss two forms of literary history: encyclopedic and narrative. The latter is a traditional form of literary history; encyclopedic form is also traditional and is now reemerging as the preferred form of postmodern literary history. Both forms actually prevent a literary historian from presenting a sophisticated conception of past realities. Encyclopedic literary history deliberately forfeits coherence, and narrative cannot express its subject with the required complexity. It cannot exhibit the simultaneity of diverse durations, levels of reality, sequences of events, and multiple points of view. (1992, p. 20).

Como afirma, a História da Literatura narrativa é construída seletivamente e de maneira linear, fundamentando-se como tal, ao mesmo tempo em que deve seu posto à História. Deste modo, o historiador narrativo é comprometido com as concepções de causalidade, continuidade, coerência e teleologia nos eventos, deixando de fora de sua escrita tudo o quanto não se encaixe na sua construção de enredo. Partindo destes princípios, a narrativa aqui discutida compõe-se com bases tradicionais, com começo, enredo e um fim.

Desse modo, Perkins questiona se é então possível falar em uma História Literária em que coexistam a dimensão histórica da literatura e ao mesmo tempo uma literatura sem história, já que a História Literária não é integralmente História, posto que é narrativa, mas



tampouco é narrativa uma vez que também se configura crítica e histórica (PERKINS, 1992, p. 40).

Seria, pelas questões antes levantadas, uma escrita de Ficção ou de História? Para ele, a resposta está no fato de que a História da Literatura narrativa privilegia em sua construção o enredo sobre a história. Ao historiador literário cabe a tarefa de definir, na feitura deste enredo, a sucessão histórica/cronológica das obras, do seu surgimento ao nascimento de outras que a tornem uma obra do passado.

Constrói-se, neste feito, a História que se orchestra no campo da literatura, competindo ao historiador a definição dos critérios que fundamentam sua historiografia, os quais se dão, segundo o que Maria Eunice Moreira (2004) constrói a partir dos postulados de David Perkins (1992):

1. Fazer a crônica, listando a ordem cronológica dos acontecimentos em torno dos romances, da recepção, da crítica (no qual se teria, em termos de literatura brasileira, o poema de Bento Teixeira -“Prosopopeia”- demarcando o seu início e “Perto do Coração Selvagem”, de Clarice Lispector, marcando sua presença na contemporaneidade);
2. Desenhar a História dentro da obra, ou seja, escolher o herói e com ele o princípio e o fim desta História. O herói conduz a uma identidade nacional, à necessidade de uma literatura nestes moldes e por fim formaliza, institui a obra dentro do cânone (Como Machado de Assis que figura no romance de Haroldo Maranhão – “O Memorial do Fim”);
3. Encontrar o enredo para a sua História, tal como entendido por Perkins, na seleção do autor/historiador que define sobre quais eventos enfatizar, omitir, dar maior ou menor importância até que esteja construída sua cronologia de modo que passado se torne presente lido pelo leitor atual, como um legado que fica para a posteridade. (Adaptado de MOREIRA, 2004, p. 229).

Para Perkins (1992), em relação à História Literária narrativa, os elementos que conferem tradicionalidade, como os que por vezes decidem a inclusão ou não de uma dada obra literária no cânone a partir da figura do herói, compõem aqueles que marcam o



aparecimento de uma obra e o surgimento de outra. Tais elementos estabelecem a coerência da narrativa e conferem a cientificidade da História Literária que se constrói com base em uma percepção totalizante e a partir de consideração de menores unidades.

Uma história da literatura não pode ter apenas um texto com seu tema e não pode descrever os textos individualmente. A multiplicidade de objetos deve ser convertida em unidades menores e mais manipuláveis que poderão, depois, ser caracterizadas, comparadas, inter-relacionadas e ordenadas. (PERKINS, 1992, p. 61. Tradução nossa).

Não se pode, entretanto, narrar a História da Literatura sem localizar a sua origem, sem pensar na sua própria história. A este respeito, Maria Eunice Moreira afirma que a listagem de períodos, disposições cronológicas de produções e a mera reunião de obras eruditas não são suficientes para se compreender a História da Literatura como narrativa. Para ser assim compreendida, antes deve agregar seu caráter narrativo uma linha temporal e orientação espacial, cuja organização, como diz, pressupõe a existência de um estado/nação que dá a essa narrativa o sentido que lhe é inerente.

Para René Wellek e Austin Warren [19--], os quais formulam a mesma pergunta de David Perkins sobre ser possível ou não uma História da Literatura, esta deve ser tratada a partir de suas mudanças e das finalidades dessas mudanças, não de uma disposição do passado na perspectiva cronológica (como o termo evolução a este fenômeno é interligado) ou como percebido nas ciências biológicas, a saber, na concepção de desenvolvimento antes explicitado.

Ela se dá na descrição do desenvolvimento de uma série de eventos, como um sistema global de obras que dialogam, se acrescentam, se alteram e crescem como um todo sem, contudo, afetar a individualidade de cada um destes eventos. Neste caso, se assemelha com o que David Perkins denomina de História Literária Enciclopédica que é aberta e não formulada no modo narrativo, que muitas vezes confunde se a literatura é o trabalho do escritor de textos literários ou se a escrita do historiador literário também se configura uma literatura.



3. Os fundamentos e a formação da Historiografia Literária de José Veríssimo

A História Literária de José Veríssimo é construída a partir de três critérios fundamentais. Nas palavras do crítico, “a Literatura que se escreve no Brasil é já a expressão de um pensamento e sentimento que se não confundem mais com o português, e em forma que, apesar da comunidade da língua, não é mais inteiramente portuguesa (VERÍSSIMO, 1954, p. 7). Desse modo, a atenção de sua historiografia se volta ao sistema literário brasileiro, o que é compreendido por seu envolvimento na formulação do projeto republicano de nação, vigente no final do séc. XIX.

Assim, era preciso conquistar o ideal de uma república brasileira e, para José Veríssimo, a literatura servia como forma de abarcar esse ideal, a partir de uma consolidação intelectual e do avanço científico, numa clara visão e posição positivista de sociedade. Para ele, somente a literatura que se adequava ao sistema literário brasileiro, à revelia do sistema português dantes impositivo, deveria ser considerada Literatura Brasileira, pois colaboravam para além da independência política, à independência intelectual e artística do Brasil.

Outra base para a historiografia literária de Jose Veríssimo é, como afirma, [...] o critério de seleção histórica é a permanência das obras na memória coletiva da nação. (VERÍSSIMO, 1954, p. 21). Esse critério pode ser compreendido no próprio ideal republicano do crítico, pois considerar a memória configura a intenção em se construir a história de uma nação brasileira via literatura.

Assim, de todas as obras produzidas, a seleção de José Veríssimo considera aquelas que marcaram a memória coletiva, as que por esse motivo dão o entendimento de que a ideia de nação brasileira é uma construção forjada no campo da intelectualidade, no qual a Literatura encontra excelente espaço de atuação. Até então, José Veríssimo colecionou obras que considerou parte do sistema literário brasileiro e dentre essas as que configuram na memória nacional para a construir essa mesma nação.

Nesse sentido, as obras de cunho regionalistas não constam na História da Literatura Brasileira por não estarem de acordo com esses dois critérios. Como os centros intelectuais do Brasil no séc. XIX eram da região sul e sudeste, como Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais,



as obras de maior circulação e, portanto, recepção, encontravam-se nesses centros. Assim, explica-se porque José Veríssimo, mesmo sendo um conterrâneo de Inglês de Souza e mesmo que a obra desse autor estivesse adequada à moda científica da época, ficou à parte da historiografia literária de José Veríssimo.

Outro critério marcado no estilo crítico verissimiano é a compreensão da estética da palavra. Para ele, Literatura é arte Literária e “somente o escrito com o propósito ou a intuição dessa arte, isto é, com os artifícios de invenção e de composição que a constituem é, a seu ver, literatura”. (VERÍSSIMO, 1954, p. 17. Adaptação minha). Por isso, pertencem a História da Literatura Brasileira as obras que se constituem com valor estético, com um trato além de nacional, subjetivo e lírico na linguagem.

Assim, observando os critérios metodológicos postos por Moreira (2004), observa-se que aquela estrutura de construção historiográfica outrora mencionada (fazer a crônica, desenhar a história, fazer o enredo) é o que ocorre na História da Literatura brasileira de José Veríssimo, quando, por exemplo, o historiador cria em seu texto um recorte de Bento Teixeira a Machado de Assis, focaliza o clímax entre os românticos e encerrando a narrativa com o autor de Brás Cubas figurando como o herói maior dentre os literatos brasileiros.

Ainda, trata-se de uma historiografia de cunho narrativo, conforme postula David Perkins, ao formular um enredo com sucessão histórica/cronológica das obras. Nesse sentido, é compreensivo que a Literatura brasileira compreenda, para José Veríssimo, momentos como o período colonial, os aspectos literários do séc. XVIII, os predecessores do romantismo, o romantismo, com ênfase em Gonçalves Dias e o grupo maranhense, os últimos românticos, além do Modernismo, o Naturalismo e o Parnasianismo. Além desses aspectos, José Veríssimo dá atenção ao teatro e a Literatura Dramática, aos publicistas oradores e críticos encerrando o entendimento de que até aquele ponto se encerra a Literatura brasileira com Machado de Assis.

Evidenciando o ideal de nacionalismo e visando a sua construção, José Veríssimo observa desde Padre Antônio Vieira, a presença do indígena, destacando que eles e os escravos eram apenas instrumentos para assenhorar a terra. É com *Diálogos e Grandezas das Grandezas do Brasil*, de Bento Teixeira, que o crítico sinaliza a ficção e



primeira escrita no Brasil que testemunha a mestiçagem que começava a se operar, não apenas de modo fisiológico, como psicológico, dando ao povo brasileiro uma feição própria e que se fazia presente na expressão literária.

Além de Bento Teixeira, a figura de Frei Vicente de Salvador e sua *História do Brasil*, inédita até 1888, marca o início da literatura em prosa no Brasil. José Veríssimo observa na obra a presença de um tom popular e quase folclórico, as anedotas de um Brasil miscigenado, no qual aparecem o branco, o índio e o negro, marcas da realidade da época, tudo contado a partir de uma linguagem correta, expressiva e singela (VERÍSSIMO, 1954, p. 28) que sinaliza de modo contundente que “a prosperidade do Brasil está no sertão”.

Ainda observando como a Literatura se expandia e, ainda, os gêneros literários em plena produção no Brasil, José Veríssimo observa que o grupo Baiano tinha a poesia como gênero predominante. Nela, reconhece um despertar de uma consciência coletiva, o que para ele fazia surgir o nacionalismo brasileiro. A obra *Ilha de Maré*, de Manoel Botelho, “carrega o primeiro sintoma de emoção estética produzida pela terra e literariamente exprimida” (VERÍSSIMO, 1954 [1916], p. 33). A partir desse entendimento, o crítico revela que mais tarde Santa Rita Durão repetirá em Caramuru, no canto VII, o que fez Manoel Botelho, celebrando as riquezas naturais e as produções brasileiras.

Dos critérios de José Veríssimo acerca do sistema literário brasileiro, a figura de Gregório de Matos Guerra é exaltada como um protótipo do boêmio literário, mas não o herói da Literatura Brasileira. Nesse sentido, sua obra possuiria um valor documental de seu tempo, mas enquanto literatura imitava e por vezes plagiava, segundo o crítico, a obra do espanhol Quevedo (VERÍSSIMO, 1954 [1916], p. 71). Nessa mesma linha de raciocínio, compreendeu que nenhum dos escritores do séc. XVIII fez Literatura brasileira, mas, sim, toda ela portuguesa.

Somente com Rocha Pita, considerado por ele a melhor figura literária da época, além da criação das academias,³ se fez surgir um

³ José Veríssimo faz referência à Academia do Esquecidos- com Rocha Pita (1724), a dos Renascidos- já com 40 sócios (1759), a Academia dos Felizes (1736) e a dos Seletos (1752). (VERÍSSIMO, 1954 [1916], p. 80 e 81).



forte espírito local e de independência, despertando o gosto pelos estudos das coisas brasileiras⁴.

É com a plêiade mineira que segundo José Veríssimo se dá a transição para uma literatura que se pode dizer brasileira. Além de Santa Rita Durão, Claudio Manoel da Costa, Basílio da Gama, Alvarenga Peixoto, Tomas Antônio Gonzaga e Silva Alvarenga, é quem testemunha a mestiçagem luso-brasileira. É nele também que se encontra a musa popular brasileira (VERÍSSIMO, 1954 [1916], p. 90).

Como se observa, José Veríssimo defende a existência de uma literatura brasileira, afirmando que os poetas das epopeias em nada deixam a desejar dos poetas portugueses. Eles iniciam o indianismo, em referência a *Uruguai*, refletem a obra de Rocha Pita, em referência a Santa Rita Durão, e demonstram real valor literário, como se vê nas *Cartas Chilenas*.

Não obstante, “Verdadeiramente é do século XIX que podemos datar a existência de uma literatura brasileira, tanto quanto pode existir literatura sem língua própria” (VERÍSSIMO, 1954 [1916], p.121). Inspirados nos poetas franceses e não mais os portugueses, os poetas predecessores do romantismo, Souza Caldas é considerado o mais vigoroso lírico. Ao lado dele, Fr. Francisco de S. Carlos produz um “poema eminentemente nacional”, introduzindo aspectos da natureza brasileira, ao passo que José Bonifácio atua como o principal cooperador da independência nacional, com ideais políticos e patrióticos (VERÍSSIMO, 1954 [1916], p.126 e 127).

A questão da independência brasileira foi por sua vez pensada pelos prosadores, tendo Mariano José Pereira da Fonseca, o primeiro moralista da literatura brasileira. Outrossim, *Anais da Capitânia* de São Pedro, de José Feliciano Fernandes Pinheiro, é considerado por José Veríssimo o mais bem feito da época, apesar do que considera incorreções de linguagem, o que indica a preocupação estética da crítica verissimiana.

Da literatura brasileira, como assim considerou o Romantismo, algumas obras deram “à recente nação o abono indispensável da sua capacidade de cultura”: Monte Alverne (1784-1858), Magalhães, o seu iniciador, Porto Alegre (1806-1879), Teixeira e Sousa (1812-1861);

⁴ Dentre as obras, o crítico destaca: *História da América Portuguesa*, de Rocha Pita; *História Militar do Brasil*, de José de Meireles; e *Peregrino da América*, de Nunes Marques Pereira.



Pereira da Silva (1817-1898); Varnhagen (1819-1882); Norberto da Silva (1820-1891) e, o maior deles, Gonçalves Dias (1823-1864). Não apenas os literatos, José Veríssimo valoriza o trabalho de Januário da Cunha Barbosa, fundador do Instituto histórico, geográfico e etnográfico brasileiro e que publicou o *Parnaso Brasileiro*. Sua contribuição colaborou para com “o movimento espiritual que se aqui operava uma base racional no estudo da história, da geografia e da etnografia do país”, com linguagens e estilos que o crítico compreende como “nativos” (VERÍSSIMO, 1954 [1916], p.137 e 138).

Segundo José Veríssimo, a obra que propriamente inicia o romantismo e com ela a ideia da Literatura genuinamente brasileira é *Suspiros poéticos e saudades*, de Domingos de Magalhães. Assim, o romantismo brasileiro se faz com tons patrióticos e religiosos, inspirado na Alemanha pelo idealismo filosófico de Kant e Hegel e na França pelo sentimentalismo católico de Chateaubriand (VERÍSSIMO, 1954 [1916], p. 143-144).

Como se observa, a ideia da construção da nação via Literatura é recorrente na História da Literatura Brasileira de José Veríssimo. Como afirma acerca do Romantismo,

(...) uma só ideia absorve todos os pensamentos, uma ideia até então quase desconhecida; é a ideia da pátria; ela domina tudo, e tudo se faz por ela e em seu nome. Independência, liberdade, instituições sociais, reformas políticas, todas as criações necessárias em uma nova nação, tais são os objetos que ocupam as inteligências, que atraem a atenção de todos, e os únicos que ao povo interessam” (VERÍSSIMO, 1954 [1916], p.154).

Nesse sentido, dentre os próceres do romantismo⁵, Teixeira e Sousa, com *O Filho do Pescador*, é considerado por José Veríssimo como o criador do Romance brasileiro (VERÍSSIMO, 1954 [1916], p. 159, 162 e 163). Realizando a introdução do nosso segundo indianismo, [...]

⁵ Outros nomes também são citados, como Pereira da Silva (1817-1898) - que criou o romance de ficção histórica, Varnhagen, autor de *História do Brasil* (1857) e segundo o crítico o criador da história da literatura brasileira. Além dele, ressalta-se Joaquim Norberto de Souza Silva, cuja inspiração nacional o fez criador, se não do romance, da ficção novelística em prosa brasileira. Ainda, Joaquim Manoel De Macedo (1820- 1882), que inicia no Brasil o romance histórico e o romance filosófico.



é ele o primeiro a fazer do nosso selvagem tema de uma ficção em verso e a tomar índios para suas personagens principais nos *Três dias de um noivado*.

Para o crítico, “Gonçalves Dias é nas nossas letras um dos raros exemplos comprobatórios da falaz teoria da raça - uma alma profundamente melancólica e profundamente sensível” (VERÍSSIMO, 1954 [1916], p. p. 177-178). O índio, antes versado por Basílio da Gama e Durão, é em Gonçalves Dias reposto e colocado como herói da Literatura Brasileira, realizando uma etnografia nacional.

Do grupo maranhense, Francisco Lisboa (1812-1863) “viu a questão dos índios sem as aberrações realistas de Varnhagen, nem o sentimentalismo romântico da época, sendo muito para notar em favor da sua inteligência a isenção com que apreciou o indianismo [...] Foi um dos primeiros que aqui cantou compassivamente o escravo (p. 193-194). Por sua vez, José de Alencar, considerado por José Veríssimo como “Revolucionário nas letras e conservador na política” (VERÍSSIMO, 1954 [1916], p. 197), é responsável por introduzir agora no romance a figura heroica do índio, revelando o sentimento patriótico que orquestrava naquele tempo a independência política brasileira.

Por sua vez, Manoel Antônio de Almeida (1830), com *Memórias de um Sargento de Milícias* é considerado por José Veríssimo como perfeitamente realista, ainda naturalista; já Joaquim Manoel de Macedo, o mais abundante prosista da segunda geração, enquanto que Bernardo Guimarães era um romancista e um espontâneo, criador do romance sertanejo e regional (VERÍSSIMO, 1954 [1916], p. 207-210).

Dentre os poetas, Álvares de Azevedo (1831) figura dentre outros que demonstram uma literatura mais subjetiva e menos política, desenfreadamente erótica. José Veríssimo afirma que os poetas dessa fase são todos tristes, e que foi com Gonçalves Dias que primeiramente andou a ideia da morte, o que mais tarde será uma obsessão naquele poeta, assim como com Laurindo Rabelo (1826- 1864) e Junqueira Freire (1832-1855) (VERÍSSIMO, 1954 [1916], p. p. 217-223).

Na Historiografia literária de José Veríssimo, o critério de uma obra pertencer à memória coletiva da nação é também percebido quando o crítico disserta sobre Casimiro De Abreu (1856) dentre os poetas da segunda geração romântica:

(...) o poeta brasileiro que o nosso povo mais entende e a quem mais quer. Ama-o, recita-o, canta-o, fazendo-o um poeta popular, em certos



meios quase anônimo. Comprova este asserto o fato de ser Casimiro de Abreu, de todos os nossos poetas, excetuando Gonzaga, certamente o que tem sido mais vezes reimpresso, total ou parcialmente.

O mesmo se observa quando se trata dos últimos românticos, como escritores com reação contrária ao Romantismo, a saber, quanto as questões unicamente nacionalistas. Visconde de Taunay (1843-1899), autor de *Inocência*, escreve o que considerou o primeiro romance realista e Joaquim Franklin da Silveira Távora (1843) um dos precursores do naturalismo (VERÍSSIMO, 1954 [1916], p. 232- 239).

Dentre os últimos românticos, os poetas (Machado de Assis (1839-1908), Tobias Barreto (1839-1889), Fagundes Varela (1841-1875), Luís Guimarães Júnior (1847-1898) e Castro Alves (1847-1871) eram influenciados por Vitor Hugo, fazendo do condoreiríssimo não uma novidade, mas um exagero do momento patriótico na literatura. Por sua vez, considera que Luís Nicolau Fagundes Varela (1841-1875) sofreu influência de Gonçalves Dias, sendo inspirado pelos ideais nacionalista e se *Evangelho das Selvas* a última manifestação do indianismo brasileiro (VERÍSSIMO, 1954 [1916], p. 247).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando José Veríssimo, no último capítulo de sua *História da Literatura Brasileira* (1916) afirma: “Chegamos agora ao escritor que é a mais alta expressão do nosso gênio literário, a mais eminente figura da nossa literatura, Joaquim Maria Machado de Assis” (VERÍSSIMO, 1954 [1916], p.304), ele marca o caráter narrativo de sua historiografia, como também ratifica os critérios fundantes de sua crítica.

Tratava-se de uma seleção cujo critério histórico era a permanência das obras na memória coletiva da nação. Assim, é a ideia de uma unidade literária nacional a sua pretensão. Deste modo, as obras com caráter regionalistas não se fazem presentes em sua seleção. Outro critério importante para sua seleção é a qualidade estética da obra, sobre o que explicita: “Literatura é arte Literária. Levou-se em conta, ainda, a necessidade de afirmação de uma identidade literária brasileira, o que influenciava a permanencia de uma obra na memória coletiva da nação.

Para o historiador, é de Bento Teixeira a Machado de Assis que se fez literatura no Brasil. Entretanto, somente a partir do romantismo se



pode falar em uma literatura genuinamente brasileira, com uma estética independente, com um herói nacional, representativa da identidade cultural brasileira. É justamente este espírito nativista e nacionalista que Veríssimo exalta a partir do romantismo, por isso, sua historiografia vê neles os requisitos para o critério de nacionalidade por ele adotado.

João Alexandre Barbosa, ao afirmar acerca de José Veríssimo a “dupla face de Janus” (BARBOSA, 1974, p.156), chama atenção para as experiências do passado por ele considerado, o que também resultam em seu modo tradicional que muitas vezes rejeitava o novo. É importante, entretanto, compreender que os critérios da historiografia verissimiana enfocam as obras residentes na memória coletiva da nação, não necessariamente obras de cunho tradicionais, embora o termo “memória” evoque o sentido de um passado ou de uma tradição.

O tom reivindicatório da Amazônia, ou a constante ideia de nação, do sertão, do indígena nas obras por ele consideradas remontam a emancipação política do Brasil e reforçam a ideia de que era, sobretudo, no campo da intelectualidade e da literatura que a independência brasileira seria dada de fato, que seria expressada reforçando que o Brasil era finalmente uma nação, pois tinha uma literatura, uma memória, linguagem e estéticas próprias. José Veríssimo olha para o passado afim de firmar uma identidade no presente, ao mesmo tempo em que realiza em sua linguagem crítica uma seleção historiográfica.

A partir dos estudos de Perkins, é possível compreender que a concepção da história literária de José Veríssimo forneceu critérios relativamente claros de seleção e ênfase, configurando-se no modo narrativo. As obras incluídas contribuem para o enredo e para o desenvolvimento do *Geist* de modo teleológico, o que leva ao entendimento de que embora uma história da literatura não possa ser possível, a formulada por José Veríssimo foi necessária, naquele tempo, para cumprir o intento de construir a ideia de nação importante no início do sistema republicano; e hoje, para colaborar com a compreensão de como se organizou e quais eram as bases da intelectualidade brasileira. Aquela que focava a gênese, as questões étnicas do povo tornaram-se os substratos que definiram para José Veríssimo o que era literatura brasileira.



Referências

BARBOSA, João Alexandre. **A tradição do impasse: linguagem da crítica & crítica da linguagem em José Veríssimo**. Disponível em: <<https://alpha.sib.uc.pt/?q=content/tradi%C3%A7%C3%A3o-do-impasse-linguagem-da-cr%C3%ADtica-cr%C3%ADtica-da-linguagem-em-jos%C3%A9-ver%C3%ADssimo>>. Acesso em: 30.05.2017.

MOREIRA, Maria Eunice. **Uma História (Romanceada) da Literatura Brasileira**. Revista da ANPOLL, São Paulo, v. 1, n. 16, 2004. Disponível em: < <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/557>>. Acesso em 23.05.2017.

_____. História da literatura: algumas considerações teóricas. *Vidya*, Santa Maria, v. 21, n. 37, p. 121-129, jan.-jun. 2002.

PERKINS, David. The present state of the discussion. In: ***Is literary history possible?***. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1992. p. 1-27.

VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira** (1916). 5ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1969. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000116.pdf>>. Acesso em 31.05.2017

_____. A nossa evolução literária. In: **Últimos estudos de literatura brasileira: sétima série**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **História literária**. In: ***Teoria da Literatura***. Trad. José Palla e Carmo. 5. ed. Lisboa: Europa-América, [19-]. p. 315-336.

WERTHEIMER, Ana Maria Coelho Silva. **A alteridade como fato e justificativa para a escrita de histórias da literatura**. *Letrônica*, Porto Alegre, v. 8, n. 2, p. 484-493, jul.-dez. 2015.



EMILIE E LUCIANA: UMA LEITURA SOBRE AS PERSONAGENS ROMANESCAS DE MILTON HATOUM E DALCÍDIO JURANDIR¹

Profa. Msc. Flávia Roberta Menezes de Souza

Resumo: Emilie, personagem central do romance *Relato de um certo Oriente* (1989) de Milton Hatoum, e Luciana, personagem-chave nos romances *Primeira manhã* (1967), *Ponte do Galo* (1971) e *Os habitantes* (1976) de Dalcídio Jurandir, apresentam semelhanças em seus processos de composição. Ambas figuram e ganham sentido dentro do romance graças à leitura que os demais personagens fazem delas. Isso fica evidente por meio do que Wolf Schmid chamou de “*text interference*” (SCHMID, 2010, p. 137). Esse aspecto torna as personagens multifacetadas, uma vez que a visão sobre a mesma personagem varia de acordo com quem fala sobre elas. Nesse sentido, esse trabalho propõe não somente uma leitura de dois grandes autores da literatura brasileira, mas revela como a construção narrativa dos romances modernos em foco é capaz de relativizar o status da personagem dentro da obra.

PALAVRAS-CHAVE: Romance moderno; Narratologia; Personagem

1. O ROMANCE MODERNO

No texto *Reflexões sobre o romance moderno*, Anatol Rosenfeld inicia sua discussão em torno de um acontecimento moderno da Literatura - o romance moderno - evocando a lembrança do termo alemão *Zeitgeist*, que ele define como “um espírito unificador que se comunica a todas as culturas em contato”. Rosenfeld acredita que, até nas sociedades mais complexas como a nossa, existe além de uma interdependência e influência mútua entre ciência, arte e filosofia, uma espécie de unidade de espírito que impregna todas essas esferas de atividades humanas. Em seguida, o estudioso ressalta o fenômeno da “desrealização” que se pode observar sobretudo na pintura, pois essa arte abandonou a função mimética, a função de copiar a realidade empírica e sensível. Dessa forma, ele chama a atenção não só para o aparecimento da pintura abstrata, como também para o surgimento das correntes figurativas, como o cubismo, expressionismo ou surrealismo. Rosenfeld deseja, afinal, chamar a atenção para o fato de

¹ Apresentado no dia 29 de agosto de 2018, na Casa de estudos germânicos.



que a pintura moderna, ao deformar o homem e eliminar a perspectiva, põe em cheque toda uma visão de mundo construída a partir do Renascimento. Do mesmo modo, ele lembra o que ocorreu com as artes cênicas, o teatro, pois o mesmo, ao deixar para trás o palco à italiana, em que a arte imitava as minúcias da vida empírica, passou a se revelar enquanto jogo cênico, máscara, disfarce.

Apontando o *Zeitgeist* e o fenômeno da “desrealização” como sendo hipóteses de sua reflexão sobre a formação do romance moderno, Rosenfeld admite que as transformações no campo da Literatura não são tão perceptíveis quanto foram nas artes visuais e, ainda, que o mercado de romances é abastecido por um número bem maior de obras que seguem um estilo tradicional. Porém afirma que as mesmas modificações sofridas pela pintura podem ser identificadas no romance: a eliminação e ilusão de espaço na narrativa e o abalo sofrido pela cronologia e ordem temporal dos acontecimentos são características fundamentais que contribuem para a identificação do fenômeno moderno na Literatura. Rosenfeld cita como marco desse acontecimento as obras de Proust, Joyce, Gide e Faulkner e compara as características de suas obras com o que ocorreu no teatro de Strindberg, que conseguiu romper com a ideia de um espaço tradicional fechado, fazendo oscilar tempo e espaço pelas paredes do palco. Esses dois elementos, espaço e tempo, antes tidos como absolutos, sofrem com o modernismo uma mudança e se tornam subjetivos relativos.

O que a arte agora se propõe a fazer é reconhecer o que há de mais corriqueiro na filosofia e na ciência: por em cheque a noção absoluta de tempo, espaço, mundo. Rosenfeld aponta essa característica da arte moderna como um componente que dificulta a adaptação do público não acostumado com a quebra do compromisso com o mundo empírico das aparências. Assim, muitos leitores sentem grandes dificuldades em dar continuidade a leitura de certos romances, como é o caso da obra do escritor Dalcídio Jurandir. Apesar de ele ter falado sobre um espaço conhecido e descrever personagens aparentemente semelhantes a pessoas que já vimos, conhecemos ou das quais já ouvimos falar no mundo empírico, existe uma grande dificuldade enfrentada pelo público em relação às suas obras, por conta do estilo, da descontinuidade do tempo e do espaço na obra. De fato, o narrador de seus romances não firma nenhum compromisso



com o seu narratário e, nesse aspecto, a literatura parece comunicar de forma clara que seu maior compromisso, este não é o único, é com a linguagem.

Ainda assim, Rosenfeld coloca que seria absurdo renegar a arte tradicional, pois o público lhe dá franca preferência. Esse público, segundo o estudioso, só toma conhecimento das mudanças provocadas pela modernidade pelos temas, ou seja, acaba não compreendendo pelo próprio fazer artístico a essência das mudanças de nosso tempo. Assim, Rosenfeld assinala o romance de Virgínia Woolf e de Graciliano Ramos como exemplo de arte que representa a discrepância entre o tempo do relógio e o da mente, pois o homem não vive no tempo, ele é tempo. A cada minuto vivido, somam-se todos os outros já vividos. Essa questão só reforça a imprescindível participação do leitor, já que não irá contar com o recurso do *flash back*, que marca o passado como algo morto, que ficou para trás. No romance moderno, o passado ressurge a todo instante, participando do tempo presente, modificando-o e construindo-o.

No conjunto da obra de Dalcídio Jurandir, por exemplo, há três romances intitulados *Primeira Manhã* (1967), *Ponte do Galo* (1971) *Os Habitantes* (1976) que narram, dentre outros acontecimentos, a história da personagem Luciana, que mesmo ausente fisicamente desde o início da narrativa, se faz presente pela voz. Não se tratando de nenhuma fantasmagoria, Luciana representa um passado que é constantemente revivido por outros personagens. Em determinadas situações, ao surgir uma fala dela em discurso direto, tem-se a impressão de que Luciana compõe o tempo presente da narrativa, a *diegese*, para usar o termo da narratologia, quando na verdade essa impressão não passa de um efeito provocado pela própria relação entre os tempos passado e presente que tanto entram em confluência na narrativa do romancista. Esse exemplo aponta para a discussão de Rosenfeld, confirmando a intensa presença da concepção de arte moderna na obra do escritor.

Para Rosenfeld, as mudanças ocorridas no romance dissolveram a personalidade individual e a mesma tornou-se abstrata no processo técnico de construção da narrativa. Isso possibilitou a revelação das configurações arquetípicas do homem, estas são intemporais, como o tempo mítico, que não é linear, mas circular. O estudioso cita, assim, obras de Faulkner e Macunaíma de Mário de Andrade como exemplos



de romances que apresentam esse mundo arquetípicos da existência humana, que simplesmente “desrealizam”, e “desindividualizam” o homem, apresentando essencialmente o que está por trás do mundo das aparências. Citando Proust como o responsável pelo rompimento com tradição no século XX, Rosenfeld fala sobre as implicaturas das mudanças na configuração do narrador do romance moderno: na obra do escritor francês, temos um narrador que não concebe o mundo como uma realidade exterior a ele, muito pelo contrário. A narração se passa em seu íntimo, demonstrando todas as contorções e deformações de que sua mente é capaz de causar no mundo empírico.

2. EMILIE, A MATRIARCA DE RELATO DE UM CERTO ORIENTE

Emilie é a personagem central no romance *Relato de um certo oriente*, pois, além de ser a matriarca da família, que compõe o único núcleo de personagens da narrativa, todas as lembranças elencadas pela narradora convergem para a figura da libanesa. A narradora do romance comporta-se como escritora e organizadora de lembranças: todo o romance é um compilado de registros que ela fez das histórias que ouviu de outros membros e entes queridos da família. Assim, cada capítulo dos oito, é o registro da voz de um personagem diferente. É importante ressaltar que as marcas da subjetividade dessa narração estão por toda parte: desde o fato de ela não mencionar o próprio nome, como o fato de não informar nomes de membros da família com quem ela parecia ter pouca relação; é o caso de dois dos quatro filhos de Emilie, os quais ela detestava, e do marido de Emilie.

A mulher sabia que éramos irmãos e que Emilie nos havia adotado. Talvez já soubesse da existência dos quatro filhos de Emilie: Hakim e Samara Délia, que passaram a ser nossos tios, e os outros dois, inomináveis, filhos ferozes de Emilie, que tinham o demônio tatuado no corpo e uma língua de fogo. (HATOUM, 1989, p. 10)

A narradora foi criada junto com o irmão por Emilie, que assumiu o papel de “avó adotiva” das duas crianças. Não é contado como se deu essa adoção e nem por qual razão Emilie assumiu o papel de avó. A narradora já está adulta e Emilie, morta quando esses relatos são organizados. Ela começa a narrativa falando do dia em que retornou a Manaus, para visitar a casa onde havia crescido com o irmão, e



adormeceu no jardim: “Quando abri os olhos, vi o vulto de uma mulher e de uma criança. As duas figuras estavam inertes diante de mim, e a claridade indecisa da manhã nublada devolvia os dois corpos ao sono e ao cansaço de uma noite maldormida” (HATOUM, 1989, p. 7). A relação de Emilie com a narradora e o irmão era bastante significativa, representada nos adereços que a matriarca usava, como se pode ver, por exemplo, em:

Quando meu irmão caçula nasceu, as quatro pulseiras passaram a pertencer ao corpo de Emilie. Nessa época eu já havia vasculhado os recantos do baú e do relógio ali encerrado: vi o hábito branco salpicado de bolor, de manchas amarelas e de nódoa de umidade, os sinais do abandono. (HATOUM, 1989, p. 61)

Após esse início, em que a narradora se coloca no tempo e no espaço, fragmentados pelos flashes de memória, temos as falas de Hakim: “Desde pequeno convivi com um idioma na escola e nas ruas da cidade, e com um outro na Parisiense. E às vezes tinha a impressão de viver vidas distintas”. (HATOUM, 1989, p. 57). O capítulo dedicado ao relato de Hakim é iniciado quando a narradora o encontra no velório de Emilie. Os dois se abraçam e combinam uma conversa em local reservado. Tudo o que ele conta pode ser identificado no terceiro capítulo do romance. Ele conta como aprendeu o idioma árabe com a mãe e a maneira como percebia a língua, que a princípio era estranha, era coisa de adulto, era língua para se discutir assuntos importantes dentro de casa.

Além da sua relação com a língua, Hakim fala da conduta de Emilie como mãe:

Essa convivência de Emilie com os filhos me revoltava, e fazia com que às vezes me distanciasse dela, mesmo sabendo que eu também era idolatrado. [...] No meu íntimo, creio que deixei a família e a cidade também por não suportar a convivência estúpida com os serviçais. (HATOUM, 1989, p. 57)

Em dois capítulos à frente, temos a fala do marido de Emilie, um libanês muçulmano, que chegou ao Brasil depois da esposa:



Muito antes do desaparecimento de Emir, soube que me casaria com Emilie. [...] Os solteiros falavam de Emilie com efusão e esperança; os mais velhos recordavam a juventude, resignados e pacientes. Afinal, tinham vivido muitas décadas. Emilie era a única filha e, de tanto ouvir falar dela, enamorei-me. (HATOUM, 1989, p. 85-6)

Emilie é constantemente personagem central desse romance, uma vez que todos os personagens contribuem para a constituição dos relatos.

3. A PRESENÇA-AUSÊNCIA DE LUCIANA NA OBRA DE DALCÍDIO JURANDIR

Dos três romances que tematizam a história de Luciana, é em *Os Habitantes* que a presença da personagem é mais intensa, isto porque é nesse romance que se observa maior ocorrência da voz da personagem. Desde que é mencionada pela primeira vez, pela tia D. Santa, em *Primeira Manhã*, ela nunca se faz presente no tempo da narrativa.

Era um outubro seco, queimando os campos, o rio debaixo da lama e de repente a trovoada, o raio no taperebazeiro, dezesseis porcos matava, dentro da casa racha um esteio, e o quarto, onde estava presa a Luciana, tão brusco escancara-se. Foi na Camamoro, a fazenda do senhor seu irmão dela, da velha parteira aqui no bairro, e tudo acontece justamente na semana em que a D. Jovita, mulher do fazendeiro, arrancando do tabocal a filha caçula, tranca a moça, em pêlo, no quarto das selas. Os porcos mortos, o taperebazeiro rachado, a casa a modo que partia-se ao meio, viventes pelo campo como tições. (JURANDIR, p. 31)

Luciana encontra-se desaparecida e nada é sabido sobre o seu paradeiro. Na verdade, em alguns momentos, é sugerido que um ou outro personagem possa ter alguma informação, mas nada é afirmado e, dessa forma, a narrativa ganha um tom misterioso. Por outro lado, podemos acompanhar uma série de informações sobre a personagem e isso contribui para a sua gradativa configuração dentro da obra:

Acabando, em Cachoeira, a escola primária com nota oito — seu caderno de caligrafia e ditado atestava. Uma letra de benza-te Deus, o nenhum borrão, a palmeira a lápis de cor na capa enfeitada de fitas, tudo cabeça



dela — Luciana até pediu: Mas me mandem pro Ginásio, eu quero. Mandaram? Haveres não tinham para interná-la pensionista no Santa Catarina, no Santo Antônio? Instruirzinho a menina no Liceu, ofendia? Foi a mãe que disse não? Disse “não”, acabou-se, o pai quis uma palavra... O não mal saindo da boca de sua mulher, parecendo mais dos olhos, tão manso, baixo, era a lei? O Coronel a língua engoliu. As duas irmãs mais velhas invejaram? Restava saber. D. Santa não explicava. (JURANDIR, p. 33).

A ausência de Luciana é inquestionável enquanto personagem que compõe a diegese do romance, por outro lado, o fato de outros personagens trazerem à tona recordações sobre a menina produz na narrativa outras narrativas imbricadas na primeira, o que caracteriza a presença de “níveis narrativos” (GENETTE, 1995, p. 227). É somente nos níveis secundários da narrativa que Luciana existe. Sua existência caracteriza-se não apenas como personagem referencial, mas como personagem cujo status quase se assemelha ao dos demais: ela possui voz própria, pois dialoga com o irmão Floremundo, personagem responsável pelas recordações que parecem trazer Luciana para o presente. Luciana fala, coloca-se à exposição pela própria linguagem revelada em discurso direto – essa ocorrência é o que diferencia o romance *Os Habitantes* dos outros dois anteriores:

Meu Deus, da mesma tinta e lustro o cabelo da caçula. Olha, mano, cor deste meu cabelo e cor do penacho do mutum tirado é da mesminha tinta. Quando num carnaval em Cachoeira, vou enfiar na minha fantasia um penacho de mutum. Não sacode a cabeça, mano, que eu ainda vou, sim, contigo, tu me leva, me fantasio na casa de D. Amélia, oh que esse meu irmão! Que triste irmão és! Penduraste a tua alegria no pé do urubu? (JURANDIR, 1976,, p. 42).

A forma como se configura essa presença-ausência da personagem é resultado de um trabalho com a linguagem elaborado pelo autor. Trata-se de uma linguagem que não parece buscar comprometimento com uma versão verdadeira da história, com um enredo fixo e bem delineado, pois nada é dito com precisão. Têm-se, então, as vozes dos personagens parentes de Luciana que a constroem enquanto ser, pois falam nela e recordam situações envolvendo a menina; e tem-se, ainda, a voz da própria personagem que revela a si mesma enquanto ser no mundo, ao expor sua visão própria de mundo.



Pode-se ainda observar que a própria existência de níveis diferentes na narrativa funciona como última possibilidade de permitir que a voz daquela menina renegada pela família, desabençoada por todos, pudesse se expressar, pudesse não ser apenas uma referência, mas um ser de consciência e ideia própria.

Wolf Schmid (2010), teórico de estudos recentes no campo da narratologia, relaciona a presença do “*interference text and character’s tex*” na composição da narrativa e contribui para uma reflexão sobre o que ocorre nesses romances:

Text interference is a hybrid phenomenon, in which *mimesis* and *diegesis* (in the Platonic sense) are mixed, a structure that unites two functions: the reproduction of the characters’ text (*mimesis*) and the actual narration (*diegesis*). The text interference, which is characteristic of narrative prose, with its two components, appears in various forms, of which the so-called *free indirect discourse* (subsequently FID) has most often been the subject of academic study. (SCHMID, 2010, p. 137)

Tanto a personagem de Milton Hatoum quanto a de Dalcídio Jurandir encontram-se ausentes nas narrativas, porém são constantemente evocadas pelos outros personagens e pelo próprio texto, que apresenta a fala das personagens.

Referências

- GENETTE, Gérard. **O discurso da narrativa**. Tradução: Fernando Cabral Martins. 3ª edição. Lisboa: Veja, 1995.
- HATOU, Milton. **Relatos de um certo oriente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- JURANDIR, Dalcídio. **Primeira manhã**. Belém: EDUEPA, 2009.
- _____. **Ponte do galo**. São Pulo: Martins, 1971.
- _____. **Os habitantes**. Rio de Janeiro, 1976.
- ROSENFELD, Anatol. **Reflexões sobre o romance moderno**. In: Texto/Contexto I. 5ª ed. Perspectiva: São Paulo, 1996.
- SCHMID, Wolfgang. **Narratology: an introduction**. Berlin/New York: Gruyter, 2010.



A SAGA DO DERROTADO INVENCÍVEL NA LITERATURA BRASILEIRA¹

Profa. Dra. Márcia Denise da Rocha Collinge
Profa. Msc. Patricia Cezar da Cruz

Resumo: Desde que Cervantes publicou o *Quixote* (1605/1615), a compleição de seu herói manchego tem evoluído ao longo dos séculos em um fenômeno recepional intenso até as sendas da atualidade. A primeira face, cômico-sátira, de encontro com o Romantismo alemão, teve sua armadura modificada para um personagem idealizado, mítico, complexo, simbólico e transcendente. Esse minicurso apresenta Dom Quixote como mito remitificado pela literatura e se empenha em apresentar a reverberação das vozes quixotescas na escritura literária brasileira, encontrando fôlego nas suas releituras, sobretudo em autores que retomam a tradição manchega, ora por citar, ora por estilizar ou mesmo parodiar o *Quixote*, tais como Gregório de Matos Guerra (1636-1696); Antonio José da Silva Coutinho (1705-1739); Machado de Assis (1839-1908), Lima Barreto (1881-1922), Monteiro Lobato (1882-1948) e José Lins do Rego (1901-1957), entre outros. Para melhor compreender as diferentes manifestações de empoderamento dos temas cervantinos no Brasil, rastreamos tributos ao mito de Dom Quixote, quer na prosa de ficção, quer na poesia brasileira, desaguando na prosa regionalista e universal brasileira. Assim, ao acompanhar sua saga nessa historiografia, observaremos, como escudeiros, como suas obras de fama chegaram ao solo brasileiro e como sua imagem de derrotado invencível encontrou ressonâncias e reflexos míticos em obras diversas, convertendo sua face em recriações de um Dom Quixote dramático, delirante, satírico, reinador, brasileiro, sertanejo e por tanto e portanto, universal.

Palavras-chave: Dom Quixote; face cômico-satírica; reflexos míticos; Literatura Brasileira.

Tú, Don Quijote, tú, si moriste, resucitaste al tercer día: no para subir al cielo, sino para proseguir y consumir tus aventuras gloriosas; y aún andas por el Mundo, aunque invisible y ubícuo, y aún deshaces agravios y enderezas entuertos, y tienes guerra con encantadores, y favoreces débiles, los necesitados y los humildes ;Oh, sublime Don Quijote [...]!

(RODÓ, 1928, p. 87-89).

¹ Apresentado no dia 31 de outubro de 2018 na Casa de estudos germânicos.



Gigantes!/ (Moinhos de vento...)/ Malina/ mandinga,/ traça/
d'espavento!/(moinhos e moinhos de vento...)/ Gigantes!/ seus braços/
de aço/me quebram/ a espinha,/ me tornam/ farinha?/ mas brilha/ divino/
santelmo/ que rege/ e ilumina meu valimento/Doído/ moído/ caído/
perdido/morrído/ eu sigo/ persigo/ o lunar intento:/ pela justiça no
mundo/luto,/ iracundo.

(ANDRADE, 1971, p.32)

1. Notas introdutórias

Com a morte de Dom Quixote, nasce a sua conversão em mito e símbolo, não apenas da nação espanhola. Como os heróis míticos de grande fama, o alcance de *Quixote* atinge uma sociedade de homens, configurando-se, conforme predito na obra, *best-seller* internacional ao imprimir valores da sociedade moderna que falam ao homem universal.

Nesse sentido, o breve ensaio de José Enrique Rodó intitulado *El Cristo a la jineta*, de ascendência rubeniana e unamiana, que compara a figura de Dom Quixote com o impacto mundial de Jesus Cristo, foi escolhido como epígrafe para este artigo, o qual ilustra o caminhar desse herói na modernidade, deixando evidente que sua morte não lhe reduz ao esquecimento, mas o transforma em clássico que fala a todos na modernidade.

Marcadamente, a inusitada dupla do Cavaleiro da Triste Figura e de seu Fiel Escudeiro partiu dos campos da Espanha e percorreu cada região do planeta, revelando que a exegese completa da obra só é possível pela comunhão do mesmo culto. Esse preito é marcante por terras brasileiras, onde o mito quixotesco encontra ressonância nas mais diversas representações artísticas.

Trazendo a recepção da obra para um contexto brasileiro, tomo para o título deste artigo, ainda, um empréstimo de manifestações artísticas do *Quixote* no Brasil, revisitando traços de Portinari e versos de Drummond, que eu considero como dois artistas brasileiros quixotescos. Explico: O artista plástico Candido Torquado Portinari (1903-1962) recebeu em 1956 a orientação de seu médico de abandonar as tintas que o intoxicavam. Com então 53 anos, ele volta a ser o menino que saíra de sua aldeia em Brodowski para apresentar o interior do Brasil a Paris e ao mundo: com uma caixa de lápis de cor,



dedicou-se a recriar o herói manchego no Brasil em suas aventuras em uma das séries de que mais se orgulhou, segundo seus familiares: ilustrações para “Dom Quixote”. Ao recriar bravamente os traços quixotescos no Brasil, o pintor e amigo de poetas provou que a capacidade humana vence os limites do material. Sua arte amplifica no Brasil o ideal quixotesco de que gigantes podem sim ser moinhos de vento e um exército inimigo, rebanhos de ovelhas.

Em 1972, já tendo Portinari falecido, seu amigo Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), o poeta gauche, anjo torto, “displaced person”, tirou as pedras em seu caminho e foi ao encontro da aporia das quimeras quixotescas ao publicar um opúsculo com 21 poemas alusivos às gravuras de Portinari, aliando, com sua dicção poética, traços míticos do Cavaleiro da Triste Figura a elementos da cultura brasileira. Um dos resultados dessas lutas artísticas foi o entrelaçamento das artes poética, pictórica e narrativa que compuseram a obra *As impurezas do branco*, uma obra de matizes precisamente brasileiros. Portanto, elegi o poema drummoniano “Derrotado invencível”, que ilustra um dos episódios mais conhecidos da obra no Brasil, como segunda epígrafe que ilumina o estudo de viés historiográfico deste mito histórico-literário. A glosa poética que retrata Dom Quixote como um derrotado que não pode ser vencido é imagem mote da compreensão de seu mito no Brasil.

Segundo Gilberto Freire (1900-1987), em seu texto de intelectualidade independente *O brasileiro entre outros hispanos*, o Brasil é uma nação “duplamente hispânica: a única [...] herdeira direta tanto de valores espanhóis como de valores portugueses [resultando] em uma cultura ao mesmo tempo una e plural” (FREIRE, 1975, p. 49-50). Dom Quixote seria então a criação máxima dos hispanos por sua “mistura de nacional com, no dizer de Unamuno “eternamente humano” (FREIRE, 1975, p. 51), no ponto em que conjuga elementos do mito e os remitifica, de modo a possibilitar a interpenetração de compreensões entre os homens, traço que se repete no escritor brasileiro Machado de Assis, o qual “atinge o ‘atemporal’ (FREIRE, 1975, p. 51), sem deixar de ser carioca — no fim do Império, resalto — ou mesmo Guimarães Rosa, universal sem deixar de ser sertanejo, apresentando um modo de pensar hispanotropical.

Não admira, pois, que a cervantista brasileira Maria Augusta Vieira, cujo trabalho buscou traçar a recepção de Quixote no Brasil,



apercebera-se que para o público-leitor comum, a obra é muitíssimo bem conhecida, o que corresponde a ser inversamente pouco lida, o que aproxima a obra de algumas das acepções de Italo Calvino sobre os clássicos: “Os clássicos são esses livros dos quais se costuma dizer: ‘Estou relendo... e nunca ‘Estou lendo’” [Los clásicos son esos libros de los cuales se suele oír decir: ‘Estoy relejendo...’ y nunca ‘Estoy leyendo’] (CALVINO, 1993, p. 1, tradução minha) e ainda, “Os clássicos são livros que quanto mais se acredita conhece-los de tanto ouvir deles, tanto mais novos, inesperados e inéditos se mostram quando os lemos de verdade” [Los clásicos son libros que cuanto más cree uno conocerlos de oídas, tanto más nuevos, inesperados, inéditos resultan al leerlos de verdade] (CALVINO, 1993, p. 3, tradução minha). Interessante perceber que, por terras brasileiras, o caminhar quixotesco nunca se fadigara e seu largo alcance “pode ser avaliado pela quantidade de recriações que, de uma forma ou de outra, por meio de diferentes linguagens, trataram de recuperar as imagens do cavaleiro e seu escudeiro” (VIEIRA, 2012, p. 64).

Ainda segundo a cervantina, a recepção do *Quixote* no Brasil deu-se em duas formulações. A primeira orienta-se em torno do mito quixotesco que concebe o herói cervantino como um idealista comprometido com mudanças de ordem social, sobretudo por um resgate de valores ao encarnar alguns dos bens mais preciosos de ser humano: a luta por justiça, a generosidade e a ética. Essa visão alinha-se aos pressupostos de Ian Watt em *Mitos do Individualismo Moderno*, bem como de Ortega y Gasset, em *Meditaciones del Quijote*, cujos olhares e conceitos sobre a obra que conversam com uma extensa tradição hegeliana da recepção romântica, ou como quis John Jay Allen, a “soft critic” (1979, p. 110), a crítica branda, que concebe “Don Quixote, the original novelistic hero, as a noble character, who inspires sympathy by the grandeur of his ideal” [Quixote, o original herói do romance, como um personagem nobre, que inspira simpatia pela grandeza de seu ideal] (CLOSE, 2008, p. 204, tradução minha).

Essa formulação pode ser vista na criação de Menotti Del Picchia em “O amor de Dulcineia”, cuja epigrafe revela:

Este D. Quixote era uma velha obsessão do meu espírito. Escrevi-o em setembro de 1928 — conservando a forma exata com o que poema se gestou dentro de mim.



Sancho, o supremo idealista, é o microcosmo eterno da humanidade, que se completa com o espírito adjetivo do Cavaleiro da Triste Figura. Heróis comuns a todas as latitudes geográficas, vivem seu instante nacional no território brasileiro da língua deste poema, porque são os dois pólos universais do próprio homem, cidadãos de todas as pátrias, alegorias internacionais do egoísmo e da espiritualidade (DEL PICCHIA, 1968, p. 69).

A segunda formulação de recepção da obra no Brasil liga-se à crítica dura, cujo elemento central de análise foca no caráter cômico do herói, como reivindicara Peter Russel ao propor um retorno ao aspecto hilário da obra, de provocar “la risa, la risa a carcajadas [...] [del principio] hasta el final del libro [...] Don Quijote es personaje ridículo” [o riso, o riso em gargalhadas [...] do início ao final do livro, Dom Quixote é um personagem ridículo] (1978, p. 415;435, tradução minha). John Rutherford, na introdução da tradução da *Penguin Classics*, frisa que não se pode desconsiderar a função do riso na obra como escolha terapêutica que ajudaria o leitor a lidar com a crueldade do mundo que Dom Quixote combatia:

O riso nos distancia daquilo que é feio e, portanto, potencialmente angustiante, permitindo-nos, de fato, dele extrair prazer e benefício terapêutico paradoxais. Nos últimos dois séculos, o espaço de experiências angustiantes com as quais se podia lidar com o auxílio do riso encolheu e, hoje em dia, está em voga preferir o eufemismo desprovido de humor e politicamente correto, coisa que pode ser menos eficaz ainda; mas, no tempo de Cervantes, a loucura e a violência figuravam entre as muitas manifestações da feiura que se podiam enfrentar com o riso (RUTHERFORD, 2012, p. 35).

Ao tratar das projeções do texto cervantino na literatura brasileira, alinho-me à crítica branda e compactuo com a teoria da *Angústia da Influência* (1973), formulada por Harold Bloom (1930). Segundo essa estratégia de literatura comparada, todo escritor forte, no anseio de marcar uma tradição de forma criativa e potente, realiza (des)leituras (*misreadings*) de um ou mais precursores. É justamente ao encarar o conflito da anterioridade com a posterioridade, no ato de (re)interpretar que se supera uma obra passada e, assim, o escritor efebo projeta, inovativamente, sua obra para o futuro ao instaurar uma nova criação, ou tradição. Ademais, de acordo com a teoria de



Bloom, o mais interessante na influência não é o que se mostra, mas é deveras o que se esconde ou se deixa de fora.

A esse respeito, ao buscar a reverberação das vozes quixotescas na escritura literária brasileira, a crítica brasileira encontra força nas suas releituras, sobretudo em autores que retomam a tradição manchega, ora por citar, ora por estilizar, ou mesmo parodiar *Quixote*; são eles: Gregório de Matos Guerra (1636-1696); Antonio José da Silva Coutinho (1705-1739); Machado de Assis (1839-1908), Lima Barreto (1881-1922), Monteiro Lobato (1882-1948) e José Lins do Rego (1901-1957), entre outros.

2. O homem da Mancha no Brasil: a face do riso

Ao analisar os reflexos míticos do *Quixote* na literatura brasileira, o foco se dá na imagem do herói, cuja força pela remitificação gerou as mais diversas recepções criativas no Brasil. Apresentarei, portanto, como sua potência reside em suas releituras e recriações brasileiras, sobretudo por autores que retomam a tradição manchega, ora por citar, ora por estilizar e até mesmo, por parodiar o herói da obra.

Essa face cômica aparece sobretudo no *Jornal Ilustrado Don Quixote* — o primeiro periódico literato com um personagem fixo a ser lançado no Brasil, em 1895, pelo ilustrador conhecido por divulgar sua sátira política: Angelo Agostini (1843-1910)².

Enfatizo, ainda que brevemente, a existência de outros periódicos, talvez motivados à aparição pelo sucesso do pioneiro *Don Quixote* de Agostini. É o caso da revista humorística *D. Quixote*, fundada em 16 de maio de 1917 por Manuel Bastos Tigre (1882-1957), autor que ficou conhecido como “D. Xiquote”. A publicação teve circulação por um período de 10 anos no Brasil, mais especificamente de 1917 a 1927.

A face do riso no Brasil também foi retomada pelo humorista e caricaturista José Madeira de Freitas, o irreverente Mendes Fradique (1893-1944), em seu *História do Brasil pelo método confuso* (1920). Com teor de gozação, a versão sarcástica da história nacional pelo caricaturista boêmio começou a ser divulgada em textos separados a

² O acervo completo do jornal pode ser acessado no Portal O Senado: jornal ilustrado de Angelo Agostini, por data de publicação: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/507541>.



partir de 1917, acompanhados por desenhos e caricaturas ferinos, até ser publicado com sucesso na década de 1920. O método adotado era o de misturar épocas, fatos e personagens históricos e fictícios que fizessem alusão ao período histórico em voga. A paródia dos textos didáticos de história proveu um retrato sagaz e humorado de aspectos da República Velha. Dentre um dos títulos está o texto “A República”, o qual inicia ironizando que “A República brasileira foi proclamada por d. Quixote de la Mancha, a 15 de novembro de 1899, sob a forma de anarquia constitucional representativa [posto que], como nação da América Latina, o Brasil não pretendia fazer exceção à desordem costumeira das colônias sul-americanas”, no qual o autor brinca com a figura do Quixote — “D. Quixote de la Mancha nasceu em 1618, no Rio de Janeiro. Foi um dos vultos mais frequentes na *História dos homens*, teve vários apóstolos, entre os quais Magno, Herodes, Múcio Sevola, Napoleão, Alexandre, Aníbal, Frederico Annunzio, Carranza e outros” (FRADIQUE, 1993, p. 168) — para explicar alguns aspectos da constituição política brasileira, tais como as insurreições acerca do aparecimento da República, sem que a maioria dos brasileiros pudesse entender do que de fato se tratava essa forma de governo:

Tais lamentações chegaram aos ouvidos de um espanhol maluco, defensor de donzelas oprimidas ou mesmo desoprimidas. Era d. Quixote de la Mancha, o mais valiente cavaleiro de todas as Espanhas, de todos os tempos, de todos os idiotas. Cavalgando o Rocinante e seguido de seu escudeiro, investiu o herói contra o quartel-general, na madrugada de 15 de novembro de 1889 (FRADIQUE, 1993, p. 166).

Onde Dom Quixote imaginara encontrar uma donzela sofredora clamando pela Liberdade de novas ideias, se depara com uma orgia de “velhos debochados e fedelhos estroinas” (FRADIQUE, 1993, p. 167) com uma mulher *dívvette*. Descobre-se a República.

Tomo este como exemplo final da face cômica do homem da Mancha no Brasil, sobretudo a face explorada no início de um século de intensa produção artístico-literária no Brasil, a qual refletiu a face de Dom Quixote como mito literário já estabelecido na compreensão da nação³.

³ Ressalto ainda que Oswald de Andrade (1890-1954) usou uma citação do Quixote para ilustrar um fragmento *O Pirralho* em 1916, no qual anunciava a obra como motivadora



Essa vertente também atingiu em cheio as correntes literárias com a primeira aparição durante o florescimento do Barroco, já que, na época da Conquista, o Brasil só conhece a Idade Média e a Renascença graças aos seus desdobramentos espirituais e artísticos, como foram o Barroco tardio, o Maneirismo e o Iluminismo.

Não surpreende assim que a primeira manifestação do Quixote entre nós possa ser percebida no poeta satírico Gregório de Matos Guerra (1636-1696), o qual dominara toda a literatura barroca produzida no Brasil durante o século XVII. Em um poema escrito entre 1684 e 1687, intitulado “Descreve o poeta as festas de cavalo que se fizeram no terreyro em louvor das onze mil virgens, sendo escrivão Euzebio da Costa Reymão filho de Maria Reymoa, em que assistiram estes dous príncipes pay, e filho com o mayor da nobreza no Collegio de Jesus”, Gregório de Matos, enquanto o Conde do Prado acompanhado pela Nobreza e por padres na plateia que assistia às festas em louvor das onze mil virgens, apresenta um jovem “filho universal, com três pais e três padrastrós” que era um patifão desastrado andando a cavalo à semelhança do cavaleiro ensandecido à cata de aventuras e que por diversas vezes, encontra, ao invés delas, o desengano da decepção diante da realidade:

Uma aguilhada por lança
Trabalhava a meio trote,
Qual o moço de Quixote
A que chamam Sancho Pança:
Na cara infame confiança,
Na sela infame pernetta
E com tramoia discreta,
la sobre o seu jumento
Pelo arreio e nascimento
À bastarda e à gineta
(MATOS, 1992, p. 89).

O Dom Quixote brasileiro ganha os contornos da vertente realista do Barroco, pendendo para o lado picaresco e da sátira de costumes, conforme sua aproximação ao despertar o riso no leitor. Esses traços

para seu romance em preparação, *Memórias Sentimentais de João Miramar*, o qual veio à lume em 1924.



manifestam-se ainda em outros poemas do “Boca do Inferno”, tais como “Descreve a vida escolástica”:

Cartinhas de trocado para a Freira,
Comer boi, ser Quixote com as Damas,
Pouco estudo, isto é ser estudante
(MATOS, 1992, p. 22).

Além de satirizar o modo de vida quixotesco de alguns elementos da vida social brasileira, o “Boca de Brasa” também satirizava o *status* social de algumas pessoas e, para tanto, se referia a personalidades diretas, chamando-as por seu nome, muitas vezes na tentativa de criticá-las e denegrir suas imagens. É o caso de “Ao tabelião Marques tendo sido epadeyro havia pouco”:

Mas que sendo inda há pouco espadeirote,
Queira ser como Bruto grão talento;
Será: que manhas tem de Quixote
(MATOS, 1992, p. 94).

Tendo sido a face cômica, pícara e satírica de Quixote a primeira a ser explorada no Brasil, essa mesma marca estendeu-se ao teatro, conforme apresento a seguir em mais um dos reflexos míticos do herói da Triste e Cômica figura no Brasil.

Antônio José da Silva (1705-1739), cognominado “O Judeu”, condenado à fogueira pela Inquisição, foi autor de várias comédias em que o riso se mistura à crítica de costumes. Sua peça de caráter popular denominada “ópera jocosa”, *Vida de Quixote de la Mancha*, composta por duas partes e estreada em outubro de 1733 no Teatro do Bairro Alto, em Lisboa, apresentou “as facéias de Quixote e de Sancho na inventiva burlesca do malogrado judeu, inclinando-se, frequentemente, para certo rabelaisiano” (ANDRADE; AMADO, 2016, p. 50).

Desse modo, o dramaturgo e comediógrafo buscou no gênio cervantino meios para revelar os costumes de Portugal que, em pleno Iluminismo, ainda trazia em si a mentalidade feudal. Na peça, os momentos de graça e de sátira ficam por conta do gracioso Sancho, que possuía a liberdade de criticar a sociedade, a justiça e a igreja. Assim, pela via da comicidade, criou-se uma obra satírica que é lida entre gargalhadas e lágrimas até a atualidade, tão divertida como foi



em seu tempo, sobretudo para leitores irônicos, como é o escritor Machado de Assis, o qual cita em suas *Relíquias de casa velha* como Machado de Assis a recriação teatral quixotesca *Vida de D. Quixote e do gordo Sancho Pança* da autoria do judeu:

Certo, não faltava audácia ao poeta; aí está, como exemplo, a definição da justiça, feita por Sancho, na *Vida de D. Quixote*; mas entre a generosidade desse trecho e a sátira pessoal do Anfitrião [de Molière] vai um abismo (ASSIS, 1962, p. 728).

Teria sido essa a inspiração para Machado de Assis tratar de recriações da imagem do herói cheio de intervalos lúcidos? Certo é que ele também tem marcas das andanças quixotescas no conjunto de sua obra, fato que nos leva à próxima parada de *Quixote* em sua cavalgada pela literatura brasileira, agora deixando suas pegadas no Romantismo brasileiro⁴.

Carlos Fuentes (1928-2012), na obra *Machado de La Mancha* (2001), no qual identifica Machado de Assis como um “milagre” que retoma, pela primeira vez na América espanhola, a tradição do primeiro romance moderno. Certamente, os mistos cômico-fantásticos de Cervantes ao serem emulados, citados ou parodiados por Machado de Assis ganham a performatividade da contínua oposição *razão/sandice*, Dom Quixote/Sancho Pança.

Recordo, de forma breve, os contos machadianos, que, dentre as muitas similitudes que conectam Cervantes e Machado de Assis, trazem a questão da enunciação entre o narrador e o leitor, as digressões e a ironia com relação ao leitor e à própria matéria narrativa. Como exemplo modelar dessa presença, apresento o conto fantasioso “Elogio da vaidade”, o qual constrói-se com a vaidade e a modéstia tentando convencer os leitores de que somente uma delas habita o coração e a mente dos seres humanos, trazendo à tona verdades internas sobre os humanos, todavia, como ocorre no *Quixote* e apontado por Harold Bloom, o leitor nunca se sente diminuído:

⁴ O Romantismo arrefeceu o interesse por Cervantes na Literatura Brasileira. Ressalte-se ainda que somente a partir de 1808, com a criação da Imprensa Régia, é que teve início a edição de livros no Brasil. Até então, o leitor brasileiro só tinha acesso a livros importados.



Que eu sou a vaidade [...] Digo a todos, porque a todos cobiço, ou sejais formosos como Páris, ou feios como Tersites, gordos como Pança, magros como Quixote, varões e mulheres, grandes e pequenos, verdes e maduros, todos os que compondes este mundo, e haveis de compor o outro; a todos falo, como a galinha fala aos seus pintinhos, quando os convoca à refeição, a saber, com interesse, com graça, com amor. Porque nenhum, ou raro, poderá afirmar que eu o não tenha alçado ou consolado “ (ASSIS, 1962, p. 323).

Paralelamente ao romance cervantino, a temática da vaidade e da modéstia é recorrente em discussão comparada, sobretudo quando Dom Quixote compara a Idade de Ouro à Idade de Ferro:

Mas agora triunfa a preguiça sobre a diligência, a ociosidade sobre o trabalho, o vício sobre a virtude, a arrogância sobre a valentia e a teoria sobre a prática das armas, que só viveram e resplandeceram nas idades de ouro e nos cavaleiros andantes (DQ II, p. 55)⁵.

Ainda a discussão sobre tais sentimentos adquire relevo em episódios como no do palácio dos duques, onde é trazida à tona a verdadeira natureza de Sancho Pança ao receber a tão desejada ínsula Baratária, da qual se torna o governador e vacila entre os dois sentimentos humanos.

Para falar das novelas machadianas, julgo importante mencionar a aproximação ao tema do herói quixotesco com *O alienista*, ao apresentar acontecimentos insólitos no povoado brasileiro de Itaguaí, assemelhado a um universo. Simão Bacamarte — “o maior médico do Brasil, de Portugal e das Espanhas” (ASSIS, 1962, p. 254) — tem à sua volta duas figuras muito conhecidas no povoado da Mancha, o cura e o barbeiro e o hábito da leitura inveterada, não de livros de cavalaria, de estudos científicos e, qual Dom Quixote, “mal dormia e comia; e, ainda comendo, era como se trabalhasse, porque ora interrogava um texto antigo, ora ruminava uma questão” (ASSIS, 1962, p. 254). Ainda em analogia, temos na imagem do médico montado no cavalo com seu boticário ao lado, uma ideia fixa de heroísmo desproporcional:

⁵ No espanhol “Mas ahora ya triunfa la pereza de la diligencia, la ociosidad del trabajo, el vicio de la virtud, la arrogancia de la valentía y la teórica de la práctica de las armas, que solo vivieron y resplandecieron en las edades del oro y en los andantes caballeros” (DQ II, p. 55).



Trata-se, pois, de uma experiência que vai mudar a face da terra. A loucura, objeto dos meus estudos, era até agora uma ilha perdida no oceano da razão; começo a suspeitar que é um continente. [...] Os exemplos achou-os na história de Itaguaí; mas como um raro espírito que era [...] apontou com especialidade alguns personagens célebres, Sócrates, que tinha um demônio familiar, Pascal, que via um abismo à esquerda, Maomé, Caracala, Domiciliano, Calígula, etc., uma enfiada de casos e pessoas, em que de mistura vinham entidades odiosas, entidades ridículas. E porque o boticário se admirasse de uma tal promiscuidade, o alienista disse-lhe que era tudo a mesma coisa (ASSIS, 1962, p. 261).

A incapacidade de distinguir os limites entre realidade e ficção, bem como a intensa mistura do conhecimento culto ao popular ganham a constatação do desengano, após as investidas do médico em um projeto ambicioso que envolveria toda a humanidade: é Simão Bacamarte o único que esteve louco, ainda que em sua loucura houvessem os lúcidos intervalos, tão ao estilo quixotesco.

Quanto ao gênero romance, a obra magna de Machado de Assis *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, considerada introdutória do Realismo no país, apresenta marcas e apagamentos quixotescos. Já na dedicatória da obra: “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas memórias póstumas” (ASSIS, 1962, p. 509), muitas correspondências entre tais romances surgem. Comicidade, acidez e ironia são elementos trazidos à tona no início ao fim da narrativa, ou mesmo, do fim ao início da vida do protagonista, respectivamente, de *Quixote* e logo na dedicatória da obra introdutora do realismo no Brasil, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, romance que, segundo Carlos Fuentes, retoma de forma inesperada e pioneira a tradição de *La Mancha*, até então esquecida, mesmo no fervilhar de suas muitas homenagens, em seus aspectos mais viscerais na América hispânica, da qual o Brasil é parte fundamental. Inserido, pois, na tradição da Mancha, Machado de Assis reconhece sem delongas: “Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero” (ASSIS, 1962, p. 510). A crítica dura de *Quixote* se constrói sob esta perspectiva.

Se as *Memórias póstumas machadianas* são escritas com “a pena da galhofa e a tinta da melancolia”, recordo que as façanhas de Dom Quixote foram escritas com “pena de avestruz grosseira e mal delineada” [pluma de avestruz grosera y mal deliñada] (*DQ II*, p. 848).



Nessa linha criativa do riso, José Bento Monteiro Lobato (82-1948), grande entusiasta de Quixote, realizou a obra infanto-juvenil *Quixote das crianças*, publicada em 1936. A obra é, certamente, um dos motivadores pelos quais a obra cresceu no inconsciente coletivo na nação brasileira, propondo que cada pessoa, esteja criança ou adulta, desbrave seu próprio universo quixotesco, de modo que não raro, encontro muitos brasileiros que falam de Dom Quixote como um de seus semelhantes, conterrâneos, sobretudo por terem desde a tenra idade, lido ou ouvido falar da dupla icônica.

A obra lobatiana apresentou ainda uma nova perspectiva ao trabalhar a estética no gênero da literatura infantil, rejeitando infantilizações desnecessárias, ao trazer a história do fidalgo espanhol recontada por Dona Benta, que aguça a curiosidade de Visconde, Narizinho, Emília e Pedrinho quanto mais avança nas aventuras do cavaleiro junto a Sancho Pança, que percorreram o mundo em busca de justiça e de glórias.

Por tanto, a adaptação surge como narrativa aberta que respeita o senso crítico e ponto de vista de qualquer criança, além de enriquecer o arcabouço infantil da criança sobre ditados e outros elementos da cultura hispano-brasileira. A mediadora da leitura, a experiente Dona Benta, apresenta explicações apenas quando estas se fazem importantes, sem jamais reprimir os juízos de valores apresentados pelas crianças. Ao facilitar a compreensão de leitura para as crianças por contar em suas próprias palavras a história do cavaleiro espanhol com matizes brasileiros, Dona Benta faz pausas nas interrupções das crianças, ponto em que estas revelam seu entendimento de Quixote como um mito literário que pode ser facilmente compreendido pelo público mais jovem, conforme destacado por Sansão Carrasco ao falar do sucesso da obra por pessoas de idades e formações diversas:

Porque ela é tão clara que não traz dificuldade: as crianças a manuseiam, os moços a leem, os homens a entendem e os velhos a celebram, e é enfim, tão trilhada, tão lida e tão sabida por todo gênero de gentes que, quando veem algum rocim magro, logo dizem “lá vai Rocinante” (*DQ II*, p. 77)⁶.

⁶ No espanhol “porque es tan clara, que no hay cosa que dificultar en ella: los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran; y,



Assim, a alegria e a compaixão advinda de acompanharem as andanças quixotescas no Sítio do Picapau Amarelo tomam diferentes formas e matizes, de acordo com o ponto de vista, impressões e bagagem cultural de cada criança e de cada adulto que participa da leitura conjunta da obra.

Livros como *Quixote das crianças* disseminaram, de modo leve e um tanto divertido, as leituras acerca do fidalgo manchego que passou a ser cada vez mais comentado no Brasil, quer em reinações que assentaram raiz na imaginação infantil e cresceram no subconsciente individual e no inconsciente coletivo da nação. Desta maneira, a obra propõe que cada um desbrave seu universo quixotesco e dê a ele significações, além da leitura cômica ou satírica, como passamos a considerar agora.

3. Recriações do mito cervantino: José Lins do Rêgo, Lima Barreto e Ariano Suassuna

A asserção levantada neste ponto do trabalho não estaria completa em sua busca de convencer o leitor de que o herói como mito moderno adquire novas dimensão em recriações brasileiras que revelam o imenso interesse que Cervantes despertou no escritor e no leitor brasileiro se se deixasse de tratar do seu gênero textual análogo. Segundo os tradutores Andrade e Amado, até o início da década de 50, contudo, ainda estava faltando algo que comprovasse a efervescência do espírito quixotesco na nação brasileira: “Um Quixote brasileiro, uma revivescência indígena do herói de Cervantes, como já existem em várias literaturas: a alemã, a russa, a francesa e a inglesa” (ANDRADE; AMADO, 2016, p. 53). Cabe acompanhar agora quem melhor atingiu esse nível literário.

Quixotescamente, alguns empenharam-se na tarefa, porém não tiveram sucesso comprovado, conforme atestado pelos primeiros tradutores brasileiros. É o caso de Aluísio de Azevedo (1857-1913), o introdutor da estética naturalista no Brasil. No início dos noventa, o diplomata literário almejou construir um Dom Quixote da fé, inspirado na figura de Antônio Conselheiro. Para tanto, assim como Pierre Menard, Aluísio emparelhou-se de vastas leituras acerca dos

finalmente, es tan trillada y tan leída y tan sabida de todo género de gentes, que apenas han visto algún rocín flaco, cuando dicen: ‘Allí va Rocinante’” (DQ II, p. 77).



elementos psicológicos e históricos do personagem. Seu empreendimento é relatado em carta endereçada a Afrânio Peixoto. Todavia, não há registro na historiografia literária brasileira de que seu plano de escrever o romance foi levado a termo.

A chama por ele acesa na literatura brasileira não se desvaneceu sem embargo. Considero a primeira aparição da tentativa de representar um Dom Quixote romanesco adaptado aos moldes brasileiros a de Lima Barreto (1881-1992) em *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1915). Engajando-se com a linha do realismo crítico nacional-popular, apresenta um herói popular que retoma o mito do herói Dom Quixote, sendo popularmente conhecido como o “Quixote brasileiro”.

Qual patriota exaltado, Policarpo Quaresma propõe reformas radicais no país, como por exemplo, a proposição de que o Congresso Nacional deveria aprovar uma reforma linguística que resgatasse o tupi de nossas raízes indígenas. Seus argumentos, todavia, não encontram força de oratória, nem a grandiloquência necessária para que sejam analisados. Ainda assim propõe, sem respaldos, ao Presidente da República, a recuperação da agricultura nacional. Desse modo, sua luta por uma época dourada, da qual não se conhece o registro de haver existido, quer contra governos, quer contra a opinião popular, se vê cada vez mais distante como um ideal perseguido sem respaldos na realidade para a concretização de seus anseios. Por fim, encarcerado em um manicômio e vítima de um profundo desengano, decide morrer. Por diversos temas, sobretudo a monomania e o desengano, ressurgem muitas semelhanças e oposições entre Policarpo e Quixote.

Na corrente dessa trajetória antinômica da criação de heróis entre o entusiasmo e a ilusão está o prestigiado autor regionalista José Lins do Rêgo (1901-1957), o qual trouxe claras marcas quixotescas a uma criação literária mais próxima da cor local brasileira. Na figura do capitão Vitorino Carneiro da Cunha, a obra *Fogo Morto* (1943) apresentou as “eternas bravatas de matamouros sempre a levar pancadas nas embrulhadas em que se envolve” (ANDRADE, AMADO, 2010, p. 54).

Cavaleiro errante da segunda fase do modernismo brasileiro e ainda o finalizador do ciclo da cana-de-açúcar das narrativas do paraibano, Capitão Vitorino está sempre a ostentar uma imagem e poderio que não encontram respaldo na realidade. Andarilho em choque contra o poder repressor vigente do Estado, o Capitão não



mede esforços para ajudar presos e torturados, com destemor e certeza da verdade, atributos aproximados de Dom Quixote.

Na evolução histórico-literária do mito do Quixote no Brasil, destaco que não raros estudiosos concordam em chamar Ariano Suassuna (1927-2014) de “Quixote do sertão”, cujo universo criativo poético recobre o Nordeste brasileiro de um caráter medieval aproximando o *Romance d’A Pedra do Reino* (1971) do caráter mágico das novelas de cavalaria, cujas afinidades podem ainda ser estendidas para o Quixote. Os sonhos utópicos de Pedro Dinis Quaresma se assemelham a um Dom Quixote enlouquecido e descentrado da realidade.

As marcas quixotescas são inclusive assumidas pelo autor que assinala a produção nordestina como herdeira da literatura ibérica de origem popular, dentre a qual figura a imagem do herói em suas desventuras, seguido pelo pícaro escudeiro:

Quanto aos tipos, basta lançar uma vista sobre o ciclo heroico ou o ciclo cômico, satírico e picaresco — o ‘ciclo do herói sagaz’ [...] O ‘Benedito’ e ‘O Negro Preguiçoso’, do Mamulengo, o ‘Mateus’ e o ‘Bastião’ do Bumba-meu-boi, são todos variantes do mesmo pícaro que herdamos da literatura ibérica de origem popular e que lá também, tanto se parece com os graciosos do Teatro de Calderón de la Barca, ou Lope de Vega. O ‘Sancho Pança’, do Quixote também é da mesma família (SUASSUNA, 1986, p. 183).

Nesse propósito, o autor exalta a influência da literatura espanhola do Século de Ouro em seus escritos, sobretudo os teatrais. Especificamente acerca das marcas quixotescas na obra de Ariano Suassuna, estas já foram objeto de dissertações de mestrado e de teses de doutorado, sobretudo porque são sustentadas por registros deixados pelo próprio literato, o qual, após a leitura do Quixote, vislumbra três pontos de contato com sua obra, que possivelmente povoaram o subconsciente, a partir do inconsciente coletivo, dos autores. A primeira aproximação é “o parentesco com a literatura oral picaresca do Nordeste e que Cervantes tinha com a espanhola” (SUASSUNA, 1986, p. 186). A segunda se refere às semelhanças (e diferenças) da dupla inusitada e, por fim, a “repetição do episódio das bodas de Camacho, história muito semelhante à da borrachinha do ‘Compadre Pobre’ ou da bexiga do cachorro do Auto da Compadecida” (SUASSUNA, 1986, p. 187).



Pinceladas tais semelhanças, fica claro que a recepção de Quixote no Brasil se deu predominantemente pela primeira formulação, apontada por Maria Augusta Vieira, a qual orienta-se em torno do mito quixotesco que concebe o herói cervantino como um idealista que busca resgatar valores adormecidos pela sociedade vigente, mas preciosos ao ser humano, sobretudo na edificação das lutas sociais. Figuram nos romances aqui analisados os três pilares em que se baseia o código de valores cavaleirescos: “valentia, façanha e cortesia” [valentía, cortesía, hazañas] (DQ II, p. 67).

4. Breve conclusão, entre o riso e o siso

O objetivo desse capítulo não foi traçar um panorama acerca das obras que dialogam com o Quixote, mas provar como a imagem de um mito literário atingiu em cheio tal Literatura Brasileira, moldando a face do homem brasileiro, quer literária, quer socialmente.

Por certo que os mais diversos artistas, ao focarem na imagem do cavaleiro manchego, não desperceberam a advertência quixotesca: “— Retratar-me quem quiser — disse D. Quixote —, mas não me maltrate, pois muitas vezes se sói render paciência quando a carregam de injúrias” [—Retráteme el que quisiere — dijo don Quijote —, pero no me maltrate, que muchas veces suele caerse la paciencia cuando la cargan de injurias] (DQ II, p. 692) — fala que é retomada do capítulo em que se comenta o livro apócrifo de Avellaneda.

Apócrifos ou fanfictions, muitos foram os admiradores da dupla manchega que se arriscaram por um lugar de cujo nome já não posso lembrar, uma vez que tal lugar pode ser qualquer espaço do homem no mundo, na busca de retratar um fidalgo transformado em cavaleiro do mundo em sonhos de liberdade.

Referências

- ALLEN, John Jay Allen. **Don Quijote: Hero or Fool?** Gainesville, Univesity Press of Florida, 1979.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **As impurezas do branco**. 2. ed; Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.



- BARRETO, Lima. **Triste Fim de Policarpo Quaresma**. São Paulo: Ática, 1983
- CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de La Mancha**. Trad. Almir de Andrade, Milton Amado. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- CERVANTES, Miguel de. **O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha**, Primeiro Livro. Edição bilíngue. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: 34, 2002.
- _____. **O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha**, Segundo Livro. Edição bilíngue. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: 34, 2002.
- CLOSE, Anthony. **A companion to Don Quijote**. Woodbridge: Tamesis, 2008.
- DEL PICCHIA, Menotti. **Máscaras: o amor de Dulcineia**. Rio de Janeiro: Clássicos Brasileiros, Edições de Ouro, 1968.
- FRADIQUE, Mendes. “A República”. In: FRADIQUE, Mendes; LUSTOSA, Isabel. **Brasil pelo método confuso: humor e boemia em Mendes Fradique**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993. p. 164-169.
- FREIRE, Gilberto. **O brasileiro entre os outros hispanos: afinidades, contrastes e possíveis futuros nas suas inter-relações**. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1975.
- FUENTES, Carlos. **Cervantes o la crítica de la lectura**. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1976.
- _____. **Machado de La Mancha**. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- LOBATO, Monteiro. **Quixote das crianças**. São Paulo: Globo, 2010.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Obra Completa Volume I: Romances**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962.
- _____. **Obra Completa Volume II: Conto e Teatro**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962.
- _____. **Obra Completa Volume III: Poesia, Crônica, Crítica, Miscelânea e Epistolário**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962.
- MATOS, Gregório de. **Obra Poética. 2 v.** Rio de Janeiro: Record, 1990.
- ORTEGA Y GASSET, José. **Meditaciones del Quijote**. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1914.
- REGO, José Lins do. **Fogo morto**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- RODÓ, José Enrique. “El mirador del Próspero”. In: **El Cristo a la jineta**. Barcelona: Ed. de Barcelona, 1928. p. 87-89.



RUTHERFORD, John. “Introdução”. In: CERVANTES, Miguel de. **Quixote de La Mancha**, Volume 1. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012. p. 27-36.

SUASSUNA, Ariano. “A compadecida e o romancista nordestino”. In: **Literatura popular em verso: estudos**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

SUASSUNA, Ariano. **Romance d’a Pedra do Reino e príncipe do sangue do vai e volta**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1971.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. **A letra e os caminhos** (org). São Paulo: EdUSP, 2016.

_____. “Apresentação de D. Quixote”. In: CERVANTES, Miguel de. **O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha, Primeiro Livro**. Edição bilíngue. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: 34, 2002. p. 9-24.

_____. “Apresentação à segunda parte de D. Quixote”. In: _____. **O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha, Segundo Livro**. Edição bilíngue. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: 34, 2002. p. 11-25.

_____. **Narrativa Engenhosa de Miguel de Cervantes: Estudos Cervantinos e Recepção do Quixote no Brasil**. São Paulo: EdUSP, Fapesp, 2012.

_____. **O dito pelo não-dito: paradoxos de Quixote**. São Paulo: EdUSP, Fapesp, 1998.

WATT, Ian P. **Mitos do individualismo moderno: Fausto, Quixote, Juan, Robinson Crusóé**. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.



ENCANTAMENTOS DE DOM QUIXOTE PELA MANCHA¹

Profa. Dra. Márcia Denise da Rocha Collinge

Resumo: Quando a luz da lua emitida pelo Cavaleiro da Branca Lua banha com a luz do sol a imagem de Dom Quixote lunático, podemos ver seu mito em integridade: na batalha contra si mesmo, morre Alonso Quijano e nasce o mito do Quixote — icônico, imagem eterna. Expressão máxima do idealismo presente no espírito humano, a obra-prima do autor espanhol Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616), *Don Quijote de La Mancha* (1605/1615), é contemplada, nesse minicurso, a partir de sua construção histórico-filosófica, como um dos mitos literários mais fascinantes do mundo ocidental. Os encantamentos de Dom Quixote, *everyman* and *everywhere* revelar-se-ão, portanto, projeções caleidoscópicas, cuja sobrevivência surpreende de modo universalizado há mais de quatro séculos, revelando que os muitos mitos existentes no *Quixote* erigem sua imagem como um derrotado invencível nas mais diversas nações, como é o caso do Brasil e da Alemanha.

Palavras-chave: Encantamentos de Dom Quixote. Brasil. Alemanha. Recepção literária.

1. Encantamentos de Dom Quixote

O herói da Triste Figura, de traços e elementos míticos, é fruto e registro de um contexto histórico específico — a Espanha como uma nação de homens que ansiavam pela liberdade. O mito recém-nascido no Ocidente moderno que trouxe à baila seu próprio roteiro literário, ao mesmo tempo em que mesclou-se ao roteiro histórico pré-existente. Na luta contra gigantes, Dom Quixote embate-se contra a própria realidade extraliterária, a qual conduz ao despertar do sonho do herói. Pela primeira vez na história literária, é no romance de novidade que a relação entre história e ficção sofre uma reviravolta. Atuando como verdadeiro ser vivo, figura dinâmica e aberta, o mundo artístico cervantino assume uma novo tipo de realidade. Conforme nos apresenta Luis Rosales em sua instigante análise interpretativa *Cervantes y la libertad* ao imbricar três dimensões do romance o plano

¹ Apresentado no dia 26 de junho de 2017 na Casa de estudos germânicos.



da realidade natural, o plano da realidade histórica e o plano da realidade literária há de se reconhecer que

provavelmente se o *Quixote* não tivesse sido escrito, a Espanha não seria o que é. Seu espírito — o espírito cervantino — segue influenciando em muitos homens que lhe devemos algo do que somos; acaso, o que consideramos já irrenunciável em nossa vida. O herói cervantino: Dom Quixote, o herói do fracasso, é nosso patrimônio. Não colocamos em dúvida a sua existência. Se existe o que atua e existir é atuar, ninguém é tão vivo em nossa pátria como Dom Quixote (ROSALES, 1985, p. 674, tradução nossa)².

Nascera um mito literário que justificou a construção histórico-social, *a priori*, da nação espanhola. Como um mito literário, há nele características comuns aos mitos da tradição oral, com uma estrutura que pode ser dividida em mitemas. Caracteres específicos de mitos foram reescritos em seu DNA, cujo centro é o herói. Esse é o poder da remitificação: a devolução de elementos específicos de mitos que haviam sido perdidos ao longo da história e, conseqüentemente, a adjução de novos elementos específicos a esses mitos em questão favorecendo o nascimento de um novo mito, aproximado e distinto dos anteriores: Dom Quixote da Mancha.

2. Múltiplos encantamentos: *everyman and everywhere*

O crítico Augusto Meyer, ao aventurar-se pela história da evolução do mito literário de Dom Quixote — o “mais belo tema da crítica moderna” (MEYER, 1964, p. 13), apercebe-se, após inúmeras pesquisas, desde o Museu Britânico até mascaradas e cortejos na América, que, tendo sido logo após sua publicação, mais precisamente em 25 de fevereiro de 1605, importado para a América, a maior personagem do romance moderno cresceu na imaginação popular e fincou presença imortal na história do Ocidente.

² No original “Probablemente si el Quijote no se hubiera escrito no sería España lo que es. Su espíritu — el espíritu cervantino — sigue influyendo en muchos hombres que le debemos algo de lo que somos; acaso, lo que consideramos ya irrenunciable en nuestra vida. El héroe cervantino: Don Quijote, el héroe del fracaso, es nuestro patrimonio. No pondremos en duda su existencia. Si existe lo que actúa y existir es obrar, nadie hay tan existente en nuestra patria como Don Quijote” (ROSALES, 1985, p. 674).



Em diversas solenidades, quer na Europa, quer nas Índias, seja em meio a torneios de povoados, ou até mesmo no Palatinado, não raro figuravam imitadores do Cavaleiro da Triste Figura, o que implicou na transformação do nome próprio em nome comum, o qual, de uma só vez, povoava a imaginação popular e também marcava presença nos círculos sociais mais nobres.

Nesse sentido, visando a revelar a transposição do manchego em viva imagem histórica a frequentar os mais diversos ambientes sociais, a princesa Paz de Borbón, da Baviera, em *Buscando las huellas de Don Quijote* (1905) assumira a tarefa de refazer a trajetória do herói manchego no estrangeiro, de modo a apresentar notícias a seus compatriotas espanhóis do simpático cavaleiro da Mancha, da mesma forma que se fala de pessoas benquistas, uma vez que usava de tamanha consideração por chamar a personagem literária de “mi amigo” (1905, p. 9). Transportando-se à época de Cervantes, a infanta da Espanha revela como, nesse momento histórico, “esse homem cheio de coração, de ilusões e de valentia” [“ese hombre lleno de corazón, de ilusiones y valentía”] (PAZ DE BORBÓN, 1905, p. 24, tradução nossa) já era conhecido no mundo inteiro, contando com traduções para o alemão, as quais tiveram ampla aceitação entre os austríacos (p. 25); para o húngaro (p. 25); para o grego (p. 27); assim também para o francês (p. 28); o italiano (p. 35), o holandês (p. 29); o português, tanto em Portugal, quanto no Brasil³ (p. 31-32; 34); ainda para o idioma sueco (p. 38); russo (p. 46); polaco (p. 57); búlgaro (p. 66); croata (p. 66); sérvio (p. 66); e, deixando para o final: a língua inglesa (p. 67).

São suas pegadas na Inglaterra as primeiras⁴ e mais marcantes em toda a Europa. Tendo assinalado com alusões ao gênio cervantino a literatura inglesa posterior, a obra encantara e unira dantes opostos poetas, romancistas, dramaturgos e *scholars*, que comungam do

³ Em Portugal, a demora para o surgimento da primeira tradução, apenas no final do século XVIII, justifica-se, não pelo desinteresse de leitura do mesmo, mas por ser a nação portuguesa bilíngue, preferindo, em sua maioria, ler a literatura espanhola no original, de modo a não correr o risco de perder algo do sentido original da obra. Logo ao contar com a tradução para o português, esta chega ao Brasil.

⁴ Foi nesse país da Europa a primeira tradução do *Quixote*, mais especificamente em 1612 por Thomas Shelton (1604-16200). Na Inglaterra, também surgiram os primeiros ensaios críticos de maior excelência, cujo conteúdo influenciou a compreensão e divulgação do gênio cervantino no mundo.



mesmo culto: “a constante corrente de simpatia e admiração de todos os grandes homens de que é Dom Quixote o maior entre eles” [“Hay una constante corriente de simpatía y admiración de todos los grandes hombres de que es más grande que ellos”] (PAZ DE BORBÓN, 1905, p. 87, tradução nossa).

Na Inglaterra, a famosa carta aberta que retratou o colossal esforço de erudição e crítica do reverendo John Bowle (1725-1788), “príncipe dos cervantistas” (HAZAS; SÁNCHEZ, 2006, p. 51) abriu caminho para o cervantismo como campo de estudo frutífero. Foi deveras a visão sagaz e minuciosa do erudito sobre a obra que marcou a fundação dos estudos cervantinos no Ocidente. Legando a Dom Quixote o título de “cidadão do mundo” (*citizen of the world*) (BOWLE, 1777, p. 134), seu juízo de valor marca o prenúncio sobre a enxurrada de estudos elogiosos à narrativa de Cervantes, pela primeira vez pelo prisma de um “clássico” (BOWLE, 1777, p. 98), que mesmo após tão minucioso estudo, não cessa de rogar por novos comentários que possam dar conta da complexidade de suas 665 personagens: “Apenas devo acrescentar que Cervantes estava consciente de que sua história precisava de comentário, tendo ele mesmo dito isso pela boca de seu herói: ‘que terá necessidade de comentários para entendê-la’” [I have only to add that Cervantes was himself sensible that his history would need a comment, and has told us as much by the mouth of his hero, “que tendrá necesidad de comento para entenderla” (II, 3)] (BOWLE, 1777, p. 135, tradução nossa). Não poucos críticos são conduzidos aos estudos críticos cervantinos após o canto de sereia de Bowle.

Como em todos os grandes mitos, *Quixote* emergiu de um contexto histórico, mas suplantou o estrito marco literário espanhol, constituindo-se hoje parte de um patrimônio histórico coletivo. Sim, *Quixote* parece ter conseguido suprir as lacunas que a própria história da sua época não contou. Através de seus muitos símbolos, a obra tornou-se símbolo de uma nação de homens, independentemente do caráter nacional. Quantos mitos, quantas histórias, quantos símbolos se entrecruzam nessa narrativa que deveras se tornou ela própria um grande mito! — “imagem eterna”, na acepção do crítico russo Eleazar Mielietinski (1987, p. 119), ou seja, um tipo literário que fulgura ao lado de Don Juan, Fausto, Hamlet e Robinson Crusoe, por servir de paradigma para a literatura posterior, bem como pelo fato de que as



mais exaustivas tentativas de interpretação artística desses tipos jamais se esgotam, estão em constante renovação.

A presença de arquétipos e símbolos mitológicos são evidentes nessa obra clássica da literatura ocidental, de modo que este trabalho enveredou-se pelo reino mítico de arquétipos existentes na obra literária e na própria história da Espanha do século XVII, de modo a reforçar a ideia de que o mito é fator seminal e determinante para a escrita, em qualquer época e lugar.

Segundo João Adolfo Hansen (1942), “o romance, definitivamente acabado sob a assinatura de Cervantes, continua indefinidamente inacabado nas suas interpretações” (2012, p. 14), evidenciando que a obra se espraia para além das fronteiras históricas e já não existe um único *Quixote* do século XVII espanhol, mas muitos possíveis *Quixotes* em diferentes épocas que seguem, por seu turno, uma “arqueologia de preceitos, categorias e conceitos de sistemas de representação emulados e aplicados por Cervantes” (2012, p. 14). Dentre tais preceitos, figura a presença da mitologia, sobretudo de raízes gregas.

Cervantes foi um criador de mitos [...] daqueles que souberam tomar uma paixão humana ou uma ideia que dirige o homem e encerrá-la em um símbolo que tenha vida, a quem sopra com sua respiração de um artífice e ponha diante de nós de forma que nunca se esqueça sua aparição extraordinária. Assim, os tipos imortais criados por Cervantes povoam nossa mente; nos acompanham, nos servem de modelos, e podemos cumprimentá-los por seus nomes e chegam a nos parecer criações reais que aumentam nosso conhecimento do mundo e da vida (VARONA, 1988, p. 245, tradução nossa)⁵.

O herói plasma-se ao imaginário coletivo de toda uma nação. Reside em *Quixote* o mesmo sentimento de posterioridade que foi lançado pelo povo helênico na criação de seus mitos.

⁵ No original “Cervantes fué um creador de mitos [...] uno de aquellos que han sabido tomar una pasión humana o una idea directora del ser humano y encerrarla em um símbolo que tenga vida, a quién sople com su aliento de demiurgo y ponga delante de nosotros de tal suerte que nunca jamás se olvide la aparición portentosa. Así pueblan nuestra mente los tipos inmortales que creó Cervantes; nos acompañan, nos sirven de modelos, y podemos saludarlos por sus nombres, y llega a parecernos que son creaciones reales que aumentan nuestro conocimieto del mundo y de la vida” (VARONA, 1988, p. 245).



Hoje vivemos, segundo Germán Arciniegas, a terceira idade de Dom Quixote — sendo a primeira o conjunto de tempo que antecederia a obra, “seu passado”, a qual envolve o legado hebreu, grego e romano que influenciaram a vida de seu criador e o nascimento de seu herói; a segunda corresponde aos anos entre 1605 a 1615, quando, contemporâneo a Hamlet, Otelo, Macbeth, Ofelia, Shylock, Ariel, Calibán e o rei Lear, nasce das páginas do livro *Quixote* e, junto ao seu escudeiro, ganha existência na literatura e na vida cotidiana, convertendo-se em nome próprio que frequentava e era reconhecido em diversos meios sociais⁶ e, por fim, na terceira idade se convertem nos “personagens mais populares do mundo” (ARCINIEGAS, 1988, p. 10). Tomo a terceira idade com a imortalidade do seu mito de herói *everyman* em *everywhere*.

Quixote é uma realidade que supera a de Cervantes. Há no mundo muitas mais estátuas de Quixote que de Cervantes. E não há monumentos públicos daqueles que tiveram consagrações oficiais, mas bronzes, tapeçarias, mármore, madeira, tapeçarias, pesos de papel, como decoração caseira. Não há computador capaz de dizer o número de vezes que foram reproduzidas cenas do Dom Quixote e Sancho em cinzeiros, talheres, toalhas de mesa, cartazes, nem quanto há no mundo de decoração e ornamentos nele inspirados. Existem cidades de louco,

⁶ A título de exemplo, Arciniegas apresenta o fato ocorrido em um carnaval em Lima no ano de 1607 chamado Juego de Sortija, no qual um par fantasiado de Quixote e Sancho Pança montados em Rocinante e Rucio, seguidos pela princesa Micomicona, foram reconhecidos e recebidos entre aplausos e gargalhadas. Além disso, apesar de nenhuma das obras de Shakespeare até aquele momento terem cruzado o Atlântico, há registros de que já no ano de 1605, o *Quixote* já era exportado para as Américas, conforme atesta-se: “Logo no ano de 1605, Juan de la Cuesta despachou três *Quixotes* a Juan de Guevara, para Cartagena; e duzentos e sessenta e dois a Clemente de Valdés, em San Juan de Ulúa; e no mesmo ano, cem *Quixotes* de Diego Correa para Antonio de Toro, em Cartagena. Isso continua em progressão contínua para essas cidades e Santa Marta, Río Hacha, Porto Rico, Santo Domingo, Panamá, La Habana... Portobelo era o centro onde chegavam os comerciantes de Lima que distribuíam ao resto da América do Sul *Quixotes* e *Quixotes*” [El propio año de 1605 Juan de la Cuesta despachó tres *Quijotes* a Juan de Guevara, a Cartagena; y doscientos sesenta y dos a Clemente de Valdés, a San Juan de Ulúa; y el mismo año, cien *Quijotes* Diego Correa a Antonio de Toro, a Cartagena. Esto continúa en progresión continua para esas ciudades y Santa Marta, Río Hacha, Puerto Rico, Santo Domingo, Panamá, La Habana... Puertobelo era el centro a donde llegaban los comerciantes de Lima que distribuían para el resto de Sur América *Quijotes* y *Quijotes* y *Quijotes*] (ARCINIEGAS, 1988, p. 9).



como Popayán em Columbia, onde todo mundo jura que Dom Quixote está enterrado, ou de Guanajuato, no México, onde se realiza todo ano um festival cervantino que movimentava multidões. Tanto que em Guanajuato é outra das muitas terras natais de Dom Quixote, onde o povo lota as praças todas as noites em que anunciam sua chegada, e as faces do manchego e de seu escudeiro foram despejadas em lojas de brinquedos mexicanos ou mesmo em reproduções do calendário asteca (ARCINIEGAS, 1988, p. 10, tradução nossa)⁷.

Assim, o mito toma parte no palco da vida, vivo *everywhere*. Seu mito inscreve-se nas mais diferentes esferas, quer da história, quer da literatura, das artes plásticas ou das ciências, como a psicologia e da filosofia. A história da literatura está marcada para sempre pelas marcas de Rocinante e Ruço na condução da original dupla sem-par de escudeiros que hoje cavalgam nos lugares mais inusitados.

Certamente, esta é a primeira vez na história da literatura que uma personagem sabe que está sendo escrito ao mesmo tempo em que vive suas aventuras na ficção. Esse novo nível de leitura, em que o Quixote sabe ser lido, é crucial para determinar o que se segue. Quixote já não invoca o épico anterior para começar a apoiar-se na sua própria epopeia. Mas sua epopeia não é tal épica, e este é um ponto onde Cervantes inventa o romance moderno. Don Quixote, o leitor, sabe que é lido, algo que nunca soube Amadis de Gaula. E ele sabe que o destino do Quixote tornou-se inseparável do Quixote, coisa que nunca soube Aquiles sobre a *Ilíada* (FUENTES, 1976, p. 76-77, tradução nossa)⁸.

⁷ No original “Don Quijote es una realidad que supera a la de Cervantes. Hay en el mundo muchas más estatuas de Don Quijote que de Cervantes. Y no ya monumentos públicos de aquellos que tienen el aire de consagraciones oficiales, sino bronce, mármoles, maderas, tapicerías, pisapapeles, para el ámbito del hogar. No hay computadora capaz de decir el número de veces que se han reproducido las escenas del Quijote y Sancho en ceniceros, manteles, vajillas, carteles, y cuanto en el mundo exista para adornos y decoración. Hay ciudades de locos, como Popayán en Columbia, donde todo el mundo jura que está enterrado Don Quijote, o Guanajuato en México que celebra todos los años un multitudinario festival cervantino. Tan es Guanajuato otra de las tantas patrias del Quijote que el pueblo llena las plazas cada noche que se anuncia su llegada y a las efigies del manchego y su escudero han desalojado en las tiendas los juguetes mexicanos o las reproducciones del calendario azteca” (ARCINIEGAS, 1988, p. 10).

⁸ No original “Seguramente, ésta es la primera vez en la historia de la literatura que un personaje sabe que está siendo escrito al mismo tiempo que vive sus aventuras de ficción. Este nuevo nivel de la lectura, en el que don Quijote se sabe leído, es crucial



O herói Dom Quixote, por ora santificado e por vezes santificado, atingiu a popularidade mundial, não como resultado de um processo político ou social, mas por falar à alma humana, de modo que atingiu as mais diversas estruturas culturais. Foi assim que encantou leitores das mais diversas partes do globo e, por sua vez, influenciou os mais distintos acontecimentos históricos, políticos e sociais. Artistas e escritores das mais diversas procedências geográficas, históricas e sociais se inspiram nessa travessia heroica, sobretudo atentos à dicotomia e ao hibridismo que vive seu protagonista, entre os mundos da verdade e da ficção, da fé e do sonho, do heroísmo épico e do homem humano. No Brasil, tal como na Alemanha, esse fenômeno merece investigação.

3. Encantamentos pelo Brasil

Augusto Meyer em seu ensaio crítico “Aventuras de um mito”, de *A chave e a máscara*, o qual acompanha a trajetória da imagem do herói em contextos histórico-culturais diferentes, tais como pela Europa e pelas Américas, levanta o questionamento:

Quando começa a viver, pois, o verdadeiro Quixote, afastada a questão insolúvel de sua vida virtual na maior ou menor consciência, na aguçada ou embotada autocrítica do seu criador? Que destino estará reservado a essa primeira imagem superficial do seu Mito, por enquanto vaga reação epidérmica, espécie de boneco de Judas, triste fruto de preconceitos, ainda condicionado à influência de outras imagens literárias? (MEYER, 1964, p. 15).

Em recuo e avanço no tempo, Augusto Meyer traça um caminho de transformação constante da maior personagem do romance moderno, em pesquisas que se iniciam com Rodríguez Marín, no Archivo General de Indias, quando na relação de embarques e

para determinar los que siguen. Don Quijote deja de apoyarse en la épica previa para empezar a apoyarse en su propia epopeya. Pero su epopeya no es tal epopeya, y es este un punto donde Cervantes inventa la novela moderna. Don Quijote, el lector, se sabe leído, cosa que nunca supo Amadís de Gaula. Y sabe que el destino de don Quijote se ha vuelto inseparable del libro *Quijote*, cosa que jamás supo Aquiles con respecto a *La Ilíada*”. (FUENTES, 1976, p. 76-77).



despachos pelo Inquisição, descobre, em pleno fevereiro de 1605, tão logo bateu asas o Cavaleiro da Triste Figura, uma remessa de exemplares do *Quixote* para as Américas.

A monumental obra de Hugh Thomas (1931-2017), *World Without End: The Global Empire of Philip II* (2014) retoma a discussão com mais argumentos ao afirmar que uma quantia considerável das primeiras impressões do *Quixote* foram enviadas ao Novo Mundo já em 1605 e traz o depoimento do empresário Juan Ruiz de Gallardo, de Aymonte, a seus amigos das Américas afirmando seu encantamento já em 1605 na leitura das aventuras do *Quixote* enquanto em viagem ao México no navio *Nuestra Señora de los Remedios*. Dessa feita, o romancista e crítico britânico afirma:

Depois disso, o livro foi grande sucesso nas Américas, cujos novos senhores, como já vimos amplamente, estavam determinados a dar de si aos seus conquistados, a clara Espanha e suas instituições, linguagem, religião e cultura. Neste, como em tantas outras formas, Espanha concebeu ela própria como a herdeira de Roma (THOMAS, 2014, p. 286, tradução nossa)⁹.

A partir da primeira edição da primeira parte da obra, o *Quixote*, fenomenalmente, já estava circulando por diferentes bandas do mundo de Hugh Thomas, como acontecera com as novelas de cavalaria andante. Com base nesse comentário, concluímos que, dentre as maiores conquistas da Espanha está a criação do Dom *Quixote* — herói que depois de ser seu símbolo máximo, converteu-se em herói de toda uma nação de homens, os quais passam a ver em suas (des)aventuras explicação e justificação de suas sociedades.

A questão da leitura, os leitores e o poder dos livros é uma das vértebras mais importantes do *Quixote* — obra que criou seus leitores. O sucesso imediato do *best-seller* europeu *Quixote* converteu Miguel de Cervantes de uma figura de menor valor, quando comparada ao cenário artístico de escritores de sua época como o prolífico e popular dramaturgo Lope de Vega, *verbi gratia*, em um escritor admirado pela

⁹ No original “Thereafter the book was great success in the Americas, whose new masters, as we have amply seen, were determined to give the conquered inhabitants their own, distinctly Spain, institutions, language, religion, and culture. In this, as in so many other ways, Spain conceived herself as the heir of Rome” (THOMAS, 2014, p. 286).



veloz popularidade do *Quixote* para além dos limites da Espanha. Na “Aprovação” à publicação de seu segundo tomo, o Licenciado Márques Torres fala dos encômios com que a obra foi recebida por “Espanha, França, Itália, Alemanha e Flandres” (*DQ II*, p. 34). Traduzida já em 1612 na Inglaterra e pouco depois na França, as primeiras pegadas de sua recepção remontam a esses países que apresentaram seus primeiros estudos críticos. Portanto, o *Quixote* nutriu a dimensão histórica, linguística e cultural do mundo ocidental.

Mas a primeira forma de recepção da obra não se deu pelas seis edições no mesmo ano de publicação e tampouco por suas traduções, mas pela vida de seus personagens, as quais passaram a tomar a cena em festivais diversos, dentro e fora da Espanha. É o que Luis Astrana Marín nos informa acerca de “10 de junho de 1605, na comemoração de touros e canas realizada em Valladolid, apareceram dois portugueses (Lima Barreto e seu escudeiro) que lhe recordaram, por sua imagem, as figuras de Dom Quixote e Sancho” [“10 de junho de 1605, en la fiesta de toros y cañas celebrada em Valladolid, aparecieron dos portugueses (Lima Barreto y su escudero) que le recordaram, por su facha, las figuras de Don Quijote y Sancho”] (MARÍN, 1944, p. 17, tradução nossa).

Como parte do fenômeno de recepção da obra nas Américas foi a ocorrência de caricaturização do herói junto aos seu escudeiro com presença em mascaradas e cotejos em Portugal e na América do Sul, conforme documentado:

Entra aqui o testemunho original de Tomé Pinheiro da Veiga, o autor de *Fastiginia* (Porto, Biblioteca Pública Municipal, 1911), conforme pesquisas de Pascual de Gayangos em manuscrito conservado no Museu Britânico, Add, 20.812; ao descrever a festa realizada a 10 de junho de 1605 em Valladolid, refere-se a um tal Jorge de Lima Barreto como “um dom Quixote”, o que implica a transformação do nome próprio em nome comum [...] Tornou-se logo usual a imitação caricata de Dom Quixote e Sancho Pança nas mascaradas e cortejos. Até na povoação peruana de Pausa, já em fins de 1607, o Dom Quixote da imaginação popular disputava um jogo de argolinhas. Diz o cronista anônimo: “A esta ora asomó por la plaza el Cavallero de la Triste Figura don Quixotte de la Mancha, tan al natural y proprio como le pintan en su libro... Acompañable el cura y el barbero con los trajes propios de escudero y ynfanta Micomicona que su cronica quenta, y leal escudero Sancho Panza” (MEYER, 1964, p. 14).



Após acompanhar as andanças caricaturizadas do imortal cavaleiro, quer em Carnavais, quer em solenidades, Augusto Meyer celebra a transformação do herói em elemento mítico consubstanciador para a literatura brasileira. Cumpre-se a profecia de Sancho no encontro com as pastoras árcades no capítulo LVIII da segunda parte da obra:

— Ai, amiga da minha alma — disse então a outra zagala —, que ventura tão grande nos aconteceu! Vês este senhor que temos diante? Pois faço-te saber que é o mais valente e o mais enamorado e o mais comedido que tem o mundo, se não nos mente ou engana uma história que das suas façanhas anda impressa e eu li. E aposto que este bom homem que vem com ele é um tal Sancho Pança, seu escudeiro, a cujas graças não há nenhuma que se iguale.

— Assim é verdade — disse Sancho —, pois eu sou esse gracioso e esse escudeiro que vossa mercê diz, e este senhor é o meu amo, o mesmo D. Quixote de La Mancha **historiado e referido**. (DQ II, p. 674)¹⁰.

O fidalgo manchego e seu escudeiro plebeu criaram, historicizaram e referiram, pela primeira vez, uma das figuras mais importantes do texto literário: o leitor. É por isso que, durante os quatro séculos de sua leitura e crítica internacional, na medida em que lemos a obra, somos nós, quer leitores críticos, quer comuns, também lidos e podemos optar a que recepção nos afiliar e ainda seguir outras, já que a travessia é aberta, conforme essa análise comparada apresentará.

Destacamos agora o papel das traduções para o sucesso desse mito literário, nas quais as aventuras desse mito portador de tantos mitos ganham cores vibrantes e sobrevida supreeendente.

No cotejo das obras de fama do *Quixote* publicadas no Brasil, observamos que estas surgem deveras como prêmios pela imortalidade do herói, de modo que as aventuras do fidalgo manchego

¹⁰ No espanhol “—¡Ay, amiga de mi alma — dijo entonces la otra zagala —, y qué ventura tan grande nos ha sucedido! ¿Ves este señor que tenemos delante? Pues hágote saber que es el más valiente y el más enamorado y el más comedido que tiene el mundo, si no es que nos miente y nos engaña una historia que de sus hazañas anda impresa y yo he leído. Yo apostaré que este buen hombre que viene consigo es un tal Sancho Panza, su escudero, a cuyas gracias no hay ningunas que se le iguale.

— Así es la verdad — dijo Sancho —, que yo soy ese gracioso y ese escudero que vuestra merced dice, y este señor es mi amo, el mismo don Quijote de la Mancha historiado y referido” (DQ II, p. 674).



contam com seis edições de dedicados tradutores brasileiros. Não tendo sido o bilinguismo tão frequente no Brasil como houvera sido em Portugal, logo da edição de *Quixote*, divulgou-se no país sul-americano uma visão mais caricaturada do personagem que embate contra moinhos-dragões pelas terras da imaginação e do heroísmo. Mesmo assim, suas obras de fama foram, aos poucos, trazidas ao único país da América do Sul cuja língua oficial não é o espanhol. Apesar da tradução tardia no Brasil, isso não impediu a propagação da obra, sobretudo a admiração devota de seu povo pela imagem heroica eterna de Dom Quixote.

Além da tradução portuguesa publicada no Brasil¹¹, a primeira tradução genuinamente brasileira foi assinada por Almir de Andrade (primeiro livro) e Milton Amado (segundo livro e todas as poesias do primeiro) — conhecido tradutor da poesia completa de Edgar Allan Poe — e lançada em 1952 pela editora José Olympio. Esta edição contava com o prefácio do folclorista Luís da Câmara Cascudo (1898-1986) intitulado “Com Dom Quixote no folclore do Brasil”, no qual o etnógrafo afirma que os mesmos elementos que Cervantes encontrou na Espanha, nas últimas décadas do século XVI e primeiras do século XVII, continuam existindo no Brasil, vivos na memória verbal e nos costumes do povo brasileiro que amanhecia para a história quando o *Quixote* foi divulgado pela Europa ao Mundo. Reafirma a existência,

¹¹ Interessante fenômeno editorial da obra ocorreu em Portugal: no mesmo ano da primeira publicação de Madrid, em 1605, são publicadas em Lisboa três edições da obra em espanhol, devido ao propagado bilinguismo em Portugal. Só em 1794, 179 anos depois, a obra foi traduzida ao português. Silvia Cobelo (2009) identifica essa primeira tradução portuguesa como anônima e reeditada três vezes. A primeira reedição foi impressa em Paris pela Pilet Aîné em 1830, a segunda em Lisboa pela Typografia Universal no ano de 1853 com outro título: *História de D. Quixote de la Mancha*. A primeira tradução assinada foi realizada por António Feliciano de Castilho (Visconde de Castilho) (1800-1875); Francisco Lopes de Azevedo Velho de Fonseca Barbosa Pinheiro Pereira e Sá Coelho (Visconde de Azevedo) e Manuel Pinheiro Chagas (cujo nome não aparece nos créditos). A tradução portuguesa lançada em 1876/78 (primeiro/segundo livro). É a versão com maior número de edições no país. Foi publicada no Brasil pela primeira vez em 1942/43. Nesta tese, foco apenas nas edições brasileiras da obra, mas cabe recordar que por um longo tempo, a obra pôde ser lida em solo brasileiro, onde o bilinguismo não é característica sociocultural até o presente, graças à tradução portuguesa. Considero as traduções portuguesas, todavia, como fator motivante para as traduções brasileiras, as que se justificaram pelo foco em uma tradução que pudesse ajustar-se melhor aos moldes brasileiros.



pelos registros da Inquisição, que, já em 1606, havia em terras americanas cerca de mil e quinhentos exemplares da obra. Apesar de não encontrar registro da obra no Brasil seiscentista, afirma que não é crível o desconhecimento do Engenhoso Fidalgo para os olhos coloniais brasileiros e arremata que o *Quixote* viajou lentamente através de usos e costumes brasileiros, talqualmente vivera na sua jornada valente na Espanha velha, em provérbios, adágios e frases feitas; práticas e atos de conduta tomados da obra e, ainda, pela intensa admiração do povo brasileiro pela novelística hispânica — elementos de literatura popular e tradicional ainda conhecidos e amados no Brasil.

Nessa primeira edição, encontra-se ainda uma introdução de Brito Broca (1903-1961), na qual o historiador examina pistas da vida de Miguel de Cervantes até seu “sepulcro humilde e sem lápide” (BROCA, 2016, p. 29), dando destaque, no subtítulo “Amadis morreu!...” ao nascimento de Dom Quixote como mito:

É quando aparece, em 1605, a primeira parte do *Dom Quixote*. E presenciemos esta coisa verdadeiramente estranha, esta coisa inesperada e desconcertante: as proezas de um legítimo herói de cavalaria, em lugar de emocionar, de comover, de fazer chorar, como no caso dos que lamentavam a desgraça de Amadis — de fazer rir, desabaladamente, saudavelmente. Eis a prodigiosa operação realizada por Cervantes no gênero: deslocou-o do plano fantástico para o real; desencantou só heróis imaginários, transformando-os em seres humanos, de carne e osso. E o que comovia, quando apelava para a ingenuidade do leitor, despertava o riso agora ao falar-lhe à inteligência (BROCA, 2016, p. 32).

Passa o crítico literário, a partir dessa definição, a acompanhar as andanças recepcionais da obra por Alemanha, Rússia, Itália, Portugal, Espanha e por fim, no Brasil, destacando tributos ao *Quixote* nos ensaios literários de Olavo Bilac em seu livro *Conferências*; Arthur Orlando em *Filocrítica*; Rui Barbosa, que citara trechos do escudeiro fiel de *Quixote* em *Sancho, o Escudeiro*, no qual atacara a política internacional de Campos Sales; José Pérez em *A Psicologia Social do Quixote* e em Josué Montelo, *Cervantes e os moinhos de vento*. Finaliza seu texto de 1952 com a frase que descortina novos sentidos para o



livro no Brasil: “O Dom Quixote não foi escrito por Cervantes; escreveu-o a posteridade” (BROCA, 2016, p. 54).

Após as necessárias revisões, quanto ao uso do português, de 1954 e 1958, bem como seu relançamento em 2016, em edição de luxo acompanhada por livreto com ilustrações extras de Gustave Doré, a obra aparece mais refinada e com mais notas explicativas, todavia, os dois tradutores aparecem, em todas as versões, de modo generalista e equivocado, como se tivessem traduzido em conjunto as duas partes da obra.

A segunda edição do *Quixote* no Brasil vem, surpreendentemente, pelas mãos de um português, Aquilino Ribeiro (1885-1963). O profícuo escritor afirma, no prefácio da obra por ele escrito — “Nacionalizar D. Quixote?”, que todas as traduções em português até então forjaram-se a partir de uma tradução literal que prejudicou a compreensão da obra, sobretudo pelo público-leitor brasileiro. Defende, pois, que “traduzir um livro não consiste apenas em vertê-lo para termos equivalentes noutra língua; é amoldá-lo ao clima e estética deste idioma, como se lhes fosse congênito” (RIBEIRO, 1963, p. 26). Afirma que, na fala de Dom Quixote, encontram-se ora elementos populares, ora acadêmicos e livrescos e é vital que o tradutor esteja atento ao caráter ambíguo da narração, suas nuances e mudanças:

D. Quixote ora fala como qualquer vizinho de Argamasilha, ora como os respectivos acadêmicos, Manicongo e Cachidiabo, que esses fazem-no com certa preciosidade e esmero. Devia pô-lo a falar como um reitor de seminário ou como o homem da vida corrente? Nado ontem ou hoje? Nesta obra, decerto improvisada e de cunho popular, como aquilatam todos os cervantistas notáveis, Rodríguez Marín, Hartzenbusch etc., pelo menos a primeira parte efêmera de vícios vários, não só de linguagem – e isso é com os senhores espanhóis – mais ainda de lógica, (?), sintaxe. Não são nada raras as contradições, embora pequenas (RIBEIRO, 1963, p. 27).

Publicada exclusivamente pela Difusão Europeia do Livro (DIFEL), como parte da coleção Clássicos Garnier, coordenada por Vitor Ramos — forjando o objetivo tradutório de nacionalizar a obra na contracorrente das pubibundarias realizadas até então, o intelectual lusófono proclama, pois, que sua tradução foi motivada pela paixão



que o cavaleiro infundira a sua própria personalidade e empreitada de vida como estudioso. Assim, propõe uma tradução conscienciosa e paciente que propicie um resgate ao *Quixote* brasileiro. Em prática, todavia, tal edição não encontrou boa aceitação no Brasil.

Vem à lume a terceira tradução no Brasil por Eugênio Amado, o filho do primeiro tradutor brasileiro da segunda parte do romance, Milton Amado. Lançada em 1983 e revisada em 2005, pela editora Itatiaia. O tradutor, que também vertera o livro apócrifo de *Quixote de La Mancha*, de 1614, por Alonso Avellaneda, para o português em 1989, lamentara em entrevista à Silvia Cobelo o desinteresse da mídia brasileira em divulgar a revisão lançada no momento de comemoração ao quarto centenário da obra, quando decide editá-la em um volume único. Seu desabafo foi apresentado pela estudiosa em sua Dissertação de mestrado, referenciada neste trabalho.

Esse desinteresse midiático não se repetiu na quarta versão tradutória, considerada a melhor recepção das experiências de tradução do *Quixote* até então, que veio por ocasião da comemoração do quarto centenário da obra laureada no Brasil pelas mãos de Sérgio Molina. Aclamada, sobretudo pela maior fidelidade ao original, esta é a primeira versão bilíngue da obra no Brasil, publicada a primeira parte em 2002, e a segunda em 2007. O diferencial de sua tradução, cujo caráter se pretende mais dinâmico ao dialogar com a fala dos dias de Cervantes e a fala brasileira dos dias atuais, é apresentado no Posfácio do tradutor:

Levando em conta que [...] os dialetos brasileiros até hoje permanecem em muitos aspectos bem mais próximos do português seiscentista [também] a percepção de que a força do texto cervantino está intrinsecamente ligada à sua musicalidade, à sua “oração e período sonoros e festivos”, como se diz no Prólogo [...] trabalhei o texto sempre com a atenção posta em sua sonoridade, buscando que soasse numa clave poética semelhante à do barroco luso-brasileiro, adaptando o estilo de Cervantes com lealdade, de modo que sua chama original revivesse em nós. [...] Outro aspecto que aponte como diferencial desta tradução em contraste com as precedentes era recusa em “corrigir” Cervantes, como muitas vezes aquelas fizeram, partindo do pressuposto de que o autor do *Quixote* escrevia com desleixo, sem um completo “domínio técnico” da língua. Essa falsa verdade justifica a copidescagem do texto na tradução mediante a supressão de redundâncias, a simplificação de circunlóquios, a padronização de arcaísmos e



barbarismos, a paráfrase dos trechos obscuros. O resultado disso havia sido a amputação da ambiguidade irônica, o achatamento do relevo narrativo e a sonegação de boa parte do jogo com o leitor (MOLINA, 2002, p. 743-744).

Desse modo, Sérgio Molina empreende um trabalho tradutório exímio pela Editora 34. A partir das mais abalizadas edições críticas da obra, reproduz o ritmo, as modulações e os matizes cômicos característicos de Cervantes, recuperando para o leitor de hoje toda a graça e o encantamento deste que é considerado o primeiro romance moderno. A tradução da primeira parte de *Quixote* por Sérgio Molina foi premiada na 46ª edição do Prêmio Jabuti, em 2004. É essa a versão selecionada para nosso trabalho, pois a consideramos a mais aproximada ao falar fluido, pelo estilo “escribo como hablo” — preceito da literatura seiscentista pautado na naturalidade e não na “erudição pedante” (VIEIRA, 2012, p. 136), conforme apresentado pela cervantista brasileira responsável pela “Apresentação de *D. Quixote*” (2002) na versão do livro primeiro e ainda pela “Apresentação da segunda parte de *D. Quixote*” (2007) no livro segundo.

Seguidamente, Carlos Nougé e José Luis Sánchez (espanhol)¹² foram a dupla responsável por assinar a quinta versão brasileira da primeira parte do romance em 2005, também lançada como celebração pelo quarto centenário da obra. O vasto arcabouço de tradução dos dois estudiosos, bem como a contrapartida dos idiomas que ambos dominavam, (primeiro livro), garantiu ao trabalho dual pela editora Record — conforme aponta a dissertação de Mestrado, da pesquisadora Silvia Cobelo, intitulada *Historiografia das traduções do ‘Quixote’ publicadas no Brasil: provérbios de Sancho Pança — o aval da “Comissão do IV Centenário, formada por acadêmicos e membros do governo, e o Instituto Cervantes, [...] [para] que fosse a única tradução avalizada [...] uma grande honra para nós”* (SÁNCHEZ *apud* COBELO, 2009, p. 140). Atribuo o sucesso tradutório ao fato de os tradutores seguirem a mesma vertente trazida à tona por Sérgio Molina,

¹² Trata-se de um tradutor com extensa experiência na tradução de obras brasileiras para o espanhol, tendo traduzido autores representativos de nossa literatura para o mundo ibérico: Machado de Assis, José de Alencar, Lima Barreto, Clarice Lispector, Vinícius de Moraes e Lygia Fagundes Telles. Assina também pela tradução de cinco dicionários português-espanhol e trabalha com tradução simultânea.



conforme já explorada, a de transpor a graça e o encantamento do ritmo e das modulações existentes no contar quixotesco e sanchesco.

Por fim, a edição brasileira que integra a coleção *Penguin Classic* da Companhia das Letras foi traduzida por Ernani Ssó e lançada em 2013. Considerando-se fiel escudeiro de Cervantes, o escritor, que deu lugar ao tradutor, afirma que encarou a tarefa hercúlea da tradução do romance por um desejo íntimo. Explica: “sempre sonhei em poder lê-lo sem ter de consultar o dicionário de três em três linhas” (SSÓ, 2013). Ele ratifica que a tradução da obra no Brasil fora contaminada por estrangeirismos e pelo uso do portunhol e defende que, em sua tradução, buscou quebrar com essa tradição ao focar em três elementos de suma importância em sua tradução:

Cervantes é de uma fluência extraordinária, mas se você traduzir literalmente, o texto fica desconexo e arrastado, porque a construção da frase, a pontuação, que funcionam em espanhol, quase nunca funcionam em português. Então tive de achar o ritmo e a voz de Cervantes em português. Segundo: o humor. Cervantes ataca em vários níveis: cenas, jogos de palavras, ditados, descrições irônicas, alusões. Se você não tratar disso tudo, frase a frase, caso a caso, às vezes até tendo de recriar, a graça se perde. [...]. Pra mim era um ponto de honra que Quixote se mantivesse engraçado em português. Que sentido teria apresentar um dos grandes livros de humor, talvez o maior, sem seu humor? Terceiro: legibilidade. Quixote foi *best-seller* no seu tempo. Era lido por qualquer pessoa medianamente alfabetizada. Hoje, é um livro difícil inclusive pros espanhóis, porque nesses quatrocentos anos a linguagem mudou muito. Palavras perderam o sentido, ganharam outros, se tornaram pomposas, ou ridículas, ou obscuras. Então, uma das minhas batalhas foi manter o texto com um ar antigo sem que isso atrapalhasse a compreensão do leitor comum. Se um pajem entendia Cervantes há quatrocentos anos, por que um estudante de letras deve ter dificuldade hoje? (SSÓ, 2013).

As edições brasileiras revelam que a saga quixotesca é de fato um mito literalizado que fala a todos na modernidade, um verdadeiro apólogo da alma ocidental. Na incursão pelas edições brasileiras e ao expor os motivos pelos quais preferi trabalhar com a versão de Sérgio Molina, posso ouvir ecos do discurso premonitório quixotesco que se impõe agora para qualquer idade e século, como o caso da nação brasileira no século XXI e projeta-se ainda mais para os tempos



vindouros: “— Ditosa idade e século ditoso aquele a cuja luz saírem as famosas façanhas minhas, dignas de se gravarem em bronzes, esculpirem em mármore e pintarem em tábuas, para a memória do futuro” (DQ I, p. 66)¹³.

As edições brasileiras revelam que a saga quixotesca é deveras fruto da remitificação literária, capaz de influenciar, na junção entre passado e presente, mito primitivo e modernidade, *everyman* e *everywhere*, um sem número de escritores brasileiros, marcando em cheio a nossa construção literária, tal como se deu na Alemanha.

4. Encantamentos pela Alemanha

Quando escreve sobre a recepção de Cervantes nos países de língua alemã, Gabrielle Eckart fala sobre como o romance tem sido tratado. Em 1969, Lienhard Bergel, em seus estudos sobre “Cervantes in Deutschland,” afirma que “com Heine e Immermann acaba o período em que Cervantes foi ingrediente ativo na vida alemã” porque Cervantes se tornou “exclusivamente objeto de especialistas filológicos”.

Após a Segunda Guerra, houve cinco importantes adaptações do texto de Cervantes que atenderam a diferentes pontos de vista e propostas: *Don Quichotte in Köln*, 1967; *Don Quixote's Driver* 1977, colagem de Margarete Hannsmann, publicada sob pseudônimo de Sancho Pansa. Na Áustria, Zsuzsanna Gahse publicou *Berganza* (1984); Na Suíça, Maja Beutler publicou *Das Bildnis der Doña Quichotte* em 1989; Volker Braun publicou *Der Wendehals* em 1995 e Fritz Rudolf Fries publicou *Die Hunde von Mexico Stadt* em 1997.

No século XX, Paul Schallück's faz uma sátira dirigida à cidade de Colônia nos anos de 1960 durante o chamado “milagre econômico”. No enredo um diretor de TV idelaista e seu engenheiro de som baixinho e gordinho andam de bicicleta pela cidade defendendo os pobres e oprimidos. Falando num megafone pela cidade, ele luta desesperadamente contra as mentiras da sociedade de época. Uma das principais mentiras desta sociedade é acreditar que o anti-semitismo acabou e que as armas nucleares são necessárias para

¹³ No espanhol “— Dichosa edad y siglo dichoso aquel adonde saldrán a luz las famosas hazañas mías, dignas de entallarse en bronzes, esculpirse en mármoles y pintarse en tablas, para memoria en lo futuro” (DQ I, p. 66).



proteger a Alemanha no pós-guerra. Ao mesmo tempo sonha com Dulcineia, conhecida por Cláudia, que ele pensa ser uma jovem fotógrafa. Mas de fato ela é uma garota superficial que dorme com quase todos os seus colegas. Nesta narrativa, o autor tenta ligar Quixote e Sancho a Tünnes e Schäl, duas figuras muito populares na Alemanha.

Margarete Hannsmann publicou um tipo de sátira bem diferente da Alemanha ocidental: uma colagem de poemas, artigos, frases do Don Quixote, ditados populares. O que liga esses elementos é que Sancho Pança serve de motorista para seu namorado H. A. P. Grieshaber. O carro é chamado de Rocinante e tem um adesivo na cauda que este é “combatente pela vida”. O narrador feminino em 1ª Pessoa enxerga seu namorado como Don Quixote porque é aniversário dos 450 anos da Bauernkrieg, e ele tenta em vão forçar a Alemanha ocidental observar isso. Essa revolução foi a que teve começo em solo alemão e Grieshaber é convencido que “essa estória infeliz daquele tempo continua efetiva em nossas experiências”.

O pequeno romance de Maja Beutler *Das Bildnis der Doña Quichotte* (1989) é uma resposta feminina ao Don Quixote de Cervantes’ Don Quixote. A protagonista feminina não é uma leitora obsessiva que quer imitar os heróis do livro, mas uma dona de casa suíça que segue desesperadamente seu sonho de ser pintora. Isso causa conflitos em seu casamento porque seu marido não compreende a paixão de sua esposa, especialmente porque ela tem suas obrigações de mãe e esposa, e sua esposa cria uma cena bem feia, pintando a si mesmo como Dona Quixote. Ela se identifica com essa pintura, que de acordo com ela expressa a opinião da sociedade suíça em relação às pretensões artísticas femininas, e então ela para de pintar.

5. Considerações finais

Os encantamentos de Dom Quixote, *everyman and everywhere* são, portanto, projeções caleidoscópicas, cuja sobrevivência surpreende de modo universalizado há mais de quatro séculos. Como clarifica o tratado de Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, o romance multigênero é a primeira obra que traz o heroísmo e a vontade de aventuras cerzindo o tecido do mito à modernidade, trazendo ao mundo uma nova concepção do heroísmo em que “o



herói é quem quer ser ele mesmo. A raiz do heroico reside, pois, em um ato de real vontade. Nada parecido com a épica. Por isso, Dom Quixote não é figura épica, e sim, um herói” (ORTEGA Y GASSET, 1914, p. 190, tradução nossa)¹⁴.

Os muitos mitos existentes no *Quixote* erigem sua imagem como um derrotado invencível nas mais diversas nações, como é o caso do Brasil e da Alemanha. Para finalizar, evocamos o conflito final do Dom Quixote com aquele que foi o cavaleiro dos Espelhos e que agora se apresenta como Cavaleiro da Branca Lua no conflito final da obra. Os disfarces usados por Sansão carrasco nessas lutas sobrepassam Dom Quixote quando se revelam imagens especulares do próprio herói. Os espelhos fragmentados da primeira luta são os muitos mitos remitificados na imagem de Dom Quixote. Ele os encara e os vence. Porém, na segunda batalha campal, a luz da lua emitida pelo Cavaleiro da Branca Lua banha com a luz do sol a imagem de Dom Quixote lunático: seu mito é visto agora em integridade. Diante de sua própria imagem, ele é vencido. Na batalha contra si mesmo, morre Alonso Quijano e nasce o mito do Quixote — icônico, imagem eterna encantada quer pela Mancha, pelo Brasil ou pela Alemanha.

Referências

Corpora:

CERVANTES, Miguel de. **O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha**. Primeiro Livro. Edição bilíngue. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: 34, 2002.

_____. **O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha**. Segundo Livro. Edição bilíngue. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: 34, 2002.

Outras edições do Quixote no Brasil:

¹⁴ No original “héroe es, decía, quien quiere ser él mismo. La raíz de lo heroico hállase, pues, en un acto de real voluntad. Nada parecido en la épica. Por esto Don Quijote no es una figura épica, pero sí un héroe” (ORTEGA Y GASSET, 1914, p. 190).



CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de La Mancha**. Trad. Almir de Andrade, Milton Amado. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

_____. *Dom Quixote de la Mancha*. Trad. Ernani Ssó. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

_____. *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de La Mancha*. Trad. Aquilino Ribeiro. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1963.

_____. *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha*. Trad. Carlos Nougué; José Luis Sánchez. São Paulo: Abril, 2010.

_____. *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de La Mancha*. Trad. Eugênio Amado. Belo Horizonte: Itatiaia/Villa Rica, 2005.

Edições de Quixote na Alemanha

Textos críticos:

ARCINIEGAS, Germán. “Don Quijote, un demócrata de izquierda”. In: **Don Quijote: meditaciones hispano-americanas**. New York, London: Lanham, University Press of America, 1988. p. 1-16.

BOWLE, John. **A letter to the Reverend Dr. Percy, concerning a New and Classical edition of Historia del valeroso caballero Don Quijote de La Mancha**. London: B. Withe, Horace’s Head, FleetStreet, MDCCLXXVII. p. 97-140.

COBELO, Silvia. **Historiografia das traduções do ‘Quixote’ publicadas no Brasil: provérbios de Sancho Pança**. São Paulo: Dissertação de Mestrado: Programa de Pós-graduação em Língua e Literatura Espanhola e Hispano-americana; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal do Pará, 2009.

FUENTES, Carlos. **Cervantes o la crítica de la lectura**. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1976.

HANSEN, João Adolfo. “Leituras de *Dom Quixote de la Mancha* no Brasil”. In: VIEIRA, Maria Augusta da Costa. **A narrativa engenhosa de Miguel de Cervantes: estudos cervantinos e recepção do Quixote no Brasil**. São Paulo: EDUSP; FAPESP, 2012. p.13-28.

HAZAS, Antonio Reys; SÁNCHEZ, Juan Ramón Muñoz. **El nacimiento del cervantismo: Cervantes y el Quijote en el siglo XVIII**. Espanha: Verbum, 2006.



MARÍN, Astrana Luis. **Vida Ejemplar y Heróica de Miguel de Cervantes Saavedra:** con mil documentos hasta agora inéditos y numerosas ilustraciones y gravados de época. Madrid: Instituto Editorial Réus, 1948.

MEYER, Augusto. “Aventuras de um mito”. In: MEYER, Augusto. **A chave e a máscara.** Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1964. p. 13-18.

ORTEGA Y GASSET, José. **Meditaciones del Quijote.** Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1914.

PAZ DE BORBÓN, Maria. **Buscando las huellas de Don Quijote.** Friburgo de Brisgovia: B. Herder, 1905.

ROSALES, Luis. **Cervantes y la libertad:** volumen II, Madrid: Instituto de Cooperacion Iberoamericana/ Cultura Hispanica, 1985.

THOMAS, Hugh. **World Without End: The Global Empire of Philip II.** London: Penguin Books, 2014.

VARONA, Enrique José. “Cervantes y El Quijote”. In: **Don Quijote: meditaciones hispano-americanas.** New York, London: Lanham, University Press of America, 1988. p. 241-247.



TRADUÇÃO COMO RETEXTUALIZAÇÃO

Profa. Msc. Thaís Fernandes de Amorim

Resumo: Este artigo é parte da tese que estou desenvolvendo que, a luz de Travaglia (1993), discute a tradução numa perspectiva textual, onde um texto fonte é retextualizado pelo tradutor. Pretendo ir além do que a estudiosa propõe, à medida que vejo o texto traduzido carregado de sentidos estabelecidos pelo autor do texto fonte, pelo tradutor e pelo leitor. Tal tríade faz-se de tal maneira necessária, a medida que traz como um texto fonte, uma narrativa satírica, carregada de informações factuais da Inglaterra dos séculos XVII e XVIII apresentadas por um personagem, que por vezes deixa transparecer a voz do autor crítico Jonathan Swift. Essas “constatações” chegam ao leitor infante juvenil, atravessadas, manipuladas, retextualizadas (conforme os recortes teóricos) por meio da adaptação de uma tradutora, Clarice Lispector. Assim, vimos que os sentidos criados pela tríade não são predeterminados e únicos. Podem estar sujeitos a muitos fatores variáveis, condicionados pelo tempo, espaço, experiências e conhecimento de cada um e pelas condições de produção de cada texto tanto na língua de partida quanto na língua de chegada. Este trabalho, portanto, não pretende investigar o texto somente numa perspectiva textual, mas discursiva, à medida que lida com um texto literário, histórico, cujas temáticas, tais como política, corrupção, vícios humanos de um tempo passado podem ser tão atuais no presente.

Palavras-chaves: Tradução. Retextualização. Leitor.

Definir a tradução, produto e processo, não é tarefa simples, pois engloba e pressupõe posicionamentos teóricos sobre outras realidades tais como língua, discurso, sentido, texto, autor, leitor etc. Assim não há como definir a tradução como atividade (disciplina, ciência ou arte) totalmente independente das teorias sobre a linguagem.

O cerne da tradução é novo, o inédito que o tradutor constrói ao tomar conhecimento da fonte que é o texto original, de partida. É um diálogo cheio de conflitos, de choques nunca pacificamente resolvidos, posto que envolve culturas, línguas. É preciso colocar em linguagem o que nos pressiona o dizer, e ao fazê-lo, vivemos nossos discursos, construímos nossos textos.



O objetivo deste artigo é discutir a atividade tradutória, a luz de Travaglia (2013), demonstrando que ao fazê-la, retextualizamos, produzimos um novo texto em uma língua diferente daquela em que foi originariamente concebido. Ao teorizar a tradução como retextualização apresentaremos os fatores que direta ou indiretamente atuam no processo de composição do texto e sem os quais o texto não existiria.

Consideraremos o texto como unidade geradora de sentidos, arranjo de marcadores, lugar dialógico, onde a língua representa a mais importante condição de base da atividade humana chamada linguagem. Dentre desse quadro, o sentido do texto é sempre dinâmico, construído em situações dialógicas, vinculado à produção/recepção do texto. Tudo é dinâmico, gerador de significados, fenômeno de mão dupla, de interação. A partir das marcas linguísticas deixadas pelo autor ou tradutor/adaptador, o leitor constrói o sentido, não de forma aleatória, mas pelo diálogo que se estabelece entre o estável e o instável, entre o que é consensualmente aceito e o que é mutável, variável, entre as condições de produção e as de recepção, entre os co-enunciadores, seu tempo e seu espaço.

Relacionamos as fases do processo tradutório às fases do processo de produção textual, enfatizando que a tradução coloca em marcha as mesmas operações realizadas na produção de um texto original; isto é, a partir da construção do sentido pela leitura do original, que se transforma na intenção comunicativa do tradutor, este realiza o planejamento global do seu novo texto, realiza as operações de textualização propriamente dita e por fim revisa sua tradução.

Travaglia (2013) apresenta os conhecimentos linguísticos, de mundo, partilhados, a informatividade, focalização, inferência, relevância, fatores pragmáticos, situacionalidade, intertextualidade, intencionalidade e aceitabilidade como elementos que atravessam o processo dialógico da composição de um texto e que estão presentes na retextualização, apontando que pelas escolhas que faz, o tradutor constrói um estilo, mas e o leitor? Como os sentidos e a compreensão do texto se dão?

Nada é fixo e imutável nas “ações de linguagem”, nem mesmo a intenção comunicativa. Esta evolui à medida que vai sendo textualizada, não é, pois, um ponto fixo que dá origem ao texto; daí o sentido também ser algo que se constrói, que evolui. A tradução vista



como retextualização leva em conta que o texto não é só produto, é também processo, uma vez que só existe pelo processo de composição e de leitura. A tradução é pela mesma forma produto e processo.

Não vamos discutir aqui as várias concepções de texto e discurso porque nos levariam a uma digressão muito grande. Limitaremos-nos a remeter a algumas que nos parecem mais compatíveis com a noção dialógica da tradução como texto e discurso.

Segundo Travaglia (2013), os discursos não funcionam só como registros de uma ideologia ou de momentos sócio-históricos, com possibilidade apenas de serem reconstruídos e/ ou detectados, mas como potencial a ser relacionado com a experiência dos sujeitos da comunicação e a ser feito, rearticulado por eles. No caso desta pesquisa, o leitor infante juvenil de um texto traduzido e adaptado.

Com efeito, a consideração dos discursos como fenômenos de linguagem e a consideração do texto como resultado de uma produção linguística, leva-nos a pensar que o ponto de partida para uma reflexão sobre a atividade tradutória e a consequência desta para o leitor, não poderia deixar de ser uma reflexão sobre o texto e sobre a textualidade, uma vez que o texto é o lugar onde se manifestam as operações de construção dos sentidos; é manifestação efetiva dos discursos. Além disso, de qualquer ângulo que se examine a tradução, tomada sob os mais variados pontos de vista, definições e aspectos, ela é um “evento orientado pelo texto”¹. É portanto, uma atividade textual e discursiva.

Dentro do espaço linguístico, com os recursos expressivos disponíveis, são produzidos os discursos. A língua entra no processo discursivo como condição material de base, condição de possibilidade, dentro das condições de produção². Portanto, não pode haver separação rígida e muito menos oposição entre o lado linguístico e o discursivo do processo de comunicação. É impossível, na atividade comunicativa, se colocar de um lado a língua apenas como sistema estanque, distinto, de outro lado os usuários, sujeitos da comunicação

¹ WILLS, Wolfram. **The Science of Translation: problems and methods**: Gunter Narr Verlag Tubingnem, 1982.

² Cf. GADET Françoise; HAK, Tony (Org.). **Por uma Análise Automática do Discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Trad. De Eni P. Orlandi. Campinas: Unicamp, 2010.



e as condições de produção/recepção, isto é, as condições de utilização.

Na verdade, os discursos não só funcionam com os recursos expressivos de uma língua, como os colocam em funcionamento, na medida em que modificam, alargando ou às vezes reduzindo seu potencial significativo. Os discursos se aglutinam em tipos que podem ser reconhecidos e, para efeito de análise, até separados. Justamente quando se fala em discurso tem-se em mente tipos diferentes, daí a noção de discurso ser, para alguns, decorrente de uma tipologia (como quer Maingueneau). Eles são também resultantes de atividades comunicativas que acontecem sempre dentro de determinadas condições de produção/recepção, mas no decurso do acontecimento discursivo. Tais condições podem ser alteradas, por isso não devem ser consideradas apenas como cenários fixos e imutáveis.

Os discursos, portanto, serão considerados neste trabalho não como objetos materiais, delimitáveis, mas como formas e funcionamento da linguagem resultantes da acumulação mais ou menos organizada e coerente de atividades comunicativas realizadas em determinados tipos de comunicação, em condições sócio-históricas determinadas e com a utilização de recursos linguísticos disponíveis aos sujeitos dos eventos comunicativos. Os discursos não funcionam somente como registros de uma ideologia ou de momentos sócio-históricos, com possibilidade apenas de serem reconstruídos e/ou detectados, mas como potencial a ser relacionado com a experiência dos sujeitos da comunicação e a ser refeito, rearticulado por eles.

Os tradutores sabem, entre outras coisas, que eles não traduzem palavras, nem mesmo frases isoladas, mas textos. É a nível dos textos que acontecem os maiores problemas de tradução. Fato mesmo de traduzir, de tomar um objeto linguístico produzido num idioma para tornar possível sua recepção num outro idioma, já pressupõe que o tradutor o considere como um texto e para isso o tradutor terá que adotar de forma explícita ou não, critérios definidores de textualidade.

Segundo Travaglia (2013), O tradutor não trabalha com o conceito de texto, como fenômeno abstrato, mas com o texto aqui e agora, entidade concreta e atual. Trabalha com esta “*unidade de análise do*



discurso”³; não traduz a instância discurso, mas o objeto texto, sequência linguística funcionando discursivamente. Possenti (1988) lembra que:

qualquer desmanche do texto real com vistas a algum tipo de análise correrá o risco de perder de vista determinados efeitos, porque, afinal, foi exatamente como está que o texto foi produzido. Os rearranjos e transformações aplicadas sobre ele tem, antes de mais nada, o efeito de fazê-lo diferente. Mas é como está que deve ser analisado. (POSSENTI, 1988, p. 119)

O que o autor fala a propósito da AD aplicamos também à tradução/adaptação. O ponto de partida será o arranjo de marcadores tal como foi orquestrado pelo produtor do texto. Se assim não for, será outro texto que estará sendo analisado. Tal reflexão é pertinente quando, por exemplo, nos deparamos num caso onde o tradutor acrescenta um vocábulo “mediócras” na tradução, que no texto fonte não aparece. Dado o valor pejorativo que o adjetivo carrega na língua portuguesa, temos a impressão que Lispector julga o tamanho da propriedade do personagem. Outra tomada de partido aparece também em “*e outras matemáticas, muito úteis a quem pretende viajar*” em sua adaptação, como se ela julgasse importante o leitor saber que ao estudar navegação é preciso estudar outras disciplinas matemáticas.

Curiosamente muda também o nome do condado, de Nottinghamshire para Nottingham. Por outro lado, vemos como positivo ter ajustado o texto para deixar claro ao leitor a informação de que universidades inglesas são caras e que para estudar lá é necessário juntar dinheiro por muitos anos. Alguns pais começam a fazer reservas, antes mesmo de seus filhos começarem a estudar “*Todos sabem como são caras as universidades inglesas, principalmente quando só se recebe dos pais uma pequena mesada*”

³ ORLANDI, Eni. **A linguagem e seu funcionamento, as formas do discurso**. Campinas, SP: Pontes, 1987.



TEXTO DE PARTIDA
Jonathan Swift

TRADUÇÃO
MINHA

TEXTO DE CHEGADA
Clarice Lispector

Chapter I, p.25

My father had a small estate in **Nottinghamshire**; I was the third of five sons. He sent me to Emmanuel College in Cambridge at fourteen years old, where I resided three years, and applied myself close to my studies; but the charge of maintaining me, **(although I had a very scanty allowance), being too great for a narrow fortune.** [...] my father now and then sending me small sums of money, I laid them out in learning navigation.

Meu pai tinha uma pequena propriedade em Nottinghamshire; Eu era o terceiro dos cinco filhos. Ele me mandou para a Universidade Emmanuel em Cambridge, com quatorze anos, onde morei três anos e me dediquei aos meus estudos; mas o custo em me manter (embora eu tivesse uma mesada muito escassa), era grande demais para uma fortuna estreita. [...] meu pai de vez em quando me mandava pequenas quantias de dinheiro, usadas para **aprender a navegar.**

Capítulo I, p. 13

Meu pai, **cujas propriedades**, situadas na província de **Nottingham**, eram **mediócras**; tinha cinco filhos. Eu era o terceiro. Aos catorze anos fui mandado para a Universidade de Cambridge, onde estudei. **Todos sabem como são caras as universidades inglesas, principalmente quando só se recebe dos pais uma pequena mesada [...]** Meu pai enviava-me pequenas somas de dinheiro que empreguei no **estudo da navegação e outras matemáticas, muito úteis a quem pretende viajar.**

A esse respeito e examinando a definição de Catford (1980, p. 54), que aborda a tradução como equivalência de “material textual”, vemos que o próprio conceito do que representa a matéria textual vai colocar alguns problemas, mesmo se levarmos em conta que, para ele “*textos e itens da língua fonte e da língua meta são equivalentes de tradução, quando comutáveis em determinada situação*”

Para Travaglia (2013, p. 24), focalizando este aspecto do texto queremos salientar que:

o tradutor parte sempre de um texto preciso, de uma realização verbal precisa, de uma unidade linguística concreta, perceptível pela visão ou audição, parte de um arranjo preciso de marcadores, tal como está e não de um outro, para reconstruir e reconstruir o sentido. Em princípio ele não pode



modificar a construção verbal original, a montagem do texto anteriormente feita, pois é esta composição, este arranjo que vai lhe oferecer as marcas, as pistas para sua nova textualização, para a sua tradução.

Quase todas as conceituações de texto, quer partam elas de critérios linguísticos, como de critérios extralinguísticos, mostram direta ou indiretamente que o texto é constituído como unidade, como um todo, qualquer que seja a sua extensão, seu teor ou procedência; é diferente de um simples conjunto ou sequência de frases ou palavras e depende da textualidade para sua existência.

Queremos considerar a textualidade não como uma condição que existe *a priori* no texto para que possa ser considerado como tal, mas como um tipo de ajuste de uma série de fatores, já mencionados anteriormente, levado a efeito tanto pelo produtor do texto na sua intenção de significar, quanto pelo receptor na sua intenção de reconstruir um significado para o texto, de reconhecê-lo como tal. As marcas de que é feito o texto nada mais são do que pistas para se calcular o sentido, ou melhor, pistas que possibilitam a negociação do sentido entre os interlocutores e ao mesmo tempo pistas de um sentido já supostamente construído. O texto é, então, um conjunto de relações que indicam que há intenção de significar, de dizer algo.

O problemático é que entre a intenção de dizer algo e a realização, há muitos tropeços, há a indeterminação, a “vaguidade” e a multiplicidade de recursos expressivos, a diversidade dos sistemas de referência com sua potencialidade significativa. Isto não significa a impossibilidade absoluta de se dizer algo com precisão, o que aliás é o ideal de toda comunicação, mesmo quando propositalmente se quer ser vago e impreciso. Esta precisão, entretanto, não significa algo único, fechado, arrematado. Daí a possibilidade sempre presente de comentários, interpretações, paráfrases – traduções sob todos os aspectos de todo e qualquer texto.

Tais inquietações fazem-se necessárias, pois a sátira construída por Swift tem vários vieses considerando o mesmo texto original ou suas traduções/adaptações. O público inglês do séc. XVIII teve uma leitura das Viagens de Gulliver, diferente do público europeu do mesmo período; da de Lispector, bem como a do público infanto-juvenil do séc. XX por meio da adaptação da autora. Isso se dá devido o leitor ser orientado por questões para além da escrita, ou melhor, o que da escrita é permitido extrair. A esse respeito, analisemos os trechos abaixo:



TEXTO DE PARTIDA
Jonathan Swift

TRADUÇÃO
MINHA

TEXTODE CHEGADA
Clarice Lispector

Chapter III, p.115

It is the custom that every **Wednesday** (which, as I have before observed, was their Sabbath), the King and Queen, with the royal issue of both sexes, dine together in the apartment of his Majesty, to whom I was now become a favourite, and at these times my little chair and table were placed at his left hand before one of the salt-cellars. This prince took a pleasure in conversing with me, enquiring into the manners, religion, laws, government, and learning of Europe, wherein I gave him the best account I was able. His apprehension was so clear, and his judgment so exact, that he made very wise reflections and observations upon all I said. But I confess, that after I had been a little too copious in talking of my own beloved country, of our trade, and wars by sea and land, of our schisms in religion, and parties in the state, the prejudices of his education prevailed so far, that he could not forbear taking me up in his right hand, and stroking me gently with the other, after an hearty fit of laughing, asked me whether I were a **Whig** or a **Tory**

É costume que em todas as **quartas-feiras** (como observado anteriormente, era o sábado deles), o Rei, a Rainha e os príncipes jantem juntos no apartamento de Sua Majestade, de quem agora me tornei favorito, e nesses momentos minha pequena cadeira e mesa eram colocadas em sua mão esquerda antes de um dos saleiros. O Rei teve o prazer de conversar comigo, indagando sobre as boas maneiras, religião, leis, governo e aprendizado da Europa, cuja explicação foi a melhor que pude. Sua apreensão foi tão clara, e seu julgamento tão exato, que fez sábias reflexões e observações sobre tudo o que eu disse, mas confesso que depois de ter falado demasiadamente do meu amado país, do nosso comércio, e guerras por mar e terra, de nossas cismas com religião e partidos políticos, os preconceitos em sua educação prevaleceram até hoje, que ele não poderia deixar de me pegar em sua mão direita, acariciar-me suavemente com a outra e gargalhando, perguntou-me se eu era um **Whig** ou um **Tory**

Capítulo III, p.88

Às **sextas-feiras**, o rei, a rainha e os principezinhos jantavam juntos. Nessas ocasiões o rei aproveitava para conversar comigo sobre os costumes, leis, política, arte e religião da Europa, fazendo observações muito inteligentes a respeito de tudo o que eu lhe dizia. Quando discorri sobre os dois partidos políticos que dividem a Inglaterra, deu uma gargalhada, perguntando-me se eu era **Whig** ou **Tory**

Os trechos acima referem-se a segunda parte da narrativa, a viagem a *Brobdnag* onde o personagem Gulliver agora miniatura, é



atração da cidade e, em especial dos reis. Na verdade, após sair de Lillipute, Gulliver e seus companheiros em busca de água, naufragam em terras “Brobdingnagas”, são capturados e posteriormente oferecidos à venda em uma feira. A rainha o compra como utensílio doméstico e convence o rei à adotá-lo, o que causa grande ciúmes ao anão do palácio, até então, única atração do palácio real.

Como mencionado anteriormente, é visível que Lispector retextualizou a passagem, a medida que reescreveu o texto com frases curtas e diretas, bem como o “enxugou”, ao retirar informação menos relevantes tais como o lugar onde Gulliver sentou-se na mesa e a maneira como o rei segurou-lhe nas mãos, deixando assim apenas informações que julgou importante permanecer na referida passagem.

Tomando como base a proposta de retextualizar o texto do ponto de vista do autor, no caso a Lispector como adaptadora do texto, questionamos o papel do leitor nesta ação. Se enxergarmos esse leitor, como desprovido de leitura de mundo, julgaremos pertinente a tradutora ter acrescentado a informação de que **Whig** e **Tory** referem-se a partidos políticos rivais da Inglaterra, o que na versão original não estava claro. Contudo, outras ações da tradutora, merecem atenção, tais como o que a levou mudar o dia da semana do jantar, de quarta para sexta feira, não ter mencionado que o jantar semanal não é como os demais, é santo (daí a referência ao *Sabbath* no original, sábado santo para a comunidade judaica, dedicado a orações e meditações; ou mesmo a algumas doutrinas cristãs).

Assim, dentro desta perspectiva de retextualização, estaria o receptor pronto para decodificar aquilo que foi codificado pelo emissor, no caso Swift, uma vez que o leitor teve acesso ao texto decodificado por Lispector? A esse respeito, Travaglia (2013, p. 28) diz,

O texto encarado como construção verbal, fruto da combinação, do arranjo, da ordenação de formas e recursos de uma língua, escolhidos por determinado indivíduo, num determinado tempo e lugar; influenciado (e mesmo determinado) por toda uma formação discursiva, por todos os outros textos que o precederam e pelos interlocutores reais e possíveis, traz para a teoria e prática da tradução uma visão diferente daquela sugerida pelo texto considerado apenas como signo lingüístico portador de um sentido, que foi codificado por um emissor e que está pronto para ser decodificado por um receptor (TRAVAGLIA, 2013, p. 28)



Segundo a autora, não se concebe teorizar sobre tradução em termos de transporte de um sentido fixo de uma língua para outra, ou de decodificação; a abordagem da tradução em termos de *retextualização*, re-enunciação, talvez seja algo que se aproxime mais daquilo que realmente ocorre na prática dos tradutores. Haverá, então, uma flexibilidade maior, uma ampliação de horizontes e com isso mais elementos com que poderá lidar o tradutor na sua prática diária.

O autor ao escrever o texto não está só: vem informado por toda uma cultura, pelos textos de outros autores e pelos seus leitores preferências, ou melhor, pela ideia que faz do que seja o seu leitor preferencial; o leitor-tradutor, pela mesma forma, ao propor um novo/mesmo texto dialoga com o autor e com o seu tempo (com o tempo do autor e com o seu próprio tempo); e dos ajustes, lapsos, ambiguidades, mal entendidos, hesitações e escolhas nasce o novo texto. Pensamos assim que a relação triádica autor-texto-leitor proposta por Travaglia (2013, p.108), seja melhor compreendida/testada por escritora-texto-leitora-tradutor/adaptador-leitor, posto que ocorrem processos bem mais complexos do que simplesmente “eu escrevo (cifro) e você lê (decifra)”

Sendo ao mesmo tempo único e múltiplo, somente em conjunto, o autor continua a ser para nós aquele que pensa, reflete, compõe e recompõe o texto, aquele que se responsabiliza por ele, por essa realização discursiva que é única, pois nenhum outro a comporia de maneira idêntica, nem faria exatamente as mesmas escolhas. O autor pode ser assim definido por sua ação geradora e diferenciadora, pelas suas escolhas e (pelo seu estilo). Tal reflexão faz-se necessária, sobretudo pelo caráter satírico e reflexivo de Swift, que a todo tempo faz o leitor pensar em sua condição humana factível de erro. Nos vícios humanos que levam o ser humano a errar mais. Comportamentos que nem mesmo animais irracionais ousariam cometer, ou melhor, os irracionais teriam mais racionalidade que os próprios racionais, como vemos na passagem abaixo, onde um animal irracional, indigna-se com a violência humana:

- Não quero que meus ouvidos – explicou ele⁴ - se acostumem a essas palavras abomináveis e acabem por ouvi-las com menos horror. Embora os *Yahoos* daqui nos desagradem profundamente, não os culpamos mais

⁴ Uma personagem racional da narrativa, o Houyhnhnm num corpo de cavalo, em oposição aos *Yahoos*, seres irracionais, num corpo de aparência humana.



do que culparíamos um abutre por ser ave de rapina, ou a uma pedra que nos fira o casco. Mas, quando uma criatura que se diz racional é capaz de tamanhas atrocidades, a deformação de seu raciocínio é ainda pior do que a própria violência cometida. (LISPECTOR, 2008, p.199-200)

Swift, na figura do personagem Gulliver ao descrever sua pátria, fala da Inglaterra, explica os motivos das guerras entre os reis da Europa e faz um panorama dos juízes e advogados ingleses, nos quais elementos ficcionais e factuais se atravessam.

O que vou contar a seguir é fruto de dois anos de conversas entre meu ao e eu, tempo durante o qual descrevi longamente a situação da Europa; seu comercio, artes ciências e mil outras coisas desse tipo. Falei sobre a invasão do príncipe de Orange à Inglaterra e da guerra travada por ele contra o poderoso rei da França, guerra na qual haviam morrido cerca de um milhão de Yahoos. Mais de cem cidades foram invadidas e quinhentos navios afundados, dormindo estes agora no fundo do oceano (LISPECTOR, 2008, p.197)

Ou ainda em:

O Houyhnhnm perguntou-me quais eram as causas de algo tão horrível como a guerra.

- Existem muitas – respondi, depois de um momento. – A principal é a ambição de certos reis, que nunca julgam suficientes as terras e os povos governados por eles. Outras vezes é a corrupção de um ministro que empenha seu rei numa guerra a fim de desviar a reclamação dos súditos contra uma péssima administração. Outra, a diferença de opiniões: um imagina que assobiar é bonito, o vizinho já o julga um crime; um acha que se devem usar roupas pretas, outro, vermelhas; um é de opinião que o chapéu deve ser duro e de aba reta, outro deva ser mole e de aba caída sobre as orelhas. E por aí vão, cada qual achando o que pensa a perfeição das perfeições. (LISPECTOR, 2008, p.198)

Com isso vemos que não podemos distinguir condições de produção e de recepção do discurso, estritamente. Isto é, embora, de fato, o momento da escrita de um texto e o momento de sua leitura sejam distintos, na escrita já está inscrito o leitor e, na leitura o leitor interage com o autor do texto.

Assim, o texto só é texto porque é uma sequência linguística, que tem a possibilidade de ser vista como unidade e tem funcionamento



discursivo; isto é, só tem sentido dentro de uma “formação sócio-histórica” composta pela posição dos interlocutores com relação ao discurso, pelos outros discursos existentes e por todos os fatores que contribuíram e contribuem para a estruturação de um discurso. Falamos em funcionamento discursivo porque um texto passa a existir efetivamente, isto é, a gerar sentidos, a partir do momento em que alguém o lê e a leitura de um texto está sempre ligada a aspectos discursivos.

Segundo Travaglia (2013) a tradução focalizada como retextualização é a composição de um novo/mesmo texto que, por sua vez, terá também funcionamento discursivo. As marcas linguísticas do novo texto serão colocadas dentro de uma situação comunicativa concreta, gerarão efeitos de sentido para os leitores da língua para qual o texto foi traduzido.

Nida (*apud* Martinet, 1982, p.397) defende o princípio da equivalência funcional, dizendo que uma obra literária traduzida deve produzir o mesmo efeito no leitor estrangeiro que a obra original produz no leitor do original e lhe dar a mesma “visão das coisas”.

O sentido, entretanto, não é esse algo fixo, pré-determinado e único. Pode estar sujeito a muitos fatores que são variáveis, condicionados pelo tempo, pelo espaço, pelas experiências e conhecimento de cada leitor e pelas condições de produção de cada texto na língua de partida quanto na língua de chegada. Não é que não se deva ir em busca de uma compreensão, mas o tradutor não pode limitar-se à busca deste sentido único e pré-determinado sem levar em conta que todo texto é algo aberto que pode ser cortado e recortado por múltiplas leituras e interpretações e que a tradução não deve pretender fechar e limitar estas leituras fixando um sentido construído pelo leitor e nesta construção estará dependente de todo um contexto sócio-histórico e psicológico, assim como o esteve a produção do texto original. Ao traduzir (retextualizar em outra língua), o tradutor deve, antes de mais nada, ter em mente deixar abertos os caminhos da interpretação, embora, naturalmente sua tradução reflita sua própria interpretação e espelhe o sentido que para ele, é por assim dizer; o mais importante no original.



Referências

- ARROJO, Rosemary (Org.). **O signo desconstruído**: implicações para a tradução, a leitura e o ensino. Campinas, SP: Pontes, 1992.
- BASSNET, Susan. **Translation Studies**. Londres: Methuen, 1980
- BASSNET, Susan & LEVEVRE, André. General editor's preface. In: LEFEVERE, André. **Translation, rewriting and the manipulation of literary fame**. London & New York: Routledge, 1992.
- BENJAMIN, Walter. A tarefa – renúncia do tradutor. In: HEIDERMANN, Werner (Org.). **Clássicos da teoria da tradução – Antologia Bilíngüe / Alemão – Português, vol. 1**. Trad. Susana Kampff Lages. Florianópolis: NUT, 2001. p. 188-215.
- BENJAMIN, Walter. **Translation studies**. Trad. Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Orgal Impressores, 2003.
- CAMPOS, Haroldo de. Octávio Paz e a Poética da Tradução. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 9 jan 1987, p. B3-B-5.
- CARVALHAL, Tânia Franco. A tradução literária. **ORGANON**, Porto Alegre, vol. 7, n. 20, p. 47-52, 1993.
- CATFORD, J. **A linguistic theory of translation**: in essay in applied linguistics. Oxford: Oxford University Press, 1965.
- CULLER, Jonathan. **Teoria literária**: uma introdução. São Paulo: Beca, 1999.
- CULLER, Jonathan. Em defesa da superinterpretação. In: ECO, U. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção Tópicos)
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ECO, Umberto. **Experiences in translation**. Toronto: Toronto University Press, 2001.
- ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. In: VENUTI, Lawrence, 3ed. **The Translation Studies Reader**. London: Routledge, 2000.
- GADET Françoise; HAK, Tony (Org.). **Por uma Análise Automática do Discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Trad. De Eni P. Orlandi. Campinas: Unicamp, 2010.



- HIRSCH E. D., **Validity in Interpretation**. New Haven & London: Yale Univ. Press, 1967.
- JAUSS, Hans Robert A estética da recepção: colocações gerais. In: COSTA LIMA, L. (Org.). A literatura e o leitor, textos da estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 43- 61.
- LEFEVERE, A. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007, 264 p.
- LISPECTOR, C. **As Viagens de Gulliver**. 8ª ed. São Paulo: Rocco, 2008.
- MARTINET, Jacky. **Essai de redéfinition du concept de traduction**. Meta, Montreal, v. 27, n. 4. Disponível em: < <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/1982-v27-n4-meta298/003590ar/>>. Acesso em 05/01/19.
- MITTMANN, Solange. **Notas do tradutor e processo tradutório: análise e reflexão sob uma perspectiva discursiva**. Porto Alegre: Editora da Universidade do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2003.
- NIDA, Eugene A. **Toward a Science of Translating**. Leiden, E. J. Brill, 1965.
- NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- ORLANDI, Eni. **A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso**. Campinas, SP: Pontes, 1987.
- POSSENTI, Sírio. **Discurso, estilo e subjetividade**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- PYM, Anthony. Why Translation Studies Should Learn to be Homeless. In: MARTINS, Marcia A. P. (Org.). **Tradução e Multidisciplinaridade**. Rio de Janeiro: Lucerna, 1999.
- RICOEUR, Paul. **Interpretação e ideologias**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- SCHOLES, Robert. **Textual power**. New Haven and London, Yale University Press, 1985.
- SHAVIT, Z. Translation of children's literature. In: LATHEY, G. **The translation of children's literature: a reader**. Clevedon: Multilingual Matters Ltd, 2006. p. 25-40.
- TESCHE, Adayr. **Interpretação, rupturas e continuidades**. São Leopoldo: Unisinos, 2000.
- TRAVAGLIA, Neuza Gonçalves. **Tradução retextualização: a tradução numa perspectiva textual**. Uberlândia: EDUFU, 2013.



VENUTI, Lawrence. **The translator's invisibility:** a history of translation. London: Routledge, 1995.

WILLS, Wolfram. **The Science of Translation:** problems and methods: Gunter Narr Verlag Tubingnem, 1982.

WISNIK, José Miguel. Iluminações profanas (poetas, profetas e drogados. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Os sentidos da paixão.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e História da literatura.** São Paulo: Ática, 1989.

O projeto Littera – Literaturas germânica e brasileira foi apresentado à Casa de Estudos Germânicos em 2013. Como foco de trabalho do projeto estava a divulgação da literatura germânica e também brasileira, ora explorando autores nacionais, ora autores germânicos, e ainda em perspectiva comparada, de maneira a ampliar os trabalhos relativos a essas Literaturas, bem como a apreciação de autores para além da proposta do Littera, em minicursos “extras”, trazendo autores como Jonathan Swift com As viagens de Gulliver ou Bram Stoker, com Drácula.

[...]

Dos 34 minicursos ministrados pelo projeto Littera até hoje, de 2013 a 2019, foram retirados 11 temas transformados em artigos para esta edição, que se apresenta ao leitor como complemento do que foi apresentado nestes seis primeiros anos de jornada. Nossa finalidade com a apresentação contínua dos minicursos é a de que mais Literatura seja levada não somente à comunidade acadêmica, uma vez que a Literatura transpõe cerceamentos, amplia conhecimentos e permite que, ao se abrir os livros, novos caminhos de conhecimento surjam diante dos olhos e da mente.

Patricia Cezar da Cruz

