

# REVISTA DE LETRAS

# UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

## Reitor

Herman J. Cornelius Voorwald

## Vice-Reitor

Julio Cezar Durigan

## Pró-Reitor de Pesquisa

Maria José Soares Mendes Giannini

## Diretor da FCL

Arnaldo Cortina

## Vice-Diretor da FCL

Cláudio César de Paiva

## REVISTA DE LETRAS

### Comissão Editorial/ Editorial Board

Alcides Cardoso dos Santos

Ana Maria Domingues de Oliveira

Andrea Battistini (Università di Bologna)

Antonio Roberto Esteves

Claudia Fernanda de Campos Mauro

Marco Lucchesi

Marcos Antonio Siscar

Sérgio Mauro

Sônia Helena de O. R. Piteri

Wilma Patricia Marzari D. Maas

### Editores

Claudia Fernanda de Campos Mauro

Sérgio Mauro

### Conselho Consultivo/ Advisory Committee

Alcir Pécora (UNICAMP, Brasil)

Alckmar Luiz dos Santos (UFSC, Brasil)

Andréia Guerini (UFSC, Brasil)

Antonio Carlos Secchin (UFRJ, Brasil)

Antonio Dimas (USP, Brasil)

Antônio Manuel Ferreira (Universidade de Aveiro, Portugal)

Antonio Vicente Pietroforte (USP, Brasil)

Carmen Lúcia T. R. Secco (UFRJ, Brasil)

Célia Pedrosa (UFF, Brasil)

Constância Lima Duarte (UFMG, Brasil)

Eneida Leal Cunha (UFBA, Brasil)

Eneida Maria de Souza (UFMG, Brasil)

Evando Batista Nascimento (UFJF, Brasil)

Fábio Akcelrud Durão (UNICAMP, Brasil)

Flora de Paoli Faria (UFRJ, Brasil)

Francis Utéza (Univ. Montpellier 3, França)

Iumna Maria Simon (USP, Brasil)

Ivone Daré Rabelo (USP, Brasil)

Jaime Ginzburg (USP, Brasil)

João Azenha Júnior (USP, Brasil)

João de Mancelos (Universidade de Viseu, Portugal)

José Luís Jobim (UERJ, Brasil)

Leda Tenório da Motta (PUC-SP, Brasil)

Lilian Lopondo (USP/Mackenzie, Brasil)

Lúcia Teixeira (UFF, Brasil)

Luís G. B. de Camargo (UFPR, Brasil)

Luiz Montez (UFRJ, Brasil)

Marcelo Jacques de Moraes (UFRJ, Brasil)

Marcia Abreu (UNICAMP, Brasil)

Márcio Seligmann-Silva (UNICAMP, Brasil)

Maria Eunice Moreira (PUC-RS, Brasil)

Maria Lúcia de B. Camargo (UFSC, Brasil)

Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG, Brasil)

Mario Luiz Frungillo (UNICAMP, Brasil)

Marlise Vaz Bridi (USP, Brasil)

Nadilza Martins de Barros Moreira (UFPB, Brasil)

Nancy Rozenchan (USP, Brasil)

Opázia Chain Ferez (UFF, Brasil)

Paula Glenadel (UFF, Brasil)

Paulo Franchetti (UNICAMP, Brasil)

Rita Olivieri Godet (Univ. Rennes, França)

Rita Terezinha Schmidt (UFRS, Brasil)

Robert J. Oakley (Univ. Birmingham, Inglaterra)

Sandra G. T. Vasconcelos (USP, Brasil)

Susana Borneo Funck (Univers. Católica de Pelotas, Brasil)

Susana Kampff Lages (UFF, Brasil)

Tânia Sarmento-Pantoja (UFPA)

Viviana Bosi (USP, Brasil)

Walter Moser (Univ. Ottawa, Canada)

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

# REVISTA DE LETRAS

ISSN Impresso 0101-3505  
ISSN Eletrônico 1981-7886  
RLETD6

Revista de Letras	São Paulo	v.54	n.1	p.1-214	jan./jun. 2014.
-------------------	-----------	------	-----	---------	-----------------

Correspondência deverá ser encaminhada a:  
Correspondence should be addressed to:

REVISTA DE LETRAS  
Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras  
Campus de Araraquara  
14800-901 – Araraquara – SP  
Departamento de Letras Modernas  
e-mail: [revistadeletrasunesp@yahoo.com.br](mailto:revistadeletrasunesp@yahoo.com.br)  
(<http://seer.fclar.unesp.br/letras>)  
Intercâmbio de publicações (permuta/doação): [cvernasc@marilia.unesp.br](mailto:cvernasc@marilia.unesp.br)

*Arte da Capa:* Lúcio Kume  
*Normalização:* Tânia Zambini  
*Diagramação:* Eron Pedroso Januskevictz  
*Impressão:* Gráfica UNESP – Araraquara

Revista de Letras/ Universidade Estadual Paulista. – Vol.2 (1960)– . – São Paulo:  
UNESP, 1960-

Semestral

ISSN 0101-3505

ISSN [eletrônico] 1981-7886

Os artigos publicados na REVISTA DE LETRAS são indexados por:  
*The articles published in REVISTA DE LETRAS are indexed by:*

Base de Dados DIALNET (Universidad de La Rioja); BBE – Bibliografia Brasileira de Educação; CLASE – Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades; Fonte Acadêmica (EBSCO); HAPI – Hispanic American Periodicals Index; IBZ – International Bibliography of Periodical Literature in the Humanities and Social Sciences; JSTOR – Arts and Sciences V Collection; LLBA – Linguistics and Language Behavior Abstracts; MLA – International Bibliography of Books and Articles in Modern Languages and Literature; Scopus (Elsevier B.V.); Web of Science (Thomson Reuters).

## SUMÁRIO/CONTENTS

▪ Apresentação.....	7
▪ A onírica viagem The oniric trip <i>Álvaro Cardoso Gomes</i> .....	9
▪ Renascimento simbólico pós-revolução de Abril em Balada da Praia dos Cães e Alexandra Alpha, de José Cardoso Pires The Portuguese post-revolution imaginary <i>Ana Saldanha</i> .....	25
▪ Lima Barreto: uma releitura da obra do autor sob a ótica pós-colonial Lima Barreto: a postcolonial rereading of the author's work <i>Antônio Márcio da Silva</i> .....	51
▪ El magisterio de Carlos Fuentes frente a la crítica The magisterium of Carlos Fuentes in the face of criticism <i>Claudia Macías</i> .....	71
▪ A orquestração de vozes em <i>Wenn Ali die Glocken läuten hört</i> , de Güney Dal The Orquestration of voices in <i>Wenn Ali die Glocken läuten hört</i> , by Güney Dal <i>Dionei Mathias</i> .....	93
▪ García Lorca y lo trágico: sobre Nietzsche y sus retornos García Lorca and the tragedy: about Nietzsche and his returns <i>Encarna Alonso Valero</i> .....	111
▪ Controle social na transmissão da literatura latina Social control in transmission of Latin literature <i>Fábio Frohwein de Salles Moniz</i> .....	129
▪ O utilitarismo e a crítica de Dostoiévski Dostoevsky's criticism of utilitarianism <i>Igor Zanoni Constant Carneiro Leão e Ednilson Rodrigo Pedroso</i> .....	151

▪ A construção do tempo em A Divina Comédia The building of time in <i>The Divine Comedy</i> <i>Marta Helena Cocco</i> .....	167
▪ Testemunho realista do absurdo: uma leitura de Memórias do Cárcere de Graciliano Ramos Realistic testimony from absurd: reading Memórias do Cárcere by Graciliano Ramos <i>Patricia Trindade Nakagome</i> .....	179
▪ La evolución histórica de las traducciones Españolas de Os Lusíadas The historical evolution of the Spanish translations of The Lusíads <i>Xosé Manuel Dasilva</i> .....	193
ÍNDICE DE ASSUNTOS .....	209
<i>SUBJECT INDEX</i> .....	211
ÍNDICE DE AUTORES / <i>AUTHORS INDEX</i> .....	213

## APRESENTAÇÃO

À guisa de introdução, chamo a atenção dos leitores para o considerável número de articulistas de universidades europeias, e até de outros continentes, deste volume. Sem absolutamente desmerecer os nossos pesquisadores, é inegável que se trata de mais uma conquista da Revista de Letras, visando à máxima internacionalização das publicações acadêmicas.

Passo agora à apresentação dos ensaios do presente volume. Como já ocorreu em números anteriores, optamos por não elaborar dossiês específicos, deixando espaço para uma grande variedade de temas, de autores e gêneros de literatura variados.

Inicialmente, o instigante ensaio de Álvaro Cardoso Gomes procura inserir a poesia de Péricles Prade, escritor catarinense que se dedica ao gênero do fantástico, na grande tradição dos livros de viagem, que vai de Marco Polo a Humboldt. A narrativa brasileira do século XX também está presente no denso ensaio de Patrícia Nakagome sobre *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos, e no estudo sobre a obra de Lima Barreto realizado por Antônio Márcio da Silva, da Universidade de Kent, Inglaterra. Com relação à literatura latino-americana, há o ensaio de Claudia Macias, docente da Universidade de Seul, que procura destacar a importância da figura intelectual de Carlos Fuentes.

A literatura portuguesa contemporânea também se faz presente no ensaio de Ana Saldanha sobre o escritor José Cardoso Pires, que se refere ao período salazarista em Portugal. A literatura alemã, e mais especificamente a “literatura de migração” de expressão alemã, merece a exaustiva análise de Dionei Mathias. Com relação à poesia europeia, o artigo de Encarna Alonso Valero, docente da Universidade de Granada, Espanha, investiga a presença de Nietzsche nos versos de Garcia Lorca. .

Os clássicos também não estão ausentes do presente volume. Fábio Moniz analisa detidamente a repercussão e a “censura bibliográfica” das sátiras do poeta latino Juvenal, enquanto um dos maiores clássicos da literatura ocidental, se não o maior de todos, encontra espaço neste volume na interessante análise de Marta Cocco sobre o tempo na *Divina Commedia*, de Dante Alighieri. Xosé Manuel da Silva, docente da Universidade de Vigo, Espanha, analisa as traduções espanholas de *Os Lusíadas*. E mesmo os clássicos do século XIX, como Dostoiévski, surgem no ensaio de Igor Leão e Ednilson Pedroso, que analisa como o grande romancista russo representou criticamente o utilitarismo, a racionalidade individual e o interesse pessoal na sociedade burguesa.

Enfim, como sempre, nosso sincero agradecimento a todos os que nos enviaram contribuições, aos pareceristas que avaliaram os trabalhos que recebemos,

a Tânia Zambini pela normalização da revista, e aos funcionários do Laboratório Editorial da FCL da UNESP de Araraquara, sem os quais o presente volume não teria vindo à luz.

Araraquara, junho de 2015.

Os editores



# A ONÍRICA VIAGEM

Álvaro Cardoso GOMES\*

*Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent  
Pour partir; coeurs légers, semblables aux ballons,  
De leur fatalité jamais ils ne s'écartent,  
Et, sans savoir pourquoi, disent toujours: Allons!*  
Baudelaire (1961, p.155)<sup>1</sup>

- **Resumo:** Este artigo pretende mostrar que o livro de poesia de Péricles Prade, *Memória Grega e Outros Poemas Viajantes*, pertence à antiga tradição dos “livros de viagem”, cultivados, ao longo dos tempos, por viajantes como Plínio, Marco Polo, Fernão Mendes Pinto, Daniel Defoe, Swift, Garrett, Humboldt. Nesse tipo de livro, de modo geral, um eu deambulante, em perene movimento, usando da observação, da memória e da imaginação, elabora um roteiro poético, inspirado por diversos espaços, seres, objetos que o impressionaram e mereceram representações poéticas.
- **Palavras-chave:** Livro de viagem. Onírico. Memória. Imaginação. Observação.

## Transparência e obscuridade

*Memória Grega e Outros Poemas Viajantes*, de Péricles Prade<sup>2</sup>, é dividido em quinze partes e estas, por sua vez, em rigoroso equilíbrio, divididas em cinco poemas. Cada segmento desses é dedicado a um determinado espaço visitado pelo poeta, embora a maioria dos títulos, tanto das partes quanto dos poemas, seja mais poética

---

\* USP – Universidade de São Paulo. FFLCH – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. São Paulo, SP- Brasil. 05508-900 – Coordenador do Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da UNISA, acgomes@unisa.br

<sup>1</sup> “Mas os verdadeiros viajantes são somente aqueles que partem/Por partir; corações ligeiros, semelhantes aos balões,/De seu fado eles jamais se livram,/E, sem saber por que, dizem sempre: Vamos!”

Todas as traduções do artigo foram elaboradas por nós.

<sup>2</sup> Péricles Luiz Medeiros Prade (Rio dos Cedros (SC), 1942). Juiz de Direito aposentado, advogado, poeta e prosador, vive atualmente em Florianópolis. Sua obra, de maneira geral, caracteriza-se pelo fantástico, pelo maravilhoso.

Artigo recebido em 29/03/2014 e aprovado em 14/07/2014.

do que toponímica. As seções II, III, IV e XIV indicam, de modo bem claro, lugares como a França, o Caribe, a Grécia e a República Checa. Já nas seções I, V, XI, XIII, só a consulta de títulos e leitura de alguns poemas é que nos remeterá a lugares como a Mesopotâmia, Alexandria, Polinésia, México. Nas partes restantes, nem sempre se indicia o espaço referido, como, por exemplo, em “Doces Ruídos” (VII) e “Objetos” (XII). Isso nos leva a pensar que por vezes o poeta mascara o espaço visitado ou se utiliza dele apenas como um ponto de partida, no qual a inspiração de qualquer ordem desabrochou para a escritura do poema.

A uma primeira leitura deste livro, que contempla os deslocamentos contínuos de um eu deambulante, verifica-se um visível contraste entre a simplicidade formal e o hermetismo dos textos. De fato, os poemas são curtos, ocupando alguns quando muito uma página e outros, como “Ataque”, resumido a cinco versos apenas:

Assim é,  
Senhora,  
quando o beijo no corpo  
a um ataque  
mortal se assemelha.  
(PRADE, 2014, p.39).

O poema é uma evocação – à “Senhora” – e uma demonstração de um ato amoroso, como se constituísse uma autêntica cantiga de amor. Há referência a uma instância temporal que, de certo modo, explica uma instância do amor. O que dá um sentido hermético ao poema é o uso do verbo *ser* sem o sujeito, como se a expressão “assim é”, de caráter conclusivo, fosse do conhecimento somente da mulher evocada. Em tão poucos versos, poetiza-se o conceito da servidão amorosa, vizinha da morte. A concisão convive com a transparência da forma: versos curtos, sintaxe simples e um claro dialogismo entre o sujeito e seu destinatário.

O hermetismo, criando contraste com a simplicidade formal, nasce dos implícitos e, sobretudo, da técnica poética que Péricles Prade chama, de modo muito judicioso, “cubismo poético”, em entrevista concedida a Marcos Vasques (2007, p.47). Como Picasso, o poeta utiliza uma “subjéctiva geometria” (“Em Picasso Ancorado”) (PRADE, 2014, p.16), e resulta daí que nem sempre é muito clara a concatenação entre as imagens. É como se Péricles Prade polifacetasse o real, que se oferece em fragmentos, a exemplo de um pavimento de cacos de ladrilhos, cuja unidade se dá pela imaginação, pois “a verdade/no caleidoscópio se hospeda” (“No Café de Fiori”) (PRADE, 2014, p.15). A verdade é em sua essência múltipla. A esse respeito o poeta fala da “[...] descontinuidade de boa parte dos poemas, à espera do preenchimento do vazio pelo leitor atento”, na mesma entrevista concedida a Marcos Vasques (2007, p.47). Há exemplos variados dessa técnica caleidoscópica utilizada para compor os poemas, como, por exemplo, em “Com a Permissão de Sócrates”:

Não gosto  
                   do cheiro das amazonas,  
                   da grinalda de arruda  
 sobre o tórax dos defuntos,  
                   da mania da áspide  
 com o queixo colado no chão,  
                   do modelo  
 da Torre de Babel,  
                   do demônio  
 com a cabeça entre as pernas,  
                   do hálito do basilisco  
 chocado no esterco,  
                   do pijama de algodão  
 do viajor Xavier de Maistre  
                   &  
                   do gato que ao pedinte  
 empresta uma vida sem hesitar  
 (PRADE, 2014, p.28).

O exercício de vontade do sujeito implica opção pelo “não”, e o verbo gostar tem como objeto uma sequência de imagens que o completam, mas de uma forma aleatória, já que é impossível tentar organizar as partes em função de um todo. Como nas pinturas medievais, em que os segmentos arrumam-se nas telas por coordenação e não por subordinação, o poema de Péricles Prade constrói-se com um princípio semelhante. Cada complemento do verbo “gostar” tem vida própria, e as imagens isolam-se, fundidas apenas pelo inusitado das situações evocadas. Isso tem como consequência o fato de as imagens voarem soltas, a ressaltarem o princípio do “cubismo poético”, já referido, que provoca o imediato efeito do estranhamento. A esse propósito, lembramos de que efeitos desse tipo na poesia moderna servem “[...] àquela finalidade obscura de indicar uma transcendência *em dissonâncias e em fragmentos, cuja harmonia e totalidade ninguém mais pode perceber*” (FRIEDRICH, 1978, p.34, grifo nosso). É possível ainda falar a esse respeito de algo que impregnará todo o livro e que chamamos de “embriaguez do onírico”. Tal embriaguez, possuindo o poeta, faz que ele desmembre o real, mas sem indicar a relação entre as partes, o que implica que não nos revelará a chave dos enigmas propostos.

Pode-se dizer que Péricles Prade decifra a cifra do Universo, mas acaba, de maneira paradoxal, por criar outra cifra, talvez mais complexa ainda. É de se crer que sempre há um mistério subjacente a todos os poemas, na medida em que “[...] Assurbanipal, o assírio compilador/das inscrições cuneiformes, aquele que não virá/para decifrar o sacro mistério destas fórmulas” (PRADE, 2014, p.8). Sendo assim, a poesia de Péricles Prade, como de modo geral acontece na

poesia do Modernismo, chama a atenção por um duplo aspecto: revela aspectos desconhecidos do real, mas, logo em seguida, desorienta “por meio da absoluta novidade que introduz” (FRIEDRICH, 1978, p.161). Ainda segundo o autor de **Estrutura da lírica moderna**, a obscuridade que se nota nesse princípio poético é proposital, pois

A lírica moderna impõe à linguagem a tarefa paradoxal de expressão e, ao mesmo tempo, encobrir um significado. A obscuridade converteu-se em princípio estético dominante, afastando demais a poesia da função normal de comunicação da linguagem, para mantê-la flutuando numa esfera da qual pode mais afastar-se que se aproximar de nós (FRIEDRICH, 1978, p.178).

Isso acontece porque o poeta é movido pelo “cortejo de espantos”, pela concepção de que, sendo “eterna [...] a visão/na sombra” (PRADE, 2014, p.33), o efeito de estranhamento a ser causado no leitor deverá ser similar ao dele, quando se deparou com determinada paisagem ou mesmo com determinado objeto. Mas para tanto é necessária a obscuridade, a “veladura da sombra”, que o faz rejeitar a mimese, em seu sentido mais literal, e a submissão à lógica cartesiana. Ainda segundo Friedrich (1978, p.144),

A poesia intelectual coincide com a alógica no tocante à fuga da mediocridade humana, ao afastamento do concreto normal e dos sentimentos usuais, à renúncia à compreensibilidade limitante substituindo-a por uma sugestividade ambígua e à vontade de transformar a poesia em um quadro autônomo, objetivo de si própria, cujos conteúdos subsistem apenas graças a sua linguagem, a sua fantasia ilimitada ou a seu jogo irreal de sonho, e não graças a uma reprodução do mundo ou a uma expressão de sentimentos.

Os poemas apresentam-se como o espaço dentro do qual o poeta pode aplaudir o milagre “do começo ao fim” (“Desova”) (PRADE, 2014, p.42). Assim, não seria demais crer que o poema equivale ao ovo primevo que, ligado à “gênese do mundo”, é uma “*réalité primordiale, qui contient en germe la multiplicité des êtres*” e “*une image du monde et de la perfection*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1974, p.300 e 301)<sup>3</sup>. Ele se oferece em constante desova, como se o Universo fosse recriado a todo instante, em eterna mutação. Sua ativação se dá pela interferência do poeta, ao recriá-lo por meio das palavras que assumem a feição procriativa da “ave divina”:

---

<sup>3</sup> “realidade primordial, que contém o germe da multiplicidade dos seres” e “uma imagem do mundo e da perfeição”.

Eis o antiquíssimo  
gerador do mundo.  
O  
ovo  
primordial  
posto  
&  
reposto  
pela ave divina  
após o primeiro coito  
(PRADE, 2014, p.42).

Ainda no que diz respeito à forma, valeria a pena apontar dois poemas icônicos que, de certo modo, referendam o caráter visual de muitos desses poemas de Prade, nascidos da observação do real e da fixação num objeto estético ou não. Seriam tais textos considerados como autênticos caligramas, que, de acordo com Massaud Moisés (2004, p.61), têm as seguintes características:

Nome inventado por Guillaume Apollinaire (1880-1918), a partir de “caligrafia” e “ideograma”, para servir de título a uma coletânea de poemas que publicou em 1918 (*Calligrammes*), nos quais as palavras se organizam graficamente de modo a dar uma idéia do conteúdo. O resultado era uma poesia visual, entroncada na velha tradição que remonta ao poema *figurado*, denominado entre os latinos de *carmen figuratum* e entre os gregos de *technopaignion*, e que mais tarde encontraria eco na chamada poesia concretista. Fundindo a poesia com as artes plásticas, os caligramas denotavam a influência do Cubismo, da pintura futurista e do ideograma.

É o que se observa nos poemas abaixo, em que Péricles Prade procura atrair o leitor, numa primeira instância, pelo aspecto concreto do texto:

Nas ruínas relembro

1. Não é um verme  
a criatura azul  
que se mexe.
2. Maravilha  
é pôr dois tigres  
no bolso ao mesmo tempo.
3. Perigosa  
é a língua  
do filósofo seduzido.
4. Às vezes  
é na unha do pé  
que o desejo cresce.
5. Nem todo coração  
de artista plástico  
é verde.

e

À maneira de Kaváfis

Ruídos e perfumes. A voz no quarto  
ainda ressoa. Eterna é a visão  
na sombra. Luz, não, agora  
é a mão negra que reconheço.  
Também  
combati Datis e Artefenes. Ligeiro  
combate de vários mortos. Inclusive a minha  
em Bizâncio, no outono  
(PRADE, 2014, p.30 e 33).

No primeiro poema, o poeta reconstrói o caos sugerido pelas ruínas, por meio da arrumação também caótica do poema. Os segmentos, apesar de numerados em ordem crescente, ocupam espaço aleatório no corpo do texto, e as imagens, por conta dessa arrumação (ou mesmo desarrumação), sugerem a ideia de fragmentação, de desordem. Desse modo, elas não se coadunam entre si, como se representassem apenas meros

*insights* do real, entendido aqui não como um todo uniforme, mas como partes sem um todo. Por sua vez, nada há de comum entre as imagens evocadas, a não ser que elas pertencem ao reino do que é espantoso e maravilhoso. É como se o poeta, sob o impacto da observação de pedaços de mármore esculpido, capitéis, troncos de estátuas, ou outras ruínas quaisquer, ativasse seu imaginário, trazendo à vista imagens fragmentárias, que se comportam como constelações de sombras. O poeta mimetiza, por meio do apelo visual, ruínas entrevistadas em viagem e, por extensão, o caos de um mundo sem unidade. Mimetizando a desordem, o poeta impõe outra ordem, a da maravilha, que se percebe no corpo das imagens, como a de “pôr dois tigres/no bolso ao mesmo tempo”.

O segundo poema, graças à engenhosa arrumação dos versos, é também um caligrama, ao se tornar um ícone da enigmática letra “K”, que, por sua vez, remete ao poeta Kaváfis. Antes mesmo de ser lido, impressiona a visão do leitor, de maneira que o seu sentido pode ser apreendido no todo e de imediato, depois do contato inicial com o texto, ou, mais adiante, com a compreensão das imagens aglutinadas. Verifica-se que o poeta atua, motivado pelos sentidos – ruídos, vozes, perfumes –, que o orientam no mundo das sombras, uma evidente metáfora do inconsciente. É lá que nascem as imagens alucinadas. Isso faz que ele, num processo de transformação poética, identifique-se ao poeta Kaváfis evocado sonora e visualmente.

## O gênero poético

Esta obra de Péricles Prade pertence à antiga tradição dos “livros de viagens”, cultivados, ao longo dos tempos, por viajantes como Plínio, Marco Pólo, Fernão Mendes Pinto, Defoe, Swift, Xavier de Maistre, Garrett, Humboldt, só para citar alguns nomes. Irmana-se, pois, a outros livros de Péricles Prade. Mas algumas reflexões se nos impõem, de acordo com a perspectiva adotada pelo autor diante do real que se lhe oferece. De um lado, em alguns poemas, o leitor identifica sem muita dificuldade um local, um ser, um objeto que serviram de ponto de partida para os poemas. São os casos de “Biblioteca Real”, “Harpa do Rei de Hur”, “Na Síria Antiga”, “À Maneira de Kaváfis”, “Pirâmides”, etc. De outro lado, essa identificação pode ser mais problemática, na medida em que o poeta compõe seu texto, situando-se diante de um espaço não nomeado e seduzido por uma imagem que a memória afetiva e/ou o mundo sombrio do inconsciente lhe ofereceu. O que dizer, por exemplo, de um poema como “Sol Negro”? Ei-lo em sua forma concisa e hermética:

Arde minh'alma  
no centro  
do  
sol negro  
(PRADE, 2014, p.46).

Torna-se impossível identificar o espaço visitado, mas o que interessa no poema, como em outros textos assemelhados, em que o referencial permanece oculto, é o princípio da liberdade estética. Ou seja: o sujeito, ainda que deambulante e viajero, não se prende de maneira obrigatória ao espaço que o circunda, como se se entregasse a forças que não pudesse controlar. Assim, a partir do oxímoro do título e do último verso, a imagem da criação poética, que nasce do encontro dos primitivos contrários e da sobrevalorização das sombras, comparece como paradigma. Os *insights* nascem, pois, desse brilho da alma em ardência, que se queima no centro do anti-sol dos ocultistas e alquimistas. O *Sol Níger*, de acordo com Marie-Louise Von Franz (1993, p.135), “[...] seria o aspecto sombrio, escuro, da consciência”, tendo, em consequência, “um aspecto oculto e destrutivo”. Para a regeneração do sol e sua recuperação enquanto força positiva e ativa, o herói solar precisa sacrificar a alma, queimando-a.

Ao cabo, pode-se dizer que Péricles Prade oferta-nos um roteiro (ou seria um anti-roteiro?) “[...] que liga sítios conhecidos a formulações crípticas, que associa referências eruditas a imagens que brotam das profundezas do inconsciente” (ARANTES, 2007, p.43). Tendo por base essa dupla orientação que se percebe em *Memória Grega e Outros Poemas Viajantes* – a da referência direta a um espaço e a da referência indireta –, retornemos ao gênero do “livro de viagens”. Antes de tudo, é imperioso ter em mente que Péricles Prade, de modo diferente dos viajantes comuns, como os clássicos Plínio, Marco Pólo, Fernão Lopes e os modernos Humboldt e Richard Burton, entre muitos outros, não tem uma motivação fixa para sua viagem. Ou seja: não chega a determinar um destino e muito menos qualquer tipo de interesse, de utilitarismo, que era o que, de certo modo, movia os exploradores e historiadores convencionais do passado e do presente. No caso deles, ainda que pudessem ter sido inspiradas por sonhos, as viagens tinham como motivação primeira um princípio científico muito bem definido – o de desbravar novas terras, o de marcar fronteiras, o de registrar a existência de seres e espécimes desconhecidos. E a mais das vezes, tais viajantes recebiam incentivos de nações, mecenas ou institutos científicos.

Já a ânsia de viajar, em Péricles Prade, serve a propósitos diferentes, pois ele, sem um mecenas e solitário, é motivado pelos chamados “interesses quiméricos”, assim descritos por Bachelard (1973, p.101): “*Pour affronter La navigation, il faut des intérêts puissants. Or les véritables intérêts puissants sont les intérêts chimériques.*”



*Ce sont des intérêts qu'on rêve, ce ne sont pas ceux qu'on calcule. Ce sont les intérêts fabuleux.*<sup>4</sup>

Baudelaire navega na mesma direção, ao dizer que “*Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent/pour partir*”, alimentando-se dos devaneios com os “*pays chimériques*” (BAUDELAIRE, 1961, p.155 e 156)<sup>5</sup>. Algo equivalente nos diz Nerval (2001, p.16), neste fragmento impregnado de alta poeticidade de *Voyage en Orient*:

*C'est une impression douloureuse, à mesure qu'on va plus loin, de perdre, ville à ville et pays à pays, tout ce bel univers qu'on s'est créé jeune, par les lectures, par les tableaux et par les rêves. Le monde qui se compose ainsi dans la tête des enfants est si riche et si beau, qu'on ne sait s'il est le résultat exagéré d'idées apprises, ou si c'est un souvenir d'une existence antérieure et la géographie magique d'une planète inconnue.*<sup>6</sup>

Observa-se, em seu texto, a “impressão dolorosa” de se perder um mundo “tão rico e tão belo”, criado pela cabeça das crianças, que, movidas pela imaginação, rememoram a “geografia mágica de um planeta desconhecido”. O confronto entre a mente do adulto, marcada pelo racionalismo e a da criança, guiada pelo devaneio, presta-se a criar outro confronto, entre o homem observador, o viajante comum, e o poeta, que se alimenta de e que, por isso mesmo, acaba por se identificar às crianças: “*Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes, l'univers est égal à son vaste appétit*”<sup>7</sup> (BAUDELAIRE, 1961, p.155). Isso nos permite dizer que a viagem “[...] *is never merely a passage through space, but rather na expression of the urgent desire for Discovery and change that underlies the actual movement and experience of travelling*” (CIRLOT, 1983, p.164)<sup>8</sup>. Sendo assim, o simbolismo da viagem, “[...] *particulièrement riche, se resume toutefois dans la quête de la vérité, de la paix, de l'immortalité*” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1974, p.407)<sup>9</sup>, e mesmo a do encontro de um centro espiritual. Ou ainda, segundo Alain de Botton (2012, p.17), pode ser o meio mais eficaz da busca da felicidade: “Se nossas vidas são dominadas pela busca da felicidade, talvez poucas atividades revelem tanto a respeito da dinâmica desse anseio – com toda sua empolgação e

<sup>4</sup> “Para enfrentar a navegação, são necessários interesses possantes. Ora, os verdadeiros interesses possantes são os interesses quiméricos. São os interesses que se sonha, não são os que se calcula. São os interesses fabulosos.”

<sup>5</sup> “Mas os verdadeiros viajantes são somente aqueles que partem”, “países quiméricos”.

<sup>6</sup> “É uma impressão dolorosa, à medida que se vai mais longe, de perder, cidade a cidade e país a país, todo este belo universo que se acreditaria jovem, pelos leitores, pelos quadros e pelos sonhos. O mundo que se compõe assim na cabeça das crianças é tão rico e tão belo, que não se sabe se ele é o resultado exagerado das ideias tomadas a priori, ou se é a rememoração de uma existência anterior e a geografia de um planeta desconhecido”.

<sup>7</sup> “Para as crianças, amorosas dos mapas e das estampas, o universo é igual a seu vasto apetite”.

<sup>8</sup> “[...] não é meramente a passagem através do espaço; pelo contrário, é uma expressão do desejo urgente da descoberta e mudança que subjaz sob o real movimento e a experiência de viajar”.

<sup>9</sup> “particularmente rico, se resume muitas vezes à busca da verdade, da paz, da imortalidade”.

seus paradoxos – quanto o ato de viajar”. É isso que move o eu deambulante de Péricles Prade. Em “Na Biblioteca Real”, ele parte à procura dos “deuses esquecidos”, tocado pelo “cortejo dos espantos”. O mesmo se dá em “Frustração”: “por Atenas caminhei/à procura dos deuses esquecidos”. Expressando um profundo desejo de mudança interior e recusando-se a desenhar meras impressões da paisagem, o sujeito quer recuperar um tempo imemorial, “É/da infância milenar/a antiga voz que ouço” (“O Meu Nome Escrevi”), dentro do qual poderá cumprir seu desígnio, que é o de realizar a “longa viagem”, “para construir/o novo reino” (“De Cristal”). Isso faz que ele, em vez de se comportar como um viajante comum, se transforme num “Viajante do Além” (“Joa Rara”). Sendo assim, o poeta é um ser privilegiado, pois seu olhar especial e sua imaginação lhe permitirão conhecer a “geografia mágica” de Nerval e assim se projetar para um espaço mágico, onde poderá entender “o pensamento/(dos ventos)” (“Em Raiateia”) e chegar “*perto de ondelas árvores sussurram*” (“Estive lá”) (PRADE, 2014, p.8, 26, 44, 59, 64, 78).

## A percepção, as sensações

Nesse processo de observar espaço, seres, objetos, enquanto se viaja, há que se pensar que a percepção é sempre limitada e variável, no sentido de que ela muda de acordo com os humores do sujeito. Este pode vir a ser conduzido por impulsos do inconsciente, pela sua experiência de vida, leituras, pelo trabalho da memória, etc. Sem contar que “[...] *Il n’y a pas de perception qui NE soit imprégnée de souvenirs. Aux donnés immédiates et présentes de nos sens nous mêlons mille et mille détails de notre expérience passée*” (BERGSON, 1968, p.30)<sup>10</sup>. Seria quase impossível, pois, se pensar numa percepção pura, capaz de obter da matéria uma visão ao mesmo tempo completa e instantânea. O sujeito, diante de algo que lhe chamou a atenção, jamais apreende um todo e, de modo geral, se prende a uma parte desse todo, impregnando-o, ademais, com outras sensações e resquícios da memória pessoal. É o que Ian McEwan (2011, p.216) observa em seu romance *Amor Sem Fim*:

Os neurocientistas dizem que os pacientes sujeitos a um exame de ressonância magnética apresentam intensa atividade no córtex visual quando solicitados a rememorar alguma cena. No entanto, a memória oferece uma imagem muito pobre, pouco mais do que uma sombra, quase invisível, o eco de um assunto. Não é possível examinar tal imagem em busca de novas informações. Ela se desfaz ao ser examinada de perto.

---

<sup>10</sup> “[...] não há percepção que não seja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos nós misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada”.

A rememoração satisfatória de determinada cena por um indivíduo, como bem observa o escritor britânico, é tornada impossível, pois a “memória oferece uma imagem muito pobre” do que se observou, com a obliteração inconsciente de aspectos que poderiam ser fundamentais para o conhecimento. Isso porque “[...] *le corps, toujours orienté vers l'action, a pour fonction essentielle de limiter, en vue de l'action, la vie de l'esprit*” (BERGSON, 1968, p.199)<sup>11</sup>. Mas é preciso diferenciar esse tipo de recordação, que visa a um objetivo prático e/ou científico, a um domínio dos objetos do mundo real pelo homem, da chamada “recordação criadora”, assim explicada por Hans Meyerhoff (1976, p.64):

Essas recordações, justamente com suas associações significativas, estabelecem o processo da imaginação criadora em operação e a sustentam. A imaginação criadora é recordação criadora. A recordação é uma atividade, uma operação – não a reprodução passiva das respostas habituais da memória.

Nesse caso, ela se diferencia do método científico da abordagem do real, pois implica a reconstrução desse mesmo real, por meio da ativação da imaginação e da memória afetiva.

Em Péricles Prade, a recordação desperta por um determinado espaço, em alguns momentos, pode levar de modo aleatório o sujeito a outro espaço diferente, sem que haja uma explicação plausível. É o caso do poema “Diabinhos”:

Diabinhos  
vermelhos  
ao redor do poço.

Alegres,  
brincando  
em fila indiana.

À memória  
retornam  
quando menos espero.

Agora,  
por exemplo,  
no Bazar de Istambul  
(PRADE, 2014, p.54).

---

<sup>11</sup> “[...] o corpo, sempre orientado para a ação, tem por função essencial limitar, devido à ação, a vida do espírito”.

O sujeito poético encontra-se no bazar de Istambul, mas, em vez de descrever o local, deixa-se levar por uma recordação imprevista, que lhe vem à memória quando ele menos espera. Os “diabinhos vermelhos”<sup>12</sup>, como se poderá observar no fragmento da entrevista concedida pelo poeta, pertencem à infância longínqua e nada têm a ver com o espaço circundante. Em outras palavras, ele se deixou dominar por uma imagem que veio do inconsciente e que se lhe impôs, independente de sua vontade. A percepção, pois, é acrescida ou até mesmo suplantada pela recordação de caráter afetivo. O que seria considerado negativo, de um estrito ponto de vista pragmático, torna-se positivo, se compreendido de um ponto de vista poético. Ainda mais se pensarmos, como Octavio Paz (1984, p.53), que “[...] escrever um poema é construir uma realidade à parte e auto-suficiente” que basta a si mesma.

Em outros momentos, o que acontece é a percepção limitada, ou seja, a fixação de um determinado objeto, o que leva a um princípio fetichista, a partir do que chamamos de um “deslocamento onírico”. Ou seja: parte-se de um determinado objeto que serve apenas para deflagrar o processo imaginário. O caso mais notável disso está em “Harpa do Rei de Hur”:

O que vejo, amigo,  
na harpa do Rei de Ur?

Na harpa do Rei de Ur  
vejo animais esculpidos.  
Vejo os touros de Gilgamesch  
erguidos nas patas traseiras.

O que mais vejo?

---

<sup>12</sup> A referência aos diabinhos comparece numa entrevista que o poeta nos concedeu e que foi registrada no livro *Alçapão de Imagens* (PRADE, 2012, p.205). “Parece que li numa entrevista sua que, em criança, costumava ter visões de diabinhos. Explique: como isso aconteceu?”

“Não posso afirmar, com segurança, que os elementais existem. Apenas transmito, aos que me querem ouvir e agora ler, duas notáveis experiências ocorridas na infância.

A primeira foi aos 6 ou 7 anos, em Rodeio/SC. Estava sentado numa pequena escada de madeira, encostada na parte de trás da casa, quando, ao olhar à direita, vi alguns diabinhos — todos vermelhos — saírem de um poço, desses de tipo rústico, construídos no interior, para o suprimento das necessidades de água da família. Andavam em fila indiana, sorrindo, cuja alegria me contagiou. Levantei-me, na esperança de também brincar, mas, surpreendidos, voltaram com rapidez à cisterna que havia secado.

A segunda, creio que passei aos 9/10 anos, em Timbó/SC, numa casa alugada por Henrique Gessner ao meu pai. Encontrava-me no sótão, já deitado na cama, à noite (não me lembro do horário), sob os lençóis de linho e sobre travesseiros de pena de gancho (era comum o seu uso na região do Vale do Itajaí). Eis que, nas vésperas do sono, percebi a presença dos mesmos diabinhos, andando, com prudência, no parapeito da janela quase escondida pelas cortinas feitas com carinho por D. Áurea (mamãe). Portanto, agiram de forma diferente da ocorrida dois ou três anos antes desse episódio. Fechei os olhos, temeroso, tremendo, com receio (sem razão) de que pudessem fazer mal. Lamento até hoje esse gesto insensato que certamente os assustou”.

Em suas cabeças humanas  
daqui o vejo abraçado  
por ser o herói talhado  
como eles para morrer.

É só o que vejo  
na harpa do Rei de Ur  
quando dos olhos se despede  
a luz que não mais brilha  
(PRADE, 2014, p.9).

O poema é na realidade uma *ekphrasis*, entendida como uma reprodução poética de um determinado objeto artístico:

A ecfraze não é, não pode restringir-se a ser, mera descrição. Quando se limita a isso, incide na linearidade fotográfica, que significa ausência de sentimento poético, uma vez que este implica a metamorfose do objeto pictórico, pela filtragem e desenvolvimento dos componentes plásticos que acionam as engrenagens do olhar. A ecfraze poética é uma recriação, tanto quanto a expressão o efeito de uma paisagem natural sobre a sensibilidade do poeta: é uma realidade paralela, não a sua imagem num espelho plano (MOISÉS, 2002, p.223).

Desprezando tudo o mais relativo ao Rei de Ur, o poeta concentra-se num determinado objeto, a harpa, que passa a descrever, mas não de modo inanimado, porquanto acaba por dar vida e movimento aos seres e animais. Conforme Heffernan (1991, p.307), a *ekphrasis* “[...] *typically represents the arrested moment of graphic art not by re-creating its fixity in words but rather by releasing its embryonically narrative impulse*”<sup>13</sup>. Algo similar acontece também nos poemas “Adivinhação pela Flecha” e “Na Síria Antiga”, em que o objeto-fetichado contemplado é uma “faca de ouro”. Vem daí que percebamos nesse processo criativo uma dupla limitação: a) o poeta capta do complexo real um único objeto; b) o poeta descreve, como ele mesmo confessa, somente alguns poucos aspectos na harpa: “É só o que vejo/na harpa do Rei de Ur”. Ao aceitar a restrição do olhar e, por conseguinte da percepção, nota-se que o fim último da poesia não estaria numa reprodução fiel do real, como se houvesse a intenção de representá-lo em todos os seus detalhes, à semelhança de certas telas do Renascimento ou mesmo de uma fotografia. O importante no caso é que o detalhe se comportará como se fosse um autêntico “correlativo objetivo”, segundo o ponto de vista de Eliot (1961, p.145, grifo do autor):

---

<sup>13</sup> “[...] tipicamente representa o suspenso momento da arte gráfica, não por recriar sua fixidez em palavras, mas preferencialmente por libertar seu embriônico impulso narrativo”.

[...] o único meio de exprimir emoção sob a forma de arte consiste em achar um “correlativo objetivo”; noutras palavras, um conjunto de objetos, uma situação, uma cadeia de acontecimentos, que constituirá a fórmula daquela emoção *particular*; de tal maneira que, quando ocorrerem fatos exteriores, que devem culminar numa experiência sensorial, a emoção seja imediatamente vocada.

Os seres, os objetos e mesmo o espaço visitado servirão como um estopim do processo criativo, para que a emoção ou as imagens vindas do inconsciente se libertem e ganhem o mundo. Desse modo, Péricles Prade, com esta coleção de poemas viajantes realiza uma onírica viagem, em que os sonhos imperam sobre a circunstancial e limitada descrição objetiva de cenários, coisas e seres.

É o que o distingue, com plasticidade e beleza, dos viajantes convencionais.

GOMES, A. C. The oniric trip. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 54, n.1, p.9-23, jan./jun. 2014.

- **ABSTRACT:** *This article intends to show that poetry book **Memória Grega e Outros Poemas Viajantes**, by Péricles Prade, belongs to the ancient tradition of “travel books”, written, over time, by travelers like Pliny, Marco Polo, Fernão Mendes Pinto, Daniel Defoe, Swift, Garrett, Humboldt. In this type of book, generally one “eu-deambulante” in perpetual motion, using observation, memory and imagination, develops a poetic script, inspired by different spaces, beings, objects that have impressed him and deserved poetic representations.*
- **KEYWORDS:** *Travel book. Dream. Memory. Imagination. Observation.*

## Referências

ARANTES, A. **Sobre uma viagem a três destinos:** posfácio a Tríplice Viagem ao Interior da Bota. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

BACHELARD, G. **L'eau et les rêves.** Paris: J. Corti, 1973.

BAUDELAIRE, C. **Les fleurs du mal.** Paris: Garnier, 1961.

BERGSON, H. **Matière et mémoire.** Paris: PUF, 1968.

BOTTON, A. de. **A arte de viajar.** Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dictionnaire des symboles.** Paris: Seghers, 1974. 4v.

- CIRLOT, J. E. **A dictionary of symbols**. New York: Philosophical Library, 1983.
- ELIOT, T. S. **Hamlet, in Selected Essays**. London: Faber & Faber, 1961.
- FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- HEFFERNAN, J. A. W. Ekphrasis and representation. **New Literary History**, Baltimore, n.22, p.297-316, 1991.
- McEWAN, I. **Amor sem fim**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- MEYERHOFF, H. **O tempo na literatura**. São Paulo: McGraw-Hill, 1976.
- MOISÉS, M. Albano Martins: a poética do olhar. In:\_\_\_\_\_. **A literatura como denúncia**. São Paulo: Íbis, 2002. p.208-225.
- \_\_\_\_\_. **Dicionário de termos literários**. 12.ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.
- NERVAL, G. de. **Voyage em Orient in Répertoire des graphies nervaliennes**: les originaux et l'édition: Voyage en Orient. Édition établie par Shu Fujita, Yoshihiro Maruyama et Takeshi Tamura. Tóquio: Faculté de Lettres, 2001.
- PAZ, O. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PRADE, P. **Alçapão de imagens**. São Paulo: Pantemporâneo, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Memória grega e outros poemas viajantes**. Florianópolis: Pantemporâneo, 2014.
- VASQUES, M. O senhor dos elementos. **Diário catarinense (DC Cultura)**, Florianópolis, 19 maio 2007. Não paginado
- VON FRANZ, M.-L. **Alquimia**. 9.ed. São Paulo: Cultrix, 1993.





# RENASCIMENTO SIMBÓLICO PÓS-REVOLUÇÃO DE ABRIL EM BALADA DA PRAIA DOS CÃES E ALEXANDRA ALPHA, DE JOSÉ CARDOSO PIRES

Ana SALDANHA<sup>1</sup>

- **RESUMO:** Análise do período ditatorial português (1926-1974) na ficção de José Cardoso Pires, tendo, sobretudo, em consideração, a desconstrução mitológico-simbólica cardosiana. Neste sentido, abordaremos a problematização do espaço português levada a cabo pelo autor e estudaremos a simbologia e imaginário social, antes e depois da Revolução de 25 de Abril de 1974, em duas obras de José Cardoso Pires: *Balada da Praia dos Cães* e *Alexandra Alpha*. Continuamos este estudo com uma reflexão sobre a dualidade *tempo histórico-tempo da narrativa* em ambas as obras, fazendo, para tal, um paralelo com uma obra de uma autora portuguesa que, de forma a problematizar o passado recente português, emprega essa mesma dualidade: *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa.
- **Palavras-Chave:** Literatura. Revolução Portuguesa. Imaginário. Simbologia. Neorrealismo.

## Introdução

*O Anjo Ancorado* (romance publicado em 1958), *O Hóspede de Job* (romance publicado em 1963), *O Delfim* (romance publicado em 1968), *Balada da Praia dos Cães* (romance publicado em 1982) e *Alexandra Alpha* (romance publicado em 1987) são obras de José Cardoso Pires que, reagindo contra “[...] certa sentimentalidade ainda inerente ao nosso neo-realismo tradicional” (LOPES; SARAIVA, 1955, p.1160), se focalizam na problemática da identidade portuguesa durante o período ditatorial: “De *O Anjo Ancorado* a *Alexandra Alpha*, as histórias são como partes que, somadas, acabam por representar o todo, que é a identidade problemática de um país dividido entre o atraso e o desenvolvimento, entre o rural e o urbano, entre, enfim, a tradição e a modernidade” (PEREIRA, 1999).

---

\* Bolsista de pós-doutorado pela FAPESP – UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, SP – Brasil. 14.800.901. anasaldanha2@gmail.com

Artigo recebido em 29/03/2014 e aprovado em 14/07/2014.

É, portanto, através da crítica e da problematização da mitologia nacionalista que Cardoso Pires alegoriza o espaço português e constrói o discurso ficcional sobre realidades historicamente conhecidas. A este procedimento constante no discurso literário de José Cardoso Pires, juntam-se outros, variáveis, “[...] resultantes da busca de originalidade de uma obra em relação às outras, e, ainda, das mudanças próprias do gênero” (PEREIRA, 1999).

Através do estudo da ficcionalidade de José Cardoso Pires, pretendemos, desta forma, analisar a representação literária cardosiana do período ditatorial português, sobretudo através da desconstrução mitológico-simbólica encetada pelo autor. A problematização do espaço português e a simbologia e imaginário pré-Revolução e pós-Revolução serão, num primeiro momento, abordados na obra *Balada da Praia dos Cães* e, num segundo, na obra *Alexandra Alpha*. Concluímos este trabalho por uma reflexão sobre a dualidade *tempo histórico-tempo da narrativa* nas duas obras cardosianas, recorrendo, para tal, a uma obra que, tendo igualmente sido escrita após a Revolução portuguesa, recorre a essa mesma dualidade para problematizar o passado recente português; referimo-nos a *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa.

Histórico-literariamente, consideramos que, quer *Balada da Praia dos Cães*, quer *Alexandra Alpha*, se inserem, à imagem do que acontece no conjunto da obra de Cardoso Pires (sobretudo a partir de 1968, após a publicação de *O Delfim*), elementos nitidamente neo-realistas. Consideramos, por conseguinte, que ambas as obras se incorporam no movimento (diacrónico) neo-realista. Paralelamente, ambas abordam a mesma problemática mitológico-identitária: “Pode-se dizer que os dois romances de Cardoso Pires publicados nos anos 80 – *Balada da Praia dos Cães*, 1982 e *Alexandra Alpha*, 1987 –, herdeiros de uma ficção que nunca deixou de contextualizar o país, estabelecem um novo momento no percurso literário do autor” (PEREIRA, 1999)<sup>1</sup>.

## **Balada da Praia dos Cães: narração de uma ocorrência histórica pré-revolução: memória inventada**

A *Balada da Praia dos Cães* – primeiro romance de José Cardoso Pires após a Revolução de Abril – desenvolve, à imagem de toda a obra cardosiana, um discurso narrativo que problematiza o espaço português. Nesta obra, Cardoso Pires, a partir de arquivos reais cujo acesso antes de 1974 era praticamente impossível, constrói uma narrativa pré-Revolução, baseada na história real do assassinato, em Abril de 1960, de um major do exército cujo corpo foi encontrado nos arredores de Lisboa.

---

<sup>1</sup> Cardoso Pires escreve ambos os romances sem as amarras da alegoria a que teria de recorrer se tivesse escrito o romance antes de 1974.

Ora, é pela voz de um investigador da Polícia Judiciária, sobre cuja figura se centra a narrativa, que o leitor acompanha o ambiente da cidade de Lisboa dos anos sessenta, as relações entre o regime e a polícia assim como o contexto político de então, marcado pela omnipresença do chefe-guia Salazar. O protagonista – “Elias Cabral Santana, folha corrida: n. em Lisboa 1909, na freguesia da Sé, filho de um juiz de comarca” (PIRES, 1984, p.11) – é o próprio narrador, cuja reflexão, métodos de trabalho e opiniões divergem, contudo, das defendidas pelo autor. Assim, quando o narrador impessoal narra, o sentido da visão continua a pertencer à personagem Elias Santana. Cardoso Pires utiliza, por conseguinte, um narrador-personagem ideologicamente distanciado de si próprio para, através de um discurso contraditório, permitir a transparência da sua própria opinião crítica da ordem e valores sociais do tempo-espaço narrativo. Essa distância irónica entre o narrador e o autor constitui o traço estilístico de *Balada da Praia dos Cães*. O narrador significa o *mal*, num processo de representação da linguagem em que o leitor, confiando no outro que é narrador, deste sente repugnância.

Ao basear a narrativa num fato real, Cardoso Pires articula um discurso ficcional e um discurso histórico (apesar de a relação do romance com a historicidade não ser explícita): da síntese de ambos nasce um discurso *para-realista*, no qual se conciliam romance realista e romance de invenção. É, aliás, o próprio José Cardoso Pires (1984, p.244) quem situa o romance num espaço inventivo memorial – “memória inventada” –, localizando o discurso ficcional num determinado contexto histórico. Narrados vinte e dois anos após a sua ocorrência, os fatos históricos tornam-se memória, a memória torna-se invenção e a invenção torna-se literatura.

O relatório verídico do cadáver do Major Dantas serve ao autor para refletir sobre o poder do regime e da polícia política – “el-rei” (PIRES, 1984, p.205) – e sua relação com os homens e mulheres portugueses: “Visto do fundo do maple de Elias o inspetor aparece barricado atrás de dossiers com o retrato de Salazar no infinito da parede. Um sossego, ali. A luz da manhã amacia o gabinete e, caso raro, não deram pelas ambulâncias desta vez” (PIRES, 1984, p.134). A fidelidade histórica coloca-se ao serviço da liberdade ficcional, através de um processo discursivo em que o autor problematiza e reflete sobre o conhecimento de si próprio e o espaço histórico-temporal recente. Gradualmente, esta reflexão passa a constituir o tema principal da obra, pelo que a resolução do crime, inicialmente o tema principal, se torna no pano de fundo da narrativa.

Nesse processo discursivo, José Cardoso Pires enceta, como veremos, uma desconstrução mitológica e, conseqüentemente, simbólica, do espaço-tempo presente da narrativa.

## Desconstrução da tríade imagética ditatorial portuguesa

A tríade Deus-Pátria-Família [Autoridade] está constantemente presente em *Balada da Praia dos Cães*, sendo desconstruída e de(s)mitificada ao longo da narrativa.

Servindo para justificar o anticomunismo do regime e alimentar o mito da conspiração – mantendo, por conseguinte, sob alta vigilância policial toda uma nação –, a trilogia permite a repressão feroz de qualquer ato ou opinião contrários aos difundidos pelo poder dominante. Este imaginário nacionalista a que a ditadura apela, beneficia, na obra cardosiana, da graça e apoio ativo da hierarquia religiosa<sup>2</sup>:

E palavras não eram ditas explode um goong! E sai o noticiário das três da manhã declamado por uma voz engravatada, Lisboa, Emissora Nacional. Fala do Dia da PSP e das forças da Ordem em parada na presença de estados-maiores de cara dura em tribuna florida. Missa campal pelos agentes que tombaram no cumprimento do dever, paz ao casse-tête. Guardas a desfilar pela trela, cães-polícias medalhados. Discurso do ministro do Interior a arruaçar; fala da segurança das pessoas e bens e declara guerra eterna “aos agitadores que, a soldo do estrangeiro ou inspirados por ideias de libertinagem, pretendem por todos os meios corromper a Escola e o Trabalho, renegar a Moral e a Fé e pôr em causa a Autoridade”, fim de citação (PIRES, 1984, p.50).

O herói-guia Salazar – “Lisboa é uma cidade contornada por um sibilar de antenas e por uma auréola de fotografias de malditos com o Mestre da Pátria a presidir” (PIRES, 1984, p.45) – é coadjuvado pelo herói Exército, sendo ambos deificados por uma Igreja que os coloca no *rang* dos mortais que se aproximam de Deus: “Esta memória / se pôs para que os mortais / dêem graças ao / Senhor Deus dos Exércitos / e das vitórias” (PIRES, 1984, p.35). Ora, para que os interesses económico-financeiros da classe dominante pudessem ser defendidos, a manutenção de um imaginário heróico-imperialista era fundamental. Neste contexto, Portugal não poderia perder o seu imaginário imperialista – “Portugal Uno, Portugal na Índia” (PIRES, 1984, p.174) –, pois, dessa forma, correria o risco de perder a própria essência imagética e política do regime:

É verdade, as argolas brancas saem da boca do inspetor em correnteza serena. Parecem halos de santo, pequenas coroas de nuvem, uma delas fica parada diante do Salazar. Elias só está à espera de ver a pomba do espírito santo a romper da alcatifa e subir por aquele céu constelado de anéis, soltando um rastro de penas. (PIRES, 1984, p.170).

---

<sup>2</sup> Para alimentar o mito conspirativo e justificar a repressão estatal, a comunicação social servia o poder, a qual omitia, por exemplo, as “caçadas aos estudantes” (PIRES, 1984, p.50).

Salazar, figura histórica que marcou a vida portuguesa pela sua omnipresença, torna-se numa personagem igualmente omnipresente, sobretudo através das várias imagens fotográficas que ocupam os diferentes espaços da narrativa. Nesse sentido, ele é o chefe-guia imagético que acompanha as ações e reflexões dos homens, vigiando os ínfimos recantos do país, inclusive o espaço público sob vigilância e autoridade policial.

A masculinização do herói e a sua virilidade intrínsecas não perduram, porém, *ad vitam eternam* no imaginário coletivo. Neste sentido, o desprezo pelo Presidente Thomaz, que “parece um pênis decrepito” (PIRES, 1984, p.170), prenuncia novos tempos. Ao retirar a virilidade necessária ao herói (como Teolinda Gersão o havia feito, em relação a Salazar, em *Paisagem com mulher e mar ao fundo*), o autor destituiu-o do altar *celeste* onde o imaginário o havia colocado, anunciando, paralela e alegoricamente, a decrepitude de uma ordem e valores e, por conseguinte, a degenerescência de um imaginário masculino, imperial, religioso e supersticioso.

Ora, a maioria das religiões, inclusivamente o catolicismo, recorre à recriação mítica para subsistir no imaginário. A religião católica em Portugal recorreu, deste modo, a temas pagãos, processo que, por seu lado, deu origem à manifestação de rituais religiosos sincréticos:

Pagela da Irmã Maria do Divino Coração / Fixe os quatro pontos que se vêm na imagem / e conte até 20 sem desviar o olhar, / diante de uma parede branca. / Feche os olhos e abra-os imediatamente. / Verá aparecer na parede a Miraculosa / Irmã Maria do Divino Coração, / Escrava do Senhor. / (Proibida a reprodução). (PIRES, 1984, p.98).

Assimilando este processo pagão, sob cujas imagens se refugiava a ignorância e medo coletivos, o povo mitifica e paganiza figuras históricas, atribuindo-lhes valores cristãos de santidade:

A poucos passos o monumento-velório lembra-lhe que lá no outro mundo há um sábio a passar receitas pelo correio dos espíritos na mesa do pé-de-galo. Não faltam bilhetinhos de agradecimento à volta da estátua, Elias dali não distingue mas sabe que há, nunca faltam. E moldes de cera (o seio redondo, a mãozinha de criança) essas homenagens estão presentes; e bengalas, uma bota ortopédica, esbeiçada e bolorenta, o boião com pedras de fígado ou com pedaços de estômago, mil testemunhos. (PIRES, 1984, p.236).

O Estado repressivo e a religião católica constituíam, portanto, o binómio de um poder rico em imagens nas quais a nação imperial era representada como una e indivisível a uma população maioritariamente iletrada ou analfabeta – “sr santana no me dá governo vir às sigundas que é dia do óspital ódepois espelico Lucinda” (PIRES, 1984, p.179).

Sendo que o discurso narrativo cardosiano conhece o futuro em relação ao presente narrado, Cardoso Pires prenuncia uma nova era, o 25 de Abril de 1974, e, conseqüentemente, anuncia a destruição do imaginário presente da narrativa.

## O discurso histórico e o discurso prenunciador cardosiano

Os fatos históricos não se limitam ao simples assassinato do Major Dantas. Assim, várias ocorrências e vivências históricas são mencionadas ao longo da narrativa, prenunciando um momento maior – o 25 de Abril – que, apesar da sua importância latente, não é narrado<sup>3</sup>.

Da realidade histórica nacional, destaca-se, em *Balada da Praia dos Cães*, a descrição da onipotência da repressão e da censura do Portugal dos anos sessenta:

Assim se pode dizer que anda um polícia de cu para o ar nos canteiros de Lisboa. Como caçador furtivo, não como polícia, é bom que se note. E como caçador, embora de espécies menores, tem tal engenho e persistência que ao fim de meia dúzia de voltas ao candeio está de bortal atestado e vai instalar-se a gozar o fresco na solidão pensativa dum banco de jardim. Um qualquer, estão todos vazios. (PIRES, 1984, p. 235).

Os interrogatórios da Polícia Judiciária (PJ), insistentes e invasores da intimidade dos alegados criminosos – «invasão do espaço individual» (PIRES, 1984, p.57) –, repetiam-se a um ritmo que se assemelhava à violência psicológica da PIDE – “Acordar com a sombra de um polícia à cabeceira é de arrepiar. Mena inquieta-se, imagina traições do sono, os delírios e os pesadelos que podem comprometer qualquer pessoa enquanto dorme” (PIRES, 1984, p.58). Os métodos utilizados pela PJ – “Elias, quando às vezes acaba de interrogar um cadastrado: ‘Entre pelo gajo dentro e rebentei-o pelas costuras’” (PIRES, 1984, p.57) – e pela PIDE constituíam, portanto, um exemplo da violência inerente ao próprio funcionamento da ditadura: “[...] a Rua da Conceição é como toda a gente sabe a rota obrigatória dos moscardos entre a central da Pide e os curros da cadeia do Aljube. Léguas da Morte, poderia chamar-se àquelas centenas de metros que vão das celas à tortura” (PIRES, 1984, p.73).

A censura, presente na vida quotidiana cultural, assegurava, por seu lado, a desinformação e a propaganda, revelando uma outra forma de violência psicológica. Conhecida, havia quem só lesse “[...] os jornais à contraluz para descobrir a palavra apagada pelos polícias da caneta e quando não a descobre inventa-a” (PIRES, 1984, p.15). À leitura oficial contrapunha-se a leitura clandestina de oposição ao regime,

---

<sup>3</sup> Porém, sem o conhecimento da Revolução de Abril, a leitura de *Balada da Praia dos Cães* é incompletamente apreendida pelo leitor.

cujas características lhe permitiam “[...] escorrer como peçonha pela réstia da porta do cidadão e ser engolida em três tempos ou esfumada na ponta de um fósforo em caso de aflitos” (PIRES, 1984, p.176). A censura e a repressão constituíam, deste modo, uma presença constante na vida de todos os portugueses, controlando e prevenindo qualquer tipo de luta<sup>4</sup> que, eventualmente, se organizasse entre os trabalhadores.

Este discurso historicamente comprometido é, igualmente, prenunciador de atos futuros. Assim, personagens militares e políticas anunciam o perigo que advirá, depois da Revolução, da atuação de determinadas figuras históricas. Um Comandante, “[...] que não usa monóculo mas podia muito bem usar porque tem cara para isso” (PIRES, 1984, p.187), prenuncia a figura do general António de Spínola, cujos atos após a Revolução de Abril são anunciados pela voz de Dantas C – “General ou brigadeiro é tudo o mesmo chiqueiro’, costumava dizer Dantas C; ou ‘As estrelas dos generais só dão luz aos ceguinhos’” (PIRES, 1984, p.187) –, preconizando uma atenção particular aos atos do futuro (em relação à narrativa) do primeiro Presidente da República pós-Revolução.

É, ainda, Dantas C que preconiza o advento da Revolução de Abril. É, também, através da sua voz que se anuncia o fim do imaginário imperial e varonil (que, todavia, o próprio veiculava): “O que eles sabem é que quando é que a audácia lhes vai cair em cima, isso é que os trama. E vai. E quando cair não lhes deixa ponta de saída porque tudo foi estudado e com todas as margens de risco” (PIRES, 1984, p.53). Este futuro (passado, em relação à obra) havia sido, igualmente, prenunciado através de uma descrição metafórica do céu no mês de Abril quando “[...] o azul de Abril foi rasgado pelo sulco dum avião a jato a caminho do infinito” (PIRES, 1984, p.73). Será, assim, neste mesmo mês de Abril, catorze anos após os fatos descritos e narrados, que a ditadura cairá, em Portugal, como o amor de *Alexandra Alpha* ou o soldado pára-quadista que se senta ao lado de Elias Santana: “do céu” (PIRES, 1984, p.235).

## **Dantas C: a recriação da individuação heróica**

A personagem histórico-literária do Major Dantas permite-nos acompanhar quer o caminho militar e reflexivo de um oficial de carreira quer o processo de transformação político-ideológico a que foi submetido.

Dantas C., “educado em ambiente católico” (PIRES, 1984, p.83) fizera parte do Centro Académico de Democracia Cristã e assistira às paradas da Mocidade Portuguesa. Transformando-se num homem anti-salazarista, mantinha, contudo, traços mentais e culturais veiculados pelo fascismo. Nesse sentido, assinava Dantas

---

<sup>4</sup> Paralelamente, a ditadura negava o processo histórico da luta de classes – “Sabe-se muito principalmente que estávamos no 1º de Maio, data dos trabalhadores, e a PIDE e a GNR eram aos enxames à volta dos pescadores e das fábricas de peixe. Dedução: havia polícias a mais e dinheiro a menos, coisa grave” (PIRES, 1984, p.194).

C, “o C aqui tanto querendo dizer Castro como Cem, como Comandante, Condor ou Cavaleiro, nunca se soube” (PIRES, 1984, p.65) e temia a conspiração mítica veiculada pelo regime – “Você tem a certeza que nenhum destes tipos está ligado ao Partido? Calma, não interrompa. Comunistas, pides ou esquerda de bolso são infiltrações que não podemos admitir” (PIRES, 1984, p.55). Pretendia, desta feita, manter-se o guia da Casa da Vessada, seja como civil seja como oficial graduado: “Dantas C nunca seria homem para perdoar que o Fontenova se tivesse feito mestre do outro à porta fechada. Sentia-se corneado, passe a expressão. Ou, como oficial, traído; traído por outro oficial que fazia alianças com um cabo à mesa do dicionário e do livro de leitura” (PIRES, 1984, p.65). Assim sendo, também a relação de amante que o ligava a Mena dependia, constantemente, da sua supervisão e ordens. A mulher deveria depender das suas vontades, sendo, caso contrário, submetida à intrusiva violência masculina:

Despiu-a aos repelões, atrás do roupão arrancou mantas, lençóis, tudo para longe, tudo para o corredor. Depois ficou à porta, olhos fechados, a dominar-se. “A trair-me, esta puta”. Rosnava e respirava fundo.

Mena de pé, envolvida nos braços. Não era frio que sentia, era a nudez como uma impotência final; da porta do quarto Dantas C media-a como se ela fosse um espetáculo de misérias (PIRES, 1984, p.100).

Pretendendo ser guia e herói, Dantas C encontrava noutras figuras portuguesas o heroísmo que buscava. Henrique Galvão, que protagonizara o assalto ao paquete Santa Maria, é, para o Major, a reencarnação do herói português: “A partir de agora’, continuava Dantas C, ‘tudo o que os gajos quiseram fazer com o Brasil esbarra no Galvão, o Galvão é que vai mobilizar a malta toda, não tenha dúvida” (PIRES, 1984, p.52).

Ora, apesar de pretender inverter a ordem ditatorial, Dantas C havia recriado a mesma organização social da ditadura no interior da Casa da Vessada. Esta é, portanto, uma alegoria do Portugal salazarista, ou seja, um microcosmos social no qual se repete e recria o funcionamento e organização exteriores, exemplificando o imaginário social prevalecente.

## **Desconstrução imagética do regime**

Os mitos difundidos pelo sistema são, como referimos, constantemente desmitificados por Cardoso Pires. De forma a descrever determinados estados de ânimo coletivos durante o salazarismo e *do salazarismo sem Salazar*, Cardoso Pires recorre a imagens arquetípicas de um imaginário viril, heróico e imperial.



A imagem do *Encoberto* constitui, deste modo, um recurso imagético revelador da passividade e da espera sem fim – “Leva o cigarro à boca, agora nunca mais o acende, pensa o chefe de brigada, vai para ali de marioneta a saltitar no bigode até vir o dom sebastião” (PIRES, 1984, p.167) – enquanto a imagem do herói-guia – “O Comandante informa-se; e sabendo ao que vêm, leva Elias e o adjunto para uma sala de visitas que tem cus de granada a servir de cinzeiros e um retrato de Salazar ao lado do estandarte do quartel – representa o nacionalismo português, em nome do qual todos os atos levados a cabo pelo regime devem ser considerado feitos “a Bem da Nação” (PIRES, 1984, p.36).

Nesta desconstrução imagética levada a cabo por Cardoso Pires, a sexualidade ocupa um lugar de destaque, atacando-se a virilidade intrínseca ao imaginário ditatorial. Assim, Elias, atendendo aos valores defendidos pelo binómio ditadura-religião, carregado de simbolismos imperialistas e religiosos que se estendem a toda a vivência humana, inclusive sexual, reprime a sua sexualidade e recorre à prostituição para acalmar os seus ímpetos e fantasmas viris. Encara, por conseguinte, a sexualidade feminina como um mero elemento que se encontra ao serviço de necessidades sexuais masculinas:

Elias vigia-a espalmada na superfície da porta, olho quedo. Ali a tem ao real e por inteiro. Fechada num círculo de vidro, ali a tem. A pedir com um corpo daqueles uma boa verga que entrasse toda, que a explodisse com descargas de esperma a ferver, daquele que é grosso e pesado, do que cresta, e que a encharcasse de alto a baixo desde os olhos até às nádegas, o que ela queria era isso, que lhe fossem pela espinha acima e a pusessem a berrar pela mãe, era o que a cabrona estava a pedir, e dá-me, ai dá-me, dá-me mais, assim, assim, pois então. Mesmo distanciada e reduzida pelo vidro panorâmico do ralo é uma provocação, uma agressão da natureza, a grandacabrona. (PIRES, 1984, p.199).

A masculinidade pode, todavia, perder a sua força e meios quando colocada perante a beleza feminina – “[...] ao meio-dia solar, à hora do zénite, que é aquela em que os pedreiros trepadores batem a sua punheta campestre” (PIRES, 1984, p.101) – ou perante a incapacidade de aceitação da liberdade sexual da mulher:

Pelo que acaba de perceber, o major depois de informado dos segredos do adultério alheio e do remorso da bela adúltera, luziu-lhe lá uma certa estrelinha e amandou a palmada do bom pastor na ovelha tresmalhada. Ah tigre. Aplicou-lhe com tal sentimento e com tal dedicação que a desprevenida perdeu o pé e caiu redonda ali. (PIRES, 1984, p.162).

Mena representa, nesta obra, o reverso imagético sexual do regime. Simboliza a evolução sexual feminina, quebrando as convenções da sexualidade e da moral

vigentes, pois “[...] desde que é pessoa sabe que este país é de espertos e todo em moral que até chateia. Precisava mas era de ser pasteurizado com merda de ponta a ponta” (PIRES, 1984, p.96). A desconstrução sexual passa pela recorrência a temas tabu da sexualidade, como o lesbianismo e o desrespeito por um conjunto de princípios sexual, cultural e imgeticamente impostos:

Um pátio de reclusas. Freiras vigilantes, uma delas é a atriz Elga Liné que ele viu numa fotonovela a desempenhar o papel de Soror Mariana Alcoforado, a das Cartas de Amor. [...] Irmã Bibliotecária, a famigerada Irmã Bibliotecária que, dizem, gosta de ler a duas, ensinando com o dedo. É ela, a dita. Uma espécie de Soror Mariana pelo reverso da página, uma mariana acocorada sobre a presa noviça, lambuzando-a e espalhando-lhe rezas pelas pernas acima. Se Mena lhe caísse nas garras chamava-lhe um figo. (PIRES, 1984, p.171).

A desconstrução sexual cardosiana quebra, desta forma, um dos pilares simbólico-culturais do imaginário heróico e imperial. O próprio Elias, cujos valores e ideias são o resultado da construção imagético(-in)consciente do regime, desconstrói o imaginário que ele próprio representa. Quando descreve o capitão Maia Loureiro, afirma que aquele se “[...] passeia(-se) pela cidade a comandar o trânsito com cara de mau e à noite esconde-se nas putas com cara pior” (PIRES, 1984, p.102).

A decadência do imaginário e subcultura veiculados pela ditadura acompanha a decadência do regime, simbolizada por D. Sebastião (“Lá mais para o espairecer vão chegar os Manos Tropelias que são condes de torre, cavalo e xeque-mate, e vai ser champanhe até vir o dom Sebastião a cavalo marroquino” (PIRES, 1984, p.102)) – ele próprio responsável pela decadência do reino português seiscentista – e pela queda da Índia (“Nisto, goooong!, o locutor dá por encerrada as notícias e passa ao comentário oficial. Perda da Índia portuguesa, o galeão no fundo com um lastro de estátuas de vice-reis, e o locutor cá deste lado a vociferar vinganças” (PIRES, 1984, p.51)). Anuncia-se, por conseguinte, a perda gradual de outros elementos (não apenas sexuais) que constituíam a base real, mas também imaginária, do imperialismo.

A desconstrução mitológica cardosiana continua em *Alexandra Alfa*, atingindo o seu paroxismo no dia 25 de Abril de 1974, quando um imaginário contra-simbólico, assim como uma nova manifestação cultural e de ordem mental, se impõem coletivamente.

## Na continuidade de *Balada da Praia dos Cães*: *Alexandra Alpha*: problematização da identidade portuguesa através da desconstrução discursiva das personagens

O romance de José Cardoso Pires, *Alexandra Alpha*, publicado em 1987, tem como eixo temático a Revolução dos Cravos, episódio clímax da narrativa. A história do país mescla-se com a história das personagens, problematizando-se e refletindo-se, tal como em *Balada da Praia dos Cães*, Portugal sob o fascismo. A narrativa centra-se, sobretudo, neste período cinzento, lento e sufocante, em contraposição à euforia revolucionária pós-25 de Abril de 1974.

A repetição do verso de Rui Belo no espaço narrativo pré-revolucionário *No meu país não acontece nada* reenvia-nos para o inconsciente e imaginário coletivos, onde nada se passa e, portanto, tudo se espera – crendo-se num guia ou, simplesmente, esperando-se um novo herói, numa atitude de alienação sebastianista.

Os fatos históricos narrados – Guerra Civil Espanhola, rapto do paquete Santa Maria, emissões da Rádio Portugal Livre (a partir de Argel), queda de Salazar da cadeira, Festa da Raça, Guerra Colonial e seus horrores – servem ao autor para contrariar mitos antes difundidos e contrapô-los ao Portugal pós-Revolução: a ditadura tentara perdurar no imaginário coletivo através de mitos, pelo que a nova sociedade pós-revolucionária teria de nascer sob a desconstrução mítica anterior. Em contraposição à ditadura que perdurara 48 anos, esta nova sociedade erige-se, porém, sem que novos mitos sejam criados; os mitos não encontram, por conseguinte, o seu lugar na nova sociedade cardosiana. Estamos, neste sentido, perante um imaginário não apenas contra-mitológico mas, igualmente, anti-mitológico:

Nos romances produzidos sob o regime, Cardoso Pires desvelou os mitos que o sustentavam e que sustentavam as relações de poder dentro dele. Agora, procura não mitificar o novo país, construindo um romance de múltiplas vozes que tenta incorporar formalmente a dimensão camaleônica da realidade em transformação. Assim, todo o grupo de intelectuais e de personagens marginais que circulam e falam nesse país-metáfora do Portugal pós-25 de abril compõem um discurso que inclui as múltiplas faces e as múltiplas vozes da alteridade. (PEREIRA, 1999).

Baseando-se na vida boémia lisboeta pré-revolucionária, Cardoso Pires *inventa* personagens – ao contrário de *Balada da Praia dos Cães* – e atribui-lhes uma vida e uma existência: “A estratégia de fingir veracidade, isto é, de ‘introduzir no inventado uma natureza documental’ [...] dá ao romance um caráter de crônica” (PEREIRA, 1999). Será, assim, através da multiplicidade vocálica das diferentes personagens que Cardoso Pires procura refletir sobre a complexa identidade portuguesa:

Bernardo Bernardes [...] atacava no teclado o pessimismo lusitano e o pensamento aflito dos deserdados de Camões (a Amadeu competia-lhe contrapor, desenvolvendo, por exemplo, a lição dos cépticos das Conferências do Casino donde nascera, mirabile dictu, a aurora do mundo novo, para usar as palavras do Eça). (PIRES, 1987, p.160).

Bernardo Bernardes encarna a intelectualidade conformista da época, difundindo o imaginário imperial e sebastianista português como uma inevitabilidade do “ser” português. Perdura e mantém, desta forma, a opressão que justificava e dava força a esse mesmo imaginário:

Lá mais para o outono, princípios de inverno, passou a andar preocupado com a Síndrome Lusitana, tentativas de diagnose, tendo participado nas reflexões lusíadas organizadas pelo suplemento dito de letras e artes do Diário de Notícias. Maria Mana garantia que o Bernardo estava todo apanhadinho pelo fatalismo nacional, e parece que sim, que estava, porque tempo depois [...] entrou a dissertar sobre a singularidade de ser-se português, demonstrando como nósoutros, os lusitanos, éramos um povo abstrato. Apontou a propensão para os labirintos e para o mito da virgem, meteu pelo meio o sebastianismo e, como não podia deixar de ser, a tendência suicida. (PIRES, 1987, p.107-108).

As personagens femininas servem, por seu lado, para desconstruir esse imaginário viril e heróico, em decadência exponencial. Como adiante verificaremos, estas personagens são, tal como em *Balada da Praia dos Cães*, cruciais na narrativa. Assim sendo, Alexandra, a protagonista, é fruto de uma complexa construção identitária cuja compreensão apenas pode ser feita quando considerada em conjunto com outra personagem feminina, Maria. Ambas as personagens são complementares e desconstrutoras do Portugal pré-revolucionário, revelando e contrariando as suas mitologias e *tabus*.

## **Sob o signo do silêncio e da conspiração**

Para além dos exemplos anteriormente referidos, a desconstrução cardosiana do imaginário ditatorial é, igualmente, feita através da metáfora do silêncio e da degenerescência dos mitos da conspiração, da ruralidade e do imperialismo pretensamente unificador da nação.

No silêncio imposto pelo regime, havia quem, mesmo na mudez, comunicasse. Na ausência da linguagem, o signo era, portanto, compreendido através de gestos e de movimentos: “[A assistência de bêbados] cantava com os olhos no sibilar do fadista sem som, lendo-lhe a letra nos lábios e seguindo-os pelo ritmo, e era coisa única, disse François Désanti, ouvir um mudo na voz de um coro de bêbados” (PIRES, 1987, p.113). A mudez tornara-se, deste modo, uma linguagem.

Mudez e ironia convergem para a cessação mitológica de um pretense *ser* português passivo, pessimista (como o defendia Bernardo Bernardes), esperando sempre, criando, em contrapartida, uma contra-mitologia. D. Sebastião deixa de ser o herói e torna-se no imprecativo – “Dom Sebastião, o Nevoento. Dom Sebastião leva-o vento. Dom Sebastião de Alqubir quem te mandou para aí ir?” – enquanto a Rainha D. Isabel se transmuta num pedinte – “O desgraçado ou tinha costela de franciscano ou era praticante de parábolas, pensou [Alexandra]. Dentro em pouco seria o milagre da multiplicação dos pães naquela esplanada, com tanta migalha pelo chão” (PIRES, 1987, p.230-231).

Na desconstrução literária do discurso ditatorial através do binómio Palavra-Silêncio, Cardoso Pires coloca, igualmente, em relevo as contradições do discurso oficial, revelando a mentira inerente aos mitos – “Angola Coffee, nova campanha. Ora bem, disse em voz alta, e pôs-se a matraquear “Angola-é-nossa. Angola-é-nossa”, como os soldados de propaganda nas marchas da guerra colonial” (PIRES, 1987, p.264) – ou ironizando o seu papel social: “A estátua. Aquele D. Sebastião cheira a andrógino que se farta” (PIRES, 1987, p. 229).

O *marcelismo* é, neste contexto, apresentado como a continuação de uma política apoiada pelo poder policial e religioso, ao serviço da mesma classe dominante, exatamente à imagem do salazarismo. Esta similitude entre a imagem e a ação política faz com que o homem português, no contexto da ditadura, tenha dificuldades em assumir a morte de Salazar, durante tanto tempo afirmada como a chefia máxima exemplar nacional:

Em relação ao Salazar o amigo faquir punha reservas. Oficialmente, sim: oficialmente, o doutor dinossauro estava morto, enterrado e com lutos nacionais. Era fato assente. Veio nos jornais estrangeiros e o país até já tinha um novo governante que subira ao poder por contestação, como dizem uns, ou por testamento, como dizem outros. No entanto, nada de precipitações, na opinião mais íntima e confidencial do faquir, o Salazar continuava vivo e era ele quem ditava ainda as leis num quarto secreto de hospital, rodeado dos mesmos pides e dos mesmos dragões de igreja que o tinham acompanhado até à morte diplomática. (PIRES, 1987, p.167).

O discurso oficial sustivera, igualmente, o mito da ruralidade, apresentando Salazar como um exemplo da ascensão social possível, “[...] pobre também, camponês de nascimento e glória do poder” (PIRES, 1987, p.169). Nesta construção mitológica, o herói-guia Salazar assumia-se como o *pai da pátria*, encarnando, conseqüentemente, elementos sobrenaturais – “presidente com seis cabeças” (PIRES, 1987, p.169 e 170) – que lhe permitiam destacar-se dos demais. Porém, uma vez desmitificado o mito, a realidade apresenta-se tal como é. Assim, a assunção da mortalidade do Presidente do Conselho – Salazar “era apenas um morto adiado” – anuncia a decrepitude de

um regime e a impossibilidade de sobrevivência dos mitos imperialistas, nos quais o mito conspirativo contra “o comunismo preto” (PIRES, 1987, p.169 e 170) abarcava quer ideologias quer raças: “Mizete: ‘Rezar? Um bandido desses precisava mas era que lhe amandassem um tiro.’ Sacudiu a cabeça, indignada. ‘Não posso com pretos. Arrepegnam-me, que hei-de eu fazer?’” (PIRES, 1987, p.95).

Com o passar dos anos e com o despoletar e o prolongamento da guerra colonial, o discurso cardosiano considera a ditadura fascista como um sistema que vivia, simplesmente, de imagens. A ditadura torna-se, à imagem da Alpha Linn, numa vasta empresa de propaganda que vivia da publicidade – “A malta funciona em imagens de grupo” (PIRES, 1987, p.157) – e de falsas polémicas preparadas com minúcia – “Bernardo Bernardes não ignorava: Toda a polémica é uma encenação” (PIRES, 1987, p.159). A ditadura vivia, pois, num espaço imaginário e não real – “[...] o macho galifão estava tão condicionado pelos apelativos publicitários que preferia mulher através da imagem de consumo à mulher em presença real” (PIRES, 1987, p.70) –, no qual o universalismo lusitano e o imperialismo português constituíam, afinal, uma mera encenação imagética. O seu fim anunciava-se, por conseguinte, ao sabor de uma noite de ressaca e de amor.

## **A Revolução de Abril na ressaca de uma noite de amor e de uma noite de álcool**

Embriaguez e amor são o ponto de partida metafórico do discurso cardosiano para anunciar a Revolução.

A mudança do “antigo regime” para o “novo regime” anuncia-se, num primeiro momento, através da personagem Sebastião Opus Night que “[...] concluiu que era dia. Fechou os olhos para se anoitecer rapidamente. Tornou a abri-los: dia outra vez. À sua volta estendia-se uma seara de cravos a ondular” (PIRES, 1987, p.335). O narrador – por enquanto ainda impessoal – anuncia a calma interrupção da normalidade do novo nascer do dia através de um discurso de uma rara beleza poética. A Revolução acompanha, igualmente, o fim da noite de amor de Alexandra<sup>5</sup>.

O nascimento de uma nova era traz, com ela, uma nova voz. É, assim, depois da leitura do comunicado do MFA que a voz do narrador se torna coletiva.

Essa nova voz inaugura uma etapa novíssima, cuja polifonia constitui o elemento agregador de um povo ao som de uma nova palavra de ordem: Liberdade. Com efeito, o advento da Revolução alterou o estado imagético e (in)consciente português, pelo que, à imagem da ação popular, também o narrador passa a assumir-se coletivamente.

---

<sup>5</sup> Porém, paralelamente ao renascer de uma nova era, perdura gravada na Memória daqueles que a viveram a brutalidade da guerra colonial cujo “morticínio” (PIRES, 1987, p.335) havia empedernido e vencido milhares de corpos de jovens soldados.

Nesse sentido, já não é a primeira pessoa do singular a voz predominante da narrativa, mas a primeira pessoa do plural. Ao assumir-se como uma voz coletiva, o narrador assume a transformação ocorrida no Portugal de então, tornando-se testemunha dos fatos ocorridos e, por conseguinte, “historizando” a diegese<sup>6</sup>.

A voz da narrativa “coletivizada” é a primeira que narra a visão dos soldados no novo nascer do dia. Ao assombro e inquietação inicial, logo se sucede o apoio massivo da população. A Libertação é festejada coletivamente – “voam cravos em flor” (PIRES, 1987, p.335) – e a Palavra substitui a retração silenciosa de um tempo-espaço que vinha definhando há 48 anos.

A nova voz coletiva acompanha, deste modo, o processo revolucionário, não como um narrador onnipresente, mas como um narrador que vive o presente e relata o que vai vendo e vivendo. O que se passa para além da visão e da experiência fica entregue à imaginação, permitindo ao leitor acompanhar a alegria e emoção crescentes do primeiro dia da Revolução: “Também nos foi dito que havia assassinos de galões dourados a cavalgar pelos salões” (PIRES, 1987, p.342).

À voz coletiva do narrador junta-se um esquema rítmico preciso. Para demonstrar a impossibilidade de perduração de um regime perdido e encurralado, Cardoso Pires utiliza, na descrição dos fatos ocorridos no Largo do Carmo, a 25 de Abril de 1974 – quando o governo se encontrava cercado pelos militares e pela população lisboeta –, uma técnica que segue o esquema rítmico a-b / a-b /a-b, em que *a* é a *ditadura* e *b* a *força coletiva* nascida da revolução. Assim sendo:

A – “no pátio e nos corredores, andavam sargentos e guardas a bater o dente, atrelados a cães sanguinários”;

B – “Liberdade, Liberdade, Fascismo nunca mais!”;

A – “Tenreiro, um certo e determinado Tenreiro, almirante das pescas grossas, era outro dos donos da nação que se tinha ido esconder no Quartel do Carmo”;

B – “O Povo! Unido! Jamais-será-vencido!”;

A – “Tenreiro, enalhado, desovava sentado na retrete”;

B – “Vitória! Vitória! Eme-Efe-A! Eme-Efe-A!”

(PIRES, 1987, p. 342-343).

Este breve esquema rítmico acompanha o fim da mitologia imperial sebastianista: assim “se fechava um império das índias, áfricas e naufrágios” (PIRES,

---

<sup>6</sup> Cardoso Pires mantém, portanto, uma continuidade relativamente a *Balada da Praia dos Cães*, igualmente verificável no espaço da narrativa de ambos os romances. Assim, Lisboa é a cidade-tela dos fatos ocorridos e é sobretudo através das suas ruas, ruelas e espaços públicos que a ação se desenrola (PEREIRA, 1999).

1987, p.343) e um novo imaginário patenteia-se, liberto de estruturas arquetípicas em decadência que regiam as vidas e escolhas dos portugueses.

O coletivo Povo-MFA torna-se no sujeito heróico por excelência, transformador da História: “[...] um país, todo um país seguido em simultâneo como numa festa de finalíssima debaixo dum sol universal”. O 25 de Abril torna-se, por seu lado, o “dia primeiro” (PIRES, 1987, p.344 e 345) de uma nova era. O sujeito coletivo, fazedor desta nova época, contradiz o antigo funcionamento ditatorial, pelo que os capitães, invertendo o sistema hierárquico, “[...] conseguiram virar do avesso um país minado de generais, padres vorazes e polícias torcionários” (PIRES, 1987, p.347), enquanto o povo transformou a revolta numa festa revolucionária.

O silêncio a que durante quarenta e oito anos o povo fora condenado, transforma-se em Palavra e a Palavra do agressor isola-se e cala-se. A dialética Palavra-Silêncio inverte-se na nova ordem, e o silêncio instala-se entre aqueles que viam o seu poder destituído:

Chegaram com a velocidade e a precisão de um rastilho de pólvora, eram eles, os sanguinários de sempre, mas, pasmo dos pasmos, à boca do largo esbarraram com a multidão e ficaram. Imóveis. Sem pinga de sangue. Gente desarmada a crescer a toda a volta, e eles presos aos assentos, mudos e isolados. (PIRES, 1987, p.347).

Durante os dois primeiros terços da narrativa, ou seja, até ao advento do *dia primeiro* da Revolução, a opressão e a tortura do regime não nos são desvendados na sua crua e brutal realidade. É, apenas, com o advento da Revolução, que o sujeito coletivo nos dá a conhecer a realidade das torturas sofridas “por fidelidade aos princípios cristãos” (PIRES, 1987, p.349).

Este processo discursivo acompanha a própria evolução do conhecimento da população portuguesa, que, antes da Revolução, possuía um conhecimento limitado das práticas tortuosas do regime: “Eles, os agentes do suplício da estátua do sono, movimentavam-se agora como fantasmas de pesadelo, tropeçando em arsenais de algemas e de sórdidos instrumentos de confissão. Porém, eram de natureza assassina, coisa de nunca esquecer” (PIRES, 1987, p.350). A desmitificação da violência constitui, deste modo, um dos processos imagéticos de inversão utilizados pelo imaginário que se opôs àquele que fora veiculado pela ditadura, ou seja, um imaginário contra-mitológico (porque desmitificador) que recusa imagens que veiculem a violência e o ataque às liberdades fundamentais do homem.

O advento revolucionário não será, todavia, uma eterna alegria. Apesar do “estrondo final da catedral do medo” (PIRES, 1987, p.351), antigos opressores são deixados em liberdade e o processo revolucionário anuncia-se complexo; prenuncia-se, desde logo, na diegese, a fuga ou o exílio de responsáveis da antiga ordem socioeconómica assim como a contra-revolução futuras.



## A ficção ao serviço da História: a complexidade do processo revolucionário português

A alegria e festejos que se seguem à Revolução não destroem, num dia só, mitologias conservadoramente firmadas no imaginário. Gradualmente, as velhas mitologias e a ignorância a que fora submetida a população portuguesa transparecem no processo revolucionário em curso. A classe que fora dominante durante 48 anos desde logo prepara a contra-revolução, aproveitando e impulsionando o clima de confusão política instalado.

Nesse contexto, a linguagem revolucionária vai, progressivamente, servindo interesses políticos e outros propósitos que nada tinham a ver com o processo revolucionário:

Muito bem, mas agora diz-me dali um outro cavalheiro que me está a escutar, Ouça lá, ó amigo, se assim é por que motivo só agora se dá a conhecer uma cura com tantos séculos de experiência? E eu respondo: Toda a razão, a pergunta tem toda a razão, sim senhor, mas nós sabemos que a força do dinheiro cala a verdade, a força do dinheiro cala os jornais, cala a rádio, a televisão, cala os próprios tribunais, e os laboratórios não andam cá para esclarecer o povo [...] Pulseira magnética. Em todos os países onde há saúde pública é considerada o bem mais precioso da Humanidade. (PIRES, 1987, p.356-357).

Esta generalização de um abuso linguístico-ideológico acompanha o retrocesso de um processo revolucionário que culminará, simbolicamente, na morte da dupla-protagonista Alexandra-Maria. A morte das duas personagens simbolizará, como a seguir verificaremos, a progressiva (re)imposição de um imaginário e simbologia imperial que haviam prevalecido durante os quarenta e oito anos de ditadura e que foram, ainda que nem sempre com sucesso, repelidos pelo advento revolucionário.

Cardoso Pires, na sequência da múltipla diversidade literária que nasce no período pós-Revolução, acompanha, deste modo, “[...] o complexo, contraditório, ameaçado e resistente processo de libertação social, política e cultural” (GUSMÃO, 1996, p.14) do período revolucionário. O discurso cardosiano repartir-se-á, por conseguinte, entre a narração dos avanços revolucionários e, inversamente, contra-revolucionários, descrevendo a complexa dialética entre mitos arquétipos e contra-mitos, dos avanços no sul do país (o Alentejo é o espaço geográfico onde se opera com mais intensidade a inversão imagética: por exemplo, as estátuas são arrastadas como símbolo da queda de um velho tempo) e do medo, no norte, do Partido Comunista Português.

O processo de retrocesso revolucionário inicia-se com a reutilização, no discurso ficcional, de uma voz impessoal que, assim, substitui a voz coletiva que havia nascido com a Revolução. A trilogia Deus-Pátria-Autoridade, ou seja, a religião e a antiga

classe dominante (política e financeira), prepara uma contra-ofensiva à Revolução em curso pois “[...] isto ultrapassava as marcas e só Deus sabia onde iríamos parar [...]. Por aquele andar, Deus nos acudisse, era a nacionalização da família” (PIRES, 1987, p.359-360). Com efeito, a anterior classe dominante empenhava-se em recuperar o seu domínio de classe e, assim, manter vivas as estruturas arquetípicas da ditadura, buscando impor, logo após o 25 de Abril, um novo herói-guia: António de Spínola.

À antiga classe dominante (política, financeira e militar) preocupava “[...] o insulto do televisor, os comícios, ocupações de terras, reforma agrária” (PIRES, 1987, p.367), desejando que a Revolução acabasse “[...] cega e devorada pelas sete cabeças do seu próprio corpo insaciável” (PIRES, 1987, p.367). Assim sendo, num comício que precedera a tentativa de “marcha silenciosa” (marcada para 28 de Setembro de 1974) Spínola insulta o 25 de Abril, “crescendo”, no centro da tribuna, “[...] a libertar-se e a consagrar-se para a História num delírio de aplausos da multidão, Spínola, Spínola, três vezes Spínola” (PIRES, 1987, p.362). Cardoso Pires integra, desta forma, no discurso metaficcional, em tom de ironia, a insaciedade do poder daqueles que, provisoriamente, dele haviam sido afastados. Os mitos do herói e da conspiração permaneciam, por conseguinte, ainda vivos, alimentados por uma nova chefia sobre a qual repousavam as esperanças de um retorno à organização socioeconómica anterior.

Após a tentativa de “marcha silenciosa”, anuncia-se, em Março de 1975, uma “Matança da Páscoa’ preparada pelos bolchevistas” (PIRES, 1987, p.373). Adeptos e influenciados por um imaginário no qual os *arquimitos* permaneciam vivos – “A dona da casa nem abria a boca, lembrava-se da Matança da Páscoa anunciada pelo cónego e ali a tinha; se bem que antes do tempo era a matança, a chacina, Deus nos valesse” (PIRES, 1987, p.384-385) –, os detentores da propriedade e a classe antes dominante apoiam o golpe de Março de 1975. Este não atinge, todavia, os objetivos propostos, obrigando ao exílio do “[...] general António de Spínola [...] depois do fracasso deste golpe militar que tinha organizado com alguns civis de extrema-direita” (PIRES, 1987, p.385).

Assistimos, assim, em *Alexandra Alpha*, ao choque político-ideológico de duas concepções divergentes, simbolicamente distintas:

Um helicóptero, um helicóptero, então não se estava a ver? E na rua, oh estupidez, na rua havia um mundo de povo à volta do quartel, aquela gente não tinha consciência do perigo em que se encontrava? Não via o helicóptero ali mesmo por cima? “Dinis, eu abato aquele gajo!”, ameaçou uma voz no écran do televisor. “Eu perco a cabeça e rebento com aquele gajo!” Senhora dos Aflitos, amparai-me, socorrei-me, salvai-me, implorava a criada Cristina (PIRES, 1987, p.385).

Apesar das tentativas de regressão, política, ideológica, cultural e, também, simbólica, vingam, porém, no período revolucionário, o papel do herói coletivo –

“Barricadas de vigilância às saídas de Lisboa [...]; bancos e grandes empresas nacionalizadas [...]; a reforma agrária a avançar [...]; ocupações de prédios; comissões de moradores a zumbirem aos exames na cidade de Lisboa” (PIRES, 1987, p.389). Porém, um outro imaginário – suporte arquetípico de uma outra organização socioeconómica – se mantém latente: “Spínola andava lá fora a preparar uma contra-revolução. Falava-se de mercenários e de um exército de libertação” (PIRES, 1987, p.390).

A complexa luta entre uma classe dominante, desapropriada dos seus bens e privilégios, e de classes e setores oprimidos, detentores de uma nova Palavra após o 25 de Abril, entre a construção de uma nova sociedade e a manutenção de uma antiga ordem e valores sob uma organização social reformada, e não transformada e transformadora, conduziu a um confronto ideológico inevitável. Começa, então, o Verão Quente, sobretudo no Norte do país onde “parrinh’aqui, parrinh’ali, era incêndios nos comunas, porrada ao domicílio e outros percalços de muita conveniência” (PIRES, 1987, p.396).

Nesse processo de extremismo ideológico, a burguesia, antes fiel adepta ou fiel executora do regime, radicaliza-se: “Infelizmente, o pessoal das multinacionais, que dantes até se gabava de o ser, com o bota-abaixo do 25 de Abril dera-lhe para o arrependimento e passara-se para a extrema-esquerda” (PIRES, 1987, p.371).

Sophia, por exemplo, uma amiga da dupla protagonista Alexandra-Maria que se havia recusado a assinar, antes da Revolução, um abaixo-assinado pela libertação de um amigo que se encontrava na prisão, surge, no 25 de Abril, “[...] grande e luminosa, e com um cravo em cada mão” (PIRES, 1987, p.343). A própria Alexandra, após um passado ao serviço de uma multinacional de publicidade americana, adere a um grupúsculo, as Brigadas Revolucionárias Populares. Também Bernardo Bernardes, que sempre se havia adaptado ao regime, defendendo um imaginário “pessimista” português, se adapta à nova ordem.

A imagem física ganha, igualmente, neste processo de convulsões políticas e sociais, uma nova dimensão, pelo que a indumentária passa a ser um elemento fundamental para a identificação política do indivíduo. Alexandra, fruto da burguesia fundiária, marca, desta forma, o extremismo das suas posições políticas através de uma alteração de paramentos: a criada Casimira, “[...] junto do carro salpicado de autocolantes proletários, abraçou-a” quando, de repente, “a largou [...] para a mirar naquelas roupas esfrangalhadas [...]: ‘Parece impossível, a fazer pouco dos pobres’” (PIRES, 1987, p.411).

Ora, apesar das contradições de certas personagens, à imagem da complexidade e da confusão ideológica do pós-25 de Abril, Cardoso Pires insiste na Palavra que conseguiu libertar-se dos 48 anos de silêncio. Assim, o silêncio dos muros que havia sido condenado por Nuno dá lugar à Palavra que deles se liberta. As estátuas da ditadura tornam-se nos muros da Revolução e, como Palavra simbólica, a imagem

alfabetiza politicamente o povo: “a comunicação mural era a alfabetização política do quotidiano” (PIRES, 1987, p.377).

## A dualidade imagética pós-Revolução através da dupla Alexandra-Maria

Na reflexão da problemática revolucionária portuguesa, Cardoso Pires enceta, como referimos, um processo discursivo de desconstrução mitológica. Esta desconstrução é polarizada por duas atitudes imagéticas distintas: uma, no Norte do país, outra, no Sul do país (desconstrutor mítico e construtor de uma nova ordem e valores). A luta simbólica enceta-se, igualmente, no interior daqueles que haviam contrariado a ditadura fascista e que defendiam uma nova sociedade. Esta luta – que fraccionou, sobretudo, setores progressistas – é simbolizada pela dupla Alexandra-Maria.

O Norte e o Sul de Portugal encontravam-se num processo de mudança onde se digladiavam dois imaginários subjacentes às duas grandes correntes ideológicas – ou a construção do socialismo, ou a reforma da ditadura, numa perspectiva de acumulação capitalista. Nesta agudização de posições, o extremismo político não era claro nos seus objetivos, propagando, escamoteadamente, os grandes mitos da conspiração: “Num tapume, um mural do M.R.P.P. (intato), sempre a mesma mão cavernosa a disfarçar-se com a luva comunista” (PIRES, 1987, p.440).

A dupla protagonista Alexandra-Maria não escapa à exacerbação desta luta e ambas representam duas facetas da luta política que então atingira a sociedade portuguesa – Alexandra, de extrema-esquerda, e Maria, do Partido Comunista Português:

Maria: “Ah, bom, não, ah mau.” Agora foi a vez de ela se rir. E depois: “Muitos hinos às massas que a gente ouve por toda a parte também não passam de manguitos inconscientes”.

Alexandra percebeu: referência às Brigadas. Ao radicalismo utópico das Brigadas, como diziam os históricos do socialismo (PIRES, 1987, p.407).

Ideologicamente diferentes, mas complementares na diferença – diferentes na origem social, na concepção laboral e política –, Alexandra e Maria representam a ambiguidade e contradição da natureza humana. Com existência própria ou simples representação imagética de uma ou de outra, ambas condensam a mulher intelectual nascida e consciente do seu papel feminino no período pré-Revolução. Neste jogo de uma dupla personagem feminina, Cardoso Pires ora individua as personagens – física, laboral e ideologicamente – ora as faz convergir numa só, num processo imagético no qual ambas se transformam em Alexandra Maria (a quem o romance é dedicado)

ou Maria Alexandra. Por isso, para a personagem Miguel, “[...] a Alexandra era uma personagem nascida dos silêncios da amiga. Alguém que essa amiga tinha em si e que calava nos momentos de a revelar” (PIRES, 1987, p.438). Esta complementaridade revela-se na morte, quando “Por um destes pressentimentos que só a morte sabe despertar, Maria procurou a mão de Alexandra e apertou-a com força” (PIRES, 1987, p.448).

A morte de ambas, a 14 de Novembro, marca a morte da Revolução e a vitória da contra-revolução, que, historicamente, se verificaria a 25 de Novembro de 1975. Assim, a sabotagem das searas, as doenças criadas e infligidas aos animais no Sul do país, a ação e omnipresença de Spínola na “desestabilização calculada” (PIRES, 1987, p.439) criaram um ambiente político no qual a Revolução perde terreno face à contra-revolução em curso. Mitos arquétipos voltam a patentear-se e Spínola surge como “[...] um magnífico touro de monóculo a crescer sobre a pátria amesquinhada” (PIRES, 1987, p.422).

Assim sendo, “dois anos depois de uma paralisação repentina” o mundo recomeça “no ponto onde tinha sido interrompido” (PIRES, 1987, p.441). Neste contexto, ainda antes da sua morte, Alexandra abandona as suas posições políticas extremistas e assume, novamente, altas responsabilidades numa nova multinacional. A volta ao “antigamente” do bar Crocodilo inaugura esta fase de retrocesso na narrativa, na qual a Revolução se torna “desmemória” e o imaginário nela consubstanciado uma batalha perdida:

No resto, as notícias que corriam cá fora eram de sujeitos mais ou menos regressados dos refúgios de Madrid e do Brasil a recitarem quintos impérios e mensagens do Pessoa [...].

Ao longo das ruas ele [Miguel] via cartazes esfarrapados, um pénis a cobrir a traço grosso a palavra Liberdade, teriam os povos a desmemória do que se dizia? Miguel, à medida que os dias passavam, sentia cada vez com maior clareza que a desmemória era a esclerose das revoluções (PIRES, 1987, p.442).

### **Tempo histórico e tempo da narrativa: *Balada da Praia dos Cães e Alexandra Alfa* na sequência de *Casas Pardas***

Consideramos que um dos aspectos essenciais na construção do discurso cardosiano nas duas obras estudadas diz respeito à dualidade “tempo histórico – tempo da narrativa”. Desenvolveremos, por conseguinte, esta problemática. Para tal, recorreremos ao Prefácio de Manuel Gusmão (1996) da obra *Casa Pardas*, de Maria Velho da Costa (1996) uma vez que a análise temporal proposta para a obra *Casas Pardas* pode ser aplicada quer *A Balada da Praia dos Cães* quer a *Alexandra Alpha*.

Assim, em *Balada da Praia dos Cães* e em *Alexandra Alpha* o tempo histórico, tal como em *Casas Pardas*, apresenta um caráter multifacetado, coexistindo com o tempo crônico. Quer José Cardoso Pires quer Maria Velho da Costa propõem uma reflexão e problematização da vida em Portugal em 1960 (*Balada da Praia dos Cães*) e no fim dos anos sessenta / início dos anos setenta (*Alexandra Alpha* e *Casas Pardas*), a partir da sua reflexão e vivência pessoais. Os autores optam, por conseguinte, por criar uma narrativa anacrônica relativamente ao momento histórico em que escrevem, abordando temas, ocorrências, sentimentos e ambientes anteriores ao presente da escrita. Nesse sentido, narra-se o 25 de Abril já depois de, historicamente, ter ocorrido. Podemos, por isso, afirmar que houve dois 25 de Abril distintos: o histórico, real, ocorrido em 1974, e o vivido ou pressentido (ficcionalmente) pelas personagens, pelo narrador ou pelo narrador-personagem.

A Elisa de *Casas Pardas* enceta um processo de autoconhecimento e de “indagação de si” (GUSMÃO, 1996, p.40) – “como se calça uma pessoa que vai escrever pelas ruas, que vai principalmente isso, uma pessoa fêmea?” (COSTA, 1996, p.75) – num “lugar conjuntural” (GUSMÃO, 1996, p.40) que coincide com o seu tempo, ou seja, com o tempo da história (que é o tempo da narrativa) no qual as ações se articulam. Ora, também a Mena de *Balada da Praia dos Cães* ou a dupla Alexandra-Maria (ou Maria-Alexandra) de *Alexandra Alpha* buscam no espaço-tempo do Portugal/anos 60 um espaço próprio feminino no tempo que lhes coube viver.

O tempo crônico no qual essa busca identitária das personagens femininas se insere coincide com o tempo histórico do Portugal de então. As personagens fictícias inserem-se, portanto, na realidade de um tempo ocorrido, pelo que encontramos menções a fatos históricos, a ambientes culturais e a modos de vida. Porém, à imagem de *Casas Pardas*, também nos dois romances de Cardoso Pires “não é o ‘cliché’ destes ‘anos 60’ que o romance sobretudo inscreve” (GUSMÃO, 1996, p.41). Os três romances coincidem, por conseguinte, na transcrição da ambiência e da imagética de “um tempo de crise” (GUSMÃO, 1996, p.41) político-social nacional, no qual se inserem os dramas e vivências das personagens. Assim, o país que Mena considerava dever “ser pasteurizado com merda” (PIRES, 1984, p.96), a nova era que Elisa não atingia porque “qualquer ponto do polvilhado desta me agarra” (COSTA, 1996, p.75), constitui um tempo (histórico) de crise no qual se insere o tempo (narrativo) de crise das personagens. Assiste-se à unidade do drama familiar e do drama político com as crises próprias das personagens; ou seja, o binómio crise (real) nacional (tempo de crise no qual entrara o regime) / crise (ficcional) das personagens (tempo de crise pessoal das personagens) serve aos autores para refletir sobre a crise identitária portuguesa.

Na inter-relação da crise real e ficcional, as personagens pressentem a “outra era” (COSTA, 1996, p.73) no país onde, como Ruy Belo dissera, “não acontece nada” (PIRES, 1987, p.277). O 25 de Abril surge com um sinal, como um

pressentimento, anunciando “um outro tempo” (GUSMÃO, 1996, p.42) que se inscreve nos três romances. Sobrepondo-se ao tempo histórico dos romances, o 25 de Abril, a Revolução, é a matéria que “vem trabalhar a escrita do livro” (GUSMÃO, 1996, p.42). As três narrativas não poderiam, portanto, existir sem a ocorrência da Revolução portuguesa. É ela que permite a representação e contra-representação mitológica (ou seja, sem o advento da Revolução dos Cravos, José Cardoso Pires e Maria Velho da Costa não poderiam nem desmitificar os mitos do fascismo nem apresentá-los sob o novo prisma revolucionário) e espaço-temporal da narrativa (a reflexão sobre o tempo recente é feita tendo em conta quer o conhecimento da Revolução, quer o conhecimento dos momentos que se lhe seguiram) e a consequente reflexão sobre o passado recente português no qual a Revolução se insere.

A Revolução permite, portanto, criar uma ruptura com o espaço ficcional das personagens e com o tempo histórico em que vivem (com exceção de *Balada da Praia dos Cães*, já que as personagens não conhecem, no tempo da narrativa, a Revolução). A ruptura temporal é, pois, efetuada graças ao conhecimento dos autores do “futuro do passado que conta” (GUSMÃO, 1996, p.42). Dito de outro modo, a voz da narrativa – ou, se preferirmos, as diferentes vozes da narrativa – escreve a partir desse futuro, que coincide com o tempo presente de escrita. A leitura dos três romances obriga, por conseguinte, ao conhecimento quer do ambiente repressivo anterior à Revolução, quer da emancipação resultante da Revolução; os leitores devem conhecer, tal como os autores, o futuro desse passado narrado.

A pluralidade das vozes que encontramos nas narrativas corresponde, por seu lado, à multiplicidade de vozes que irromperão com o 25 de Abril. O complexo processo revolucionário, no qual diferentes vozes tomam lugar, por vezes opondo-se violentamente, insere-se na complexidade e multiplicidade das vozes da narrativa e das diferentes falas das personagens dos três romances. Alexandra e Maria (ou Maria e Alexandra) exemplificam duas vozes distintas e, contraditoriamente, complementares, à imagem do processo revolucionário português em curso. Elisa, na sua busca por um outro espaço e um outro tempo, procura, através de uma voz dissonante, distinguir-se daqueles que lhe são próximos, enquanto Mena busca, no amor, a imoralidade que lhe é culturalmente atribuída. Todas as personagens femininas inserem-se, portanto, na multiplicidade vocálica diegética, sobretudo enquanto sujeitos-mulheres cujo discurso o autor pretende rico de significações.

Não é, contudo, apenas o 25 de Abril que a voz narrativa e o leitor conhecem. Outra ocorrência – 25 de Novembro de 1975 – marcou o período pós-revolucionário, criando uma nova reflexão identitária, desta vez sobre o *ser* português pós-Revolução e pós contra-revolução. *Casas Pardas* e *Alexandra Alpha* inscrevem este tempo histórico na narrativa, pelo que a voz que escreve, a voz que narra, a voz que conhece o 25 de Abril e que conhece, também, o 25 de Novembro, reconstrói histórias “do tempo em que se ia construindo o 25 de Abril” (GUSMÃO, 1996, p.44).

Em *Casas Pardas*, é através da multiplicidade dos tempos históricos que a construção e escolha narrativas ganham forma: do título à organização por casas até aos nomes e pronomes pessoais. Esta multiplicidade temporal permite refletir sobre a História e seus dramas, dos seus avanços e dos recuos, permite falar a história “para falar à história” (GUSMÃO, 1996, p.44). É, ainda, através desta reflexão histórica que podemos compreender quer o imaginário predominante durante os quarenta e oito anos de ditadura fascista quer a transição que, gradualmente, se efetua para um imaginário no qual o coletivo se assume como o portador de mudanças e construtor de uma nova sociedade.

É, igualmente, através da inserção das personagens no ambiente nacional dos anos sessenta e setenta que aquelas se constroem a si mesmas, buscando individualizar-se das demais. Esta individuação, afirma Manuel Gusmão, corresponde à própria construção do sujeito enquanto membro de uma comunidade. Esta comunidade – que “não é mítica e tranquilamente homogênea” (GUSMÃO, 1996, p.48) –, tendo em consideração a heterogeneidade de que é composta, procura construir-se enquanto sujeito histórico. A individuação é, neste sentido, “[...] um modo de assumir uma comunidade, diferentes comunidades” (GUSMÃO, 1996, p.48), pelo que é através do autoconhecimento e, conseqüentemente, da problematização do lugar que ocupa socialmente, que a comunidade busca inserir-se espaço-temporalmente.

A crise do regime na qual se insere a crise das personagens constitui, em suma, uma crise identitária global cujo processo de construção e de desconstrução acompanha o devir histórico.

SALDANHA, Ana. The Portuguese post-revolution imaginary. **Revista de Letras**, São Paulo, v.54, n.1, p.25-49, jan./jun. 2014.

- **ABSTRACT:** *Analysis of the dictatorial Portuguese period (1926-1974) in the fiction of José Cardoso Pires, taking into account the mythological-symbolic deconstruction done by this author. In this sense, we'll cover the problematization of space undertaken by the author as well as the study of symbolism and social imaginary, before and after the revolution on 25 April 1974, especially in two works: Balada da Praia dos Cães e Alexandra Alpha. We'll continue this study with a reflection on the duality historical time-time of narrative in both works, doing a parallel with a work of a Portuguese author which, in order to discuss the recent Portuguese past, also employs this same duality: Casas Pardas, by Maria Velho da Costa.*
- **KEYWORDS:** *Portuguese Revolution. Literature. Imaginary. Symbols. Neorealist novel.*



## Referências

- COSTA, M. V. da. **Casas pardas**. Prefácio de Manuel Gusmão. Lisboa: D. Quixote, 1996.
- GUSMÃO, M. Prefácio. In: COSTA, M. V. da. **Casas pardas**. Lisboa: D. Quixote, 1996, p.3-45.
- LOPES, O.; SARAIVA, A. J. **História da literatura portuguesa**. Porto: Porto Ed., 1955.
- PEREIRA, M. L. S. Espaço em questão: Portugal no romance de Cardoso Pires. **Revista Semear**, Rio de Janeiro, n.5, 1999. Disponível em: <[http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/5Sem\\_17.html](http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/5Sem_17.html)>. Acesso em: 20 set. 2009. Não paginado.
- PIRES, J. C. **Balada da praia dos cães**. Lisboa: Círculo de Leitores, 1984.
- \_\_\_\_\_. **Alexandra Alpha**. Lisboa: D. Quixote, 1987.



# LIMA BARRETO: UMA RELEITURA DA OBRA DO AUTOR SOB A ÓTICA PÓS-COLONIAL

Antônio Márcio Da SILVA\*

- **RESUMO:** Este estudo objetiva fazer uma releitura da obra de Lima Barreto sob a ótica dos estudos pós-coloniais, visando compreender os temas abordados pelo autor e como ele os relaciona a problemas existentes no Brasil de seu tempo. A análise contempla a produção barretiana em sua totalidade—romances, alguns de seus contos e histórias curtas—no intuito de mostrar como diferentes elementos de sua obra oferecem informações para entender um país pós-colonial, em tese, mas que, ao mesmo tempo, parece ter perpetuado as estruturas coloniais na prática. Portanto, o estudo foca cinco temas em particular que têm sido recorrentes em estudos pós-coloniais: língua, mulher, nacionalismo, classe social e raça, visto proporcionarem vários elementos necessários à discussão sendo empreendida e contribuir para a releitura proposta nesta pesquisa.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Lima Barreto. Pós-colonialismo. Literatura Brasileira. Nacionalismo. Língua. Mulher.

Não devemos nos esquecer de que textos literários são sempre *mediações*: eles não refletem o mundo passivamente, mas interrogam-no ativamente, tomam várias posições em relação a concepções dominantes, resistem ou criticam formas dominantes de ver. Ler um texto em seus contextos histórico, social e cultural significa atender às formas que ele lida *dinamicamente* com questões que o próprio levanta. (MCLEOD, 2000, p.144, grifo do autor)<sup>1</sup>.

Em seus curtos 41 anos de vida, Lima Barreto publicou uma obra diversificada. Escreveu, criticou e debochou da sociedade brasileira de seu tempo, rendendo-lhe a referência: “Lima Barreto, escritor maldito”, presente no título do livro de Silva (1976) e o autor acrescenta na contracapa “malditos são todos aqueles que dizem verdades incômodas”. Menções como esta explicariam o motivo pelo qual o escritor

---

\* University of Kent. Department of Hispanic Studies. Canterbury, UK, CT2 7NF. antonio.marcio@hotmail.co.uk

<sup>1</sup> Todas as traduções dos textos em inglês são nossas.

Artigo recebido em 29/03/2014 e aprovado em 14/07/2014

fora esquecido por um longo período após a sua morte em 1922. De fato, Barreto veio a ser “redescoberto” apenas nos anos 1970 quando começou a aparecer um número considerável de pesquisas e publicações sobre sua vida e obra<sup>2</sup>. Tal “redescoberta” foi fundamental para o reconhecimento do escritor no cânone da literatura brasileira.

Lima Barreto produziu uma literatura de denúncia, condizente com sua origem. São visíveis, em sua obra, o sofrimento das pessoas vivendo num país ex-colônia, a grande diferença de poder que marca o espaço entre ricos e pobres e a exploração a que a classe dominante submete aqueles que pertencem às classes inferiores. Tal fato permite inferir que a colônia simplesmente mudou o administrador, mas os desfavorecidos continuam na mesma posição social. Negros, mulatos e pobres continuam sendo explorados, enquanto “brancos” ocupam a posição de dominadores.

Com a proclamação da República em 1889, o domínio passa às classes dominantes. Em sua obra, Lima Barreto demonstra insatisfação com a dominação da elite, desafiando esta posição mantida no país. Ele não vê como natural este novo poder “colonial” e, portanto, questiona a aceitação deste pela sociedade em geral. A posição do autor nos remete a McLeod (2000), o qual argumenta que ao tentar desafiar a ordem das coisas, alguns de nós precisamos reexaminar nossas pressuposições sobre o que foi ensinado como natural ou verdadeiro. Todavia, não se está sugerindo, no presente estudo, que Barreto tenha sido o único a discordar do sistema já perpetuado no país, nem se pretende escolher sua obra como a grande e primeira revelação pós-colonial. De fato, traços desta temática podem ser identificados tanto em obras anteriores a Lima Barreto, como em *Iracema* (publicada em 1865) de José de Alencar, quanto posteriores, como em *Macunaíma* (publicada em 1928) de Mário de Andrade, ambas conectadas ao desafio “anti-colonial”, mas sob diferentes facetas. Porém, a diferença é o fato de Barreto não estar ligado à classe dominante, mas àquela que é explorada e sofre com os vestígios do colonialismo, ao mesmo tempo que experimenta um quase “novo colonialismo”.

Portanto, pretende-se neste estudo fazer uma releitura da obra de Lima Barreto sob a ótica dos estudos pós-coloniais, visando compreender os tópicos abordados pelo autor e como estes são relacionados a problemas existentes no país de seu tempo. Reconhece-se a importância dos romances de Barreto na totalidade de sua obra; porém, esta análise contemplará alguns de seus contos, de suas histórias curtas, visto proporcionarem vários elementos necessários à discussão empreendida neste artigo.

A abordagem pós-colonial no presente artigo relaciona-se à discussão de Franz Fanon (apud MCLEOD, 2000) sobre colonialismo, para quem o fim do colonialismo não significava apenas mudança econômica e política, mas psicológica.

---

<sup>2</sup> Algumas publicações a respeito de Lima Barreto nos anos 1970 e 1980, respectivamente, incluem: Antônio (1977), Barbosa (1964), Beiguelman (1981), Cury (1981), Fantinati (1978), Lins (1976), Morais (1983) e Silva (1976).

Para Fanon, o colonialismo só seria destruído quando esta forma de pensar sobre identidade fosse desafiada com sucesso. Esta proposição do autor pode ser frequentemente evidenciada em Barreto em sua representação de um país que se diz república, mas cujos dirigentes repetem modelos estrangeiros, e parecem se identificar com os países ainda colonizadores no início do século XX. Tal fator não é somente recorrente na literatura—a qual é possivelmente a expressão mais significativa dos usos do conceito de língua adotado nos estudos pós-coloniais—mas também na estrutura e nos grupos sociais existentes no país; sejam estes organizados em virtude de origens étnicas, sejam da classe social a que pertencem. A obra barretiana se engaja com diferentes grupos étnicos e/ou pertencentes a distintas camadas sociais e desenvolve uma construção estética que é baseada em relações sociais, fatores que tornam sua obra inovadora.

Para Morais (1983), as características estéticas e sociais da obra barretiana dão à sua literatura a impressão de ter sido escrita para o futuro, possibilitando-nos, então, uma leitura atual do escritor. De fato, se comparados o enfoque do escritor em sua obra aos problemas do Brasil atual parece que ele realmente escreveu para o futuro, ou que talvez não previsse mudanças de posições entre os “substitutos do colonizador”—a classe dominante, e a “classe dos colonizados”—representada por aqueles que ocupam a base da pirâmide social. Ademais, esta leitura atual de Barreto remete a um dos princípios dos estudos pós-coloniais, o qual, de acordo com McLeod (2000), envolve ler textos produzidos por escritores de países com história de colonialismo, principalmente textos concernentes aos trabalhos e legado do colonialismo no passado ou no presente. A obra de Barreto evidencia resquícios do colonialismo e mostra que os problemas do Brasil de seu tempo ecoam os da época em que o país estava sob o domínio europeu.

A escrita barretiana é tão atual que seria difícil não relê-la levando em consideração a crítica pós-colonial desenvolvida nas últimas décadas. Entretanto, salienta-se que tal concepção crítica foi e tem sido aplicada, quase que exclusivamente, às ex-colônias africanas, sendo a América Latina constantemente excluída desta perspectiva<sup>3</sup>. Nota-se que a ênfase tem sido dada a datas de independência, ao invés de se fazer uma análise da situação do país que tenha sido colônia por algum período, mostrando o que restou do sistema colonial, e como tal país tem lidado com sua realidade após o fim da colonização. Questiona-se, portanto, se apenas a data de independência é o que se deve levar em consideração ao abordar esta ou aquela literatura no escopo pós-colonial. Como argumenta McLeod (2000, p.157, grifo do autor), é importante que “[...] textos ‘clássicos’ sejam relidos para que se descubram posições emergentes e anti-coloniais que eles possam, talvez não intencionalmente, disponibilizar para o

---

<sup>3</sup> Para discussão sobre pós-colonialismo na América Latina, ver Fiddian (2000); sobre o Brasil, ver entrevista com Ella Shohat e Robert Stam (SANTOS; SCHOR, 2013).

leitor”. No caso de Lima Barreto, não é necessário grande esforço para extrair de sua obra vestígios da colonização portuguesa.

Em um artigo sobre estudos pós-coloniais em relação à América Latina e descolonização global, Coronil (2004) aponta a falta de tais estudos no contexto desta região geográfica e questiona a esse respeito, embora sem oferecer respostas. No entanto, o autor enfatiza que as respostas certamente não são fáceis, fato que chama atenção para o papel dos estudos “pós-coloniais” no conjunto de reflexões regionais na forma de legados do colonialismo, ou melhor, “colonialismos”. Mais uma vez é reforçada a necessidade de se observar o que restou do colonialismo, assim como o que mudou e como as classes dominantes ainda oprimem os cidadãos em desvantagem; ou seja, permanece o modelo prévio de dominação dos colonizadores. Coronil salienta que o uso do termo pós-colonialismo em referência à América Latina é quase recente; porém acrescenta que a concepção de colonialismo ou pós-colonialismo como ferramenta crítica de análise já era utilizada nos Estados Unidos por meio do termo “dependência”.

A respeito do uso do conceito “dependência” por teóricos pesquisando sobre a América Latina, Cardoso (apud CORONIL, 2004) informa que tais estudos eram “consumidos” nos Estados Unidos como “teoria de dependência” associados ao trabalho de Andre Gunder Frank. Sob o ponto de vista de Coronil, apenas foram mudados os termos, mas a situação da América Latina nos estudos pós-coloniais ainda permanece pouco alterada. A exclusão desta área geográfica pode ser facilmente constatada em discussões sobre pós-colonialismo, as quais raramente fazem referência à América Latina; fato que nos leva ao que Ashcroft (apud CORONIL, 2004) argumenta a respeito da necessidade de mudança de abordagem na crítica pós-colonial, apesar do mesmo autor ignorar a América Latina. Para Ashcroft, o discurso pós-colonial é o discurso dos colonizados e produzido em contextos de colonização, embora não haja a necessidade de ser anticolonial. Ainda de acordo com Ashcroft (apud CORONIL, 2004, p.227), “[...] as estratégias transformativas do discurso pós-colonial, as quais abrangem as mais profundas rupturas da modernidade, não são limitadas aos colonizados recentemente”. Assim, questionar um texto que denuncia a permanência de um sistema que repete o modelo do colonizador ilustra o momento histórico no qual este foi escrito, como evidencia a obra de Lima Barreto.

## **Contexto econômico, social e político em que Lima Barreto escreve**

É através da palavra, da literatura, que Lima Barreto encontra uma forma para se opor à dominação autoritária adotada no país, ao expor o grau dos problemas da sociedade de sua época. O argumento de Spivak (apud CHRISMAN, 2004, p.183) ao expressar sua visão sobre nacionalismo parece explicar a razão de tal problema,

uma vez que nacionalismo, para esta autora, é “uma legitimação reversa ou deslocada do colonialismo”, condenado a repetir a ‘violência epistêmica’ do colonialismo que esse havia rejeitado”. A classe dominante toma o poder, no entanto, a situação não muda para os dominados, ou seja, a elite simplesmente adota a atitude que Fanon (apud MCLEOD, 2000, p.89) criticou, segundo o qual, “[...] a burguesia nacional substitui o antigo assentamento europeu”. Portanto, tal atitude parece contribuir para o estabelecimento de um “novo colonialismo”, reforçando, assim, o argumento de que o colonialismo não se encerra após o grito de independência; ou seja, as mudanças não ocorrem para a classe subalterna que mais sofreu durante o domínio colonial. Isto é evidente na obra de Lima Barreto, como por exemplo, na metafórica república dos Bruzundangas em *Os Bruzundangas* (BARRETO, 2000).

Barreto mostra, por meio de sua crítica, que os “intelectuais nativos”, educados em um sistema elitizante, não se dirigem ao povo, muito menos o representam. O que se nota é um grupo de intelectuais que se afasta do povo para atender e fazer parte da elite dominante. Por exemplo, há uma passagem no final de *O falso Dom Henrique V* (em *O homem que sabia javanês e outros contos*, BARRETO, [200-a]), em que o narrador informa sobre a decisão do príncipe de proclamar a república em Bruzundanga. Conta o narrador que o “[...] sábio príncipe proclamou por sua própria boca a república, que é ainda a forma de governo da Bruzundanga mas para a qual, ao que parece, o país não tem nenhuma vocação”. E acrescenta: “Ela espera ainda a sua forma de governo.” (BARRETO, [200-a]). O escritor parece criticar abertamente a situação política do Brasil, visto que não basta ter uma forma de governo diferente do colonialismo, uma vez que não se sabe o que fazer com tal sistema de governo, ou pior, repetem-se as atitudes dos ex-colonizadores. Como expõe McLeod (2000), vencer o colonialismo não consiste apenas em devolver as terras às pessoas despossuídas ou retornar o poder àqueles que foram governados pelo Império. De acordo com o mesmo autor, é preciso também vencer as maneiras de ver o mundo e representar a realidade de modo a não repetir valores colonialistas. Porém, o que se vê no país e, conseqüentemente, na ficção de Lima Barreto, é a perpetuação do modelo de colonização; uma repetição dos valores e atitudes das metrópoles europeias e a opressão à grande maioria da população.

A perpetuação do modelo colonial pode ser observada nas falas do “bacharel de Goiás” no conto *Milagre de Natal* (BARRETO, [200-a]), no qual há uma clara crítica à repetição dos modelos coloniais pela classe dominante. Isto é ilustrado quando o dito bacharel, com a intenção de impressionar os demais participantes do jantar em que está, declara que vai “entroncar o nosso Direito administrativo no antigo Direito administrativo português” (BARRETO, [200-a]). Esta fala, além de ser uma crítica às leis e à organização do sistema político baseado em modelos pré-estabelecidos, pode ser vista como uma referência indireta à literatura estrangeira, tida como padrão de qualidade artística. Outro exemplo de denúncia barretiana dos problemas que surgem

no sistema de governo pode ser observado em *O falso Dom Henrique V* cujo narrador faz questão de salientar os problemas decorrentes da transferência de governo de Bruzundanga, informando que “nunca houve tempo em que se inventassem com tanta perfeição tantas ladroeiras legais” (BARRETO, [200-a]). E o narrador expõe não somente os problemas de corrupção, mas também o frequente problema com a vinda de imigrantes para substituir os antigos escravos negros. Portanto, os mandos e desmandos de uma classe controladora e exploradora são expostos pelo escritor como sendo os principais, senão os únicos, responsáveis pela situação social caótica no país.

O escritor critica também a impunidade e a injustiça constantemente praticadas pelos comandantes do país. No conto *Foi buscar lâ* (BARRETO, [200-a]), ele denuncia a quase condenação do pobre Casaca, um bêbado tido como culpado por roubar e espancar o doutor Campos Bandeira. Não fosse o doutor ter se recuperado da loucura que se encontrara em consequência do ataque sofrido, o pobre homem pagaria por um crime que havia sido cometido pelo doutor Felismino Praxedes. Campos Bandeira declara: “Senhor juiz, quem me quis matar e me roubou, não foi este pobre homem que aí está no banco dos réus; foi o seu *eloqüente* e *elegante* advogado” (BARRETO, [200-a], grifo nosso). Como pode ser observado na citação, o escritor faz questão de escolher seus vocábulos—“eloqüente” e “elegante”—os quais expressam não só a ironia como também sua crítica às leis, as quais geralmente se aplicam apenas aos considerados “degenerados”: negros, pobres, loucos e bêbados. Ironia é um aspecto forte na escrita de Barreto. De fato, sua escolha de vocábulos não é aleatória e sempre contém uma enorme dose de crítica e ironia. Um dos pontos mais ironizados por ele é a forma de tratamento que é usada para se referir a poderosos. Por exemplo, em *Eficiência militar*, o autor esbanja de seu tom irônico, ao colocar uma sequência de vocábulos um tanto sarcásticos: “Vossa Excelência, Reverendíssima, Poderosíssima, Graciosíssima, Altíssima e Celestial.” (BARRETO, [200-a]).

As críticas feitas por Lima Barreto também remetem ao que Spivak (apud CHRISMAN, 2004) aponta como sendo uma das falhas no processo de descolonização, isto é, a de ignorar os grupos subalternos. Em sua análise sobre tal problema, Chrisman (2004) argumenta que muitos países pós-coloniais não têm tido sucesso em acabar com as desigualdades socioeconômicas e a não-liberdade política criada pelo colonialismo é incontestável. Porém, o problema talvez seja não apenas o de ignorar, mas de se instalar um sistema que simplesmente repita o período colonial do país, ou mais sério, um sistema ainda pior que o do período colonial, cujos problemas decorrem da violência e exploração dos indivíduos que se opõem ao sistema. Tem-se mais uma vez o perigo de privilegiar a elite e sacrificar a grande massa da população. Por exemplo, em *O único assassinato de Cazuza* (BARRETO, [200-a]), na conversa entre Hildegardo (Cazuza) e o doutor Ponciano, vê-se a constante preocupação com a situação do país em tal época:



Não leio os jornais que não me apavore com tais notícias. Não é aqui, nem ali, é em todo o Brasil ... além desses assassinatos, praticados por capangas—que nome horrível!—há os praticados pelos policiais e semelhantes nas pessoas dos adversários dos governos locais, adversários ou tidos como adversários [...] penso, de mim para mim, ao ler tais notícias, que a fortuna dessa gente que está na câmara, no senado, nos ministérios, até na presidência da república se alicerça no crime, no assassinato. (BARRETO, [200-a]).

A crítica barretiana aos benefícios que a classe que ocupa o poder cria para si própria para ter vantagens sobre os demais é evidente em duas passagens de *O falso Dom Henrique V*. O narrador denuncia: “outra forma de extorquir dinheiro do povo e enriquecer mais ainda os ricos eram as isenções de direitos alfandegários” (BARRETO, [200-a]). Um dos comentários do narrador em outra passagem do texto é ainda mais válido para representar a situação real que o povo enfrentava em tal país: “[...] a Bruzundanga era um sarcófago de mármore, ouro e pedrarias, em cujo seio, porém, o cadáver mal embalsamado do povo apodrecia e fermentava” (BARRETO, [200-a]).

São recorrentes também na obra de Barreto menções à luta do povo e o sofrimento enfrentado em consequência da má administração do país, de políticos corruptos e impunes; fatos que ainda assolam o país atual, quase um século depois de sua morte. Isto permite questionar se um país que já foi colônia consegue, em algum momento, vencer a mentalidade e o modelo do sistema colonial, onde há sempre a necessidade de se ter um espaço imensurável entre a classe dominante e a da base da pirâmide social. Parece ser necessário haver sempre tal diferença social. Na realidade, não seria tal sistema desigual responsável por gerar tantos problemas de violência? Ou seja, em certo momento os explorados hão que dizer não ao domínio e privilégios de uma minoria. Talvez o problema mais agravante seja, como evidenciado na ficção barretiana, o fato de somente os criminosos da classe subalterna pagarem pelos seus crimes; os demais ficam impunes. Os problemas em Bruzundanga não diferem significativamente dos problemas do Brasil atual.

## Uma reflexão sobre elementos pós-coloniais e a obra de Lima Barreto

### *Língua*

A temática “Língua” é de grande importância nos estudos pós-coloniais. De fato, a relação entre língua e poder tem sido frequentemente discutida em tais estudos. McLeod (2000), por exemplo, assinala que os discursos coloniais formam as interseções em que língua e poder se encontram. O autor lembra que uma língua é mais do que um simples meio de comunicação, e que a mesma constitui nossa

visão de mundo ao dividir e organizar a realidade em unidades significativas. É por meio desta variável que Lima Barreto denuncia os resquícios do sistema colonial. O escritor mostra como políticos a usam em seus discursos, como forma de poder e manipulação, como ocorre repetidas vezes no conto *Numa e a Ninfa*, no qual políticos recorrem à oratória no intuito de manipular pessoas e para que estas os considerem sábios.

A crítica barretiana ao uso da língua é ponto culminante em grande parte de sua obra. Por meio do personagem/homem que sabia javanês, o autor critica aqueles que fingem saber mas não sabem, mostrando que fingir que sabe já é suficiente para ser distinto na sociedade de seu tempo. Como comenta Scliar (1981, p.15), “[...] no Brasil, o importante não é saber falar javanês, fazer de conta já é suficiente”. Por meio do personagem doutor Felismino Praxedes Itapiru da Silva, nome um tanto híbrido, diga-se de passagem, em *Foi buscar lá*, o autor/narrador insinua que este, ao escrever, não faz mais do que copiar o que já foi pré-estabelecido, remetendo então sua crítica à produção literária do país, inspirada, até então, em modelos estrangeiros. Portanto, o autor parece sugerir que alguns escritores de seu tempo nada mais faziam do que repetir o que já fora dito, como ilustrado na fala do narrador sobre Felismino Praxedes: “As citações de textos de leis, de praxistas, de comentadores de toda a espécie, eram múltiplas, ocupavam, em suma, dois terços do artigo; mas o artigo era assinado por ele: doutor Felismino Praxedes Itapiru da Silva” (BARRETO, [200-a]).

No conto *O falso Dom Henrique V*, Barreto critica tal reverência ao que é importado, não por razão de qualidade, mas pelo fato de não ser cultura um elemento traduzível, além de sua importância em se tratando da criação de uma literatura genuinamente nacional. O narrador explica que não seria possível traduzir a literatura dos Bruzundangas por ser muito específica à língua e destaca: “[...] porque certas formas de dizer e de pensar são muito expressivas na língua de lá, mas que numa tradução instantânea para a de cá ficariam sem sal, sem o sainete próprio, a menos que não quisesse eu deter-me anos em tal afã” (BARRETO, [200-a]).

A gramatiquisse, à qual é dada grande ênfase no país de então, a perfeição da forma, o uso da língua do colonizador de forma “correta”, não passaram despercebidos por Lima Barreto. É interessante notar que uma boa parte das pessoas da metrópole que viveram e viviam no país não teria tais habilidades. Cabe salientar que muitos destes imigrantes que vieram para o Brasil no período da colonização, eram criminosos, presidiários, dentre outros. Não é de se admirar que Barreto faria sua crítica a este respeito. Em *A Nova Califórnia* (em *A Nova Califórnia e outras histórias*, BARRETO, [200-c]), o escritor usa do personagem capitão Pelino, morador da cidade de Tubiacanga para expressar sua crítica:

Não que Pelino fosse químico, longe disso; mas era sábio, era *gramático*. Ninguém escrevia em Tubiacanga que não levasse bordoadas do Capitão Pelino, e mesmo quando se falava em algum homem notável lá no Rio, ele não deixava de dizer: “não há dúvida! O homem tem talento, mas escreve “um outro”, “de resto”...” e contraía os lábios como se tivesse engolido alguma coisa amarga (BARRETO, [200-c], grifo nosso).

Além disso, o escritor mostra como a questão gramatical é tida como primordial. Em *Como o homem chegou*, o personagem gramatiquero comenta: “Vê, Tucolas, como anda o nosso ensino! Os professores não sabem os elementos de gramática, e falam como negros da senzala.” (BARRETO, [200-c]). Portanto, a obra de Barreto deixa evidente que o domínio da Língua Portuguesa se torna mais um divisor social e de poder no país, mas que isto não se aplicava, quase sempre, aos novos imigrantes (“brancos”) que começaram a chegar ao Brasil nos fins do século XIX.

## **Mulher**

Somando-se ao elemento língua, outro aspecto discutido na crítica pós-colonial é a questão das mulheres e sua participação no processo de independência de uma nação: suas contribuições e o modo como são vistas e aceitas, ou não, em suas sociedades. Porém, apesar de se esperar das mulheres engajamento na luta nacionalista, não se deve esquecer de que elas são submetidas a uma conduta feminina pré-determinada pela sociedade patriarcal. Parece paradoxal que elas devam se engajar na luta contra a dominação colonial, quer seja política, quer social ou cultural, mas, ao mesmo tempo, é negado às mesmas o direito à igualdade perante os homens. Isto faz com que a experiência feminina de colonização seja dupla: por um lado, a mulher tem que lutar pela liberdade da nação; por outro, ela também tem que lutar pela sua liberdade como mulher, empenhando-se para não resumir sua função em dois aspectos—a de casamento e a de geradora de filhos.

Em se tratando das personagens femininas de Lima Barreto, estas fazem parte de um universo complexo e encantador no qual, porém, o poder patriarcal impera. Mulheres que, às vezes, são extremamente passivas, como Ismênia em *Triste fim de Policarpo Quaresma* (BARRETO, 1992); ativas e fortes, como Olga na mesma obra, e até mesmo enganadoras, como Gilberta em *Numa e a Ninfa* (BARRETO, [200-b]). Por um lado, a criação das mulheres ou, digamos, a sua representação, na obra barretiana, dá margem à visão crítica de que ele era misógino; por outro lado, pode-se dizer que o escritor se empenha em mostrar a causa feminina como o fez no tocante à classe social e à raça. O argumento de Cury (1981), entretanto, busca desmistificar as críticas que têm atacado e classificado Lima Barreto como misógino. Segundo a autora,

[...] se muitas vezes ele se declara um antifeminista, se até nega inteligência criativa à mulher, a essas atitudes contrapõe a denúncia da exploração de que ela é vítima em nossa sociedade. Em segundo lugar, pela importância de suas observações, considerando-se a época em que foram feitas. Que outro autor assumiu com tanta lucidez e coragem a defesa da mulher naquele momento histórico? (CURY, 1981, p.28).

O ponto abordado por Cury (1981) é pertinente à visão das personagens femininas barretianas, como a já citada Olga, a qual desafia as barreiras impostas às mulheres e se engaja na luta contra a dominação patriarcal pós-colonial. Porém, o escritor também critica as mulheres, como pode ser evidenciado na descrição que o narrador de *O número da sepultura* faz da personagem Zilda, descrita como uma “pequena burguesa, de reduzida instrução e, como todas as mulheres, de *fraca curiosidade intelectual*” (BARRETO, [200-a], grifo nosso). Pode-se argumentar que o autor faz esta crítica não por ser machista, mas por não se conformar com a passividade feminina. A escolha dos vocábulos *de fraca curiosidade intelectual* mostra isto claramente, ou seja, o autor/narrador parece sugerir que as mulheres “acordem” e procurem fazer alguma coisa para mudar sua condição subalterna ao invés de passarem a vida a esperar por um marido de posição social de destaque para se casarem, como é o caso de Ismênia em *Polícarpo Quaresma*, e assim acabarem apenas por serem transferidas do controle do pai para o do marido. Ou seja, a colonização da nação, e por analogia da mulher, simplesmente se perpetua. Como observa o narrador em *O número da sepultura*, as mulheres apenas acabam “passando da obediência dos pais para a do marido, [...] Havia a quase igualdade de gênios e hábitos de seu pai e seu marido” (BARRETO, [200-a]). Esta observação no conto, a qual funciona como uma metáfora na figura da mulher, sugere uma crítica à situação do país. As classes sociais subalternas e as mulheres não experienciam mudanças e o controle só muda de mãos dentro da própria elite. Há uma sensação de que o escritor parece gritar em seu texto para que as pessoas lutem por mudanças e que não se entreguem como consequência de uma aceitação passiva de poder a que se acostumaram. Aceitação esta que ele expressa por meio da figura feminina quando escreve mais adiante, no mesmo conto: “[...] a mulher era quase passiva e tendo sido educada na disciplina ultra-regrada e esmerilhadora de seu pai, velho funcionário, obediente aos chefes, aos ministros, aos secretários destes e mais bajuladores [...] não tinha assomos nem caprichos, nem fortes vontades” (BARRETO, [200-a]). Não só a mulher como também as classes dominadas simplesmente repetem o que se habituaram e foram treinadas a aceitar como norma ou normal.

Ademais, a situação da mulher mostrada por Lima Barreto exemplifica o argumento pós-colonial de que mulheres e homens não experienciam uma libertação nacional por igual, pois se vê, de maneira geral, que a descolonização não traz às

mulheres os mesmos benefícios que proporciona aos homens. Estas continuam na posição de desvantagem, especialmente no meio político e, na maioria dos casos, não têm nem mesmo direito ao voto, como era o caso no Brasil daquela época. Isso sem mencionar o poder de decisão e comando que a elas não era dado, como exemplificado sobre a situação no reino de Bruzundangas em *O falso Dom Henrique V*, quando o narrador observa que “[...] lá, convém lembrar, havia uma espécie de lei sálica que não permitia princesa no trono” (BARRETO, [200-a]).

Portanto, pode-se argumentar que Lima Barreto retrata a situação das mulheres de forma a denunciar a falta de progresso para elas com a independência, as quais parecem ter sido condenadas a serem sujeitas exclusivas da esfera doméstica. Tal ponto pode ser observado na conclusão que o narrador de *Quase ela deu “sim”; mas...* faz do preguiçoso João Cazu, quando informa ao leitor que “[...] restava-lhe a grave preocupação de encontrar quem lhe lavasse e engomasse a roupa, remendasse as calças e outras peças do vestuário, cercasse as meias, etc., etc. Em resumo: *ele queria uma mulher, uma esposa*, adaptável ao seu jeito descansado” (BARRETO, [200-a], grifo nosso). Porém, Cazu não teve tanta sorte pois sua pretendida o dispensa. O escritor parece insinuar com isto que as mulheres devem aprender a dizer não para os usurpadores; e não somente as mulheres, como também todas as pessoas que estão em situações de desvantagem. Como a pretendida não viu nenhum benefício em ter Cazu como esposo, uma vez que ela era viúva e liberta da dominação masculina, não teria razões ou vantagens em voltar ao domínio de um “colonizador”, um explorador que em nada acrescentaria à sua vida. Pode-se sugerir então que Lima Barreto apresenta suas personagens femininas não sob uma visão misógina, mas para mostrar que estas não alcançaram muito, ou mesmo, quase nada com a independência do país há quase um século anteriormente ao período em que ele escreve.

## ***Nacionalismo***

Nacionalismo é um tema constantemente discutido na crítica pós-colonial. Mudanças em um país previamente colônia, incluindo mudanças políticas, levam teóricos da área de estudos pós-coloniais a caracterizarem nacionalismo como inerentemente dominador, absolutista, essencialista, e destrutivo (CHRISMAN, 2004). É dessa forma que o nacionalismo parece ser retratado em Lima Barreto. Por exemplo, o escritor faz uso da figura do então presidente Floriano Peixoto como o representante deste absolutismo e expõe a dominação política do país por políticos corruptos e exploradores do povo, os quais controlam a política por meio de violência e de mortes. Um poder que quem contesta ou questiona é morto, como ocorre em *Policarpo Quaresma*. Nacionalismo na obra de Lima Barreto é representado como resultante da febre do desenvolvimentismo nacional e do frenesi da *belle époque*,

fatores estes que despertaram a consciência nacional e, possivelmente, o sentimento de brasilidade.

De acordo com McLeod (2000), consciência nacional e cultura nacional são inseparáveis uma da outra e, para o mesmo autor, a resistência anti-colonial não pode suceder sem estas. Porém, em Barreto, percebe-se uma crítica a um nacionalismo exacerbado, no qual uma minoria recorre a questões supostamente nacionalistas para buscar vantagens sobre a grande parte da população que sofre com vários problemas no país. Tais problemas podem ser melhor explicados nas palavras de Spivak (apud CHRISMAN, 2004, p.188, grifo do autor), segundo a qual, “São os interesses elitistas da burguesia que o nacionalismo é dito servir, necessariamente sacrificando ou ‘ignorando’ os interesses dos grupos ‘subalternos’”. Entretanto, Spivak não é a única a criticar os problemas concernentes ao nacionalismo, uma vez que outros pesquisadores na área de estudos pós-coloniais têm caracterizado nacionalismo como um movimento que promove os interesses de um grupo particular enquanto este diz representar um todo. McClintock (apud CHRISMAN, 2004), por exemplo, discorre sobre a relação entre mulheres e nacionalismo, e interpreta tal relação como sendo um projeto patriarcal que se opõe às necessidades das mulheres e às metas de igualdade de gênero. São bastante evidentes as referências barretianas à exploração de grupos em desvantagem. O escritor expõe uma elite exploradora que se beneficia das camadas descritas por Spivak como “subalternas”, as quais, em Barreto, incluem, por exemplo, índios, negros, mulatos e mulheres.

Lima Barreto também mostra que não há o sentimento “de unidade” entre os nacionais, como sugerido por Gilroy (apud MCLEOD, 2000) em outro contexto, mas uma divisão social bem estabelecida como consequência da classe, gênero e etnia das quais se é proveniente. O mito sobre nação, de que há uma aproximação por semelhança entre aqueles pertencentes a uma mesma região e o sentimento de coletividade, parece não existir. O que é mostrado, entretanto, é a ideia de que muitos querem passar para o “lado de lá”, ou seja, para o lado do dominador, dos poderosos. O escritor chega até mesmo a trazer a figura do índio como o verdadeiro dono da terra, sugerindo o retorno do país às suas origens. Porém, é evidente que ele usa desta metáfora para criticar o sentimento de nacionalismo desenvolvido no país desde a literatura romântica e, ao mesmo tempo, tal atitude pode estar ligada a um dos mitos sobre nação, de acordo com o qual nações estimulam a consciência dos povos de que eles são os verdadeiros donos de uma terra específica (MCLEOD, 2000). O índio constantemente aparece nas artes brasileiras, incluindo literatura, como símbolo nacional—o verdadeiro habitante, senão mesmo, dono da terra. Tal exposição do índio é um tanto paradoxical, uma vez que há, ironicamente, a exploração, ou até mesmo uma super-exposição, da figura indígena pela literatura nacional, ao se alegar a recuperação do passado e da cultura deste por meio do texto literário.

Ademais, a não identificação das pessoas nacionais entre si e a preocupação com o sentimento de pertencer a um lugar, a um povo, a uma cultura, são mostradas pelo escritor. E Lima Barreto vai além e demonstra uma preocupação em relação à perda deste sentimento nacional em consequência do contato com outras nações e culturas, já que há o risco eminente da pessoa sofrer transformações como consequência disto. Tal fato pode ser ilustrado no conto *Hussein Ben-Áli Al-Bálec e Miquéias Habacuc* (também conhecido como *Conto argelino*), no qual o escritor oferece uma importante ilustração do que hoje se discute nos estudos pós-coloniais em análises de “narrativas de viagem”<sup>4</sup>. Em tal perspectiva, debate-se a respeito de como o contato com outras culturas mudam e/ou podem influenciar uma pessoa, a ponto de torná-la estranha e, ao mesmo tempo, despertar nesta mesma pessoa um sentimento de superioridade em relação a seus compatriotas. No conto, o protagonista Ali, de origem argelina, deixa seu país e vai viver na Grécia, onde “viveu, [...] adquiriu dos gregos muitos hábitos, costumes e vícios [...] suas obras de filosofia [...] literárias” e o narrador acrescenta que os gregos “procura[va]m com a máxima habilidade e sabedoria enganar não só os estrangeiros, como os seus próprios patrícios” (BARRETO, 2003a). Ou seja, o escritor mostra como o contato com o diferente, ou mesmo, com “o colonizador”, pode mudar as pessoas, como explicita ainda no mesmo conto: “Ali, apesar de ser muçulmano, foi atraído para o meio dos gregos e, com eles, aprendeu as suas espertezas, maroscas e habilidades para enganar os outros” (BARRETO, 2003a). Seu contato com o “colonizador” faz com que esqueça as causas pelas quais lutam os colonizados dos quais ele é parte. Contrariando o que se esperaria dele, Ali passa a exercer o papel até então interpretado pelo colonizador, como sugerido quando o narrador observa: “Em pouco, Ali ficou inteiramente convencido da sua imensa superioridade sobre os seus humildes e resignados irmãos” (BARRETO, 2003a).

As atitudes de Ali podem ser usadas como uma boa ilustração para o que Bhabha (2005) refere como “mímica”, uma vez que Ali copia a cultura que pensa ser superior e passa a explorar seus nacionais, até mesmo sua família. Sua aprendizagem o faz sentir não apenas superior como também estranho aos seus compatriotas e familiares. Com a invasão francesa da Argélia, ele tinha com os franceses uma relação mais pródiga do que o pai e “fingia ter as suas maneiras e usos” (BARRETO, 2003a). O contato com outra cultura e a aprendizagem que adquiriu o tornou diferente. De fato, o próprio escritor parece ver a aprendizagem como uma forma de separar as pessoas pertencentes a um mesmo grupo, incluindo ele próprio, e, conforme “[...] deixou escrito em seu diário, a formação intelectual que teve o havia afastado dos seus próprios irmãos, de vez que um era guarda civil e o outro condutor de trens” (MORAIS, 1983, p.26).

---

<sup>4</sup> Ver, por exemplo, o estudo de Clifford (1992), o qual oferece uma abordagem geral sobre diferentes discussões a respeito de narrativas de tal gênero.

## *Raça e classe social*

Os fatores raça e classe social têm um significado importante nos estudos pós-coloniais; ambos expõem as relações que se estabelecem entre as pessoas em contextos que foram colônias após a independência. Por exemplo, tais relações raciais e de classe tendem a expor um problema comum em países ex-colônias: o risco de aqueles que ocuparem as posições de poder traírem o interesse comum a uma grande maioria para privilegiar poucos, como alerta Fanon (apud MCLEOD, 2000). É o que acontece no país criticado por Lima Barreto, onde uma minoria de “brancos” tomam o poder. Portanto, não é de se surpreender que tenham sido criados, no Brasil, projetos e ideologias como o de branqueamento da nação<sup>5</sup>. De fato, o que acontecia no país pode ser relacionado a um dos conceitos de construção de diferença racial<sup>6</sup> que é interpretado na crítica pós-colonial como “*construções políticas* que servem os interesses de certos grupos de pessoas” (MCLEOD, 2000, p.110, grifo do autor). Ou seja, Barreto simplesmente retrata tal problema em sua obra, ao invés de imaginá-lo baseando-se em um complexo de classe ou de origem étnica. Como vários estudiosos já mostraram (por exemplo, NASCIMENTO, 1995; SKIDMORE, 1993; STAM, 1993), diferença racial é um problema real no Brasil, como pode ser exemplificado por meio da previsão feita pelo pseudo-cientista João Batista de Lacerda em 1912, de que em 2012 a população negra no país chegaria a zero por cento, enquanto a mulata corresponderia a três por cento<sup>7</sup>.

Portanto, a abolição da escravatura em 1888, no Brasil, ao invés de melhorar a situação dos ex-escravos, acabou por torná-los ainda mais miseráveis, uma vez que, nas palavras de Nascimento (1999, p.380) “[...] não só a elite, mas todos da sociedade brasileira fecharam as vias pelas quais negros poderiam ter sobrevivido; eles fecharam todas as possibilidades de uma vida descente e digna para os ex-escravos”. Com a abolição, os negros passaram a vagar sem rumo e sua mão-de-obra acabou sendo substituída por estrangeiros, geralmente brancos. Outros já não mudaram muito sua condição original de escravo. Lima Barreto ataca de forma mordaz a condição a que os negros são submetidos no país de seu tempo. O negro presente em sua obra, geralmente referido como “o preto”, “a preta”, quando tem um trabalho, são subempregos; entretanto, isto não ocorre somente com o negro, mas também com o mulato. Por conseguinte, a raça “branca” é tida como a superior, seguindo as ideias europeias de superioridade desta, visto que “[...] no século XIX, por toda a Europa,

<sup>5</sup> Ver Skidmore (1993) para mais informações sobre o assunto.

<sup>6</sup> Não se pretende entrar em uma discussão sobre raça ou etnia pela sua natureza complexa e depende do ponto de vista que se queira tomar, seja sociológico, antropológico, dentre outras interpretações. Quando se lê “raça”, está-se referindo, neste estudo, à origem ou a grupos étnicos presentes na literatura de Lima Barreto.

<sup>7</sup> Stepan (1991) coloca tal debate em pauta, ao discutir eugenia, raça, e nação no Brasil.



era crença comum que a população mundial existia como uma hierarquia de raças baseada em cor, com brancos europeus sendo considerados os mais civilizados e os negros africanos como os mais selvagens” (MCLEOD, 2000, p.77).

Barreto mostra tal veneração pela raça branca de forma sarcástica; ele dá poder a tal grupo para depois atacá-lo. Em *Miss Edith e seu tio*, o casal de ingleses chega a uma pensão no Rio de Janeiro para se hospedar e apresenta-se como tio e sobrinha. Os hóspedes notam a superioridade do casal inglês. Quando uma das hóspedes, dona Sofia, faz uma crítica sobre os estrangeiros, é repreendida por outro hóspede, o doutor Benevente, o qual declara: “Não diga tal, Dona Sofia. O que nós precisamos é de estrangeiros.” (BARRETO, 2003b, p.7). Adiante, ao comparar os estrangeiros aos brasileiros, o doutor acrescenta: “Os ingleses não são esses egoístas que dizem. O que eles não são é esses sentimentais piegas que nós somos, choramingas e incapazes. São fortes e ... .” (BARRETO, 2003b, p.8). É porém interrompido pelo Major Meto, outro hóspede, o qual não deixa tais declarações passarem impunes: “Fortes! Uns ladrões! Uns usurpadores!” (BARRETO, 2003b, p.8). Na fala do Major Meto, tem-se a explosão do sentimento de reação contra a dominação do colonizador. Não se pode esquecer que o Reino Unido possuía colônias e, com certeza, era o maior império colonial daquele momento e, como Portugal e França, impunha seu sistema colonial em várias partes do globo. Mas Benevente ainda tenta defender os ingleses: “Meu caro senhor; é do mundo: os fortes devem vencer os fracos. Estamos condenados.” (BARRETO, 2003b, p.8). Esta fala reflete o que acontece no país no qual Barreto escreve, isto é, os fortes—“os brancos”—vencem os mais fracos, e não se questiona; é do sistema. Porém, o escritor rejeita tal filosofia e expõe de forma crítica a sua indignação sobre tal relação de poder estabelecida no país, onde a população negra parece estar sendo punida por uma coisa da qual não é culpada. Como poderia estar preparada para competir com a classe dominante, composta basicamente de “brancos”, sem ter tido oportunidade para isto? Nas palavras de Nascimento (1995, p.246, grifo do autor),

[...] afro-brasileiros, aos quais as classes dominantes de origem branca europeia não tinham permitido que se preparassem para o sistema de trabalho de livre mercado, foram *rejeitados* como fonte de mão-de-obra no novo sistema. Caio Prado fala sobre o “estímulo” da imigração europeia de trabalhadores para superar a falta de mão-de-obra.

Porém, o estímulo da imigração europeia que Prado cita não se resume em preencher este espaço no campo de trabalho, mas, principalmente, é parte do já mencionado projeto de branqueamento da nação. A “superioridade” europeia é novamente mencionada, de forma crítica, mais adiante no mesmo conto, quando o narrador descreve o tio de Miss Edith:

O inglês era outra coisa: brutal de modos e fisionomia [...] olhava todos com *desdém e superioridade* esmagadora e *realçava* essa sua *superioridade* não usando ceroulas, ou vestindo blusas de jogadores de golf ou bebendo cerveja com rum. Não se ligaram a ninguém na pensão e *todos suportavam aquele desprezo como justo e digno de entes tão superiores* (BARRETO, 2003b, p.10, grifo nosso).

Esta oração escolhida para fechar a descrição é um tanto sarcástica e mostra a prostração e adoração do nativo ao que vem de fora, à superioridade europeia. Tal sarcasmo é também evidente quando o narrador descreve, em outro momento, o comportamento da “preta Angélica”—como ele se refere à “faxineira, copeira e que faz de tudo um pouco”—ao ver Miss Edith dormindo pela manhã, quando esta leva o café-da-manhã da inglesa: “Em Angélica, a cousa tomara feição intensamente religiosa. Pela manhã, quando levava chocolate ao quarto da miss, a pobre preta entrava medrosa, tímida, sem saber como tratar a moça, se dona, se moça, se patroa, se minha Nossa Senhora” (BARRETO, 2003b, p.11). O trecho citado evidencia claramente a reverência do negro ao branco, mesmo que a escravidão já tivesse acabado oficialmente.

Ademais, o narrador usa de ironia ao julgar a percepção que Benevente tinha do casal inglês, fato que sugere uma alfinetada do escritor no “projeto de branqueamento” e purificação racial no país, lembrando a muitos dos envolvidos, indiretamente, as possíveis origens étnicas que podem ter, mesmo que se considerem superiores, isto é, brancos. O narrador observa: “Benevente julgava-os nobres, um duque e sobrinha; tinham o ar de raça, maneiras de comando, depósito da hereditariedade secular dos seus ancestrais, *começada por algum vagabundo companheiro de Guilherme da Normandia*” (BARRETO, 2003b, p.10, grifo nosso). O narrador encerra o trecho de forma clássica; sua crítica nos remete às possíveis origens de vários integrantes da classe dominante brasileira de seu tempo, ou seja, de ex-presidiários portugueses, bandidos, ladrões, dentre outros, que foram degredados no país durante o período da colonização. O escritor enfatiza, porém, que o problema é definir quem é quem, a que etnia a pessoa pertence. Devido ao cruzamento de diferentes grupos raciais, a população é mais híbrida. Barreto faz questão de enfatizar a mistura resultante dos contatos raciais, como pode ser evidenciado em *Foi buscar lá*, cujo narrador informa-nos o seguinte sobre o Doutor Felismino Praxedes Itapiru da Silva: “não se podia dizer que fosse mulato, mas também não se podia dizer que fosse branco” (BARRETO, [200-a]). Em *Hussein Ben-Áli Al-Bálec*, o autor também constrói um personagem híbrido, Hussein, o qual é resultante da mistura de pai argelino e mãe israelense.

Portanto, Lima Barreto mostra, em sua obra, a complexa questão racial no Brasil de seu tempo e a violência que é gerada como consequência do amálgama racial brasileiro; violência esta que parece ter se perpetuado no país no intuito de

manter um modelo que visa “[...] proteger e garantir a continuidade de um sistema altamente racializado” (NUNES, 1994, p.116). Porém, a opressão racial que advém de tal modelo parece ser obscurecida “[...] pela falta de tensão racial aparente e pelo fato de que os negros e mulatos, geralmente, têm condições de vida semelhantes a muitos brancos da classe baixa e mestiços quase brancos” (STAM, 1993, p.184). Lima Barreto mostra isto claramente quando apresenta os muitos imigrantes brancos e brancos pobres sobre os quais informa-nos que se misturavam nas áreas habitadas por negros e mulatos. Um exemplo é o personagem doutor Bogoloff em *Numa e a Ninfa*, o qual residiu na casa do mulato Barba-de-bode por um período de tempo, e de lá saiu para trabalhar no governo (mesmo sem saber português) em projetos que nunca saíam do papel, ao passo que o brasileiro Barba-de-bode não conseguira um trabalho no governo exatamente por não saber ler nem escrever bem.

## Considerações finais

Lima Barreto produz sua obra em um período de muitas mudanças no Brasil, não apenas no sistema governamental como também na literatura. Escritor do período pré-moderno expõe os problemas que afligem a população de maneira geral. Sua crítica ao nacionalismo exarcebado não passou despercebida e “[...] o ressentimento do mulato enfermiço e o suburbanismo não o impediram [...] de ver e de configurar com bastante clareza o ridículo e o patético do nacionalismo tomado como bandeira isolada e fanatizante” (BOSI, 1994, p.318). Barreto mostra que o que se desenvolveu no país foi um nacionalismo que exclui e que representa os interesses de poucos; do frenesi da classe dominante com o desenvolvimento do país durante a chamada *belle époque*, em que se acreditava na possibilidade de fazer do país uma potência mundial. Porém, o escritor não deixa isto passar ileso diante de sua crítica ferrenha. Em outras palavras, ele denuncia o custo para se alcançar o progresso, a exploração do povo e a crescente violência, mostrando assim o contexto bem conturbado da época.

O autor faz uso de uma literatura de cunho social, ao invés de preocupar-se com a aceitação da elite cultural; atitude esta que pode ser explicada recorrendo a Johnson (2004), para quem a literatura frequentemente assume a forma de crítica social através da ficção, gerando inúmeras denúncias da violência, desigualdade e injustiça das relações sociais do país. Lima Barreto mostra isto muito bem, incluindo o abuso de poder pelas classes dominantes, a enorme diferença social, econômica e/ou cultural entre ricos e pobres e a injustiça e impunidade dos crimes cometidos por membros da classe dominante. Ademais, o escritor lança mão da literatura para expressar sua inquietação com o rumo que o país estava tomando. Porém, ele adota uma linguagem mais popular, talvez própria, rejeitando assim a repetição de

uma linguagem requintada; ou seja, não apresenta, conseqüentemente, um estilo e gramática como a de outros escritores aceitos pela elite cultural como referência literária. Ele recorre à língua para retratar os acontecimentos no país e para discutir o desenvolvimento cultural, além do contexto social e político, respectivamente. Portanto, espera-se que o enfoque dado à obra de Lima Barreto neste artigo tenha mostrado não somente possibilidades de novas releituras como também o quanto esta é atual, pois evidencia, em sua totalidade, as conseqüências do sistema colonial para o país, o qual uma vez copiado parece ter sido perpetuado.

DA SILVA, A. M. Lima Barreto: a postcolonial rereading of the author's work. *Revista de Letras*, São Paulo, v.54, n.1, p.51-70, jan./jun. 2014.

- **ABSTRACT:** *This study conducts a postcolonial rereading of Lima Barreto's work in order to understand the themes discussed by him and how he relates them to the existing problems in Brazil of his time. The analysis engages with Barreto's work in its entirety—novels, some of his tales and short stories—aiming to show how different elements of his work provide information to understand a postcolonial country, in theory, but that, at the same time, seems to have perpetuated the colonial structures in practice. Therefore, this study focuses on five themes in particular that have been recurrent in postcolonial studies: language, women, nationalism, social class and race, as they provide various elements needed to the discussion being undertaken and contribute to the rereading proposed in this research.*
- **KEYWORDS:** *Lima Barreto. Postcolonialism. Brazilian Literature. Nationalism. Language. Women.*

## Referências

ANTÔNIO, J. **Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

BARBOSA, F. A. **A vida de Lima Barreto:1881-1922**. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

BARRETO, L. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. São Paulo: FTD, 1992.

\_\_\_\_\_. **O homem que sabia Javanês e outros contos**. Pará de Minas: Virtual Books Online, [200-a]. Disponível em: <http://www.virtualbooks.com.br/v2/ebooks/?idioma=Portugues&cid=00289>. Acesso em: 4 mar. 2012. Não paginado.

\_\_\_\_\_. **Numa e a Ninfa**. Pará de Minas: Virtual Books Online, [200-b]. Disponível em: <http://www.virtualbooks.com.br/v2/ebooks/?idioma=Portugues&id=00295>. Acesso em: 15 maio 2012. Não paginado.

\_\_\_\_\_. **A nova califórnia e outras histórias**. Pará de Minas: Virtual Books Online, [200-c]. Disponível em: <http://www.virtualbooks.com.br/v2/ebooks/?idioma=Portugues&id=00290>. Acesso em: 20 abr. 2012. Não paginado.

\_\_\_\_\_. **Os Bruzundangas**. Pará de Minas: Virtual Books Online, 2000. Disponível em: <http://www.virtualbooks.com.br/v2/ebooks/?idioma=Portugues&id=00294>. Acesso em: 20 abr. 2012. Não paginado.

\_\_\_\_\_. Hussein Ben-Áli Al-Bálec e Miquéias Habacuc (Conto argelino). Pará de Minas: Virtual Books Online, 2003a. Disponível em: <http://www.virtualbooks.com.br/v2/ebooks/?idioma=Portugues&id=00285>. Acesso em: 10 jun. 2012. Não paginado.

\_\_\_\_\_. **Miss Edith e seu tio**. Pará de Minas: Virtual Books Online, 2003b. p.1-13. Disponível em: <http://www.virtualbooks.com.br/v2/ebooks/?idioma=Portugues&id=00278>. Acesso em: 10 jun. 2012.

BEIGUELMAN, P. **Por que Lima Barreto**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

BHABHA, H. K. **The location of culture**. New York: Routledge, 2005.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 42.ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CHRISMAN, L. Nationalism and postcolonial studies. In: LAZARUS, N. (Ed.). **The Cambridge companion to postcolonial literary studies**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p.183-198.

CLIFFORD, J. Travelling cultures. In: GROSSBERG, L.; NELSON, C.; TREICHLER, P. A. (Ed.). **Cultural studies**. New York: Routledge, 1992. p.96-116.

CORONIL, F. Latin American postcolonial studies and global decolonization. In: LAZARUS, N. (Ed.). **The Cambridge companion to postcolonial literary studies**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p.221-240.

CURY, M. Z. F. **Um mulato no reino de Jambom**: as classes sociais na obra de Lima Barreto. São Paulo: Cortez, 1981.

FANTINATI, C. E. **O profeta e o escrivão**: estudo sobre Lima Barreto. São Paulo: Ilpha-Hucitec, 1978.

FIDDIAN, R. (Ed.). **Postcolonial perspectives on the cultures of Latin American and Lusophone Africa**. Liverpool: Liverpool University Press, 2000.

JOHNSON, R. Brazilian narrative. In: KING, J. (Ed.). **The Cambridge companion to modern Latin American culture**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p.119-135.

LINS, O. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

MCLEOD, J. **Beginning postcolonialism**. New York: Manchester University Press, 2000.

MORAIS, R. **Lima Barreto: o elogio da subversão**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

NASCIMENTO, A. Afro-Brazilian ethnicity and international policy. In: DAVIS, D. J. (Ed.). **Slavery and beyond: the impact on Latin America and the Caribbean**. Wilmington: SR Books, 1995. p.233-252.

\_\_\_\_\_. The myth of racial democracy. In: LEVINE, R. M.; CROCITTI, J. J. (Ed.). **Brazil reader: history, culture, politics**. Durham: Duke University Press, 1999. p.379-381

NUNES, Z. Anthropology and race in Brazilian modernism. In: BARKER, F.; HULME, P.; IVERSEN, M. (Ed.). **Colonial discourse, postcolonial theory**. New York: Manchester University Press, 1994. p.115-125.

SANTOS, E.; SCHOR, P. Brasil, estudos pós-coloniais e contracorrentes análogas: entrevista com Ella Shohat e Robert Stam. Tradução de Maria Isabel de Castro Lima. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v.21, n.2, p.701-726, 2013.

SCLIAR, M. Os cem anos de Lima Barreto: o maroto. **Leia Livros**, São Paulo, v.35, n.4, 1981.

SILVA, H. P. **Lima Barreto, escritor maldito**. Rio de Janeiro: Departamento Gráfico do M.A.F.C., 1976.

SKIDMORE, T. **Black into white: race and nationality in Brazilian thought**. Durham: Duke University Press, 1993.

STAM, R. Cross-cultural dialogisms: race and multiculturalism in Brazilian cinema. In: KING, J.; LOPEZ, A. M.; ALVARADO, M. (Ed.). **Mediating two worlds: cinematic encounters in the Americas**. London: BFI Publishing, 1993. p.175-191.

STEPAN, N. L. **The hour of eugenics: race, gender, and nation in Latin America**. London: Cornell University Press, 1991.

# EL MAGISTERIO DE CARLOS FUENTES FRENTE A LA CRÍTICA

Claudia MACÍAS\*

- **RESUMEN:** Carlos Fuentes ha pasado a la posteridad como uno de los más grandes escritores en lengua española. Nuestro objetivo será revisar la simbiosis de la Historia con su vida y con sus obras, desde la época de los sesenta y hasta su muerte, para hacer un balance sobre la influencia que ejerció como figura intelectual en la difusión de la cultura de su momento, mediante la creación de un mapa de la literatura de América Latina desde su magisterio. Examinaremos también su postura frente a la crítica que no pocas veces enfrentó y hasta ignoró sus propuestas.
- **PALABRAS CLAVES:** Carlos Fuentes. Boom. Crítica. Latinoamérica. Premios. Historia.

En París, J. Fortson (1973, p.81) pregunta: “¿qué te falta?”, Carlos Fuentes asegura: “me falta morirme”. Desde los años setenta, el escritor era consciente del valor de su obra. La itinerancia de su vida no le impidió regresar a su patria, donde la muerte le tomó la palabra el 15 de mayo de 2012. No tardó en instituirse el Premio Internacional Carlos Fuentes a la Creación Literaria en Idioma Español, dotado con 250 mil dólares, la suma más importante después del Nobel, que se entregará bianualmente el 11 de noviembre para recordar su natalicio (SIERRA, 2013). El primer ganador, Mario Vargas Llosa (¿acaso su silencioso rival?), agradeció a la memoria del escritor mexicano el honor de recibirlo. En su segunda emisión, el elegido fue Sergio Ramírez quien se declaró “deudor y casi su hijo literario” señalando:

Siempre admiré en él esa ambición ecuménica de tocar todos los temas y todos los registros, hacerse cargo de la literatura con afán totalizador y ver siempre en la historia una fuente de imaginación que nunca se agota. Desde su investidura de novelista, sabía que la historia debe estar sujeta a una revisión crítica incesante, no sólo exponerla, sino juzgarla. (VICENT, 2014).

El premio consagró a Fuentes como un ícono de la literatura universal.

---

\* SNU – Seoul National University. College of Humanities – Department of Hispanic Language and Literature. Seoul – Korea. 151-745 – maciascl@snu.ac.kr

Artigo recebido em 29/03/2014 e aprovado em 14/07/2014.

Carlos Fuentes será recordado como uno de los grandes escritores de México y de Latinoamérica, el más famoso, más traducido, más criticado y más leído. Con cerca de setenta y cinco títulos organizados por él mismo en su autodenominada clasificación, declaró en la que fuera su última entrevista: “Yo tengo una sola novela que se llama *La Edad del Tiempo* y ahí incluyo todas. Hay unas que son muy bellas, hay otras amargas, a otras les falta un ojo... Pero yo las quiero a todas igual. Todas son mis hijos” (PEREGIL, 2012). En los grandes autores se manifiesta en mayor grado la influencia de su vida y de su obra en la historia, fenómeno que aquí nos interesa revisar, reconstruyendo desde la crítica la época desde los sesenta y hasta su muerte, para hacer un balance de su magisterio en la difusión de la cultura de su momento, creando un mapa de la literatura de América Latina y enfrentándose en más de alguna ocasión a escritores y a críticos que no pocas veces ignoraron sus propuestas.

## Escritor y protagonista en *La Edad del Tiempo*

Carlos Fuentes incluyó y clasificó a su gusto cincuenta y seis de sus obras, cuarenta y nueve publicadas y siete inconclusas, dejando fuera al menos diecisiete en *La Edad del Tiempo: Cervantes o la crítica de la lectura* –1976, *Contra Bush* –2004, *Inquieta compañía* –2004, *Todas las familias felices* –2006, *La gran novela latinoamericana* –2011, entre otras (FUENTES, 2003). No sería por falta de tiempo, ya que se encuentran *Federico en su balcón* y *Pantallas de plata* publicadas póstumamente; la verdadera razón ya nunca la sabremos.

Los siete títulos que aparecieron con la observación de que se encontraban “en proceso” permanecieron desde 2003 sin que concluyera ninguno. En especial, el del héroe preferido de Fuentes: “Siempre quise escribir sobre el último día de Zapata. Se llama *Emiliano en Chinameca*. Pero un joven escritor que se llama Palou salió y escribió una gran novela sobre Zapata y estoy esperando que se olvide esa novela; no lo voy a lograr, y la mía quién sabe cuando se escriba” (PUIG, 2012). El proyecto era antiguo. Vargas Llosa (2008, p.10) recuerda en 1967: “¿No pensaba volver a México aún? No, de ninguna manera. Volvería más tarde, cuando le fuera indispensable verificar ciertas cosas en las sierras de Veracruz: allí estaban ambientados los episodios finales de la novela sobre Zapata. Le pido que me cuente algo de ese libro y él se repliega: no era muy fácil, todavía era un simple proyecto lleno de cosas oscuras”. Escritor de obsesiones con la historia y con la vida de su entorno que se abrió basto por sus propias circunstancias.

E. Krauze (1988, p.16) señala: “Faltaba un actor de la literatura. Carlos Fuentes subió a escena.”. Carlos Fuentes (1992, p.13) es Ixca Cienfuegos, es Artemio Cruz, es Aura. Fuentes afirma que “el espejo salva una identidad más preciosa que el oro”. ¿Ixca Cienfuegos, Artemio Cruz o Zapata?, ¿en cuál espejo



miraba el escritor al hombre? En un temprano y extenso estudio de sus cuatro primeras novelas, E. Rodríguez Monegal (1963, p.148) dice a propósito de *La muerte de Artemio Cruz*: “Se trata de un diálogo de espejos entre las tres personas, entre los tres tiempos que forman la vida de este personaje duro y enajenado”. Pero el primer modelo se presentaba ya en el protagonista de *La región más transparente*: “Cienfuegos era, en sus ojos de águila pétrea y serpiente de aire, la ciudad, sus voces, sus recuerdos, rumores, presentimientos, la ciudad vasta y anónima[...] y era, por fin, su propia voz, la voz de Ixca Cienfuegos.” (FUENTES, 2008, p.520-522). Carlos Fuentes (1983, p.215) se miraba en el espejo de la ficción que fundía la historia personal con la realidad de su entorno mediante la creación de un lenguaje nuevo y propio: 12 de agosto de 1934<sup>1</sup>. Timbra el teléfono en el apartamento de Laura, contesta Artemio Cruz y reconoce la voz de Catalina, su esposa: “-Ella no sabe nada.”. Se equivoca, Catalina sabe todo. Sabe que su esposo duerme con otras mujeres, pero sabe también que solo ella es la legítima. Laura lo obliga a escoger entre ambas, Artemio se niega y responde: “-No te engañé. No te obligué.” (FUENTES, 1983, p.219). 11 de septiembre de 1947<sup>2</sup>. En Acapulco con Lilia. Artemio Cruz “quería una chica para las vacaciones. La tenía. El lunes todo terminaría, no la volvería a ver” (FUENTES, 1983, p.152). La actitud del protagonista en la intimidad es reflejo de las estructuras sociopolíticas que rigen en el momento histórico representado en la novela.

Uno de los mejores años para Carlos Fuentes fue 1962: publica *Aura* y *La muerte de Artemio Cruz*, y nace Cecilia, su primera hija y la única que le sobrevive. Casado con la mexicana Rita Macedo (actriz preferida de Buñuel), vivían en la Ciudad de México, hasta su divorcio en 1969 a causa de los viajes y romances del escritor. Cecilia Fuentes recuerda: “Mi papá siempre tuvo muchas novias. Mi mamá lo sabía y yo también. Para mí era normal contestarles el teléfono a sus novias y pasárselas. El divorcio fue solamente un cambio más, simplemente que esta vez él no regresaría a casa” (EDITORSABDO, 2012). Hacer el amor era su fuente de energía para escribir y la metáfora de su escritura. “¿Por qué no usa PC? – Porque no hay nada que reemplace la sensualidad de la pluma sobre el papel” (LÓPEZ, 2008). Rodríguez Monegal (1963, p.157) interpreta que la fornicación literal de Artemio Cruz con la tierra

[...] se cumple simbólicamente en estas novelas que en su trasluz mítico identifican la pasión genésica de sus personajes, su delirio uterino, con la

---

<sup>1</sup> La elección de las fechas en sus novelas conllevaba una toma de conciencia sobre el momento histórico. En agosto de 1934, gobierna en México Abelardo L. Rodríguez. Es el final del periodo del Maximato. Sube al poder Lázaro Cárdenas a fines de 1934, expulsa a Calles y pone en vigor la Reforma Agraria que había sido la bandera de lucha de Emiliano Zapata.

<sup>2</sup> Carlos Fuentes llega a Argentina en los cuarenta. En septiembre de 1947, se sanciona el voto para la mujer argentina, y en diciembre, se aprueba el voto para la mujer mexicana en elecciones municipales.

posesión de las fuentes de la vida, con la nación, con ese México creado y recreado por Fuentes no solo en su dimensión literal sino en su cálida entraña mitológica.

Por otra parte está la creación de la imagen profesional del escritor que le valió un duro cuestionamiento, lo calificaron como un ambicioso con un talento poco estable incapaz de producir una obra de sostenida calidad: “Carlos Fuentes, un joven mundano y cosmopolita que es uno de los personajes más desenvueltos de nuestra literatura” (HARSS, 1966, p.343). L. Harss recuerda: “Existía la *Mafia*, como Fuentes, Cortázar y Vargas Llosa llamaban a su grupo de amigos; era una especie de trenza de escritores dispersos por México, París, Buenos Aires. Se leían los unos a los otros, y se admiraban. [...] Esa era la *nueva novela latinoamericana* de aquellos años” (MARTÍNEZ, 2008a). También se difundió su fama como *mafioso* ante editores que tuvieron que aprender a negociar con escritores que antaño estaban sumisamente en sus manos: “Si en realidad el dinero no tiene mayor importancia para ti, dime, por curiosidad, ¿por qué entonces me cobraste mil dólares por la entrevista?”, Fuentes responde: “yo tengo agentes muy cabrones, ¿verdad? Ellos cobran todo; yo estoy en sus manos. Yo les digo: «Miren, yo necesito pagar una renta y comer y comprarle un vestido de embarazo a la Lemus y tal y ustedes ven cómo le hacen para conseguirme la lana»” (FORTSON, 1973, p.56). Sus propios amigos lo confirman: “[...] para bien o para mal, su nombre anda unido tanto con su realidad como con la leyenda de su *mafia* y su farándula” (DONOSO, 1983, p.48).

Gustavo Sáinz (1973, p.9) definía a Fuentes con cuatro verbos: “¿Cómo diablos puede hablar tanto, escribir tanto, leer tanto, viajar tanto?”. Era un hombre muy culto y políglota: “[...] aparte del español –y ahí se puede discutir mucho-, escribo y hablo el inglés y el francés, y hablo el italiano y el portugués” (FORTSON, 1973, p.20). Aguilar Camín (2007) también señalaba que, desde *La región más transparente* –1958, se le reprochaba sucesivamente “[...] que se vistiera bien, que hablara inglés, que no escribiera como Juan Rulfo, que no militara políticamente como José Revueltas, que fuera un promotor tan descarado de la novela latinoamericana, que solo recibiera buenas críticas en el extranjero y ninguna en México”. Carlos Fuentes se defendió en pocas ocasiones: “Si a mí lo que me ha sobrado siempre es seguridad en mí mismo, y por eso a veces me va como en feria en nuestro país de nacos finos y sutiles e hipócritas” (FORTSON, 1973, p.63). No solo en México tuvo que soportar que no pocas veces lo ignoraran.

La crítica en contra se hizo parte de su cotidianidad, Vargas Llosa (2008, p.11) recordaba en 1967: “Con perversidad le cuento que oí a alguien, no hace mucho, decir que atacar a Carlos Fuentes se había convertido en el deporte nacional mexicano. Él se ríe, feliz: como chiste es excelente, dice”. Pero amigos, algunos críticos y sus lectores reconocieron su genio y su apostura:

Aparece. Lo primero que llama la atención en él es que no tiene cara de haber nacido en 1928. Como mucho en el cuarenta. Y esto no es necesariamente un halago. Podría ser un clono. Su tono y modo de voz son más bien los de un vendedor de electrodomésticos, aunque su cabeza, como comprobaremos después, sea la de una afilada computadora. (MARRAS, 1992, p.32).

Fuentes es el intelectual que impresionaba porque “había leído todas las novelas [...] y visto todos los cuadros, todas las películas en todas las capitales del mundo” y por “lo apuesto que les parecía. Vestía con riqueza y era fácil darse cuenta que le importaba su ropa” (DONOSO, 1983, p.45). De ahí que su personalidad creara más de algún rechazo que no pocas veces se convirtió en verdadera enemistad.

## Desencuentros y afinidades

Carlos Fuentes se traslada a vivir a París en 1972, y ahí hace el balance de los maestros y amigos que influyeron y coparticiparon escribiendo bajo nuevos cánones en Latinoamérica. En los años cuarenta, amistad con Alfonso Reyes; en los cincuenta con Octavio Paz, en 1959 con Buñuel, el mismo año de su matrimonio con la actriz mexicana. En 1960: Carpentier, Cabrera Infante y Fernández Retamar. J. E. Pacheco y Monsiváis, en 1961. Goytisolo, Cortázar y Vargas Llosa, en 1963. García Márquez, en 1964. J. Edwards, en 1966 (FORTSON, 1973). En resumen, afirma: “[...] estoy con Octavio Paz, con Fernando Benítez, con Pablo Neruda, con García Márquez, con Cabrera Infante, con Goytisolo, con Vargas Llosa o con Cortázar y me siento muy integrado, ¿no?, con la gente que quiero mucho” (FORTSON, 1973, p.71). En el mismo año, G. Sáinz (1973, p.10) dice que Fuentes iba “[...] al frente de una punta de lanza que abría el mercado para muchos escritores hispanoamericanos”.

Sin embargo, desde *La región más transparente*, no respeta cabezas: “Fíjese: los nuevos Gobiernos atraían a todos, a los obreros, a los campesinos, a los capitalistas, a los intelectuales, a los profesionales, ¡hasta Diego Rivera!” (FUENTES, 2008, p.203). Ixca Cienfuegos denuncia la oficialización de los intelectuales, cuyo ejemplo más patente sería años después Octavio Paz. Amigo de Carlos Fuentes desde 1950, Paz (1987, p.593) elogia esa primera novela en 1967, caracterizando y elevando al autor al nivel de su mítico protagonista: “Ixca Cienfuegos también es una máscara de Fuentes, del mismo modo que México es una máscara de Ixca”. A la vez, en 1967, Vargas Llosa (2008, p.11) cuenta que Fuentes hablaba “[...] con fervor de Octavio Paz, de su pensamiento penetrante, desmitificador y universal, y de su poesía, cada vez más despojada y esencial”, al tiempo que reconocía: “[...] la amistad con Octavio Paz y el contacto con su obra fueron estímulos originales y permanentes de mis propios libros” (FUENTES, 1971, p.59). El Nobel mexicano rompería públicamente su amistad en 1990, al vetarlo en el “Encuentro: La experiencia de la libertad”, organizado junto

con Krauze por la revista *Vuelta*. Paz descalificó a Fuentes y a García Márquez: “Han sido apólogos de tiranos”, afirmó ante los medios: “Hay que aprender a decir y a escuchar la verdad: hay que criticar tanto el estalinismo de Neruda como el castrismo de García Márquez” (OCTAVIO..., 1990). Fuentes respondería al desafío al eliminar a Paz de la lista de invitados al “Coloquio de Invierno”, organizado en la UNAM por la revista *Nexos*, en 1992. La ruptura de esta relación con O. Paz desencadenaría el desencuentro con otros escritores. El carácter de Fuentes parecía modelado para combatir en la lucha que no pocas veces se entabla en el medio cultural, a causa de los intereses que entran en juego, como ocurrió en los citados coloquios, y en la rivalidad latente de los primeros planos de la crítica. Expondremos tres ejemplos.

Primer caso. Jorge Edwards (1992, p.45) hizo público su distanciamiento con Carlos Fuentes en una tardía reseña del Encuentro de *Vuelta*, al que acudió invitado por Paz, además de referirse a García Márquez como “un gran novelista, pero un mediocre político”. Destacó su extrañamiento ante la ausencia de Fuentes y el cambio de su actitud para con él mismo: “Hace poco viajó Carlos Fuentes a Chile. [...] En privado le dijo a diversas personas que no deseaba verse conmigo por ningún motivo”. Las diferencias ideológicas, a raíz de la publicación de la novela *Persona non grata* –1973, en donde Edwards cuestionaba la Revolución cubana, provocaron el distanciamiento con Fuentes, aunque el escritor chileno señalara que la historia era demasiado antigua como para que perdurara hasta los noventa. Edwards (1992, p.45) afirmó haberle enviado a Fuentes “una nota afectuosa y amistosa de explicación” sobre “[...] unas declaraciones literarias mías, recogidas con torpeza y con inexactitud por una periodista de Madrid”, y que el resultado no fue el esperado: “Supongo que procedí con gran ingenuidad; de hecho, no obtuve ninguna respuesta”. La reconciliación llegaría, según dijo el autor chileno en su nota para el obituario de Fuentes. Pero tal vez no pensaba así el escritor mexicano. En *La gran novela latinoamericana*, Fuentes le concedió unas líneas en la introducción a los escritores de “El post-boom (2)”, que podrían leerse como una ironía, ya que terminan haciendo alusión a su futura muerte: “Quedan pocas tumbas en Zapallar. Seguro que Edwards tiene reservada la suya” (FUENTES, 2011a, p.379).

Segundo caso. Roberto Bolaño afirmó acerca de la relación entre Fuentes y Paz que “[...] uno era el zar y el otro era el zarevich, y se querían muchísimo. Yo supongo que Fuentes aún quiere a Paz, si es que Fuentes puede querer a alguien, que ese es otro tema, y Paz probablemente quería a Fuentes, si es que Paz alguna vez quiso a alguien, que ese también es otro tema” (ÁLVAREZ, 2006, p.40). Bolaño nunca fue de los preferidos por Carlos Fuentes. Tampoco Bolaño sería del todo inocente: “¿Estás más del lado de la mexicanidad de Paz o del universalismo de Fuentes? –Yo creo que es más universal Octavio Paz” (ÁLVAREZ, 2006, p.40), ya que llega al extremo de preferir a Paz, a quien había satirizado en *Los detectives salvajes*, sumado a la actitud de indiferencia ante la obra del gran narrador: “-Hace mucho que no leo nada de Carlos

Fuentes” (MARISTAIN, 2006, p.64). Carlos Fuentes responde sobre el caso Bolaño en las presentaciones de *La gran novela latinoamericana*, en términos demoledores: “No está porque no lo he leído. Prefiero que termine el ruido para leerlo en paz” (EFE, 2011), refiriéndose como “ruido” a la exaltación de que era objeto Bolaño por parte de la crítica.

Tercer caso. En los años setenta, Fuentes reconoce y difunde la calidad de un joven escritor peruano: “Te pongo el gran ejemplo de la que para mí es la primera gran novela política de América Latina, las *Conversaciones en la Catedral* [sic], de Mario Vargas Llosa” (FORTSON, 1973, p.26). Pero la amistad se fue enfriando al punto de la ruptura silenciosa. La disputa del peruano con García Márquez, que terminó con un puñetazo en 1976, alejó a Fuentes, ya que era mucho más cercano al colombiano. Años después, se dijo que los celos profesionales habían motivado la cancelación a la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, cuando coincidiría con el ganador del Premio Nobel de Literatura 2010: “Tuvo una emergencia familiar, situación que le impidió estar en el primer día de actividades”, justificó la directora de la FIL (NOTIMEX, 2010). Pero otros detalles se habrían sumado ya a la desconfianza creciente por parte de Fuentes.

Augusto Monterroso (1991, p.37) recuerda: “[...] en los primeros meses de 1968, Mario Vargas Llosa me escribió desde Londres una carta”. El asunto era proponerle un “[...] proyecto literario ciertamente interesante: un libro de cuentos sobre dictadores hispanoamericanos.” Carpentier se encargaría de Machado, Fuentes de Santa Anna, Donoso de Melgarejo, Cortázar de Perón, Roa Bastos del doctor Francia, Vargas Llosa de Sánchez Cerro y Monterroso de Somoza padre. Luego de reflexionar sobre el tema, concluye diciendo: “[...] pocos días después de recibida su carta le contesté a Mario Vargas Llosa que no, que muchas gracias” (MONTERROSO, 1991, p.37).

Carlos Fuentes habla de la misma historia en *La gran novela latinoamericana*: “En el otoño de 1967, coincidí en Londres con Mario Vargas Llosa”. Señala que hablaron sobre los dictadores latinoamericanos, los cuales aparecieron como “espectros” en el “pub londinense reclamando el derecho a encarnar”. Además de la diferencia de la fecha, hay otra variante significativa en términos de la autoría de la idea: “Vargas Llosa y yo invitamos a una docena de autores latinoamericanos”, y sobre el género a considerar, “una novela breve” (FUENTES, 2011a, p.299). Entre otros, estarían Roa Bastos, Cortázar, García Márquez, Donoso, Edwards y ellos mismos.

De la primera a la segunda versión, Vargas Llosa eliminó a Fuentes de la coautoría y redujo la extensión del género. ¿Vargas Llosa o Carlos Fuentes? Necesitamos una tercera versión. T. Eloy Martínez (2008b) comenta sobre un origen más remoto del mismo proyecto: “Conocí a Carlos Fuentes en Buenos Aires, la primavera austral de 1962, cuando él volvía del Congreso de Intelectuales organizado

por la Universidad de Concepción, en Chile”. Fuentes había deslumbrado a todos. El escritor argentino cuenta luego la anécdota: “[...] lo oí hablar de un proyecto de varias novelas sobre dictadores, compuestas por los jóvenes recién llegados a la literatura latinoamericana, cuyo irónico título común debía ser *Los padres de la patria*.” (MARTÍNEZ, 2008b). T. Eloy Martínez (2008b) recuerda que allí mismo trató de convencer

[...] a Roa Bastos para que se hiciera cargo del volumen dedicado al doctor Francia y a Bianco para que se ocupara de Rosas o de Perón. [...] Fuentes reclutaba adictos por todas partes: en Chile había convencido (o al menos así lo creía) a José Donoso para que escribiera sobre Balmaceda y a Jorge Edwards para que se ocupara de Melgarejo. Él mismo hablaba con fruición de la enorme novela que pensaba consagrar al dictador Antonio López de Santa Anna.

La verdad y el recorte de la misma quedan en evidencia.

Sin embargo, la rivalidad mayor con Vargas Llosa se daría muy seguramente por la tácita carrera hacia el Nobel. Carlos Fuentes recibió todos los galardones, pero nunca el Nobel. Si bien no hubo una confrontación abierta, como sí ocurrió con Paz o con Edwards, la relación de Fuentes con Vargas Llosa se fue distanciando a medida que crecía la amistad con García Márquez y, tal vez, a que los premios caminaban lejos de su trayectoria. Así, tenemos que el Premio Biblioteca Breve recibido por *Cambio de piel* en 1967, Vargas Llosa lo había recibido en 1963, por *La ciudad y los perros*. El Rómulo Gallegos de 1977 por *Terra Nostra*, Vargas Llosa lo recibió en 1967 por *La casa verde*. El Premio Príncipe de Asturias de 1994, Vargas Llosa lo había recibido en 1986. Solo el Premio Cervantes de 1987 llega a sus manos siete años antes que al peruano. Cuando se le preguntó sobre la posibilidad de que después de recibir el Premio Cervantes se le concediera el Nobel, el escritor dijo: “Yo ya recibí el Nobel”, refiriéndose al recibido por su gran amigo G. García Márquez. ¿No le importaban los premios?

-No sé. Nunca he hecho más que lo que siento que debo hacer, independientemente de los premios. Ahora me acaban de otorgar un nuevo premio que me van a dar en Río de Janeiro el 1º de junio, que se concede por primera vez: el Premio de la Latinidad. Lo dan la Academia Francesa de las Letras y la Academia Brasileña de las Letras, «por servicios a la civilización latina»... Yo no sé qué servicios le he dado a la civilización latina, pero si ellos deciden que es así, yo encantado. (BARNABÉ, 1999).

No podemos negar que sus obras fueron variando en calidad, como señaló la crítica cuando se afirmó que “[...] el personaje Fuentes acabó dándole un golpe de estado al escritor Fuentes. Cuanto más crecía el primero, menos bien escribía el segundo” (ABAD, 2012).

## La deuda con Carlos Fuentes

Ángel Rama (1986a, p.28) se refiere a Fuentes en términos poco amables comparándolo con Donoso, en 1964:

Fondo de Cultura Económica ha asegurado el conocimiento de uno de los jóvenes, Carlos Fuentes (35 años hoy), cuando Zig Zag no ha sido capaz de asegurar el alcance continental de un novelista dotadísimo como lo es el chileno José Donoso (*Coronación*); muy poco leído en nuestro país aunque ya esté traducido al inglés y editado en USA. Esta situación [es] absurda.

¿Qué es lo que resulta absurdo, que Carlos Fuentes tenga respaldo editorial y Donoso, no?, ¿o que Fuentes, cuatro años menor que Donoso, a pesar de no tener el nivel del “dotadísimo” chileno tenga tanta difusión? En “El boom en perspectiva” donde, a pesar de criticar con dureza el término *boom* lo emplea desde el título, Rama (1986b) ignora en todo lo posible a Carlos Fuentes y, cuando lo cita, llega a extremos de preferir ponerlo al lado de Octavio Paz sin importarle tener que cambiar al Nobel del bando de los poetas para incluirlo al lado de los narradores: “Ese público comulgó con la narrativa de Ernesto Sábato o Julio Cortázar en el Sur, como lo hizo con el magisterio de Paz o las novelas de Carlos Fuentes en el Norte” (RAMA, 1986b, p.246). Para referirse a las condiciones en que se decanta el fenómeno, Rama (1986b, p.241) cita un artículo de T. Eloy Martínez, de 1967, “[...] que mucho hizo por la difusión de la nueva narrativa”, ignorando el publicado por Carlos Fuentes en 1964, que citaremos enseguida. De igual forma, “para ajustar la definición del Boom” recurre a la “opinión de los escritores seleccionados”: Mario Vargas Llosa, con una nota de 1971; las opiniones de Julio Cortázar publicadas en 1972, y el “sabroso libro” de Donoso, *Historia personal del Boom*, de 1972 (RAMA, 1986b, p.242-248). No hay lugar para célebre ensayo *La nueva novela hispanoamericana* – 1969 de Fuentes, anterior a todos ellos.

La deuda mayor con Carlos Fuentes posiblemente sea la recepción de *La región más transparente*, en el momento de su aparición y hasta la fecha. Fortson registra las ediciones extranjeras de las cuatro novelas más exitosas de Carlos Fuentes hasta 1973. *La muerte de Artemio Cruz* –1962 es la más traducida, con ediciones en Nueva York, Londres, París, Milán, Copenhague, Praga, Moscú, Bucarest, Varsovia, Zagreb, Amsterdam, Río de Janeiro, Estocolmo, Oslo, Stuttgart, Berlín oriental. Le siguen *Aura* –1962: Nueva York, Londres, París, Stuttgart, Amsterdam, Río de Janeiro, Milán, y *Cambio de piel* –1967: Nueva York, Londres, París, Stuttgart, Milán, Copenhague, Helsinki. En cuarto lugar queda la primera, *La región más transparente* –1958: Nueva York, París, Oslo, Estocolmo, Praga y Varsovia. Las páginas de *La región más transparente*, editadas en los años del auge de la llamada filosofía de lo mexicano –Zea publica *América en la Historia*, también en 1958–,

están impregnadas del movimiento social y filosófico que se vivía en ese momento en la capital mexicana, dando como resultado una obra que se ha sumado desde entonces a otras ya clásicas, como se señaló desde la temprana crítica (MACÍAS, 2010). En una de las primeras reseñas de la novela, J. E. Pacheco (1958, p.195) la valora como “una obra digna de integrar con *La sombra del caudillo*, *El resplandor*, *Al filo del agua* y *Pedro Páramo* el pentágono de nuestra mejor ficción post-revolucionaria”. Dos artículos más de los años sesenta, le dan la bienvenida a la novela. J. Loveluck (1965, p.222-223) incluye *La región más transparente* y *La muerte de Artemio Cruz* en el listado del “conjunto sólido y precioso” de obras que llevan “[a]l encuentro con otra edad de nuestra narración”. Rodríguez Monegal (1966, p.5), por su parte, destaca que “*La región más transparente* ya alcanza cinco ediciones mexicanas con un total de 25 mil ejemplares”. Para esas fechas, un crítico de Berkeley dedica un amplio párrafo al autor: “Las novelas del mexicano Carlos Fuentes han tenido un éxito inmediato y clamoroso, [...] en especial *La región más transparente* [...] tiene un mérito auténtico, por su penetración profunda de los problemas discutidos y por la valentía de su exposición.” (TORRES-RIOSECO, 1967, p.959).

No ocurre igual en el balance que hace R. Fernández Retamar (1976, p.24), a pesar de referirse justamente al año de su publicación, no le concede espacio a la novela de Fuentes:

En un solo año, 1958, publican Nicolás Guillén *La paloma de vuelo popular*; Alejo Carpentier, *Guerra del tiempo*; Pablo Neruda, *Estravagario*; José María Arguedas, *Los ríos profundos*; Jorge Amado, *Gabriela, cravo e canela*; José Lezama Lima, *Tratados en La Habana*; Octavio Paz, *La estación violenta*; Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*; Edouard Glissant, *La lézarde...*

obras de las que “puede decirse que es ya una literatura mayor”. De nada parece haberle valido su profundo carácter innovador y, por culpa de las fechas, *La región más transparente* queda fuera también de la selección canónica de las novelas representativas de la nueva novela hispanoamericana.

Carlos Fuentes afirmó sobre *La región más transparente*: “Fue una novela muy criticada, muy vapuleada, muy maltratada. Luego, se convirtió en un clásico, pero al principio no fue así.” (LÓPEZ, 2008). Sáinz (1973, p.9) consignó el título de la reseña publicada en *México en la Cultura*:

El pro y el contra de una escandalosa novela”. Fuentes resume: “En el momento en que salió, toda la crítica dijo: «Es una novela ilegible, no se entiende, es absolutamente caótica, confusa, privada, solo le puede interesar a su autor». Yo dije: okey, pues será cierto. Resulta que es una novela de venta constante (FORTSON, 1973, p.50).



Á. Rama revisa el periodo de la vigencia del Boom y siempre señala la década del sesenta y hasta 1972. En cuanto al año de inicio, concede no más de uno hacia atrás para coincidir con el triunfo de la Revolución cubana, lo cual le permite incluir también *El perseguidor* –1959 de Cortázar: “Una selección de títulos del período 1959-1964 en que apuntan nuevas condiciones narrativas.” (RAMA, 1986b, p.269). En los sesenta, ¿qué obras tiene Carlos Fuentes para concursar en el Boom del lapso marcado por Rama? *La muerte de Artemio Cruz* de 1962. Magnífica novela, pero frente a las casi 600 páginas de *Rayuela*, las casi 500 de *Cien años de soledad*, las 500 de *La casa verde* y las más de 700 de *Conversación en La Catedral*, la novela de Fuentes queda por mitad de extensión. *Zona sagrada* –1967 es más reducida y no tuvo la recepción esperada. Y *Cambio de piel* –1967, extensa pero sin la experimentación que demandaba el Boom. Sobre la fecha de 1959, afirma Fornet (2006, p.11):

Nadie duda del impacto que tuvo el triunfo de la revolución cubana tanto en la historia del continente como en su literatura. A partir de 1959 se desencadenó un interés tal por nuestra región que contribuyó de manera notable al desarrollo del fenómeno literario más estruendoso de la historia literaria latinoamericana. [...] 1959 fue, de algún modo, un parteaguas, una bisagra en el imaginario latinoamericano.

Sin embargo, Carlos Fuentes rechazaba esa premisa:

En cuanto a la literatura, creo que independientemente de la Revolución cubana, nunca he visto el porqué de esta insistencia en ligar el famoso *Boom* literario de los años sesenta con la Revolución cubana. [...] Si puedo decirlo de una manera muy personal, yo publiqué un libro de mucho éxito, *La región más transparente*, antes de la Revolución cubana. (MARRAS, 1992, p.59).

Donoso (1983, p.38) evoca: “[...] había caído en mis manos una novela llamada *La región más transparente*, del mexicano Carlos Fuentes. Al leerla, la literatura adquirió otra dimensión”. T. Eloy Martínez (2008b) recuerda que, en 1962, “[...] en Buenos Aires acabábamos de leer *Aura* y ya habíamos releído *La región más transparente*. A todos nos parecía imposible que alguien tan joven fuera a la vez tan maduro, tan dueño del instrumento que tañía y, a la vez, tan sabio, con un sentido del humor tan veloz”.

El reconocimiento a la calidad siempre llega. Ángel Rama (1986b, p.264), finalmente, no le niega lo que por derecho el mundo aclama, y le concede a Fuentes uno de los cinco sillones del Boom “en propiedad”, junto a Cortázar, a García Márquez y a Vargas Llosa. En las universidades norteamericanas se citaba ya esta novela en los sesenta como “un éxito clamoroso y de inmediato” (TORRES-ROSECO, 1967, p.959). Pero la primera novela de Fuentes le debe su mejor

crítica a la pluma de Julio Cortázar (1974), quien le concedió uno de los mayores elogios que hubiera podido recibir en su momento y en toda su carrera como escritor:

No hay que ser lince para sentir enseguida hasta qué punto usted ha llevado este libro adentro durante mucho tiempo (aunque la obra en sí haya podido ser escrita rápidamente); no cualquiera es Ixca Cienfuegos, no cualquiera puede concentrar en unas páginas la tremenda fuerza que son los destinos de Zamacona, de Rodrigo Pola y de Robles, tan profundamente americanos como presencia de ciertos valores morales y materiales que son la raíz trágica de nuestros países. (CORTÁZAR, 1974, p.139).

En 2008, la Asociación de Academias de la Lengua Española publicó una edición conmemorativa de *La región más transparente*, con motivo de los cincuenta años de su primera edición y ochenta del autor. La novela apareció en un volumen junto con una selección de ensayos, la mayoría inéditos, de críticos y amigos de Carlos Fuentes; pero lo más importante es que se ofrecía también una nueva edición, ya que el texto fue revisado y modificado por el mismo autor. El Nobel peruano, por su parte, durante la recepción del Premio Carlos Fuentes reconoció: “Se ha dicho que *La ciudad y los perros* fue la primera novela del Boom, pero debe concederse que fue *La región más transparente*, que apareció en 1958, cuatro años antes de la mía” (NOTIMEX, 2012).

## El crítico: dibujando América Latina

Fuentes hizo siempre todo a su manera. Incluyó al español Juan Goytisolo entre los narradores latinoamericanos de la nueva novela de los sesenta, principalmente porque era su amigo. A pesar de las múltiples críticas por la inclusión de un español en su ensayo de 1969, repitió la hazaña y no solo lo incluyó de nuevo en *La gran novela latinoamericana*, sino que le dedicó todo un capítulo: “Juan Goytisolo, persona grata”, que nos recuerda el título de la novela de Edwards (*Persona non grata*) causante de su distanciamiento: “No tardaron en lloverme los reproches: ¿qué hacía un «gachupín» entre nuestros castizos Cortázar, García Márquez, Carpentier y Vargas Llosa?”, la respuesta de Fuentes es directa y retadora: “Pues hacía dos cosas: La primera, recordarnos que no éramos ni castizos ni mucho menos castos, sino fraternales y reconocibles –españoles e hispanoamericanos–” (FUENTES, 2011a, p.409). En la segunda razón destaca el “[...] lenguaje vivo, experimental” opuesto a las “complacencias fascistas” de Goytisolo: “Goitolidario, Goitisolitario” (FUENTES, 2011a, p.412).

Independientemente de sus elecciones por amistad, Fuentes demostró siempre un profundo conocimiento de la tradición literaria de Hispanoamérica. Así, recuerda: “Francisco Bilbao [...] inventor del término «América Latina» en 1857. Benjamín Vicuña Mackenna y sus grandes obras sobre Santiago (1869) y Valparaíso (1872), primeras aproximaciones a la historia urbana de la América del Sur” (FUENTES, 2011b, p.36), que pudieron haber influido para *La región más transparente* sobre la Ciudad de México. Revisaremos especialmente tres casos en torno a su deseo de denominar los nuevos momentos de la cultura y de la literatura en Latinoamérica, en los cuales no tuvo la recepción esperada (o merecida). Comenzaremos por el tercero, que es también el más actual.

En noviembre de 2004, con el nombre “Del Boom al boomerang” Fuentes presenta a un grupo formado por J. Volpi, I. Padilla, P. Á. Palou, C. Rivera Garza y X. Velasco, durante la Feria Internacional del Libro de Guadalajara (México). El mismo nombre lo había utilizado en 2002, durante el homenaje que se le rindió en la Universidad de Brown (MACÍAS, 2012). La denominación propuesta por Fuentes fracasa, pero se repone y retoma la de “Crack” para el grupo en cuestión, incorporando a los que prefiere, independientemente de sus orígenes diversos y de no pertenecer los dos últimos al autodenominado grupo. A todos les dedica buen número de páginas en *La gran novela latinoamericana*, muy especialmente a Palou por *Zapata* y a Rivera Garza por *Nadie me verá llorar*. De hecho, para las escritoras reserva una considerable extensión, a Nélida Piñón le dedica un capítulo especial, y a ambas, elogios que no le concede ni a Volpi, su favorito. Fuentes destaca “la belleza y exactitud de la prosa de Rivera Garza” (FUENTES, 2011a, p.369). Con la narradora brasileña hace un pacto de fundación y rescate de la literatura del Brasil, para incorporarla al imaginario iberoamericano:

Nélida Piñón es una peregrina, sabia, sonriente, aunque desesperada, en busca de otra región, suya y de todos, a la que ha bautizado con un nombre que describe a todas las novelas escritas en Iberoamérica: *La república de los sueños*. Territorio explorado, surcado y penetrado, selva, océano y mina, por una escritura en ardiente deseo de hallar un territorio que sea suyo y nuestro, ibérico, brasileño, mexicano, portugués, español, argentino, chileno, caribeño, atlántico. [...] Brasil y la América española, al desconocerse, se reducen. Somos dos caras de la misma medalla, la cara y su cruz, y dividir ese escudo es quedarse sin la mitad de nuestro ser. Nélida Piñón viene a reparar ese divorcio doloroso e innecesario. (FUENTES, 2011a, p.404).

Carlos Fuentes presenta *La gran novela latinoamericana* como un mapa conceptual de la historia literaria del continente. La intención era mostrar que “[...] si Iberoamérica ha carecido de continuidad política y económica, sí ha sabido crear una

tradición literaria, a pesar de prohibiciones coloniales y post-coloniales.” (FUENTES, 2011a, p.437).

El segundo caso se refiere a la discusión sobre la denominación del continente americano, en el marco del Quinto Centenario del ¿descubrimiento, encuentro de dos mundos, conquista o invención de América? Fuentes cuestiona todas las denominaciones. Su principal argumento “[...] es que somos un continente multirracial y policultural. De allí que a lo largo de este libro *no* emplee la denominación América Latina, inventada por los franceses en el siglo XIX para incluirse en el conjunto americano, sino la descripción más completa, indo-afro-iberoamérica” (FUENTES, 1990, p.9-10). En *El espejo enterrado*, ratifica su propuesta a pesar del triunfo del término “Latinoamérica”, utilizado como título del capítulo XVI, donde incluye su propia denominación: “pocas culturas del mundo poseen la continuidad de la cultura creada en Indoafroiberoamérica” (FUENTES, 1992, p.337). Más todavía, la sostiene y la convalida en entrevista con el chileno S. Marras (1992, p.34, p.58):

Yo tengo una denominación muy complicada, difícil de pronunciar pero comprensiva por lo pronto, que es llamarnos indo-afro-iberoamérica; creo que incluye todas las tradiciones, todos los elementos que realmente componen nuestra cultura, nuestra raza, nuestra personalidad. [...] Indo-afro-iberoamérica es una realidad actuante, una realidad orgánica, una realidad cultural que se mueve, que es consciente de su pasado, que tiene proyectos para el porvenir.

La propuesta era extensa y complicada, como reconoce el autor. No obstante, pareciera haber servido de base para una fórmula más simple: indoamericana, que apareció en una obra de J. M. Arguedas (1975): *Formación de una cultura nacional indoamericana*. La palabra no formaba parte del vocabulario usual de Arguedas: “Los que conocen esta antología habrán observado [...] la última palabra del título: indoamericana. [...] Aun aceptando el resto del título, creo que «indoamericano» está fuera de su ámbito natural” (MURRA; LÓPEZ-BARALT, 1998, p.275). Los críticos no descartan que “Ángel Rama o la editorial le pusieran a la colección [un título] apropiado”, ya que la selección y el prólogo eran ciertamente del crítico uruguayo.

El primer caso es ampliamente conocido, pero veamos los detalles. ¿Nueva novela hispanoamericana o Boom? Carlos Fuentes fue uno de los principales promotores mucho antes de que apareciera en circulación y de que se aceptara en todos los medios el apellido Boom. El primer nombre para ese fenómeno literario lo da Fuentes: La nueva novela hispanoamericana. El acta de nacimiento está signada con ese título en el ensayo homónimo de 1969, que ya esperaban los círculos académicos por el valor del adelanto en el artículo “La nueva novela

latinoamericana”, publicado por Carlos Fuentes el 29 de julio de 1964. En un temprano estudio, J. Loveluck (1965) destaca el artículo pionero de Fuentes que sirvió para iluminar la crítica en Estados Unidos sobre lo que ocurría en Hispanoamérica, en términos de la revolución narrativa de técnicas y temas. Loveluck (1965, p.220) confía en lo que ahí se consigna: “[...] un novelista tan logrado como Carlos Fuentes, al referirse en un amplio estudio a la *nueva novela hispanoamericana*, afirma [...]”; “asentiremos con Carlos Fuentes en que [...]” (LOVELUCK, 1965, p.223). En las notas, nos remite al artículo en cuestión, el cual sería el embrión de su primer y fundamental ensayo. El académico de Ohio agradece haber tenido “conocimiento de este importante estudio a la gentileza del Dr. Iván A. Schulman” (LOVELUCK, 1965, p.225), profesor emérito de la Universidad de Illinois. Con este artículo de 1964, Fuentes se adelanta a *Los nuestros* –1966, “[...] extraordinario libro sobre diez grandes narradores, que estableció el canon de lo que se conocería como el Boom” (MARTÍNEZ, 2008a).

*La nueva novela hispanoamericana* –1969 reconoce a los fundadores, antes nadie: Juan Rulfo, Felisberto Hernández, Macedonio Fernández y Roberto Arlt (FUENTES, 1980, p.24). Define el momento literario en función de la tarea que tiene frente a la historia: “La nueva novela hispanoamericana se presenta como una nueva fundación del lenguaje.” (FUENTES, 1980, p.30-31). Sin embargo, aunque otros escritores del momento reconocieron su protagonismo, no aceptaron (porque no utilizaron) la denominación por él propuesta: “[...] aparece Carlos Fuentes como el primer agente activo y consciente de la internacionalización de la novela hispanoamericana de la década de los años sesenta. [...] Carlos Fuentes ha sido uno de los factores precipitantes del *Boom*”, dice Donoso, (1983, p.38 y p.48). Fuentes (2011b, p.38, cursivas nuestras) devuelve el elogio, no sin aprovechar para despreciar el estruendoso apellido generacional: “José Donoso, miembro fundador del boom, no se parece a nadie más de esa *mal nombrada generación*”. Mención aparte merece el propio Luis Harss, que parece ser el único crítico, después de Loveluck, en utilizar la denominación de Fuentes: “Creo que el tercer polo de la *nueva novela* fue Barcelona. Yo eso no lo sabía entonces. La amistad de Carlos Barral con algunos de *los nuevos*, la importancia que tuvo el imperio Carmen Balcells” (OJEDA, 2012).

Los pincelazos a favor. En 1988, el Nobel colombiano destacó el altruismo de Fuentes: “No creo que haya un escritor más pendiente de los que vienen detrás de él, ni ninguno que sea tan generoso con ellos”. García Márquez (2012) recuerda con qué ánimo ayudaba a quienes acudían en sus inicios de escritores: “Lo he visto librar batallas de guerra con los editores para que publiquen el libro de un joven que lleva años con su manuscrito inédito bajo el brazo, como lo tuvimos todos en nuestros primeros tiempos”. Dos detalles debemos destacar, el respeto por la obra de otros y el interés por apoyar a los escritores en ciernes, como reconoce L. Harss:

*El primero que conoció fue a Cortázar, por una casualidad. Pero ¿cómo llegó a García Márquez, que por entonces era un desconocido? –Me parece que llegué a través de Carlos Fuentes que abrazaba y protegía gente de valor. Era la famosa mafia. En realidad, un club de amigos. Y para mí una trenza de la que me fui agarrando. (OJEDA, 2012).*

Recordemos una anécdota sobre el particular. José Donoso se encuentra a Carlos Fuentes en 1962, en el Congreso de Intelectuales de la Universidad de Concepción, quien le pide un ejemplar de *Coronación*, novela que ha ojeado y que despierta su interés. Fuentes le dice: “Encuentro absurdo que esta novela no se conozca más y que no se haya traducido. Mándasela a mi agente literario en Nueva York, Carl D. Brandt, y yo le escribiré para ver qué puede hacer por ella”; más tarde, la buena noticia: “Felicitaciones, mano, te toma Alfred Knopf, la editorial gringa más importante” (DONOSO, 1983, p.47-48). Á. Rama parece haber olvidado esta historia.

Fuentes fue el primero en defender a Octavio Paz cuando se le atacó en 1968 por renunciar como embajador y “[...] el primero en anunciar la excelencia de *Cien años de soledad* no bien leyó sus primeras páginas manuscritas” (ORTEGA, 2008, p.35), a la vez que había sido el primero en publicar en México un cuento del escritor colombiano, *Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo*, en la *Revista Mexicana de Literatura* que dirigía junto con Emmanuel Carballo desde 1955. Justamente con García Márquez, en diciembre de 1993, acuerdan la creación de la Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar, en la Universidad de Guadalajara, donando el monto de la beca que les otorgara el gobierno de México como creadores eméritos. El homenaje de Fuentes respondió al apoyo recibido de Cortázar (“la carta más estimulante que recibí al publicar, en 1958, mi primera novela, *La región más transparente*”), como lo expuso en el discurso de inauguración, en octubre de 1994: “Mi carrera literaria le debe a Julio ese impulso inicial, en el que la inteligencia y la exigencia, el rigor y la simpatía, se volvían inseparables” (FUENTES, 2004, p.9).

## Conclusión

Carlos Fuentes será recordado por su eterna preocupación de configurar el mapa cultural de Latinoamérica, que fue el Credo de su vida: “Yo *creo* que la nueva novela latinoamericana ha nacido, en gran medida, de esta nueva situación del escritor en América Latina y de una nueva conciencia, además, de su contemporaneidad” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1966, p.17).

Creo que nuestra literatura, la literatura que se escribió en los años cincuenta, sesenta y setenta es el resultado de un desarrollo literario que es precedido por un boom poético, no lo olvidemos. Detrás de nosotros está Neruda,

está Lugones, está Vallejo, está Rubén Darío, está López Velarde, y detrás de estos están muchísimos ensayistas [...] que hicieron una filosofía en torno al fenómeno iberoamericano durante todo el siglo diecinueve y el siglo veinte: Vasconcelos, Samuel Ramos, Sarmiento, del Valle, Calderón, etcétera. (MARRAS, 1992, p.59).

Impulsor permanente de sus contemporáneos y de sus sucesores, mantuvo desde los orígenes viva su fe en la escritura del continente: “La nueva novela hispanoamericana se presenta como una nueva fundación del lenguaje contra los prolongamientos calcificados de nuestra falsa y feudal fundación de origen y su lenguaje igualmente falso y anacrónico.” (FUENTES, 1980, p.31). Consciente del carácter pluricultural de los pueblos, propuso su término “indoafroiberoamericanos” y promovió una escritura integradora del pasado y del presente como ventana al futuro de América Latina.

Sus postulados, si bien fueron variando por las circunstancias de la época y de la evolución social y política de las naciones, nunca perdieron su objetivo central: “Inventar un lenguaje es decir todo lo que la historia ha callado” (FUENTES, 1980, p.30), como proclamaba desde sus lecciones críticas iniciales, y treinta años después, sumando la prioridad de rescatar el tiempo de nuestra Historia. Dejó un testamento crítico, una cartografía en *La gran novela latinoamericana* – 2011, que resume a su manera la evolución de la literatura del continente a través de los siglos: “El lector tiene en sus manos un libro personal. Esta no es una «historia» de la narrativa iberoamericana. Faltan algunos nombres, algunas obras. Algunos dirán que, en cambio, sobran otros nombres, otras obras” (FUENTES, 2011a, p.437). Testamento literario y personal, dedicado “A Silvia, mi mujer. A Cecilia, Natasha y Carlos, mis hijos”. Dejó inconclusas siete novelas y un mapa conceptual que había venido elaborando entre los tiempos vividos “[...] en Bogotá, en Caracas, en Río de Janeiro, en Lima, en Buenos Aires, en México D. F., en Santiago de Chile. Valiente mundo nuevo.” (FUENTES, 2011a, p.436), de donde seleccionó autores y obras que a su juicio dieron forma a la América Latina: *El Aleph* de Borges, *Al filo del agua* de Yáñez, *Paradiso* de Lezama Lima, *Duerme* de Boullosa, hasta *El testigo* de Villoro que cierra aunque dejando la puerta abierta para los “otros nombres” y “otras obras” del porvenir.

Si la muerte, su amada enemiga, se lo permite, estará trabajando y cumpliendo con la agenda propuesta en *La Edad del Tiempo*: “Mi sistema de juventud es trabajar mucho, tener siempre un proyecto pendiente. Ahora he terminado un libro, *Federico en su balcón*, pero ya tengo uno nuevo, *El baile del centenario*, que empiezo a escribirlo el lunes en México”, declaró en entrevista con *El País*, un día antes de su muerte (PEREGIL, 2012); dicha agenda mediante la cual ha heredado a la posteridad su fe en la escritura latinoamericana, su vida hecha palabras, su imaginación transformada en cultura.

MACÍAS, Claudia. The magisterium of Carlos Fuentes in the face of criticism. **Revista de Letras**, São Paulo, v.54, n.1, p.71-92, jan./jun. 2014.

- **ABSTRACT:** *Carlos Fuentes will be remembered as one of the greatest writers in Spanish language literature; the main purpose of this paper is to examine the symbiosis of the History with his life and his works, from the sixties until death, in order to make a balance on how Fuentes, as intellectual and public figure, has influence on the diffusion of the culture at this moment, by creating a map of Latin American literature from his magisterium. And we will also examine his stance towards the position adopted by criticism, that more often faced and even ignored his own proposals.*
- **KEYWORDS:** *Carlos Fuentes. Boom. Criticism. Latin American. Prizes. History.*

## Referencias

ABAD, F. H. Que digan que estoy dormido. **El Espectador.com**, Bogotá, 20 may. 2012. Disponible en: <<http://www.elespectador.com/opinion/digan-estoy-dormido-columna-347348>>. Acceso en: 15 ago. 2014. Sin paginación.

AGUILAR CAMÍN, H. Algo sobre La muerte de Artemio Cruz. **Milenio**, México, 17 jun. 2007. Disponible en: <[http://www.fce.com.mx/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id\\_desplegado=78](http://www.fce.com.mx/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id_desplegado=78)>. Acceso en: 3 sept. 2014. Sin paginación.

ÁLVAREZ, E. Las posturas son las posturas y el sexo es el sexo. In: BRAITHWAITE, A. **Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas**. Santiago: Universidad Diego Portales, 2006. p.34-45.

ARGUEDAS, J. M. **Formación de una cultura nacional indoamericana**. Pról. Ángel Rama. México: Siglo XXI, 1975.

BARNABÉ, D. Carlos Fuentes: Una novela funda una realidad nueva: es creadora de realidad, y no sólo reflejo de ella: primera parte: el ciudadano. **Radio El Espectador**, Montevideo, 5 mar. 1999. Disponible en: <[http://www.enperspectiva.com.uy/xcore/xcore\\_print.php?m=amp&nw=MTMx](http://www.enperspectiva.com.uy/xcore/xcore_print.php?m=amp&nw=MTMx)>. Acceso en: 11 jul. 2014. Sin paginación.

CORTÁZAR, J. Carta de Julio Cortázar. In: FUENTES, C. **Obras completas I**. México: Aguilar, 1974. p.137-139.

DONOSO, J. **Historia personal del "Boom"**. 2.ed. Barcelona: Seix Barral, 1983.



EDITORSABDO. Mi papá siempre tuvo muchas novias: Cecilia Fuentes Macedo. **Milenio**, México, 17 jun. 2012. Disponible en: <[http://laopcion.com.mx/n/id\\_188474.html](http://laopcion.com.mx/n/id_188474.html)>. Acceso en: 25 oct. 2014. Sin paginación.

EDWARDS, J. Los ingenuos y los astutos. **Vuelta**, México, n.185, p.45-46, 1992.

EFE. Roberto Bolaño no está en mi nuevo libro, porque no lo he leído: Fuentes. **Crónica**, México, 3 sept. 2011. Disponible en: <<http://www.cronica.com.mx/notas/2011/602794.html>>. Acceso en: 9 ago. 2014. Sin paginación.

FERNÁNDEZ RETAMAR, R. La contribución de las literaturas de la América Latina a la literatura universal en el siglo XX. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, Lima, n.4, p.17-29, 1976.

FORNET, J. **Los nuevos paradigmas**: prólogo narrativo al siglo XXI. La Habana: Letras Cubanas, 2006.

FORTSON, J. R. **Perspectivas mexicanas desde París**: un diálogo con Carlos Fuentes. México: Corporación Editorial, 1973.

FUENTES, C. La nueva novela latinoamericana. **Siempre!**, México, n.128, p.2-7, 1964.

\_\_\_\_\_. **Tiempo mexicano**. México: Joaquín Mortiz, 1971.

\_\_\_\_\_. **La nueva novela hispanoamericana**. México: Joaquín Mortiz, 1980.

\_\_\_\_\_. **La muerte de Artemio Cruz**. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

\_\_\_\_\_. **Valiente mundo nuevo**: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

\_\_\_\_\_. **El espejo enterrado**. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

\_\_\_\_\_. Carlos Fuentes: la edad del tiempo. **Club Cultura.com**. 2003. Disponible en: <<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/carlosfuentes/edad.htm>>. Acceso en: 8 feb. 2015. Sin paginación.

\_\_\_\_\_. Veinte años sin Julio. **Revista de la Universidad de México**, México, n.1, p.9-12, 2004.

\_\_\_\_\_. **La región más transparente**. México: Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española, 2008.

\_\_\_\_\_. **La gran novela latinoamericana**. México: Alfaguara, 2011a.

\_\_\_\_\_. Palabra e imaginación. In: FUENTES, C. et al. **Algún día en cualquier parte**: encuentro literario Chile: Xalapa, 2011b. p.35-44.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. Carlos Fuentes, dos veces bueno. **La Jornada**, México, 17 may. 2012. Disponible en: <<http://www.jornada.unam.mx/2012/05/18/opinion/a05a1cul>>. Acceso en: 30 ene. 2015. Sin paginación.

HARSS, L. **Los nuestros**. Buenos Aires: Sudamericana, 1966.

KRAUZE, E. La comedia mexicana de Carlos Fuentes. **Vuelta**, México, n.139, p.15-27, 1988.

LÓPEZ, M. El novelista que no quiere aplaudir. **Ñ Revista de Cultura**, Buenos Aires, 27 sept. 2008. Disponible en: <[http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2008/09/27/\\_-01768679.htm](http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2008/09/27/_-01768679.htm)>. Acceso en: 12 ene. 2015. Sin paginación.

LOVELUCK, J. Notas sobre la novela hispanoamericana actual. **Hispania**, Madrid, v. 48, n.2, p.220-225, 1965.

MACÍAS, C. La nueva edición de *La región más transparente*, de Carlos Fuentes: ciudad y discurso identitario. **Revista Iberoamericana**, Seúl, v.21, n.1, p.141-166, 2010.

\_\_\_\_\_. La fiebre de las antologías: narrativa hispanoamericana en tránsito al siglo XXI. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, Lima, n.75, p.441-464, 2012.

MARISTAIN, M. El mundo está vivo y nada vivo tiene remedio. In: BRAITHWAITE, A. **Bolaño por sí mismo**: entrevistas escogidas. Santiago: Universidad Diego Portales, 2006. p.62-72.

MARRAS, S. Carlos Fuentes: viajando en un furgón de cola. In: \_\_\_\_\_. **América Latina**: marca registrada. Barcelona: Ediciones B-Ed. Jurídica de Chile, 1992. p.31-65.

MARTÍNEZ, T. E. ¿Qué se hizo de Luis Harss? **La Nación**, Buenos Aires, 26 ene. 2008a. Disponible en: <<http://www.lanacion.com.ar/980988-que-se-hizo-de-luis-harss>>. Acceso en: 11 feb. 2015. Sin paginación.

\_\_\_\_\_. Retrato de un renacentista: Carlos Fuentes. **La Nación**, Buenos Aires, 5 abr. 2008b. Disponible en: <<http://revistaliterariaazularte.blogspot.kr/2008/04/toms-eloy-martinez-carlos-fuentes.html>>. Acceso en: 31 nov. 2014. Sin paginación.

MONTERROSO, A. Novelas sobre dictadores. In: KLAHN, N.; CORRAL; W. H. **Los novelistas como críticos**. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. p.33-37.

MURRA, J. V.; LÓPEZ-BARALT, M. **Las cartas de Arguedas**. 2.ed. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998.

NOTIMEX. Carlos Fuentes cancela participación en la FIL. **El Economista**, México, 28 nov. 2010. Disponible en: <<http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2010/11/28/carlos-fuentes-cancela-participacion-fil>>. Acceso en: 9 feb. 2014. Sin paginación.

\_\_\_\_\_. Calderón entrega a Vargas Llosa el premio Carlos Fuentes en la Ciudadela. **Excélsior**, México, 21 nov. 2012. Disponible en: <<http://www.excelsior.com.mx/2012/11/22/comunidad/871059>>. Acceso en: 17 may 2014. Sin paginación.

OCTAVIO Paz considera a García Márquez y Carlos Fuentes apologistas de tiranos. **El País**, Madrid, 31 ago. 1990. Disponible en: <[http://elpais.com/diario/1990/08/31/cultura/652053604\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1990/08/31/cultura/652053604_850215.html)>. Acceso en: 28 jul. 2014. Sin paginación.

OJEDA, A. Luis Harss: nunca pretendí establecer un canon del boom latinoamericano. **El Cultural**, Madrid, 5 nov. 2012. Disponible en: <<http://www.elcultural.es/noticias/letras/Luis-Harss/3990>>. Acceso en: 4 oct. 2014. Sin paginación.

ORTEGA, J. **Imagen de Carlos Fuentes**. México: Jorale Ed., 2008.

PACHECO, J. E. La región más transparente. **Estaciones**, México, n.10, p.193-196, 1958.

PAZ, O. La máscara y la transparencia. In: \_\_\_\_\_. **Generaciones y semblanzas: escritores y letras de México**. México: Fondo de Cultura Económica, 1987. p.592-598.

PEREGIL, F. No tengo ningún miedo literario. **El País**, Madrid, 14 may. 2012. Disponible en: <[http://cultura.elpais.com/cultura/2012/05/14/actualidad/1336991040\\_045502.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/05/14/actualidad/1336991040_045502.html)>. Acceso en: 7 nov. 2014. Sin paginación.

PUIG, C. La juventud aumenta: Carlos Fuentes en entrevista con Carlos Puig. **Milenio**, México, 15 may. 2012. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=VgoHRcxXYfo>>. Acceso en: 3 feb. 2015. Sin paginación.

RAMA, Á. La generación del medio siglo. In: \_\_\_\_\_. **La novela en América Latina**. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1986a. p.26-32.

\_\_\_\_\_. El boom en perspectiva. In: \_\_\_\_\_. **La novela en América Latina**. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1986b. p.235-293.

RODRÍGUEZ MONEGAL, E. El mundo mágico de Carlos Fuentes. **Número**, Montevideo, 2ª. época, n.2, p.144-159, 1963.

\_\_\_\_\_. Carlos Fuentes: situación del escritor en América Latina. **Mundo Nuevo**, Montevideo, n.1, p.5-21, 1966.

SÁINZ, G. The inside story of Carlos Fuentes. In: FORTSON, J. R. **Perspectivas mexicanas desde París: un diálogo con Carlos Fuentes**. México: Corporación Editorial, 1973. p.9-11.

SIERRA, S. Conaculta: hasta 2014, el Premio Carlos Fuentes. **El Universal**, México, 6 nov. 2013. Disponible en: <<http://www.eluniversal.com.mx/cultura/2013/impreso/conaculta-hasta-2014-el-premio-carlos-fuentes-72884.html>>. Acceso en: 28 nov. 2014. Sin paginación.

TORRES-RIOSECO, A. Notas sobre el desarrollo de la literatura hispanoamericana desde 1916. **Hispania**, Madrid, v.50, n.4, p.955-962, 1967.

VARGAS LLOSA, M. Carlos Fuentes en Londres. **La Gaceta del Fondo de Cultura Económica**, México, n.455, p.10-11, 2008.

VICENT, M. Lo real maravilloso es puro presente. **El País**, Madrid, 11 nov. 2014. Disponible en: <[http://cultura.elpais.com/cultura/2014/11/11/actualidad/1415731375\\_264771.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/11/11/actualidad/1415731375_264771.html)>. Acceso en: 30 ene. 2015. Sin paginación.

# A ORQUESTRAÇÃO DE VOZES EM *WENN ALI DIE GLOCKEN LÄUTEN HÖRT*, DE GÜNEY DAL

Dionei MATHIAS\*

- **RESUMO:** O presente artigo pretende analisar o romance *Wenn Ali die Glocken läuten hört*, escrito por Güney Dal, importante representante da “literatura de migração” dentro do campo literário nacional de expressão alemã. O foco de análise deste artigo está centrado em três modalidades da concretização de voz no conjunto de discursos que compõem o texto: a voz incompreendida, a voz crítica e a voz dominante. A investigação da voz incompreendida aborda as dificuldades do imigrante de entender as mensagens com as quais se vê confrontado no novo contexto cultural. O exame da voz crítica discute as reflexões de imigrantes sobre as diferentes tradições culturais e as posições do estrangeiro e do nativo no novo contexto social. A análise da voz dominante, por fim, mostra como o nativo vê o imigrante. Nesse sentido, a voz de Dal como autor que escolhe escrever em turco sobre aspectos da sociedade alemã também constrói sua voz e a insere num contexto maior, contribuindo para a formação de uma concepção mais ampla dos estudos da cultura de expressão alemã.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Güney Dal. *Wenn Ali die Glocken läuten hört*. Literatura de migração.

## Introdução

Também o badalar dos sinos contém uma mensagem política e uma dimensão de poder. No romance *Quando Ali ouve os sinos badalar*, escrito em turco, em 1976, e traduzido ao alemão em 1979, esse símbolo da cultura cristã figura como *leitmotiv* para representar uma voz que se impõe e tem de ser decifrada. O romance foi escrito por Güney Dal, que nasce em 1944 na Turquia e passa a viver na Alemanha a partir de 1972. Ele pertence a um grupo de escritores que transita entre duas culturas, entre a tradição turca e a tradição alemã. Sem deixar-se amedrontar pela voz da maioria, ele opta por escrever na língua que melhor domina, mas sem renunciar a um desejo

---

\* UFSM – Universidade Federal de Santa Maria. Centro de Artes e Letras – Departamento de Letras Estrangeiras Modernas. Santa Maria, RS – Brasil. 97105-900. dioneimathias@gmail.com

Artigo recebido em 29/03/2014 e aprovado em 14/07/2014.

de reflexão sobre o espaço social e cultural no qual optou viver. O romance trata da cultura e sociedade alemãs, ele trata de turcos e seu novo espaço existencial, ele trata de vozes que se impõem nas coordenadas da interação e definem a posição dos membros em busca de seu lugar.

Em seu estudo sobre a obra de Güney Dal – até agora o estudo mais completo dedicado aos trabalhos desse escritor – a germanista Alexandra Clarke (2005a, 2005b) utiliza uma frase do romance *Der enthaarte Affe* (O macaco depilado) para intitular sua tese: “Romances são mapas de seus mundos interiores, dos quais vocês ainda não sabem nada” (DAL, 1998, p.119)<sup>1</sup>. Essa frase parece encapsular um elemento central da poética de Dal, mas também das preocupações que o movem a escrever: os intrincados caminhos de conhecimento sobre os mundos interno e externo que envolvem o sujeito. Em suas primeiras obras, ele, de fato, parece figurar como “cronista da emigração” (DAL, 1986, p.16), mas sua inquietação não reside somente no confronto das culturas e seus desentendimentos. Dal busca refletir e encenar também a procura pelo conhecimento e, sobretudo, discernimento das diversas vozes que se concretizam no espaço da interação.

Assim o badalar dos sinos surge como símbolo dessa busca por compreensão e articulação. A sequência sonora que se estende pelo espaço social indica que alguém detém o poder de impor sua presença naquelas coordenadas, sem qualquer necessidade de justificar sua concretização na existência alheia. O badalar dos sinos comporta também uma visão de mundo, uma interpretação oficial da realidade que orienta a vida daqueles que habitam o espaço em questão. A voz que surge simbolicamente não reflete sobre o que diz nem se preocupa se os indivíduos que a ouvem a compreendem. Ela simplesmente se impõe e, com isso, se insere na percepção do outro, ditando um modo de apropriação de realidade. Essa figuração simbólica repete-se concretamente na idealização das personagens que, em seus posicionamentos políticos e ideológicos, confrontam ou concretizam uma voz com diferentes graus de reflexão e definição: a voz incompreendida, a voz crítica ou a voz dominante.

Na verdade, a problematização da voz já se dá numa esfera que transcende o plano intraficcional, a saber no processo de tradução do turco para o alemão e na lógica de inserção desse texto no discurso da literatura de expressão alemã (ADELSON, 1997). Como apontam os estudos de Clarke (2005a, 2005b) e Adelson (2004, 2005), a tradução para o alemão apresenta uma série de divergências que condicionam não somente a recepção, mas também a concretização das vozes articuladas pelas personagens. Reduções, alterações do título e de sequências diegéticas ou omissões, por exemplo, sobre o passado nazista e sua presença no

---

<sup>1</sup> "Romane sind Landkarten eurer inneren Welten, von denen ihr noch nichts wißt" (DAL, 1998, p.119). Esta e todas as outras traduções posteriores para o português são do autor deste artigo.

contexto dos imigrantes são alguns dos problemas que figuram na tradução do texto. Com isso, as vozes que surgem no romance traduzido estão, no mínimo, modificadas.

O segundo problema se apresenta na introdução dessa voz estrangeira no discurso da historiografia literária nacional. Para justificar um estudo sobre um autor turco que escreve em turco na área de Germanística, Clarke (2005a, p.22) argumenta da seguinte maneira:

*Dal, of course, cannot be said to belong to a German-language literature, but he can – by virtue of his long residency in Germany, his engagement in the German literary and cultural sphere, his responses to German realities, his close collaboration with a German translator and his higher public profile and greater sales in Germany than Turkey – be said to be part of a literature of Germany (as well as being part of Turkish-language literature), and as such, the consideration of his works within discussions of contemporary German literature and culture constitute a valuable undertaking.<sup>2</sup>*

Güney Dal não é o único a escrever em sua língua materna sobre um contexto cultural não pertencente à nação de origem. Outros importantes autores como Habib Bektas, Aras Ören, e Aysel Özakin fazem o mesmo. Embora o critério linguístico seja sumamente importante, parece-me que o trabalho de imaginação artística e elaboração ficcional sobre um determinado espaço social por parte de autores que pertenceram por um período significativo de sua construção de identidade a esse espaço cultural justifica seu estudo e sua inserção, por exemplo, na historiografia da literatura da respectiva literatura “nacional”. Não ouvir essa voz estrangeira representa uma modalidade de formação discursiva bastante problemática, pois ignora e silencia uma reflexão importante sobre aquele espaço artístico e social. Ademais, e esse talvez seja o argumento mais importante, esses textos escritos em outras línguas sobre imigrantes e a imigração representam primeiros esforços e tentativas de compreensão desse fenômeno social, instaurando um discurso estético no campo literário de expressão alemã que reúne vozes voltadas para a afirmação da existência intelectual do outro estrangeiro. Esse campo literário já não pode mais ser ignorado, muito embora importantes compêndios da história da literatura de expressão alemã, como a sexta edição da editora Metzler (BEUTIN et al., 2001), dediquem de suas 721 páginas nada mais que três para discutir a voz estrangeira, situando-a não como voz igualitária na

---

<sup>2</sup> “Naturalmente, não pode ser dito que Dal pertença a uma literatura de expressão alemã, mas – em virtude de sua longa residência na Alemanha, seu engajamento nas esferas literária e cultural alemãs, suas reações a realidades alemãs, sua colaboração estreita com a tradutora alemã e seu perfil público de peso e as vendas maiores na Alemanha do que na Turquia – pode ser considerado parte de uma literatura da Alemanha (como também parte da literatura de expressão turca), e como tal, a atenção a suas obras no contexto de discussões sobre literatura e cultura contemporâneas de expressão alemã constitui um empreendimento valioso”.

produção literária contemporânea, mas como caso às margens. Se o outro não aprende a gritar, sua voz é silenciada pelo estrondoso badalar dos sinos.

## A voz incompreendida

Dentre todas as personagens que habitam a realidade intraficcional do romance, talvez o turco Kadir seja o mais fragilizado. Sem raízes nem um embasamento anímico suficientemente sólido para enfrentar os constantes questionamentos sobre sua pertença, Kadir se encontra cada vez mais só, simplesmente inábil de construir uma voz própria que dialogue com aquele a quem confere importância. O princípio desse processo de silenciamento remonta a uma experiência traumática em sua juventude:

O chefe deles, o mestre Renzo, também era de Tschernik. Certo dia, o tio de Kadir o deixou na casa do mestre e foi embora. Ele nunca mais voltou. Kadir nunca mais viu o tio que mostrava seus dentes brancos quando ria, que falava com cavalos como se fossem pessoas. Como o tio nunca mais o visitou, o coração de Kadir ficou triste, e estava cego como cobre não polido. (DAL, 1979, p.28).

Com o distanciamento do tio como figura familiar orientadora, rompe-se um importante elo identitário e corporal. A voz constitui uma ponte de contato corporal que afaga e protege, indo, portanto, além da comunicação linguística. As reminiscências de uma união primordial, dada, num primeiro momento, pela voz materna e estendida posteriormente pela presença de outros membros familiares, se perdem, arremessando o corpo num vazio material e de sentido. Esse rompimento traumático resulta numa incapacidade cada vez maior de compreender outras vozes, incluindo os sinais do próprio corpo. A lembrança dos dentes e o contanto intenso com cavalos são duas imagens que atualizam de modo vívido a presença do corpo, indicando sua importância no conjunto de memórias e, com isso, a necessidade que Kadir experimenta de tê-lo em sua proximidade. A ruptura desse elo desencadeia um processo de deformação e de desarmonia entre sujeito e seu entorno, solidificando a sensação de estranhamento. A impossibilidade de se relacionar com as pessoas amadas representa o primeiro indício à semelhança entre Kadir e Gregor Samsa (CLARKE, 2005a), obliterando a voz como instrumento de comunicação e construção de realidade.

A analogia entre as duas personagens se mostra incontestável, quando Kadir começa a perceber alterações em seu corpo, mais especificamente, quando seu peito começa a crescer, causando inseguranças no que concerne às marcas de sua masculinidade:



Tratava-se de uma pergunta sobre ser ou não ser. Ambos não podiam viver no mesmo mundo. Ou os peitos o venceriam e matariam, ou ele, Kadir, teria que achar um caminho para proteger-se desses peitos que a cada dia ficavam maiores. Do contrário, algum dia sua mulher, seus filhos, seus amigos se dariam conta. Então a vida não teria mais sentido para ele. Que mulher desejaria um homem com peitos, como ela. Quando sua mulher estivesse debaixo dele, seus peitos e os peitos dela se tocariam. (DAL, 1979, p.31).

A passagem seria cômica, se não estivesse em jogo a identidade social de um homem oriundo de uma sociedade que atribui grande importância a signos claros e contudentes de masculinidade. Com o surgimento dos peitos, a estabilidade dessa encenação começa a ruir, desencadeando questionamentos sobre a pertença de Kadir ao gênero masculino (McGOWAN, 2001). A voz com a qual se encena não somente no mundo das interações sociais, mas também na concretização de sua identidade no espaço íntimo do relacionamento amoroso perde seu vigor. O falo carece de potência, mas também a voz se cala, receosa de já não mais dominar as estratégias de negociação necessárias para a manutenção da identidade masculina. Amedrontado, Kadir volta a usar barba, para salientar dessa forma a narração ameaçada (DAL, 1979), porém, o efeito dessa alteração corporal é demasiado intenso em sua concepção de mundo. Sem segurança e prática na articulação alternativa de sua voz, Kadir não logra divisar estratégias que possam auxiliá-lo a encontrar caminhos para dar conta desse problema. Como o abandono do tio em sua juventude, a deformação repentina de seu corpo o arremessa numa situação de solidão completa, em que não consegue mais construir pontes de comunicação.

Também esse segundo abandono o coloca diante de algo que não compreende. O corpo, como os sinos da igreja cristã, badala, mas Kadir não depreende sentido daquilo que ouve. Diante do poder aterrador dessa instância que adentra seu mundo, sua voz esmorece por conta do medo e da incapacidade de ordenar os sinais emitidos, ameaçando-o com a ruptura total e a incoerência. Em analogia ao caso do tio, o narrador opta por adiar a explicação das intumescências e excrescências que acometem o corpo de Kadir, preferindo desenvolver o modo como a personagem reage diante da incursão do desconhecido. Quando revelado, o motivo das alterações físicas se apresenta como grotesco: o chefe alemão de Kadir lhe dava pílulas hormonais para as dores estomacais que sentia (DAL, 1979). A revelação é feita de modo corriqueiro, como se não tivesse qualquer importância. Com efeito, o chefe só o menciona porque um de seus colegas alemães quer entender como os seios das mulheres seminuas retratadas nos jornais podem ficar tão grandes (DAL, 1979). Ou seja, a voz do outro – compreendida aqui como a ação consciente e imbuída de sentido – adentra o corpo de Kadir, sem que ele se dê conta de suas implicações sociais ou da modelação física sofrida. Como as badaladas dos sinos cristãos, por trás do quais existe toda uma administração do comportamento e da vontade do outro, os chefes administram

pequenas doses de hormônios, a fim de experimentar com o corpo alheio. Nisso, esse outro estrangeiro não é visto como membro do grupo da ação e, como tal, também se encontra excluído dos princípios éticos que orientam o comportamento do grupo que detém o poder. A alusão ao passado nazista é óbvia. A mão-de-obra estrangeira representa um objeto encarregado de realizar o trabalho sujo – no caso de Kadir a limpeza de excrementos cujo fedor é insuportável<sup>3</sup> – e serve, ao mesmo tempo, para os diferentes experimentos sociais, médicos ou lúdicos daqueles que dominam o aparato de articulação e emissão de voz. Com essa representação, Dal, no mínimo, questiona se o grupo dominante factualmente desaprendeu certos modelos de comportamento típicos da sociedade fascista. O descaso e a indiferença com a dor e a insegurança do imigrante parecem indicar o contrário.

Sozinho diante da dor e do incompreensível, o estrangeiro Kadir se vê acuado, sem saber como encontrar auxílio. O médico alemão diagnostica uma gripe forte (DAL, 1979) e opta por não investigar o peito inchado. O que resta é uma decisão drástica:

Assim que pegara seu peito com a mão esquerda, restara somente um pequeno ponto de ligação com seu corpo, quando cortou com a faca essa última conexão, que nada mais era que um pedaço de carne, e as dores começaram a sapatear em sua barriga como um bezerro endoidecido. De repente, abriu-se diante dele uma cova enorme e negra. Kadir não encontrou nada em que pudesse segurar-se e caiu nela. Enquanto caía, pensou em Süleyman, como este caíra sobre o soalho de pedra, todo peladinho. (DAL, 1979, p.152).

Essa passagem é tragicômica. Por um lado, a ação grotesca de cortar o próprio peito transforma o corpo em objeto e, como tal, já não mais depositário de piedade ou associável a uma identidade digna de empatia, suscitando o riso diante desse comportamento desmesurado. Mas ela também é trágica, pois expõe a experiência de uma personagem que não logra compreender o que está acontecendo com seu corpo e não obtém ajuda, nem mesmo de especialistas, enquanto seus chefes, perpetradores do crime, se divertem, a despeito da dor que acomete a Kadir. O ser humano “Kadir” é anulado pelo espaço social em que transita (CLARKE, 2005a)<sup>4</sup> e sua dor permanece

---

<sup>3</sup> Ele rezava para Alá, para que Ele lhe desse forças para trabalhar nesse fedor” (DAL, 1979, p.78).

<sup>4</sup> “Kadir finds his bodily transformation as bewildering and disorienting as the change in his working conditions, and becomes increasingly alienated both from his own body and from his immediate surroundings. On his arrival in the unfamiliar working environment in Germany, Kadir has been transformed from an autonomous speaking subject to the passive object of the demands and commands of others” (CLARKE, 2005a, p.60).

[“Kadir acha sua transformação corporal tão desconcertante e desorientadora como a mudança em suas condições de trabalho, tornando-se cada vez mais alienado tanto do seu próprio corpo como dos ambientes imediatos. Com sua chegada ao ambiente de trabalho desconhecido na Alemanha, Kadir foi transformado de um sujeito com fala autônoma em um objeto passivo das demandas e dos comandos alheios”].

sem atenção. Esta se vê ainda mais potencializada, mostrando a fragilidade de Kadir, quando associada à lembrança do pequeno filho Süleyman, nu e vulnerável, caindo sobre o chão duro, sem que o pai tivesse atinado em modos de evitar e proteger o corpo frágil de seu filho. Justamente a impotência dessa personagem diante de uma força maior e implacável que suscita um desconforto no leitor. O corpo abandonado não compreende a voz que o alcança.

Nessa linha de acontecimentos, enquadra-se também o relacionamento com o filho caçula que nasce e cresce na Alemanha. Ao contrário do primogênito, Süleyman, o pequeno Selim só fala alemão, que o pai não entende:

Do quarto das crianças saíam palavras alemãs pela porta aberta, murmuradas no sono. O pequeno filho de Kadir, Selim Derya, estava sonhando que brigava com alguém. Às vezes, sua voz fininha se transformava em choro. ‘Ele deve estar sentindo dores, será que devo acordar meu tesouro?’, refletia Kadir. Se o acordasse, demoraria bastante até que adormecesse novamente. E se quisesse algo? E se sua vontade não fosse feita, encheria o apartamento inteiro com seu choro. Então Kadir teria que acordar seu filho mais velho, que fala alemão, para ele entender com o que Selim está sonhando e o que ele quer. O melhor é deixar a criança choramingar até que o pesadelo dê lugar a um sonho bom. (DAL, 1979, p.57).

O estranhamento sofrido na juventude e revivido no relacionamento com o próprio corpo volta também nas interações familiares. Quando Kadir pensa em seus dois filhos, surge a imagem de um pai sumamente amoroso que idolatra suas crianças. O fato de que Selim já não fala mais turco começa a impossibilitar uma aproximação satisfatória entre pai e filho. Com isso, intensifica-se a sensação de abandono e medo. Ao presenciar o desconforto que Selim experimenta por conta do pesadelo, Kadir deseja ajudar, mas acaba optando por não fazê-lo por não poder comunicar-se em alemão. A voz emitida por um dos seres mais importantes na existência desse imigrante se revela cada vez mais estranha e incompreensível. Com isso, Kadir não se vê excluído somente dos discursos do espaço social que habita, mas também de uma experiência muito maior e talvez mais importante, que reside na construção satisfatória de relacionamentos de amor, respeito e solidariedade dentro das coordenadas microsociais da família. Reiteradamente negada, sua pertença se revela preocupantemente fragilizada, arremessando-o, com uma intensidade crescente, às margens da vida em todos seus aspectos. A incapacidade de compreender a voz filial, mas também a inabilidade de articular suas dificuldades o impedem de encontrar auxílio ou de divisar caminhos alternativos que pudessem reatar os laços com seu meio.

Justamente, nessas tentativas de comunicação com o filho Selim, Kadir se esforça em falar alemão. O que surge é uma língua rudimentar que bloqueia a compreensão,

configurando uma das raras vezes que o autor opta por imitar a língua do estrangeiro. Na representação intraficcional da linguagem, inclusive de Kadir, o que predomina é a utilização da norma culta, indicando que os conflitos e medos que acompanham essas personagens são mais importantes para o autor do que a forma como essas figuras realisticamente o diriam. No caso de Kadir, há uma exceção num momento de suma importância para sua concepção de mundo: “Tu água, minha pequeno? (DAL, 1979, p.60) ou “Diz, meu pequeno, Süleyman nada casa? “ (DAL, 1979, p.82). Nos dois casos, Selim reage com impaciência, num movimento de distanciamento do pai, enquanto este é movido a utilizar essa língua, que não é sua, num intenso desejo de aproximação do filho. A língua é insuficiente e a voz aprende a calar-se diante das reações indesejadas ou da falta completa de resposta.

Ao lado do corpo que não consegue compreender, o estranhamento de Kadir reside principalmente na perturbação linguística que o impede de comunicar-se, por vezes, também de identificar a língua utilizada: “As conversas estavam sendo feitas em alemão ou em turco? Agora se intensificava essa velha sensação que tinha desde que vivia na Alemanha” (DAL, 1979, p.85). A mudança para o novo espaço geográfico e cultural traz consigo a sensação de desarraigamento, configurando uma situação em que o protagonista já não sabe por qual língua enxergar e interpretar sua realidade:

No começo, ele falava turco e utilizava suas mãos, e os alemães compreendiam imediatamente o que ele queria. Por isso, Kadir acreditou, em seus primeiros dias em Berlim, que alemão era um tipo deformado do turco. Um dia os alemães deixariam desse turco ruim, que chamavam de alemão, e falariam devidamente turco. Afinal, no exército, também o desabituarão a falar curdo e lhe ensinaram turco. (DAL, 1979, p.87).

A voz que alcança sua percepção é estranha, como as palavras de seu filho, seu corpo ou as badaladas do sino. Com efeito, o instrumentário que utiliza para decodificar a sequência de signos está embasado no conjunto de sentidos, assimilado no processo de socialização cultural obtido durante seu treinamento militar. Nisso, o aparato cultural inicial, instaurado a partir da língua curda, já se encontra sufocado pelas imposições da interpretação turca, imposta pelo exército. Munido com a língua do poder, ele acredita que na Alemanha não terá dificuldades de comunicação. O que acontece é justamente o contrário, pois mais uma vez o detentor de poder o força a esquecer sua língua, para habituar-se àquela que pertence ao mais forte. A ideia ingênua de seus primeiros dias no novo país rapidamente dá lugar a uma realidade mais dura e menos tolerante. Contudo, ao contrário de sua experiência juvenil com o exército em que ainda dispunha de energia anímica e motivação cognitiva para assimilar a língua do outro, sua capacidade para apropriar-se desse novo código é restrita, forçando-o a prostrar-se diante dessa voz que não compreende.

## A voz crítica

Enquanto Kadir se vê incapaz de decodificar e compreender competentemente as diversas vozes que o circundam, há outras personagens que detém um capital cultural (BOURDIEU, 1983) que lhes permite refletir sobre os acontecimentos que caracterizam sua existência como também a construção do espaço social. O primeiro passo nessa direção reside em alcançar segurança suficiente para fazer frente ao medo que se materializa diante do desconhecido e, sobretudo, da balança desequilibrada de poder. Nesse processo de representação da voz que questiona, o narrador assume a perspectiva de algumas personagens para articular um movimento contradiscursivo, por vezes, também comenta os acontecimentos a partir de seu posicionamento numa esfera diegética superior, indicando discrepância ou simplesmente apontando os focos de atritos entre as diferentes instâncias.

Dentre essas personagens que logram debelar o medo e desencadear análises sobre seu lugar no conjunto de vozes, encontra-se o estudante de sociologia, Ali Görgün. Talvez a primeira e mais importante característica dessa personagem seja o fato de saber-se parte de uma tradição cultural e herdeiro de uma reflexão intelectual existentes em seu país de origem. As diversas citações de autores turcos, por exemplo, no primeiro capítulo indicam que Ali empreende energias para compreender as preocupações e as produções artísticas de seu país. Isso nada tem a ver com a recorrente e intempestiva necessidade do estrangeiro – quando se encontra distante do espaço cultural que define seus valores e suas interpretações de realidade – de afirmar sua nacionalidade estrondosamente, para garantir a pertença. Esse nacionalismo infantilizado é estranho à personagem, pois seu interesse não reside em afirmar sua identidade turca. O que Ali persegue nesses meandros de reflexão e atualização de sua herança cultural parece residir muito mais na necessidade de concatenar saberes, a fim de compreender o presente, sem permitir que o outro reprima sua voz. Nisso, ele logra subverter a lógica do detentor de poder de incutir suas verdades, sem dar-se ao trabalho de imaginar o horizonte do estrangeiro. Enquanto muitos de seus compatriotas, perpassados de medo, assumem a verdade do senhor como lei, Ali contrapõe duas verdades em busca do diálogo, inserindo no processo de interação um obstáculo que impede o aplanamento dessas verdades e do silenciamento da alteridade.

A grande diferença entre Ali e seus compatriotas reside no capital cultural que o estudante detém. Isso se evidencia na prática da reflexão obtida num treinamento institucional e inclui conhecimentos de língua alemã que lhe permitem apropriar-se das informações que circulam no espaço social em que reside. Assim, quando analisa os jornais alemães para verificar a reação das mídias locais e nacionais à greve iniciada pelos trabalhadores imigrantes (*Gastarbeiter*), Ali tem a chance de tomar conhecimento daquilo que os nativos pensam e da imagem do estrangeiro construída

a partir dessas discussões, podendo posicionar-se posteriormente de acordo com as informações. Ou seja, ele tem a chance de ouvir e compreender a voz do outro e reagir com base naquilo que se argumenta no espaço público. Essa habilidade de ouvir o outro também se destaca no que concerne à imagem dos sinos cristãos:

Agora o badalar dos sinos não ecoava mais nos ouvidos dos otomanos, mas milhões de pessoas da terra do poeta partiram para ouvir aqui o badalar das igrejas. Eles aceitaram isso como um fado. Outras centenas de trabalhadores esperam por poder ouvir esse badalar de igrejas a cada hora começada, eles esperam por seu recrutamento. Nossos trabalhadores recebem marcos alemães para ouvir os sinos, para que uma cultura estranha lhes seja impregnada nas cabeças. (DAL, 1979, p.7).

Ali retoma um verso do poeta turco Akif para desenvolver um pensamento sobre os acontecimentos que afligem seu grupo na Alemanha (DAL, 1979). Isso indica, antes de mais nada, seu vasto capital cultural e sua capacidade de dialogar com a herança intelectual de seu país de origem. Ao mesmo tempo, mostra que, na visão de mundo do estudante, a produção de conhecimentos e de verdades não parte exclusivamente da nação receptora, o que, por sua vez, tem uma repercussão incomensurável para o posicionamento desse sujeito diante das contentas de poder e dos intrincados processos de negociação de identidade. Nessa concepção de mundo, a imagem do imigrante não se reduz automaticamente à ideia de um escravo inarticulado. Pelo contrário, ela atualiza uma herança cultural que questiona a imposição e a violência do outro por meio da reflexão.

Todo esse embasamento intelectual lhe permite reconhecer no badalar dos sinos uma mensagem não somente de cunho religioso, mas também uma asserção política com implicações para a presença do imigrante muçulmano no espaço cristão. Nesse contexto, o badalar dos sinos funciona como metonímia, representando a cultura que detém o poder, que define a verdade e que se imiscui nas tessituras da identidade. A crítica que Ali expressa se dirige à cultura receptora que, com seu poder econômico, compra a obediência do outro e impõe seu modo de pensar, mas também se dirige aos próprios compatriotas que se submetem ao estranhamento, sem qualquer criticidade ou tentativa de contenção. Com efeito, dentre os imigrantes são poucos os que reconhecem por trás da materialidade sonora do badalar uma voz que se impõe. Ali identifica essa voz no país estrangeiro e a conecta criticamente com herança cultural de seu país. Com isso, ele decodifica as mensagens emitidas pelas vozes que formam os diferentes espaços sociais, mas também encontra seu próprio modo de dizer o mundo e dialogar com ele, analisando, sintetizando e propondo novas formas de visão.

A discrepância do capital cultural entre o estudante Ali e muitos de seus compatriotas fica bastante evidente numa passagem, em que o protagonista encontra um aldeão no interior da Turquia:

Foi em Hanelbaadur, uma vila perto de Urfa ... Agora você vai me perguntar onde fica Urfa. Fica no sul da Anatólia, perto da fronteira com a Síria. Eu vou lhe mostrar no mapa. Bem, nessa vila, eu vi um rádio na mão de um camponês que vive numa caverna ainda dos tempos dos assírios. Ninguém sabe como foi parar em suas mãos. Era um rádio com baterias. Eu perguntei ao homem que estações o rádio pegava. Ele não se alegrou com a minha pergunta, mas pelo interesse em seu rádio. 'Saem vozes dele. Eu ouço um pouquinho, então eu faço elas se calarem novamente. Então eu olho da montanha lá longe sobre o deserto e penso de onde essas vozes vêm'. Esse relacionamento que o homem tinha com seu rádio me fez pensar por muitos dias. (DAL, 1979, p.13-14).

A analogia entre as vozes do rádio e o badalar dos sinos no contexto alemão parece importante. Nos dois casos, os receptores não compreendem claramente a origem do emissor ou o conteúdo da emissão. Maravilhados diante do desconhecido, arregalam seus olhos e permanecem em silêncio, diante da voz que comanda e subjuga o corpo. Mesmo sem compreendê-la, há certo orgulho de ter a chance de ouvi-la e fazer parte de seu círculo de influência. Isso também acontece com os muitos trabalhadores imigrantes, sem muita instrução como o camponês, que voltam para suas aldeias durante as poucas semanas de férias que lhes são concedidas, tacitamente orgulhosos de pertencerem àqueles que ouvem os sinos. Ao reconhecer a analogia entre a experiência vivenciada no espaço cultural de origem e os acontecimentos que caracterizam a existência do imigrante no estrangeiro, Ali constrói pontes entre as duas realidades, indicando, com isso, sua autonomia intelectual e sua capacidade de emergir dos discursos que compõem a narração das respectivas sociedades, para construir conhecimentos próprios. Nesse movimento contradiscursivo, sua criticidade não se limita somente a essa flexibilidade no mercado das verdades, ele revela também um conhecimento humano que não se permite a visão unilateral de uma suposta superioridade intelectual. Assim, o que experimenta diante do aldeão maravilhado com as vozes do rádio ou perante seus compatriotas tomados pelo afã de emular a ética protestante não é desprezo, embora se encontre numa posição avantajada no que concerne à percepção. Pelo contrário, ele se dispõe a compreender o outro em toda sua complexidade e fraqueza, no marco do respeito. Sua voz é crítica não somente num sentido intelectual, essa habilidade se estende também para a cultura da humanidade.

## **A voz dominante**

A voz do dominante é a voz que tem poder e que dita as regras. Esse outro nativo, na representação de Dal, se utiliza de uma linguagem que escapa, em muitos aspectos, à compreensão do imigrante. A língua alemã representa um obstáculo, mas não é o único. O conjunto de valores como também a forma de interpretar ou inserir-

se no espaço social configuram modalidades de comunicação que as personagens estrangeiras simplesmente não logram captar. Trata-se de sinais emitidos cujo sentido acaba não sendo decodificado em toda sua amplitude como o badalar dos sinos. O outro nativo, por sua vez, raramente procura decodificar as linguagens do estrangeiro, uma vez que está convencido de que a única forma de interpretar e codificar a realidade reside no aparato cognitivo adquirido em sua socialização cultural.

A partir desse crivo, por exemplo, o pai de Helga, a namorada alemã de Ali, fala sobre os turcos: “São estrangeiros que vêm de uma região selvagem. O que vai ser, se um dia o rapaz decidir te levar para a terra dele? Não é possível saber se os parentes dele não vão te matar lá, e ninguém fica sabendo disso” (DAL, 1979, p.15). Nessa visão de mundo, o estrangeiro que adentra a vida regrada do nativo, antes de mais nada, é transformado em objeto que não merece o mesmo empenho emocional ou dispêndio de reflexão ética dedicada a compatriotas. Sua humanidade é negada, logo a fala sobre ele assume um tom que o coisifica e o exclui do círculo de escolhidos. A voz que se materializa nesse contexto é outra. Na cultura nativa, reside o monopólio da interpretação sobre o certo e o errado. Aquilo que se encontra além dos muros culturais nativos representa o bárbaro ou, nas palavras da personagem, o selvagem. Consequentemente imputam-se a esse estrangeiro e sua família a ausência de quaisquer preocupações éticas. Nesse movimento de representação, indica-se a necessidade de barrar sua entrada ao círculo familiar, ao mesmo tempo, que se procura silenciar essa voz exótica. No seio da família nativa, a voz do estrangeiro permanece inarticulada.

Embora Helga se sinta atraída por Ali e procure compreender seu mundo, ela se revela herdeira do imaginário de seus pais e obviamente também de sua socialização cultural. Logo, as modalidades corretas de dizer o mundo são aquelas disponibilizadas por seu meio: “Helga gostaria de ter dito que ele não falava alemão suficientemente bem, que misturara aquilo que estava querendo contar e que, desse modo, surgira um conto de fadas que ele mesmo não entendia” (DAL, 1979, p.14). Para Helga, o modo de falar e argumentar sobre a realidade que Ali traz a lume é infantil e intelectualmente imaturo. Em sua visão de mundo, a articulação da voz tem de seguir a utilização padrão da língua – límpida e sem marcas de alteridade – e estar embasada nos moldes argumentativos racionais que conhece de sua cultura. A voz com sotaque e desviante da norma ou a argumentação embasada numa modalidade diferente de pensar a realidade – denominada pejorativamente de conto de fadas – coloca os dois interlocutores em posições diferentes na hierarquia do poder, em que obviamente o peso das falas diverge sensivelmente. Para que a voz receba atenção e respeito, ela tem de adaptar-se aos moldes que a cultura local disponibiliza. Nesse contexto, o conflito não chega a agravar-se, pois Helga alimenta certo carinho por Ali e este detém um capital cultural que lhe permite contra-atacar a arrogância que tenta diminuir seu mundo.



Na falta dessa capacidade de reflexão cultural ou na presença de interlocutores menos propensos a reverem sua concepção, a inserção de uma voz no marco da alteridade se revela muito mais dificultosa, o que propicia a marginalização e o silenciamento. Enquanto Ali ainda domina a língua, mesmo que com dificuldades, para muitos trabalhadores esta representa um enigma aterrorizante: “Para eles, tudo que é alemão e que fala alemão está conectado ao medo do desconhecido. Você nem pode imaginar como o coração de um trabalhador começa a bater quando chega em casa e encontra, em sua caixa de correio, uma carta oficial em língua alemã” (DAL, 1979, p.13). Fixada textualmente, a voz do outro adentra corpo e casa, subjugando o estrangeiro e disciplinando-o a que adote as regras ditadas pelo detentor de poder. A produção de medo funciona como uma forma de forçar a obediência e manter a superioridade da voz. Mesmo conscientes da inabilidade do estrangeiro de ler o texto em língua alemã, os nativos não hesitam em utilizar esse instrumento para indicar quem produz as leis, de forma análoga aos métodos da igreja e ao badalar dos sinos que sinalizam o monopólio da verdade.

O estudante de sociologia sabe fazer frente à voz do outro, muitos trabalhadores não. Isso vale especialmente para Kadir, para quem a voz do nativo iguala à lei, independentemente do que esta impõe:

Estava caído no chão com sua grossa roupa de inverno. Às vezes fazia um movimento para pegar sua bolsa que caíra mais ao lado. Parecia que estava nadando sobre o límpido piso de parquê. Então os alemães voltaram novamente para suas salas, sem dizer nada. Kadir se deu conta que caíra. Depois que conseguiu levantar-se, ficou feliz que os alemães não ficaram chateados, porque caíra ao chão com tanto barulho. (DAL, 1979, p.76).

Essa passagem novamente evoca Gregor Samsa, metamorfoseado diante dos olhos enojados de sua família. Como Gregor Samsa, Kadir demora um pouco para dar-se conta do que está acontecendo. Doente, com o peito crescendo e provavelmente com uma úlcera, Kadir vai ao trabalho para cumprir obedientemente com todas suas obrigações. O desmaio, contudo, indica que seu corpo já não consegue acompanhar seu afã de submissão. A reação dos nativos diante do trabalhador imigrante doente, portanto, imprestável como instrumento de obtenção de lucro, é o silêncio e a indiferença. Essa forma de empregar a voz também representa um modo de dizer algo sobre os acontecimentos, muito embora Dal esteja figurando essas personagens em forma de tipos, como Ackermann (1997) constata para muitas produções literárias de imigrantes da primeira fase. A falta de reação perante a prostração e a dor do imigrante, nesse contexto, parece corroborar a lógica da exclusão. Na visão desses nativos, Kadir não faz parte de seu grupo, portanto não há razão por que despenda energia para resgatá-lo. Apesar de permanecer em silêncio, a voz do nativo revela como enquadra o sujeito prostrado em sua interpretação de realidade. Nesse horizonte, o

estrondo causado pela queda demanda sua atenção enquanto possível fonte de perigo para integridade do grupo. Tão longo essa hipótese se encontra eliminada, voltam a seu trabalho.

Kadir não questiona essa reação nem as vozes que dizem o mundo desse modo. Pelo contrário, seu aparato de interpretação já internalizou a visão do nativo. Disso decorre sua felicidade por não ter causado nenhum incômodo significativo. Importante é não desgostar o detentor de poder; o caminho inverso de significação de respeito não tem lugar nessa representação. O nativo não o julga importante, e o imigrante já internalizou que a demonstração de respeito para com ele não lhe compete. Sem capital cultural para fazer frente a uma política desigual de interpretação de realidade, a voz do nativo adentra o mundo de Kadir e coloniza sua mente, firmando os pilares do medo e da obediência. Com a implantação eficaz de sua ideologia, o nativo amestra o imigrante e o transforma em sujeito dócil e obediente, alcançando com essa ética nativa que o estrangeiro discipline o próprio corpo e reprima a dor, para que o senhor não se sinta incomodado. Como o fiel que se ajoelha diante do altar quando os sinos o comandam, o imigrante Kadir se prostra docilmente diante do nativo quando este o indica. A voz que se esconde por trás desses mecanismos detém o poder de excluir o sujeito do paraíso celestial no primeiro caso, do paraíso terrestre no segundo. Este ameaça com a deportação, aquele com o inferno.

Seu Hartmann é um homem legal. Sempre que Kadir tem dor de barriga, ele lhe pede comprimidos de um pequeno vidrinho. Então seu Hartmann sempre tenta lhe explicar algo com as mãos, aponta a sua barriga, depois a seu relógio e franze o rosto como se tivesse dor de barriga. Kadir entende que deve tomar o remédio mais uma vez em três horas, caso as dores continuem apesar de engolir os comprimidos. Quando seu Hartmann explica isso, ele sempre ri. Kadir responde com risos também. De qualquer modo, Kadir sempre tem que rir quando esse adulto – também com os alemães – explica tudo com as mãos. Ele gosta desse infiel. (DAL, 1979, p.38).

O carinho de Kadir, por um lado, e a indiferença de Hartmann, que lhe fornece pílulas com hormônios (DAL, 1979), por outro, mostra o abismo entre esses dois mundos, mas também duas formas completamente diferentes de aproximar-se do outro. Kadir consegue inserir o outro em seu horizonte emotivo a despeito das diferenças culturais e religiosas. Hartmann não se importa com essa questão, uma vez que em sua visão de mundo Kadir e as cobaias de seu laboratório não diferem substancialmente. Mas ao contrário de Kadir, que não logra decodificar a mensagem corretamente e nem detém poder para instaurar mudanças no espaço social, Hartmann utiliza sua voz com instrumento de diversão, transformando o imigrante num joguete a ser descartado tão logo não tenha mais serventia. Seu

sorriso não tem o objetivo de acolher o imigrante, ele indica sua superioridade no campo do poder. Os signos se encontram tão bem arranjados, que a mensagem emitida pode ser interpretada como cordialidade.

## Considerações finais

Em outros séculos, o senhor colonial se deslocava do centro do império para as periferias a fim de inculcar aos cidadãos de terras remotas sua ideologia e suas verdades brancas e cristãs, por vezes sorridente e cortês, outras vezes de forma patentemente ditatorial. No pós-guerra, especialmente a partir da década de 60 (YÜCEL, 1982), o senhor já não precisa deslocar-se, pois o imigrante se dirige ao centro desse império para receber a catequização. De forma muito crítica, Dal mostra estrangeiros que, em sua docilidade e obediência, não logram divisar a voz que comanda seu corpo, mas também cria personagens, com capital cultural suficiente, para entrever no comportamento dos nativos uma ética de coisificação daquele que não faz parte de seu grupo.

Desse modo, o romance compõe uma voz subversiva que questiona verdades, comportamentos e práticas discursivas que se encenam como fontes da única realidade aceitável, desestabilizando e provocando uma mudança no posicionamento das forças ideológicas. *Wenn Ali die Glocken läuten hört*, escrito em turco, representa um texto seminal do cânone da literatura de expressão alemã escrita às margens, pois encena uma outra realidade que, no mínimo, produz rachaduras na superfície uniforme da literatura nacionalista.

MATHIAS, Dionei. The Orquestration of voices in *Wenn Ali die Glocken läuten hört*, by Güney Dal. **Revista de Letras**, São Paulo, v.54, n.1, p.93-109, jan./jun. 2014.

- **ABSTRACT:** *This article aims to analyse the novel Wenn Ali die Glocken läuten hört, written by Güney Dal, an important representative of 'migration literature' within the national literary field of German-language literature. It focuses on three different modalities of voice production within the discourses which form the novel: the misunderstood voice, the critical voice and the dominant voice. The investigation of the misunderstood voice deals with the immigrant's difficulties to understand the messages he or she is confronted with in the new cultural context. The examination of the critical voice discusses the immigrant's thoughts about the different cultural traditions and the foreigner's as well as the native's position within the new social context. The analysis of the dominant voice, at last, shows how the native sees the immigrant. In this sense, Dal's voice as an author who chooses to*

*write in Turkish about aspects of German society also articulates a voice and inserts it in a bigger context, contributing for the formation of a more extensive concept of German studies.*

- **KEYWORDS:** Güney Dal. *Wenn Ali die Glocken läuten hört*. Migration literature.

## Referências

ACKERMANN, I. Deutsche verfremdet gesehen: Die Darstellung des Anderen in der der Ausländerliteratur. In: AMIRSEDGHI, N.; BLEICHER, T. (Ed.). **Literatur der Migration**. 1997. p.60-71.

ADELSON, L. A. Migrants Literature or German Literature? Torkan's Tufan: Brief an einen islamischen Bruder. In: BRINKER-GABLER, G.; SMITH, S. (Ed.). **Writing new identities: gender, nation and immigration in contemporary Europe**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. p.216-229.

\_\_\_\_\_. Migrants and muses. In: WELLBERY, D. et al. (Ed.). **New history of German literature**. Cambridge: Harvard University Press, 2004. p.912-917.

\_\_\_\_\_. **The Turkish turn in contemporary German literature: toward a new critical grammar of migration**. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

BEUTIN, W. et al. **Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart**. 6.ed. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2001.

BOURDIEU, P. Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital. In: KRECKEL, R. (Ed.). **Soziale Ungleichheiten**. Göttingen: Otto Schwartz Verlag, 1983. p.183-198.

CLARKE, A. **'Landkarten innerer Welten': the novels of Güney Dal**. 2005. 207f. Tese (Doutorado em Letras) – Department of German, University of Wales Swansea, Swansea, 2005a.

\_\_\_\_\_. Losing the Plot: the (mis)translation of Güney Dal's *Iş Sürgünleri*. **Focus on German Studies**, Cincinnati, v.12, p.1-16, 2005b.

DAL, G. **Wenn Ali die Glocken läuten hört**. Tradução: Brigitte Schreiber-Grabitz. Berlin: Edition 2, 1979.

\_\_\_\_\_. Chronist der Auswanderung. In: ACKERMANN, I.; WEINRICH, H. (Ed.). **Eine nicht nur deutsche Literatur: Zur Standortbestimmung der Ausländerliteratur**. München: Piper, 1986. p.16-17.

\_\_\_\_\_. **Der enthaarte Affe**. Tradução: Carl Koß. München: Piper, 1988.

McGOWAN, M. Multiple masculinities in Turkish-German men's writing. In: JEROME, R. (Ed.). **Conceptions of postwar German masculinity**. Albany: State University of New York Press, 2001. p.289-312.

YÜCEL, E .A. **Turkish Migrant workers in the Federal Republic of Germany**: an anthropological study of migration. 1982. 429f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Department of Anthropology, University of Durham, Durham, 1982.



# GARCÍA LORCA Y LO TRÁGICO: SOBRE NIETZSCHE Y SUS RETORNOS

Encarna ALONSO VALERO\*

- **RESUMEN:** En este artículo nos proponemos mostrar que la lectura de Nietzsche determina la noción de lo trágico y la concepción de la tragedia en la producción de Federico García Lorca, sobre todo a partir de lo que el propio poeta llama su “nueva manera espiritualista”. La interpretación nietzscheana de la tragedia griega y sus consideraciones sobre la esencia de lo trágico van a marcar tanto las tragedias *Bodas de sangre* y *Yerma* como el revolucionario intento de tragedia que es *El público*. También serán la base de la conferencia “Juego y teoría del duende”, en la que Lorca expone el núcleo ideológico más sistemático y maduro de lo que supone su “nueva manera espiritualista”
- **PALABRAS CLAVE:** García Lorca. Nietzsche. Trágico. Tragedia. Mito.

## Tragedia y mito

En el verano de 1928 expresa García Lorca repetidamente su conciencia de estar cerrando un ciclo en su producción y su voluntad de iniciar una nueva etapa, a la que el propio poeta llama “mi nueva manera espiritualista”, un cambio que hay que entender asociado a un intenso debate estético y también a una gran crisis artística e ideológica.

Mito y tragedia constituyen los dos accesos básicos para el esclarecimiento, en la “[...] nueva manera espiritualista” lorquiana, de la noción de lo trágico, un fenómeno que, ya según la teorización de Nietzsche, cuenta con esas dos manifestaciones fundamentales (ÁVILA CRESPO, 1986). Es clara la deuda de García Lorca con la interpretación que Nietzsche hace de la tragedia y con sus consideraciones sobre la esencia de lo trágico, expuestas fundamentalmente en *El nacimiento de la tragedia*. Allí el filósofo alemán, a través de la tragedia griega, analiza su propio tiempo, es decir, actúa sobre él intempestivamente, pensando creativamente las posibilidades de la tragedia antigua, tal como debe hacer, en su opinión, la filología en general:

---

\* UGR – Universidad de Granada. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Literatura Española. Campus de Cartuja. Granada, España – 18071. enalonso@ugr.es

Artigo recebido em 29/03/2014 e aprovado em 14/07/2014.

“Porque no sabría qué sentido tendría la filología en nuestra época si no fuera el de actuar intempestivamente dentro de ella. Dicho en otras palabras: con el fin de actuar contra y por encima de nuestro tiempo a favor, eso espero, de un tiempo futuro” (NIETZSCHE, 1999, p.39). De ahí que carezca de importancia el hecho de que Nietzsche explique la tragedia griega a través de nociones schopenhauerianas, problema que él mismo reconocerá en su “Ensayo de autocrítica” (NIETZSCHE, 1997, p.33-34), pues lo fundamental es el análisis y la crítica que hace de su propio tiempo a partir fundamentalmente de lo que considera las dos innovaciones principales del libro:

Las dos *innovaciones* decisivas del libro [*El nacimiento de la tragedia*] son, por un lado, la comprensión del fenómeno *dionisiaco* en los griegos: el libro ofrece la primera psicología de ese fenómeno, ve en él la raíz única de todo el arte griego. Lo segundo es la comprensión del socratismo: Sócrates, reconocido por vez primera como instrumento de disolución griega, como *décadent* típico. (NIETZSCHE, 1998a, p.76).

Según Nietzsche, “[...] la predilección por las cosas enigmáticas y terribles es un síntoma de fuerza [...] El gusto por la tragedia distingue a las épocas y a los caracteres fuertes” (NIETZSCHE, 1967, p.328). La actitud heroica, la apuesta trágica, no están del lado de lo seguro y lo no contradictorio sino de la lucha y la ruptura interior. Este espíritu trágico, que atraviesa de arriba a abajo la obra poética y teatral de García Lorca, sobre todo a partir de la “nueva manera espiritualista” (ALONSO VALERO, 2005), no es ni una síntesis de contrarios ni un estado de no contradicción: lo trágico afirma las dos caras de la máscara y es trágico justamente en la medida en que mantiene la tensión sin destruirse por ello. Además, para Nietzsche, en la apuesta trágica el valor tiene que ir siempre unido al conocimiento, vínculo que aparece simbolizado por el águila, es decir, el orgullo y el valor, y la serpiente, el conocimiento y la inteligencia. Ese conocimiento es conocimiento del sentido de la tierra, y la voluntad y la inteligencia no deben romper el vínculo: el querer tiene que estar limitado al conocimiento del propio poder. Esto significa en Nietzsche querer lo necesario, aquello que nos ha sido dado azarosamente (sin intención, y por tanto, sin finalidad), encontrar el punto justo en el que la voluntad se reconcilia con lo necesario. La actitud adoptada es la actitud heroica, la tensión requerida por el juego de gran magnitud, por la apuesta trágica, lo que significa en última instancia querer lo necesario, lo que nos ha sido dado azarosamente, secundar la naturaleza y expresarla, de ahí que la imposibilidad no provoque el resentimiento ni el espíritu de venganza, respuesta del débil, sino la afirmación de lo que azarosamente tocó en suerte, lo que no excluye la decisión que el ser humano debe tomar:



En verdad, tampoco me agradan aquellos para quienes cualquier cosa es buena e incluso este mundo es el mejor. A éstos los llamo los omnicontentos. Omnicontentamiento que sabe sacarle gusto a todo: ¡no es éste el mejor gusto! Yo honro las lenguas y los estómagos rebeldes y selectivos, que aprendieron a decir “yo” y “sí” y “no”. (NIETZSCHE, 1998b, p.275).

Lo trágico y lo dionisiaco son conceptos íntimamente unidos y suponen una afirmación sin reservas de la vida, incluso en lo que presenta de más sombrío, pues el dolor y el sufrimiento están plenamente justificados por ella. La apuesta trágica se sitúa en el lugar en el que confluyen las dos tendencias sólo aparentemente contrapuestas y simbolizadas por Apolo, el instinto figurativo, el dios de las artes, único medio para reconciliar al hombre con la vida, el *principium individuationis* del mundo como representación schopenhaueriano, y Dionisos, el dios de lo caótico, de lo desmesurado, capaz de superar el principio de individuación, renovando así la alianza de los seres humanos entre sí y con la naturaleza, el dios de la música, de los estados contrapuestos de alegría y sufrimiento, del júbilo y el espanto. El arte trágico, que realiza la posibilidad no reactiva de la voluntad de poder y se desarrolla en la duplicidad de lo apolíneo y lo dionisiaco, junto a la lucha y al dolor que deriva de él, es siempre un *pathos* afirmativo, un sí pleno y múltiple dirigido a la vida, a las fuerzas de signo distinto:

Aquí, en este peligro supremo de la voluntad, aproximase a él el *arte*, como un mago que salva y que cura: únicamente él es capaz de retorcer esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir: esas representaciones son lo *sublime*, sometimiento artístico de lo espantoso, y lo *cómico*, descarga artística de la náusea de lo absurdo. (NIETZSCHE, 1997, p.78-79).

En realidad, trágico, afirmativo y dionisiaco acaban siendo sinónimos (en las últimas obras del pensador prácticamente nombrarán todo arte sano) y Nietzsche presenta la música como arte paradigmático de lo dionisiaco. Desde el principio, destaca Nietzsche la “[...] antítesis enorme, en cuanto a origen y metas, entre el arte del escultor, arte apolíneo, y el arte no-escultórico de la música, que es el arte de Dionisos” (NIETZSCHE, 1997, p.40).

Según la teoría de la tragedia que establece Nietzsche, la música está estrechamente relacionada con el mito, horizonte de toda cultura, siendo en última instancia el medio supremo de su exposición. La función del coro es la de encarnar el consuelo metafísico, hacer posible la música como imagen onírico-simbólica, materializarla bajo el efecto apolíneo del sueño. La música es “la sustancia del instinto” (GUTIERREZ GIRARDOT, 1997, p.77), un rastro sensible del sentido al que

apuntan los fenómenos múltiples, soporta a su lado la imagen y el concepto para dar lugar a la síntesis de arte dionisiaco y apolíneo que es la tragedia. La afirmación de lo múltiple, el juego de contrastes, es el origen de esta nueva forma de valorar que defiende la necesidad imperiosa y primera de la afirmación de la vida; para Nietzsche, lo fundamental será la afirmación que sigue al desgarramiento, pues aunque lo que vemos en la tragedia es siempre una pérdida y una caída irremediable, la apuesta trágica implica la necesidad de la serenidad y la alegría (*Heiterkeit*).

## “Juego y teoría del duende”

*El nacimiento de la tragedia* es sin duda la fase del pensamiento nietzscheano que más influyó en la poética de García Lorca y que intentaremos poner en relación con “Juego y teoría del duende”; “aunque se presenta como una “lección sobre el espíritu oculto de la dolorida España”, la conferencia expone el núcleo y el anclaje ideológico más maduro de lo que desde 1928 denomina su “nueva manera espiritualista” (SORIA OLMEDO, 1999, p.215), pues

[...] las consecuencias de esta lectura de Nietzsche se proyectan sobre su poesía y su teatro. Legitiman la idea del erotismo ligado al cuerpo, el dolor y la muerte que sustentan *Diván del Tamarit* y los *Sonetos*. Alientan la idea de la tragedia en *Bodas de sangre* y *Yerma*. Alientan el metateatro, la dialéctica entre teatro y vida del llamado “teatro imposible”. (SORIA OLMEDO, 1999, p. 221).

En esta conferencia plantea García Lorca que es la música el arte paradigmático del duende, noción que presenta claras analogías con lo dionisiaco nietzscheano:

[...] todas las artes son capaces de duende, pero donde encuentra más campo, como es natural, es en la música, en la danza, y en la poesía hablada, ya que éstas necesitan un cuerpo vivo que interprete, porque son formas que nacen y mueren de un modo perpetuo y alcanzan sus contornos sobre un presente exacto. (GARCÍA LORCA, 1997b, p.155).

Son muchos los problemas que se condensan en esta frase (la poesía hablada, la necesidad de un cuerpo vivo, la perpetua renovación de las formas, el problema del tiempo centrado en el instante y en el “presente exacto”) pero podría decirse que todos están incluidos en la concepción lorquiana de la música, pues la especulación sobre el duende se articula, dicho en palabras de Nietzsche (1997, p.40), sobre la “antítesis enorme, en cuanto origen y metas, entre el arte del escultor, arte apolíneo y el arte no-escultórico de la música, que es el arte de Dionisos”. Lorca capta el reconocimiento del Nietzsche seguidor de Schopenhauer de la música como paradigma de todo arte,

la música que va más allá de la combinatoria de sonidos, la música que necesita del grito y del cuerpo (“La Niña de los Peines tuvo que desgarrar su voz porque sabía que la estaba oyendo gente exquisita que no pedía formas sino tuétano de formas, música pura con el cuerpo sucinto para poderse mantener en el aire”, GARCÍA LORCA, 1997b, p.154) y habla de la danza, de la poesía hablada, de un cuerpo vivo que interprete.

Como explica el propio García Lorca (1997b, p.151), el duende

[...] es, en suma, el espíritu de la Tierra, el mismo duende que abrasó el corazón de Nietzsche, que lo buscaba en sus formas exteriores sobre el puente de Rialto o en la música de Bizet, sin encontrarlo y sin saber que el duende que él perseguía había saltado de los misterios griegos a las bailarinas de Cádiz o al dionisiaco grito degollado de la siguiuriya de Silverio.

Sólo unas líneas después, el duende es situado en la cima de una tríada (ángel, musa y duende) en cierta manera análoga a la de “Imaginación, inspiración, evasión”, y de nuevo aparece aquí Nietzsche (al que llama “artista”), junto a Cézanne, el pintor que, según se nos dice en el *Sketch de la nueva pintura*, inicia el constructivismo en la pintura moderna: “Toda hombre, todo artista, llámese Nietzsche o Cézanne, cada escala que sube en la torre de su perfección es a costa de la lucha que sostiene con su duende, no con su ángel, como se ha dicho, ni con su musa” (GARCÍA LORCA, 1997b, p.152). García Lorca, empleando una cuidadosa batería de citas que entromete la literatura extranjera y la reflexión sobre lo irracional, señala que “ángel y musa vienen de fuera; el ángel da luces y la musa formas” (GARCÍA LORCA, 1997b, p.152): “En cambio, al duende hay que despertarlo en las últimas habitaciones de la sangre” (GARCÍA LORCA, 1997b, p.152). La musa, como la imaginación, está “enferma de límites”, mientras que el duende es el motor de la evasión, como en la pintura surrealista de Miró.

Como ha dicho Andrés Soria Olmedo, “[...] la extensa meditación sobre la idea de límite, primero como elemento de disciplina y luego como impedimento, culmina ahora en la reflexión sobre el límite último que es la muerte” (SORIA OLMEDO, 1999, p.218). La misma opinión es compartida por Marie Laffranque, que afirma que en este momento la inspiración exige un enfrentamiento con el dolor o el peligro: el duende es el dolor mismo, la conciencia hiriente de lo trágico (LAFFRANQUE, 1967). La obra de arte es el resultado de la lucha que el artista sostiene con su duende, una realidad indefinible pero necesariamente abocada a la muerte, pues “[...] el duende no llega si no ve posibilidad de muerte, si no sabe que ha de rondar su casa, si no tiene seguridad que ha de mecer esas ramas que todos llevamos, que no tienen, que no tendrán consuelo” (GARCÍA LORCA, 1997b, p.159). Así, la elección del cante flamenco, de los toros o de España, “[...] el único país donde la

muerte es el espectáculo nacional, donde la muerte toca largos clarines a la llegada de las primaveras, y su arte está siempre regido por un duende agudo que le ha dado su diferencia y su cualidad de invención” (GARCÍA LORCA, 1997b, p.161) es absolutamente fatal, y la compensación de tal lucha está en la seguridad de ser amado y comprendido, en acceder a la comunicación.

No podemos pasar por alto “el hecho decisivo de que la posesión del duende es el resultado de una lucha” (SORIA OLMEDO, 1999, p.216): este término hay que entenderlo aquí en el sentido nietzscheano del *agón*, es decir, como “juego, lucha, lírica y naturaleza”, a la vez que como “conocimiento de la contradicción” (GUTIÉRREZ GIRARDOT, 1997, p.80 y 81).

## Empieza la tragedia

En el capítulo dedicado a estudiar “El retorno infantil del totemismo”, asocia Freud (1993, p.202) la tragedia a la culpa y analiza la función del coro:

La culpa trágica es aquella que el héroe debe tomar sobre sí, para redimir de ella al coro. La acción desarrollada en la escena es una deformación refinadamente hipócrita de la realidad histórica. En esta remota realidad fueron precisamente los miembros del coro los que causaron los sufrimientos del héroe. En cambio, la tragedia le atribuye por entero la responsabilidad de sus sufrimientos y el coro simpatiza con él y compadece su desgracia. El crimen que se le imputa, la rebelión contra una poderosa autoridad, es el mismo que pesa en realidad sobre los miembros del coro, esto es, sobre la horda fraterna. De este modo queda promovido el héroe, aun contra su voluntad, en redentor del coro.

Con un razonamiento que se acerca enormemente al de Nietzsche, Freud establece que la culpa proviene de la introyección de las tendencias agresivas; en realidad, podría decirse que en este punto se encuentra una nueva articulación de lo trágico que, como la nietzscheana, será fundamental en la “nueva manera espiritualista” lorquiana: el conflicto entre Eros y Thanatos, el apetito de vida y de disolución de la vida, pueden considerarse una nueva lectura de lo trágico, dos nuevas máscaras, como lo dionisiaco y lo apolíneo, de la tensión trágica.

Conviene recordar aquí el diálogo entre la “Figura de Cascabeles” y la “Figura de Pámpanos”, en el que el juego vertiginoso de disfraces, cambios y máscaras es en definitiva un juego trágico que afirma la omnipresencia de lo trágico y lo dionisiaco en la obra de García Lorca, esta vez en clave freudiana, y complementaria en muchos aspectos con la anterior: la que provoca la polaridad entre Eros y Thanatos,

FIGURA DE CASCABELES. (*Tímidamente.*) ¿Y si yo me convirtiera en hormiga?

FIGURA DE PÁMPANOS. (*Enérgico.*) Yo me convertiría en tierra.

FIGURA DE CASCABELES. (*Más fuerte.*) ¿Y si yo me convirtiera en tierra?

FIGURA DE PÁMPANOS. (*Más débil.*) Yo me convertiría en agua.

FIGURA DE CASCABELES. (*Vibrante.*) ¿Y si yo me convirtiera en agua?

FIGURA DE PÁMPANOS. (*Desfallecido.*) Yo me convertiría en pez luna.

FIGURA DE CASCABELES. (*Tembloroso.*) ¿Y si yo me convirtiera en pez luna?

FIGURA DE PÁMPANOS. (*Levantándose.*) Yo me convertiría en un cuchillo. En un cuchillo afilado durante cuatro largas primaveras.

FIGURA DE CASCABELES. Llévame al baño y ahógame. Será la única manera de que puedas verme desnudo. ¿Te figuras que tengo miedo a la sangre? Sé la manera de dominarte. ¿Crees que no te conozco? De dominarte tanto que yo dijera: “¿si yo me convirtiera en pez luna?”, tú me contestarías: “yo me convertiría en una bolsa de huevas pequeñas”.

FIGURA DE PÁMPANOS. Toma un hacha y córtame las piernas. Deja que vengan los insectos de la ruina y vete. Porque te desprecio. Quisiera que tú calaras hasta lo hondo. Te escupo (GARCÍA LORCA, 1997a, p.290).

El erotismo y la sexualidad evocan en *El público* el instinto de muerte, del que se nutren en gran medida las máscaras y el juego trágico en su superposición vertiginosa, puesto que el instinto de muerte no puede analizarse sino en su relación con las máscaras y las metamorfosis. El diálogo de las transformaciones amorosas entre las dos figuras no puede ser más sintomático: todo ese ritual ejemplifica de manera perfecta el rechazo de la representación y la apuesta por la diferencia, la negación de la individualidad y la evidencia de la máscara, y es en este contexto en el que hay que entender tanto el problema de la represión como el de la relación entre Eros y Thanatos: las máscaras se alimentan del instinto de muerte y es precisamente Thanatos quien somete a Eros a unas metamorfosis a la vez vivas y mortales y a un puro dinamismo creador; las transformaciones que en el diálogo se nos van describiendo desde una experiencia eminentemente erótica (y recordemos que son figuras a medio camino entre la vida y la ausencia de ella, dos figuras no exactamente humanas, animadas a pesar de su carácter de figuras) evocan con toda claridad el principio trascendental del instinto de muerte, que tiene pleno sentido en la conmoción de la metamorfosis y es un principio positivo, un instinto primordial, en tanto que afirma la transformación y el retorno y que asume plenamente que las máscaras y las transformaciones constituyen el simulacro mismo, que no hay nada más que pluralidad y disgregación.

Antonio Monegal (2000, p.28) ha señalado un hecho fundamental: la conveniencia de “estudiar seriamente la importancia de una lectura de *El público* como tragedia”. Así, hay que considerar *El público* como uno de los intentos más audaces de tragedia, como una de las reescrituras más subversivas de ese modelo:

Uno de los recursos convencionales de la tragedia a los que Lorca saca partido con suma eficacia es el coro, lo cual permite considerar su teatro como heredero, en este aspecto, de la concepción nietzscheana de la tragedia. Y ese uso del coro aparece reflejado en *El público* sobre todo a través de los Caballos. El concepto de tragedia que aquí está en juego tiene menos que ver con estructuras argumentales que con la representación de las fuerzas y tensiones que movilizan una dialéctica carente de síntesis apaciguadora.

Si definimos lo trágico desde el punto de vista del conflicto planteado como un callejón sin salida, en el que todas las opciones son terribles o destructivas, y cuyo desenlace ineludible es la muerte, *El público* resulta ser una de las propuestas más innovadoras para una reformulación contemporánea de la tragedia (MONEGAL, 2000, p.29-30).

García Lorca utiliza además un auténtico arsenal mítico puesto al servicio de la tragedia que es *El público*, y esto habría que entenderlo en un sentido muy próximo al que Nietzsche otorga al mito (ÁVILA CRESPO, 1986), que se opone a lo histórico en el sentido mismo de historiográfico y es una sede primordial sagrada (NIETZSCHE, 1997) en la que prevalece el componente dionisíaco.

Podríamos, en primer lugar, preguntarnos cómo historiza García Lorca en *El público* lo trágico y la tragedia, cómo se hace esa reformulación y por qué se reformulan aquí esos modelos.

Si pensamos en la teorización nietzscheana de la tragedia, en ella parece estar presente una especie de fuerza ciega que recorre la historia (fuerza que se identificaría con lo dionisíaco, fundamentalmente) y que sería lo que motiva y condiciona la repetición. De hecho, la noción del eterno retorno está claramente en relación con la de la voluntad de poder (que designa, por un parte, a la propia vida en tanto que conjunto de todas las fuerzas y, por otro lado, a cada cuerpo como campo de fuerzas concretas), emparentado a su vez con la noción de lo trágico que Nietzsche expone y desarrolla en *El nacimiento de la tragedia (Así habló Zaratustra)* es en gran medida la puesta en práctica del *pathos* trágico descrito y teorizado en esa obra de juventud de Nietzsche).

Un planteamiento semejante, el de una fuerza ciega que va a través de la historia y que motiva la repetición (aunque ya no desde la idea del tiempo circular, fundamental en el caso de Nietzsche, y con un planteamiento de la repetición selectivo, al contrario de lo que encontramos en el filósofo de Sils-María), es el que establece Freud cuando recorre y analiza el banquete del tótem desde los sacrificios de

animales o los sacrificios humanos hasta la eucaristía (no hablamos, naturalmente, de una equivalencia teórica sino de la proximidad y el aire de familia que tienen estas dos exposiciones de carácter más o menos mítico). Para ambos pensadores, por lo tanto, y a pesar de las diferencias de lo planteado por uno y otro, el problema fundamental sería establecer cómo se repite.

En este punto habría un matiz diferencial definitivo entre estos planteamientos y las posturas que entienden la repetición al modo de la metáfora de la espiral de Barthes o incluso del retorno nietzscheano concebido como selectivo, tal como propone Deleuze, desde un planteamiento que presenta grandes problemas si se enfrenta a los textos nietzscheanos y del que podría incluso decirse que deforma la doctrina de Nietzsche sobre el eterno retorno. Ese matiz fundamental del que hablábamos estaría en la diferencia entre una fuerza ciega que recorre la historia y que motiva la repetición frente al absoluto voluntarismo que encontraríamos en estas otras posturas. Desde este segundo planteamiento, el problema básico sería por qué se repite, dentro, como hemos dicho, de un planteamiento voluntarista, tanto en el caso de la exposición de Deleuze, al plantear el retorno como vuelta únicamente de lo afirmativo, como en el de la espiral barthesiana, uno de los pocos instrumentos metodológicos propuestos explícitamente por Barthes (1993), que la utiliza reiteradamente para hablar de su propia relación con la literatura y para estudiar la producción de distintos autores:

Enfin, quant à l'avenir, il faut se rappeler que le mouvement du temps culturel, n'est pas linéaire: certes, des thèmes peuvent tomber définitivement dans le démodé; mais d'autres, apparemment amortis, peuvent revenir sur la scène des langages: je suis persuadé que Brecht [...] n'a pas dit son dernier mot: il reviendra, non certes tel que nous l'avons découvert au début des *Essais critiques* mais si je puis dire, *en spirale*: c'était la belle image de l'Histoire proposée par Vico (repandre l'Histoire sans la répéter, sans la ressasser)<sup>1</sup> (BARTHES, 1993, p.1168).

En el caso de la reformulación moderna de la tragedia que es *El público*, probablemente no sólo habría que plantearse cómo se repite el modelo de la tragedia sino también por qué se repite: en tal caso, tendríamos que hablar de absoluto voluntarismo y pensar en razones éticas e incluso políticas, es decir, en la historización del modelo de la tragedia.

---

<sup>1</sup> “Por último, en cuanto al futuro, hay que recordar que el movimiento del tiempo cultural no es lineal: los temas pueden quedar definitivamente pasados de moda; pero otros, aparentemente amortecidos, pueden volver a la escena de los idiomas: estoy convencido de que Brecht [...] no ha dicho su última palabra: él volverá, sin duda no como lo descubrimos al principio de los *Ensayos críticos* sino, podría decir, en espiral: esa era la bella imagen de la Historia propuesta por Vico (retomar la Historia sin repetirla, sin reiterarla)” (BARTHES, 1993, p.1168, traducción nuestra).

Gutiérrez Girardot (1997, p.81) conecta la tragedia tal como la entiende Nietzsche y la dialéctica hegeliana a través del *agón*, entendiendo por tal el conocimiento en la contradicción, “[...] pero a diferencia de la dialéctica hegeliana, la dialéctica de Nietzsche no maneja conceptos, sino juicios, es decir, decisiones”. Nada dice este autor de manera explícita acerca de la izquierda hegeliana o el materialismo dialéctico, ni, por tanto, de hasta qué punto podría extrapolarse esa conexión a la dialéctica marxista, aunque probablemente podría afirmarse que la cuestión del *agón*, estaría más próxima entre Marx y Nietzsche que entre Nietzsche y Hegel, incluso en el problema, señalado por el propio Gutiérrez Girardot, del juicio y la decisión.

Pese a que cualquier intento de acercar los planteamientos marxistas y los nietzscheanos parece difícil de sostener, podríamos reflexionar sobre la posibilidad de aproximar la noción del *agón* en los planteamientos de Marx y Nietzsche, frente a Hegel, por dos motivos fundamentales: la concepción nietzscheana de la mercancía y del hombre como animal económico, desarrollada fundamentalmente en *La genealogía de la moral* (NIETZSCHE, 2000) y las “inversiones” que ambos pensadores realizan: Marx la del hegelianismo (aunque Althusser defiende que la “revolución teórica” de Marx no supone una inversión de la dialéctica hegeliana sino su ruptura epistemológica, la famosa *coupure*; ALTHUSSER, 1971, p.127) y Nietzsche la del platonismo:

Marx y Nietzsche se oponen entre sí de modo análogo a como se oponen los dos pensadores que les sirven de marco referencial. La misma lejanía presente entre Hegel y Schopenhauer está también ahora presente en ellos. Pero uno y otro llevan a cabo importantes *inversiones*: Marx invierte el hegelianismo y combate enérgicamente el idealismo, por ese camino llegará a su propuesta materialista; por su parte, Nietzsche reconoce en su filosofía la inversión del platonismo, y por ese camino llegará, a su vez, a su propuesta de transvaloración (ÁVILA CRESPO, 1999, p.112).

No obstante, a pesar de lo dicho anteriormente, hay que insistir en la dificultad que implica trazar afinidades entre la filosofía de Marx y de Nietzsche y que obliga a no llevar demasiado lejos las analogías, especialmente en el caso de la dialéctica y la tragedia. Remedios Ávila ha señalado lo inconciliable en lo profundo de ambas posturas, la dialéctica marxista y la tragedia nietzscheana, centrándolo en la oposición fundamental entre drama y tragedia:

Marx y Nietzsche simbolizan de algún modo una oposición radical: la oposición existente entre drama y tragedia. En este sentido Marx me parece muy próximo a Hegel, y la filosofía de aquél comparte con la de éste una visión triádica esencial: planteamiento, nudo y desenlace. La posición de Nietzsche a este respecto me parece cercana a la tragedia: no hay planteamiento ni coda; no



hay principio ni final: existe únicamente nudo, es decir, desarrollo. *Dialéctica y tragedia* se oponen aquí, pues, profundamente (ÁVILA CRESPO, 1999, p.112).

En el caso de las articulaciones de la noción de lo trágico en García Lorca, y en concreto en el problema de *agón*, hay que insistir en el hecho de que el conflicto de fuerzas opuestas en el que encuentra su base el agonismo trágico, de manera semejante a la forma unamuniana de presentar la dialéctica y el concepto de “agonía”, nada tendría que ver con la dialéctica hegeliana e incluso podría decirse que ambos planteamientos, en sentido estricto, se excluyen, con la distancia insalvable que enfrenta a la dialéctica tal como la concibe Hegel, por una parte, y tal como la entendió Schopenhauer y recogió Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, por otra (CEREZO GALÁN, 1996).

## El retorno de lo trágico

Según Nietzsche (1997), lo que sostiene y determina la tragedia moderna es el hábito moral, que implica las nociones de culpa y de castigo. El espectador de la tragedia moderna, que asume el abismo y la diferencia entre escena y público, es, al contrario de lo que ocurría con el de la tragedia anterior a Eurípides, testigo pasivo de lo que ocurre en escena y no parte de la representación. La disolución de la individuación que el coro representa hace que en la tragedia antigua no haya público, sólo participantes en el espectáculo, pues la tragedia griega era una forma suprema de acercarse al ámbito de la embriaguez trágica y perderse en la unidad primordial.

De este modo, el aspecto lúdico tiene una importancia fundamental en esta labor de construir vínculos comunicativos (así ocurre, por ejemplo, en el caso de las marionetas lorquianas, en las que no tiene sentido el abismo entre espectador y espectáculo). Esta experiencia del arte como juego (y no es gratuito que García Lorca llamase “Juego y teoría del duende” a la conferencia en la que expone el núcleo teórico fundamental de su producción de los últimos años) tiene una importancia decisiva, pues el juego escapa de la razón conforme a fines y exige la participación activa, aceptando difícilmente la figura del mero observador.

García Lorca hace explícita la distinción entre tragedia y drama (TRÍAS, 1984) en unas declaraciones hechas en 1935:

Fíjese que ya han puesto en los carteles el nombre real con que debía ir bautizada la obra. “Tragedia”. Las compañías bautizan las obras como “Dramas”. No se atreven a poner “Tragedia”. Yo, afortunadamente, he dado con una actriz inteligente como Margarida Xirgu, que bautiza las cosas como hay que bautizarlas. (GARCÍA LORCA, 1997c, p.617).

Pero en *Bodas de sangre*, la novia y Leonardo sólo son inocentes respecto de la acción trágica (como la acción final de *Yerma*, por ejemplo), donde no hay lugar para la culpa puesto que su acción no es moral sino que tiene una dimensión estética (es decir, sensible, física, vital, pasional). Incluso en los casos en los que aparece la culpa (“LEONARDO. Después de mi casamiento he pensado noche y día de quién era la culpa, y cada vez que pienso sale una culpa nueva que se come a la otra; pero siempre hay culpa”, GARCÍA LORCA, 1997d, p.438), viene dada desde el orden moral, lo que explica tanto el diálogo imposible entre la novia y la madre al final de la obra como la distancia que establece la novia entre su voluntad y la acción trágica:

Yo no quería, ¡óyelo bien!; yo no quería. ¡Tu hijo era mi fin y yo no lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, siempre, siempre, aunque hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo me hubiesen agarrado de los cabellos! (*Entra una Vecina.*)

MADRE. Ella no tiene la culpa, ¡ni yo! (*Sarcástica.*) ¿Quién la tiene, pues? (GARCÍA LORCA, 1997d, p.472).

Sin olvidar aquí el problema básico de la *hybris*, conviene destacar que en la tragedia griega no puede existir la culpabilidad en el sentido cristiano-moderno porque no hay elección; la culpa (RICOEUR, 1982) sólo tiene sentido en la tragedia moderna, donde se introduce el problema de la decisión. Esa ausencia de finalidad y de culpa está en la base de la relación que Nietzsche establece entre lo trágico y el azar y que Lorca también planteará, aunque sólo en cierto sentido: en el caso de García Lorca, como hemos visto, es primordial el sentimiento de culpa, de ahí el valor de la inocencia (DOMENACH, 1967).

Freud habla de “culpa trágica” (aunque no en el sentido estricto de la culpa cristiana-moderna) asociándolo a la problemática de la responsabilidad y sobre todo a la del coro. Según Freud, la culpa, que hace equivaler con la conciencia moral, proviene de la introyección de las tendencias agresivas (como vimos, para la teoría freudiana Eros y Thanatos son los dos polos que rigen nuestro destino, asociados a la teorización de la *libido*). En *Tótem y tabú*, señala Freud (1993, p.202) al héroe trágico como el redentor del coro, motivo fundamental por el que cae sobre él todo el peso de la “culpa trágica”:

¿Por qué debe sufrir el héroe de la tragedia y qué significa la “culpa trágica”? Debe sufrir porque es el padre primitivo, el héroe de la gran tragedia primera; la cual encuentra aquí una reproducción tendenciosa. La culpa trágica es aquella que el héroe debe tomar sobre sí, para redimir de ella al coro. (FREUD, 1993, p.202).

Para Freud (1993), en el pasado remoto fueron precisamente los miembros del coro (la horda fraterna) los que causaron los sufrimientos del héroe; a pesar de ello, la tragedia atribuye por completo al héroe la responsabilidad de sus sufrimientos, de manera que el coro compadece su desgracia.

Como ha explicado Fernández Cifuentes (1986, p.153), “[...] hablar, decir, son instrumentos de la fatalidad, cómplices de la transgresión y de la muerte”. Encontramos “nombres” (o su ausencia, su hueco) como Novio, Madre, Muchacha, en una indeterminación que ejerce una función similar a la de las más caras o los títeres, en este caso bajo la noción general de cierta relación familiar. Leonardo es la excepción: el nombre propio lo distingue, le concede una individualidad y una peculiaridad, una “culpa” concreta, que será un punto fundamental en torno al que gira la obra.

La raíz de las tragedias lorquianas está en la distancia entre lo que el esquema conceptual del psicoanálisis llama el *Ich* y el *Es*, el yo (principio de realidad del aparato mental) y el ello (conjunto de energía pulsional del inconsciente). No puede extrañar, por tanto, que estos hechos sean colocados en la propia obra del lado de la sinrazón cuando son juzgados desde el hábito moral, aunque la experiencia de la no-razón que vive el héroe trágico en ningún caso eso supone la experiencia de la locura.

En *Bodas de sangre*, aparece de manera clara esa distancia entre el *Es* y el *Ich*:

¡Ay que sinrazón! No quiero  
contigo cama ni cena,  
y no hay minuto del día  
que estar contigo no quiera,  
porque me arrastras y voy,  
y me dices que me vuelva  
y te sigo por el aire  
como una brizna de hierba (GARCÍA LORCA, 1997d, p.463).

Para poder hablar de dimensión trágica es imprescindible que el héroe trágico pase a la acción, pues sin ella sería imposible la tragedia y supondría el predominio de las fuerzas reactivas sobre las activas, es decir, el resentimiento (es el caso, por ejemplo, de la madre del novio en *Bodas de sangre*, o incluso la novia y Leonardo antes de que se produzca la acción trágica). El triunfo de las fuerzas reactivas hace que la reacción, en lugar de activada, sea sentida y se convierta así en un resentimiento. Lejos de la debilidad que el resentimiento supone (NIETZSCHE, 2000), la tragedia exige pasar a la acción. El héroe trágico sabe que perderá la apuesta, pero también conoce la imposibilidad de eludirla, de manera que su vida pasa fatalmente por lo inevitable de esa condición trágica:

LEONARDO.

¡Qué vidrios se me clavan en la lengua!  
Porque yo quise olvidar  
y puse un muro de piedra  
entre tu casa y la mía.  
Es verdad. ¿No lo recuerdas?  
Y cuando te vi de lejos  
me eché en los ojos arena.  
Pero montaba a caballo  
y el caballo iba a tu puerta.  
Con alfileres de plata  
mi sangre se puso negra,  
y el sueño me fue llenando  
las carnes de mala hierba.  
Que yo no tengo la culpa,  
que la culpa es de la tierra  
y de ese olor que te sale  
de los pechos y las trenzas  
(GARCÍA LORCA, 1997d, p.463).

Pero el problema de la acción no es en este caso moral sino trágico y se desenvuelve con una implacable lógica dentro de las claves que nos han sido dadas desde el principio. En este sentido hay que destacar, como ya hemos señalado, la función del lenguaje: el destino (el caso de Yerma es el más extremo), está contenido en palabras pronunciada por o sobre el protagonista trágico, pues “no son palabras para informar o referir sino para hacer, deshacer, transformar” (FERNÁNDEZ CIFUENTES, 1986, p.167), “transita en el discurso de la obra una constante preocupación –obsesión- por la palabra, una mezcla de pavor y de deseo ante la presencia y el poder de las palabras” (FERNÁNDEZ CIFUENTES, 1986, p.168): “El acontecimiento oscuro y amenazador que marca el *turning point* de la obra, se define perentoriamente como una cuestión de palabras [...] no son las cosas o los hechos sino las palabras lo que rige el curso de la obra; más aún: que las palabras son los hechos y las cosas en la obra” (FERNÁNDEZ CIFUENTES, 1986, p.169).

También nos ofrece el lenguaje desde el primer momento noticia sobre el tiempo, nos anuncia que el presente al que asistimos no forma parte de una concepción lineal y no es, por tanto, irrecuperable sino, al contrario, retorno y repetición. Como ha explicado Luis Fernández Cifuentes (1986, p.157),

[...] el lenguaje interviene, junto al transcurso de los acontecimientos, para proporcionar al espectador otra doble percepción del tiempo: por una parte, el tiempo sensiblemente concreto de la representación, que el espectador puede cronometrar; por otra, la noticia verbal de que ese presente no es un transcurso irrecuperable sino una nueva reproducción del pasado, un accidente cuyo

origen y cuyo destino es la repetición; a la vez un acontecimiento concreto y una forma general de acontecer que no se distingue de otras –pasadas, futuras– más que en insignificantes variaciones.

Pero en la concepción del retorno que propone García Lorca, repetir no es obligatoriamente “[...] añadir una segunda y un tercera vez a la primera, sino elevar la primera vez a la “enésima” potencia” (DELEUZE, 1988, p.38): “A su madre la conocí. Hermosa. Le relucía la cara como a un santo; pero a mí no me gustó nunca. No quería a su marido” (GARCÍA LORCA, 1997d, p.420); “NOVIA. Mi madre era de un sitio donde había muchos árboles. De tierra rica. / CRIADA. ¡Así era ella de alegre! / NOVIA. Pero se consumió aquí. / CRIADA. El sino. / NOVIA. Como nos consumimos todas” (GARCÍA LORCA, 1997d, p.434).

La repetición no pasa necesariamente por un volver a hacer o un volver a decir: hay que distinguir entre la repetición resultante de la afirmación, es decir, según la naturaleza, y la repetición del moralista, que determina lo que puede y debe ser repetido bajo la forma de la ley moral, lo que supone confundir la repetición con el hábito y la reafirmación del deber. La ley moral otorga un poder (negado por la naturaleza) para santificar la reiteración en función de las categorías del bien (si lo que se repite es el orden del deber, el hábito moral) y del mal (si la repetición es según la pasión, el placer, la naturaleza). Pero el hábito no es afirmación de la repetición, y de ahí el recuerdo constante de la madre, la incapacidad para olvidar lo que no se puede soportar: el resentimiento, la reacción no activada, niega la repetición, pues justamente se recuerda para no repetir, mientras que la afirmación de la repetición implica la inocencia del devenir.

ALONSO VALERO, E. García Lorca and the tragedy: about Nietzsche and his returns. **Revista de Letras**, São Paulo, v.54, n.1, p.111-127, jan./jun. 2014.

- **ABSTRACT:** *In this paper we try to show how Nietzsche's philosophy determines the notion of the tragic and the conception of tragedy in Federico García Lorca's literature, especially since the statement about his "new spiritualist way". The nietzschean interpretation of Greek tragedy and his reflections on the essence of tragedy will mark tragedies like *Bodas de sangre*, *Yerma* and *El público*, a revolutionary attempt of tragedy. Nietzschean philosophy is also the basis of the conference "Juego y teoría del duende", the most systematic exposition of Lorca's "new spiritualist way".*
- **KEYWORDS:** *García Lorca. Nietzsche. The tragic. Tragedy. Myth.*

## Referencias

ALONSO VALERO, E. **No preguntarme nada**: variaciones sobre tema lorquiano. Granada: Atrio, 2005.

ALTHUSSER, L. **La revolución teórica de Marx**. México: Siglo XXI, 1971.

ÁVILA CRESPO, R. **Nietzsche y la redención del azar**. Granada: Universidad de Granada, 1986.

\_\_\_\_\_. **Identidad y tragedia**: Nietzsche y la fragmentación del sujeto. Barcelona: Crítica, 1999.

BARTHES, R. **Oeuvres complètes**. París: Seuil, 1993. v.1.

CEREZO GALÁN, P. **Las máscaras de lo trágico**: filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno. Madrid: Trotta, 1996.

DELEUZE, G. **Diferencia y repetición**. Gijón: Júcar, 1988.

DOMENACH, J. M. **Le retour du tragique**. París: Éditions du Seuil, 1967.

FERNÁNDEZ CIFUENTES, L. **García Lorca en el teatro**: la norma y la diferencia. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1986.

FREUD, S. **Tótem y tabú**. Madrid: Alianza, 1993.

GARCÍA LORCA, F. El público. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas II**: teatro. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997a. p.279-327.

\_\_\_\_\_. Juego y teoría del duende. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas III**: prosa. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997b. p.150-162.

\_\_\_\_\_. Entrevistas y declaraciones. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas III**: prosa. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997c. p.354-639.

\_\_\_\_\_. Bodas de sangre. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas II**: teatro. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997d. p.413-475.

GUTIERREZ GIRARDOT, R. **Nietzsche y la filología clásica**. Málaga: Analecta Malacitana, 1997.

LAFFRANQUE, M. **Les idées esthétiques de Federico García Lorca**. París: Centre de Recherches Hispaniques, 1967.

MONEGAL, A. Una revolución teatral inacabada. In: GARCÍA LORCA, F. **El público**: el sueño de la vida. Madrid: Alianza, 2000. p.7-42.

NIETZSCHE, F. La voluntad de dominio. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas**. Madrid: Aguilar, 1967. v.4, p.15-393.

\_\_\_\_\_. **El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo**. Madrid: Alianza, 1997.

\_\_\_\_\_. **Así habló Zaratustra**. Madrid: Alianza, 1998a.

\_\_\_\_\_. **Ecce homo o cómo se llega a ser lo que se es**. Madrid: Alianza, 1998b.

\_\_\_\_\_. **Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida**: II intempestiva. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.

\_\_\_\_\_. **La genealogía de la moral**: un escrito polémico. Madrid: Alianza, 2000.

RICOEUR, P. **Finitud y culpabilidad**. Madrid: Taurus, 1982.

SORIA OLMEDO, A. Me lastima el corazón: Federico García Lorca y Federico Nietzsche. In: DÍEZ DE REVENGA, F. J.; PACO, M. (Ed.). **Tres poetas, tres amigos**: estudios sobre Vicente Aleixandre, Federico García Lorca y Dámaso Alonso. Murcia: Caja Murcia, 1999. p.205-223.

TRÍAS, E. **Drama e identidad**. Ariel: Barcelona, 1984.





# CONTROLE SOCIAL NA TRANSMISSÃO DA LITERATURA LATINA

Fábio Frohwein de Salles MONIZ\*

- **RESUMO:** Este artigo pretende apontar, na transmissão da literatura latina, aspectos da censura bibliográfica, entendida minimamente como conjunto de procedimentos mecânicos e intelectuais na edição de livros, para orientação da leitura e controle social. Como *corpus* literário de nossas considerações, selecionamos a sátira IX, por ser um dos poemas de Juvenal mais censurados na tradição textual. Num primeiro momento, interpretaremos e analisaremos essa obra, identificando elementos estruturadores do gênero satírico e da estética juvenaliana. Posteriormente, observaremos questões relacionadas à transmissão do texto de Juvenal, dedicando-nos especificamente aos expurgos em algumas edições modernas das suas sátiras. Com relação à noção de controle social, baseamo-nos no pensamento de Émile Durkheim e de Michel Foucault, utilizando ainda abordagens mais recentes sobre o tema, sugeridas por Marcos César Alvarez (2004) em seu artigo “Controle social: notas em torno de uma noção polêmica”.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura latina. Sátira. Juvenal. Censura bibliográfica. Controle social.

Exm Rm Senhor,  
[...] no correio passado, [...] recebi uma carta de ofício de Vossa Excelência, na qual me ordenava de se fazer busca aos livreiros, [...] fazendo juntamente apreensão nos livros clássicos de Virgílios, Horácios e Ovídios; [...] fiz apreensão em vinte e cinco livros de Virgílios, Horácios e Ovídios aos estudantes, noticiando-lhes que comprassem as *Selectas* de Chompré [...] (VERDELHO, 1995, p.202).

Com essas palavras, José Pereira da Silva Manoel, juiz de fora de Moncorvo (Portugal), prestava contas a Tomaz de Almeida, diretor geral de estudos, em carta de 22 de outubro de 1765. Na verdade, José Pereira apenas colocava em prática

---

\* UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Letras. Departamento de Letras Clássicas. Rio de Janeiro, RJ – Brasil – 22.250-110 – fabiofrohwein@gmail.com

Artigo recebido em 29/03/2014 e aprovado em 14/07/2014.

diretrizes do Marquês de Pombal com relação à leitura de autores latinos definidas nas *Instruções para os professores de gramática latina, grega, hebraica e de retórica*, documento com força de lei publicado em 1759. Ali, o estadista português prescrevia as famosas edições *ad usum scholarum*: “Todos os doutos recomendam a escolha de livros acomodados para o uso de principiantes; e com este fim trabalharam muitos, e se tem composto vários com muita propriedade e acerto” (MONIZ, 2009, p.239).

Estaria o Marquês de Pombal preocupado somente com questões didáticas e pedagógicas? Um certo pavor quanto aos clássicos rondava a mente dos educadores da época. Paula Findlen (1999, p.53) conta-nos que “[...] os humanistas, como os rapazes do século XVIII diagnosticados como vítimas de onanismo, azedaram seu sêmen por causa da masturbação muito frequente estimulada pelos clássicos”. Nesse pormenor, os educadores jesuítas, expulsos por Marquês de Pombal do território português, já apresentavam, dois séculos antes, preocupação semelhante, a saber, o controle da leitura dos clássicos, asseverando ser necessária “[...] emenda aos livros de humanidades de Plauto, Terêncio, Horácio, Marcial e Ovídio” e outros em função dos “devaneios que suscitam em cabeças juvenis” (LEITE, 1938, p.543).

Na conferência de abertura da XXXII Semana de Estudos Clássicos, o professor Jacynto Lins Brandão definiu que “clássico é tudo o que se abre à usura do tempo” (informação verbal)<sup>1</sup>. Como modesta contribuição, acrescentaríamos que clássico é tudo o que sobrevive e se enriquece com a usura do tempo, já que o esquema policialesco construído ao longo da transmissão da literatura latina, seja por meio de buscas, apreensões e fogueiras, seja por meio de sofisticada tecnologia de censura bibliográfica, revela a pujança do clássico, que atravessou tantos obstáculos, não sem hoje exibir suas cicatrizes.

Em qualquer civilização, a tradição, seja ela oral ou escrita, enquanto fato social, advém da necessidade de manutenção dos códigos de conduta em vigência. No âmbito literário, a tradição funda-se na conservação da memória de textos de uso repetido, tarefa do filólogo que se divide em três frentes, a saber, 1) salvaguarda dos textos da destruição material, 2) conservação do sentido original dos textos e 3) integração dos textos em conexões mais amplas (LAUSBERG, 1974, p.21-22). Mas uma tradição em que textos são transmitidos sem resignificações e, inclusive, alterações em sua redação, embora constitua o ideal da filologia/crítica textual, não se verifica plenamente em determinado momento dos estudos clássicos, quer seja no conjunto de edições modernas, quer seja na exegese/ensino das obras de autores latinos.

Há casos em que se constata o extremo oposto da manutenção do texto, isto é, o seu expurgo total/parcial ou tradução atenuada. Obras latinas em que se verifica, por exemplo, a temática do homoerotismo consistem em expressivo *corpus*

---

<sup>1</sup> Realizada na Faculdade de Letras da UFRJ de 5 a 7 de novembro de 2013.

de investigação sobre o controle social na transmissão dos clássicos, já que o sexo entre homens ou entre mulheres, considerado estéril no horizonte das sociedades modernas e capitalistas, é alvo de repressão que “[...] funciona, decerto, como condenação ao desaparecimento, mas também como injunção ao silêncio, afirmação da inexistência e, conseqüentemente, constatação de que, em tudo isso, não há nada para dizer, nem para ver, nem para saber” (FOUCAULT, 2001, p.10). Neste artigo, estudaremos o caso a sátira IX de Juvenal, uma das mais censuradas ao longo das edições modernas do texto juvenaliano, por expor uma relação homoerótica masculina.

Único poema, entre as dezesseis sátiras de Juvenal, a se estruturar totalmente em forma de diálogo, a sátira IX coloca em cena o personagem fictício Névolu, um *cliens*, falido e amargurado em função de seu patrono, Virrão, não lhe pagar à altura pelos serviços sexuais prestados. O poema inicia com a pergunta da *persona* satírica a Névolu sobre o motivo de sua melancolia e da mudança súbita de humores, uma vez que no passado ele vivia a gracejar mordazmente e esbanjava impetuosidade. Névolu exibe a tristeza de Mársias – o petulante arqueiro frígico supliciado por Apolo – ou de alguém que tenha sido flagrado em situação vexatória:

*Scire velim quare totiens mihi, Naevole, tristis  
occurras fronte obducta ceu Marsya victus.  
quid tibi cum vultu, qualem deprensus habebat  
Ravola dum Rhodopes uda terit inguina barba?*  
(JUVENAL, 1974, v.1-4, p.73).

[Névolu, eu queria saber por que tão frequentemente tu, triste, te apresentas a mim, coberta a fronte, como o vencido Mársias. O que tens com o rosto, qual tinha Rávola, tendo sido surpreendido, enquanto esfrega as virilhas de Ródope com a barba úmida?]<sup>2</sup>.

Antes extremamente vaidoso, Névolu tornou-se figura de aparência decrépita. Exibe o semblante carregado, cabelo e pele descuidados, pernas não mais depiladas, enfim, aspecto muito distinto do adúltero que outrora seduzia até os maridos que acompanhavam suas mulheres aos templos:

*Nuper enim, ut repeto, fanum Isidis et Ganymedem  
Pacis et aduetae secreta Palatia matris  
et Cererem (nam quo non prostat femina templo?)  
notior Aufidio moechus celebrare solebas,  
quodque taces, ipsos etiam inclinare maritos.*  
(JUVENAL, 1974, v.22-26, p.7).

---

<sup>2</sup> Todas as traduções são de responsabilidade do autor deste artigo.

[Com efeito, recentemente, conforme me lembro, tu, adúltero mais famoso que Aufídio, costumava profanar o templo de Ísis e Ganimedes da Paz e os secretos palácios da mãe transportada por navio e Ceres (acaso em que templo uma mulher não se prostituiu?), costumavas ainda, o que tu calas, corromper os próprios maridos].

Frente à curiosidade da *persona* satírica, Névolos explica a causa de tamanha decadência: sua profissão, muito útil a várias pessoas, não lhe tem propiciado o devido retorno financeiro. Virrão, patrono avaro de Névolos, paga com mercadorias baratas pelos serviços sexuais. Por isso, o *cliens* deplora sua situação. Maldiz, inclusive, dispor de um pênis avantajado, já que de nada adianta a quem é desfavorecido pela sorte:

[...] *Nam si tibi sidera cessant,  
nil faciet longi mensura incognita nerui,  
quamuis te nudum spumanti Virro labello  
viderit et blandae adsidue densaeque tabellae  
sollicitent* [...].  
(JUVENAL, 1974, v.33-37, p.74).

[Com efeito, se os astros te negligenciam, nada granjeará o desconhecido tamanho do longo pênis, embora Virrão te veja nu, espumando o labiozinho, e com frequência cartas carinhosas e numerosas convidem].

Além de ser mal recompensado, o trabalho é desagradável e humilhante:

*An facile et proum est agere intra uiscera penem  
legitimum atque illic hesternae occurrere cenae?  
Seruus erit minus ille miser qui foderit agrum  
quam dominum* [...].  
(JUVENAL, 1974, v.43-46, p.74).

[Acaso é fácil e suportável meter um excelente pênis entre as entranhas e encontrar ali a ceia da véspera? Será menos desgraçado o escravo que tiver cavado o campo do que o que tiver cavado o senhor].

Arrepende-se de ter, muitas vezes, contribuído para salvar o casamento de Virrão, ajudando-o, sobretudo, a ganhar filhos e, assim, levando-o a usufruir dos direitos paternos e testamentários. O patrono nada disso considerou, uma vez que Névolos nada ou muito pouco recebeu em troca pelos favores. A *persona* satírica acha justa a reclamação de Névolos, mas pergunta-lhe o que Virrão alega para tratá-lo dessa forma. O interlocutor responde apenas que o patrono o despreza e busca um substituto para colocar em seu lugar.

Névolo pede à *persona* satírica que guarde em segredo suas reclamações, pois não há nada mais perigoso do que a cólera de um rico efeminado, cuja riqueza pode comprar grande quantidade de veneno. A ingenuidade do *cliens*, porém, é motivo de zombaria, já que não é possível guardar segredo sobre os hábitos dos ricos – os escravos da casa ou os funcionários das tabernas encarregar-se-ão espontaneamente de maquinar boatos. Melhor é, na opinião do satírico, viver de forma honesta para que não haja necessidade de se acautelar quanto à má língua dos escravos. Embora o conselho seja útil, Névolo precisa de orientação específica à sua situação, uma vez que perdeu muito tempo e que sua juventude foi consumida ao lado de um patrono que não soube lhe dar valor. A *persona* satírica tenta consolar Névolo, garantindo que nunca faltarão patronos efeminados em Roma e que não haverá, portanto, escassez de trabalho:

*Ne trepida, numquam pathicus tibi derit amicus  
stantibus et saluis his collibus; undique ad illos  
conuenient et carpentis et nauibus omnes  
qui digito scalpunt uno caput. [...].  
IUVENAL, 1974, v.130-133, p.77).*

[Não tema, nunca te faltará um amigo devasso, estando estas colinas de pé e a salvo; até elas, virão de toda a parte, não só por carruagens bem como por navios, todos aqueles que esgaravatam a cabeça com um único dedo].

O conselho do satírico, entretanto, é muito abstrato. A Névolo, interessam apenas soluções concretas para sua penúria, já que o único meio de que dispõe para obter o sustento é seu talento para o sexo:

*Haec exempla para felicibus; at mea Clotho  
et Lachesis gaudent, si pascitur inguine uenter.  
(IUVENAL, 1974, v.135-136, p.77).*

[Ordena estes exemplos aos venturosos. Mas a minha Cloto e Láquesis alegam-se, se o ventre é alimentado graças à virilha].

Em linhas gerais, Juvenal, na sátira IX, trata dos hábitos efeminados dos homens de sua época. A questão do homoerotismo masculino é abordada também na sátira II, em que a *persona* satírica do poema critica os falsos filósofos que, não obstante aparência e conduta públicas guiadas pelo estoicismo, praticam vícios na vida particular. O satírico lança-se, ainda, ao problema da hipocrisia e da decadência da aristocracia romana, personalizados nas figuras de Crético, Oto e Graco. Cada qual, a seu jeito, é marcado por comportamentos efeminados e representa, no ponto de vista da *persona* satírica, a subversão de valores fundados na boa conduta com relação a religião, família e exército, instituições fundamentais da sociedade romana.

O homoerotismo, na obra juvenaliana consiste, portanto, num tema, dentre inúmeros outros, relacionado ao *tópos* da degradação da sociedade romana. A crítica de Juvenal à realidade social de Roma ilustra de modo representativo a ideologia<sup>3</sup> que se afirmou no discurso das classes dirigentes durante a dinastia Flaviana, efeito de uma alteração que “[...] puede asociarse con un cambio social más amplio”<sup>4</sup> (GOODYEAR, 1989, p.734) e que reflete uma alteração de espírito da sociedade romana. Embora rareiem informações acerca da biografia de Juvenal, estima-se que sua atividade poética teria começado pouco depois da morte de Domiciano, aproximadamente em 100 d.C., por volta dos quarenta anos do poeta, e prosseguiu ao longo dos principados de Trajano e Adriano (SOUZA, [1977]). Produzida no final da Dinastia dos Flávios ou no início do período dos Antoninos, a sátira juvenaliana assinala reatividade à introdução de costumes estrangeiros e aos modos efeminados dos homens, lembrando-nos o conservadorismo fundado na antiga *gravitas*, um dos valores nacionais da alma original romana, a qual a Roma Flaviana buscou retomar. Juvenal, assim, criticará a miscigenação cultural ocorrida em Roma em função da absorção de elementos advindos de outros povos. Aos olhos de romanos tradicionalistas, como Juvenal, a transformação do comportamento romano significava corrupção de costumes, degradação moral e subversão dos valores nacionais.

Ao justificar a opção pelo gênero satírico em sua programática sátira I, Juvenal esclarece que essa é a única forma de poesia a possibilitar o retrato realista de sua época, já que objetiva atacar, em última instância, a corrupção de costumes e as injustiças sociais, que motivam sua ira e *indignatio*. Assim, nos v. 1, 25-29, Juvenal elenca uma série de personagens representativos dos vícios da sociedade romana, que, sistematicamente, serão alvo em sua obra como um todo: advogados, magistrados e tutores corrompidos, falsificadores, caçadores de testamento, libertos novos-ricos, clientes, rufiões, homens efeminados e pervertidos, entre outros exemplos de tipos envolvidos em atos ilícitos ou vergonhosos segundo os hábitos tradicionais romanos (VITORINO, 2003).

René Martin e Jacques Gaillard (1990, p.318) situam a sátira entre as formas do gênero afetivo, juntamente com as poesias lírica, bucólica e elegíaca, uma vez que não veem por que “[...] a expressão poética de uma emoção violenta, como a raiva, deva ser separada de outro sentimento forte como o amor”. Assim sendo, a poesia satírica, quanto ao fundo, apresenta como elemento estruturador fundamental uma *persona* satírica, porta-voz do poeta, ainda que empregada a tensão dialógica entre dois personagens como estratégia discursiva de exposição dos pontos de vista antagônicos, a exemplo da conversa entre o satírico e Névolus na sátira IX. Essa *persona* caracteriza-se

---

<sup>3</sup> Por ideologia, entendemos o conjunto de ideias que servem para justificar e explicar a ordem social, as condições de vida do homem e as relações que ele mantém com os outros homens (FIORIN, 2007).

<sup>4</sup> “[...] pode associar-se a uma mudança social mais ampla”.

pelo desejo incontido de delatar a verdade (SILVA, 2001). Mobiliza-se pela intenção de denunciar a realidade, o que constitui um segundo elemento estruturador do gênero: o objetivo de corrigir os vícios da humanidade, combatendo-os por meio da derisão ou pela crítica violenta, como anuncia Juvenal em sua sátira inicial.

A atitude da *persona* satírica de crítica à sociedade, por sua vez, alia-se à presença de determinados *tópoi*. O satírico elege temas específicos entre a vastidão de possibilidades que oferece a panorâmica da vida humana: atitudes, costumes, reações, que seus concidadãos veem sem dúvida como coisa normal e que afetam o poeta até chegar à indignação. Podem assinalar-se duas ramificações no objetivo da sátira, a saber, a) denunciar a corrupção de valores; e b) fazer o leitor ver a responsabilidade que tem nessa corrupção. Sendo assim, a sátira latina tem caráter de ensinamento moral, a base de um terceiro elemento do gênero: a temática. Apesar da diversidade de tons de cada satírico, observa-se certa coincidência temática, que permite se falar da existência de *tópoi*. No caso da sátira IX, o *tópos* que a conecta às demais, no todo orgânico da obra de Juvenal, é a corrupção dos costumes.

A essas características gerais do gênero, devemos acrescentar marcas peculiares de cada satírico. No caso da poesia juvenaliana, um dos seus traços mais característicos é a *persona* satírica marcada, essencialmente, pela indignação<sup>5</sup> frente ao colapso moral da sociedade romana. A *indignatio* é um das questões da obra de Juvenal mais abordadas ao longo de sua recepção crítica e não apresenta consenso, quer seja entre estudiosos, quer seja entre eruditos e literatos. Para uns, como o autor romântico francês Victor Hugo, a *indignatio* juvenaliana fundamentar-se-ia num sentimento republicano desgostoso com o Império e, assim, derivaria da reação de um homem virtuoso contra a corrupção dos costumes que começou a se aprofundar desde a dinastia Júlio-Claudiana e atingiu o ápice com Domiciano. Para outros, essa *indignatio* corresponderia à inveja de Juvenal decorrente da preferência de que contemporâneos desfrutavam e ao seu ódio frente ao desprezo sofrido pelos poetas, que tinham que adotar a posição de *clientes* para sobreviver. Por outro lado, existe uma linha de críticos que não veem sinceridade na *indignatio* e consideram-na um exercício de retórica, já que o poeta se refere a pessoas que já morreram (SOUZA, [1977]).

Textualmente, esse sentimento de revolta é urdido por meio de determinados recursos literários. A sátira juvenaliana encontra-se, assim, expressivamente marcada por figuras de estilo (hipérboles, metáforas etc.), devido à formação e intensa prática retórica de Juvenal; palavras gregas, arcaísmos, termos coloquiais e de baixo calão – como *cinaedus*, *pathicus*, *terere*, *agere*, *moechus*, *inclinare*, *neruus*, *penis*, *uiscera*, *inguina*, para ficarmos com exemplos apenas da sátira IX –, que conferem realismo à linguagem

---

<sup>5</sup> A *indignatio* de Juvenal foi muito discutida ao longo da fortuna crítica do poeta, o que deu margem a linhas de interpretação as mais diversas, algumas fundamentadas em dados biográficos; outras, em vicissitudes da economia interna da sátira juvenaliana, que apresenta nítida influência da retórica, ou ainda em convenções do gênero satírico e em motivações políticas (VITORINO, 2003).

por meio de que se concretiza, no tecido poético, uma vigorosa descrição de detalhes da realidade humana. Esses elementos lexicais, muito presentes na poesia de Juvenal, constituem, na verdade, um legado linguístico da sátira desde seu advento enquanto gênero literário com Lucílio, o primeiro satírico latino.

Se, numa leitura superficial, sobressai-se, na sátira IX, o ofício de Névolu, homem efeminado e prostituto, merece atenção o fato de o satírico não descarregar a força de sua *indignatio* contra essa personagem. Conquanto tenha-se anunciado na sátira I que clientes, efeminados e pervertidos seriam alvo de críticas, a leitura mais atenta da sátira IX não nos transmite indignação ou, mesmo, juízo negativo da *persona* satírica com relação a Névolu, mas, ao contrário, certa compaixão para com ele.

Como apontamos, o poema estrutura-se em diálogo, cuja troca de turnos dá-se entre a *persona* satírica e Névolu. Os turnos do satírico correspondem a 55 versos, ao passo que as falas de Névolu ocupam 95 versos – respectivamente, 37% e 63% do total de 150 versos do poema. O espaço da sátira IX, portanto, é muito mais ocupado por Névolu, e o poema transformar-se-ia num monocórdico lamento do *cliens* quanto a seus sofrimentos, senão pelas breves intervenções do satírico, que parece mostrar-se interessado pelo caso do interlocutor, a começar pela própria pergunta inicial: “Scire uelim quare totiens mihi, Naeuole, tristis/ occurras fronte obducta ceu Marsya uictus./ Quid tibi cum vultu, qualem depensus habebat/ Ravola dum Rhodopes uda terit inguina barba?” [Névolu, eu queria saber por que tão frequentemente tu, triste, te apresentas a mim, coberta a fronte, como o vencido Mársias. O que tens com o rosto, qual tinha Rávola, tendo sido surpreendido, enquanto esfrega as virilhas de Ródope com a barba úmida?] (JUVENAL, 1974, p.73).

A sátira segue com a exposição que Névolu faz de seus males, num longo turno de 64 versos, pouco menos da metade do poema, interrompido pela curiosidade recorrente da *persona* satírica: “[...] iusta doloris,/ Naeuole, causa tui; contra tamen ille quid adfert?” [Névolu, justo o motivo de teu sofrimento; mas ele, em contrapartida, o que alega?] (JUVENAL, 1974, p.75). Fazendo as vezes de magistrado – aqui não podemos negligenciar associações com a vivência do poeta no meio judicial –, o satírico julga procedente a reclamação de Névolu, como se tratasse de um tribunal de pequenas causas. Mas, se por um lado, Névolu, o reclamante, passa incólume à cólera do satírico, o mesmo não notamos com relação ao patrono do *cliens*. Em nossa proposta de leitura, Virrão é o verdadeiro vilão da sátira IX e, esse sim, representa um segmento apodrecido da sociedade romana da época.

O ponto alto da crítica ocorre quando Névolu revela à *persona* satírica que engravidou a esposa de Virrão, para que o patrono usufrísse das leis testamentárias romanas. As leis *Iulia de maritandis ordinibus* e *Papia Poppea* definiam que homens solteiros e casados sem filhos perdiam o direito à herança, os primeiros totalmente e



os segundos, parcialmente. Só gozavam do direito aos *bona caduca* homens casados que tivessem filhos. A *Lex Papia Poppaea* estabelecia ainda que homens casados que tinham mais de três filhos ficavam isentos de impostos pessoais. Portanto, Virrão, enquanto homem efeminado, não teria direito à herança, não fosse a contribuição de Névolo, escusa mas providencial.

O homoerotismo na sátira IX, portanto, exige-nos compreensão de questões complexas no horizonte da cultura latina, que vão além da discussão em torno apenas de sexualidade. Segundo Williams (1999), tanto atos quando parceiros sexuais não eram classificados, na Antiguidade, em função de gêneros. A categorização, no entender de Parker (1997), assentava-se na atividade sexual propriamente dita, isto é, no fato de que o “ativo” penetra o orifício (vagina, ânus, boca) do corpo de alguém que se encontra em posição social/sexual inferior e é visto, portanto, como “passivo”, seja qual for o sexo. Nessa perspectiva, tanto o *uir* (macho, ativo, *fututor*) quanto a *femina* (fêmea, passiva, *fututa*) não necessariamente corresponderiam à categoria moderna de heterossexual. A relação entre homem e mulher na Roma antiga estava diretamente vinculada à instituição do casamento, buscado pelo cidadão “[...] para esposar um dote (era um dos meios honrosos de enriquecer) e para ter, em justas bodas, rebentos que, sendo legítimos, recolheriam a sucessão; e perpetuariam o corpo cívico, o núcleo dos cidadãos” (VEYNE, 2004, p.48). Assim, o sexo entre homens e mulheres independia da noção de prazer, já que a existência apenas de relações homoeróticas comprometeriam a manutenção da espécie/*ciuitas*, aos olhos da sociedade antiga. Homens efeminados, *uiri efeminati* – um paroxismo para a mentalidade romana tradicionalista –, não produziram prole e, portanto, não deveriam ser recompensados social e tributariamente.

Nessa linha de leitura, entendemos que uma das mais acerbas críticas empreendidas por Juvenal na sátira IX não se direciona especificamente ao homoerotismo de Virrão ou de Névolo, mas, antes, ao fato de um membro das classes dirigentes, que deveria ser exemplo de conduta social, contornar as leis romanas, no caso, as leis testamentárias, para se beneficiar. No entanto, ao longo da tradição impressa da obra juvenaliana, o homoerotismo masculino assumiu primeiro plano, a ponto de, em algumas edições, a sátira IX vir intitulada “*Cinaedi et pathici*”. O título, atribuído por editores a partir de palavras extraídas do próprio poema, estabelece uma oposição estanque de papéis sexuais inerentes à relação homoerótica masculina, a saber, o ativo – *κίναϊδος* (JUVENAL, 1974, v.37, p.74) e o passivo – *pathicus* (JUVENAL, 1974, v.130, p.77), que não corresponderia à realidade dinâmica do homoerotismo masculino no mundo romano antigo. Esse excessivo destaque grifa o conteúdo “obsceno” do texto para obviamente alertar o leitor, comportamento típico da mentalidade burguesa e moderna que busca reprimir o sexo entre homens, desqualificado por não se enquadrar no esquema da sexualidade produtiva, e

[...] o que não é regulado para a geração ou por ela transfigurado não possui eira, nem beira, nem lei. Nem verbo também. É ao mesmo tempo expulso, negado e reduzido ao silêncio. Não somente não existe, como não deve existir e à menor manifestação fá-lo-ão desaparecer – sejam atos ou palavras. (FOUCAULT, 2001, p.10).

Daí uma série de expurgos na sátira IX em edições modernas da obra de Juvenal, relacionados direta ou indiretamente ao homoerotismo masculino, conforme veremos adiante. O rótulo “*Cinaedi et pathici*” prenuncia, assim, personagens que encarnam esses papéis, com base nessa ótica maniqueísta – Névolos (ativo) X Virrões (passivo). Por outro lado, se considerarmos a hipótese de o Névolos de Juvenal ser o mesmo Névolos que aparece no epigrama III, 71, de Marcial – o que de resto ocorre com outras personagens –, a ideia de uma cristalização dos papéis sexuais homoeróticos masculinos é totalmente equivocada. Em Marcial, Névolos é passivo: “*Mentula cum doleat puero, tibi, Naeuole, culus./ Non sum diuinus, sed scio quid facias.*” [Embora ao escravo doa o caralho, a ti, Névolos, [dói] o cu./ Não sou advinho, mas sei o que fazes.] (MARTIAL, 1924)<sup>6</sup>. Edoticamente, essa oposição se perdeu, ao longo do tempo, em edições francesas – “*Les protecteurs et les protégés obscènes*” – e luso-brasileiras – “Os protetores e os protegidos obscenos” –, permanecendo, no entanto, a questão em torno do homoerotismo no centro dos cuidados de editores, tradutores e comentaristas, uma vez que, conforme veremos, o texto desse poema sofrerá censura em função da presença de elementos considerados obscenos pelo mundo moderno.

Na edição das sátiras de Juvenal integrante da coleção francesa *Ad usum Delphini*, Ludovicus Prateus – nome latino do professor Luiz do Prado – expurgou nove das dezesseis sátiras de Juvenal. No total, 79 versos foram suprimidos parcial ou integralmente. Eis a relação de expurgos somente na sátira IX, que aqui nos interessa em particular.

[...] *uda terit inguina barba?*  
(JUVENAL, 1974, v.4, p.73).

[[...] esfrega as virilhas com a barba úmida?].

*notior Aufidio moechus celebrare solebas,  
Quodque taces, ipsos etiam inclinare maritos.*  
(JUVENAL, 1974, v. 25-26, p.73).

---

<sup>6</sup> Agradecemos a informação desse epigrama de Marcial ao pesquisador Filipe Costa, mestrando em Letras Clássicas do Programa de Letras Clássicas da UFRJ.

[adúltero mais famoso que Aufídio, costumavas ainda, o que tu calas, corromper os próprios maridos].

[...] *fatum est et partibus illis.*  
*Quas sinus abscondit. Nam si tibi sidera cessant,*  
*Nil faciet longi mensura incognita nervi,*  
*Quamvis te nudum spumanti Virro labello*  
*Viderit et blanda adsidue densaeque tabellae*  
*sollicitent, αὐτὸς γὰρ ἐφέλκεται ἄνδρα κίναϊδος.*  
(JUVENAL, 1974, v. 32-37, p.74).

[...] o destino está também naquelas partes que o vestido esconde. Com efeito, se os astros te negligenciam, nada granjeará o desconhecido tamanho do longo pênis, embora Virrão te veja nu, o labiozinho espumando, e, com frequência, carinhosas e numerosas cartas convidem: “por si só o efeminado seduz um homem”].

*An facile et primum est agere intra viscera penem*  
*Legitimum atque illic hesternae occurrere cenae?*  
(JUVENAL, 1974, v.43-44, p.74).

[Acaso é fácil e suportável meter um excelente pênis entre as entranhas e encontrar ali a ceia da véspera?].

*Ad quem pervenit lecti sonus et dominae vox.*  
(JUVENAL, 1974, v.78, p.75).

[A quem chegou o ruído do leito e a voz da senhora].

[...] *pathicus* [...]  
(JUVENAL, 1974, v.130, p.77).

[...] efeminado [...].

[...] *inguine* [...]  
(JUVENAL, 1974, v.136, p.77).

[...] virilha [...].

O padre jesuíta francês Tarteron, por sua vez, em edição bilíngue (PERSE; JUVENAL, 1706), foi muito mais severo do que Prado nos expurgos e cortou 48 versos da sátira IX:

*Quid tibi cum uultu, qualem deprensus habebat  
Rauola dum Rhodopes uda terit inguina barba?  
Nos colaphum incutimus lambenti crustula seruo.*  
(JUVENAL, 1974, v.3-5, p.73).

[O que tens com o rosto, qual tinha Rávola, tendo sido surpreendido, enquanto esfrega as virilhas de Ródope com a barba úmida? Nós lançamos uma bofetada ao escravo que lambe bolos].

*sed fruticante pilo neglecta et squalida crura.*  
(JUVENAL, 1974, v.15, p.73).

[mas as pernas não cuidadas, brotando o pelo, e ásperas].

*et Cererem (nam quo non prostat femina templo?)*  
(JUVENAL, 1974, v.24, p.73).

[e Ceres (acaso em que templo uma mulher não se prostitui?)].

*quodque taces, ipsos etiam inclinare maritos.*  
(JUVENAL, 1974, v.26, p.73).

[o que tu calas, corromper os próprios maridos].

*fata regunt homines, fatum est et partibus illis  
quas sinus abscondit. Nam si tibi sidera cessant,  
nil faciet longi mensura incognita nerui,  
quamuis te nudum spumanti Virro labello  
uiderit et blandae adsidae densaeque tabellae  
sollicitent, αὐτὸς γὰρ ἐφέλκεται ἄνδρα κίναιδος.  
quod tamen ulterius monstrum quam mollis auarus?*  
(JUVENAL, 1974, v.32-38, p.74).

[O destino governa os homens, o destino está também naquelas partes que o vestido esconde. Com efeito, se os astros te negligenciam, nada granjeará o desconhecido tamanho do longo pênis, embora Virrão te veja nu, o labiozinho espumando, e com frequência carinhosas e numerosas cartas convidem: 'por si só o efeminado seduz um homem'. Mas que monstruosidade mais extrema do que um avarento efeminado?]

*An facile et pronum est agere intra uiscera penem  
legitimum atque illic hesternae occurrere cenae?  
Seruus erit minus ille miser qui foderit agrum  
quam dominum. Sed tu sane tenerum et puerum te  
et pulchrum et dignum cyatho caeloque putabas.  
Vos humili adseculae, uos indulgebitis umquam  
cultori, iam nec morbo donare parati?*  
(JUVENAL, 1974, v.43-49, p.74).

[Acaso é fácil e suportável meter um excelente pênis entre as entranhas e encontrar ali a ceia da véspera? Será menos desgraçado o escravo que tiver cavado o campo do que o que tiver cavado o senhor. Mas tu sem dúvida te julgavas terno e menino e belo e digno de uma taça e do céu. Vós vos entregareis a um humilde assecla, vós vos entregareis, em algum momento, ao que [vos] cultua, já não dispostos a [vos] conceder ao vício?].

*incipit et strata positus longaque cathedra  
munera femineis tractat secreta kalendis.*  
(JUVENAL, 1974, v. 52-53, p.74).

[instalado em coberta e espaçosa cadeira, abre os secretos presentes nas calendas femininas].

*Verum, ut dissimules, ut mittas cetera, quanto  
metiris pretio quod, ni tibi deditus essem  
deuotusque cliens, uxor tua uirgo maneret?*  
(JUVENAL, 1974, v. 69-72, p.75).

[Mas, ainda que dissimules, que omitas as demais coisas, com quão grande estima tu avalias o fato de que, se eu não te fosse um cliente dedicado ou devoto, tua esposa permaneceria virgem?].

*amplexu rapui; tabulas quoque ruperat et iam  
signabat; tota uix hoc ego nocte redemi  
te plorante foris. Testis mihi lectulus et tu,  
ad quem peruenit lecti sonus et dominae uox.  
Instabile ac dirimi coeptum et iam paene solutum  
coniugium in multis domibus seruauit adulter.  
Quo te circumagas? Quae prima aut ultima ponas?  
Nullum ergo meritum est, ingrata ac perfide, nullum  
quod tibi filiulus uel filia nascitur ex me?*

*Tollis enim et libris actorum spargere gaudes  
argumenta uiri. Foribus suspende coronas:  
iam pater es, dedimus quod famae opponere possis.  
Iura parentis habes, propter me scriberis heres,  
legatum omne capis nec non et dulce caducum.  
Commoda praeterea iungentur multa caducis,  
si numerum, si tres impleuero.*  
(JUVENAL, 1974, v. 75-89, p.75).

[Agarrei, com um abraço, a jovem esposa que fugia algumas vezes; também romperá os contratos e já assinava [outros]; eu, a custo, em toda uma noite, salvei isto, chorando tu do lado de fora. O leito me é testemunha e tu, a quem chegou o ruído do leito e a voz da senhora. Em muitas casas, o adúltero conservou o casamento instável e até começado a se romper e quase desfeito. Para que tu te rodeias? Quais argumentos dirás como primeiros e como últimos? Portanto, não é mérito algum, ingrato e pérfido, mérito algum o fato de que um filhinho ou uma filha nasceu-te de mim? Reconheces, com efeito, e alegras-te em disseminar provas de virilidade nos livros dos atos. Pendura coroas na porta: já és pai, demos o que podes objetar à má reputação. Tens diretos de pai, graças a mim és registrado herdeiro, recebes toda a herança e ainda os caros bens caducos. Além disso, muitos proveitos acrescentar-se-ão aos bens caducos, se eu tiver completado o número, se eu tiver completado três [filhos]].

*Ne trepida, numquam pathicus tibi derit amicus  
stantibus et saluis his collibus; undique ad illos  
conuenient et carpentis et nauibus omnes  
qui digito scalpunt uno caput. Altera maior  
spes superest, tu tantum erucis inprime dentem.  
Haec exempla para felicibus; at mea Clotho  
et Lachesis gaudent, si pascitur inguine uenter.*  
(JUVENAL, 1974, v.130-136, p.77).

[Não temas, nunca te faltará um amigo efeminado, estando estas colinas de pé e a salvo; até elas, viram de toda a parte, não só por carruagens bem como por navios, todos aqueles que esgaravatam a cabeça com um único dedo. Resta outra esperança maior, afunda tu os dentes apenas nas erucas. ‘Ordena estes exemplos aos venturosos. Mas a minha Cloto e Láquesis alegram-se, se o ventre é alimentado graças à virilha].

Os expurgos de Prado e de Tarteron diferem sensivelmente quanto ao número e à extensão dos trechos censurados. O primeiro limitou-se a eliminar apenas passagens marcadas por léxico relacionado a ato sexual e genitália – *inguen* (v.4 e 136), *moechus* (v.25), *inclinare* (v.26), *neruus* (v.34), *nudus* (v.35), *κίναϊδος* (v.37), *agere* (v.43),

*penis* (v.43) e *pathicus* (v.103). O segundo, no entanto, retirou não somente passos assinalados por essas palavras, bem como outros com desdobramentos da temática homoerótica, constringedores também para a moral da época do editor/tradutor, a exemplo dos v.75-89 – a forma ilícita com que Virrão consegue usufruir das leis testamentárias romanas. Embora essa passagem não apresente propriamente vocabulário obsceno, numa perspectiva moderna do termo, Névolô revela à *persona* satírica que engravidou a esposa de Virrão, para que o patrono pudesse receber os *bona caduca*. Conforme expusemos, as leis *Iulia de maritandis ordinibus* e *Papia Poppea* impediam que homens sem filhos, tanto solteiros quanto casados, tivessem acesso à herança.

Esses elementos, tanto temáticos quanto lexicais, como apontamos, coloboram na estruturação não só da obra juvenaliana, bem como do próprio gênero satírico. Em nossa proposta de abordagem, esses expedientes edóticos correspondem a mecanismos de censura bibliográfica, compreendida aqui minimamente como conjunto de procedimentos para fins de direcionamento da leitura e controle social. Aos expurgos da sátira IX, acrescentaríamos um sem-número de procedimentos de cerceamento da leitura encontradiços não só em edições modernas de vários outros autores latinos, como Plauto, Catulo, Horácio, Tibulo, Propércio, Ovídio e Apuleio, bem como em atos do poder oficial, conforme flagramos, por exemplo, na correspondência de José Pereira da Silva Manoel, citada na abertura deste artigo.

“As *Selectas* de Chompré [...]” (VERDELHO, 1995, p.202), prescritas pelas *Instruções* de Marquês do Pombal, que José Pereira indicou aos alunos expropriados de seus livros de poesia latina, correspondem aos *Selecta latini sermonis exemplaria: e scriptoribus probatissimis*, em dois volumes publicados em Paris pelo professor e latinista francês Pierre Chompré, em 1751. Sua inclusão entre as prescrições bibliográficas das *Instruções* certamente foi o que conferiu ao autor *status quo* no ensino oficial de latim no mundo lusófono. Não obstante as disparidades entre a sede do império português e suas colônias, Gilda Maria Whitaker Verri atesta que, ainda no séc. XVIII, em Pernambuco, os textos dos *Selecta* já estavam sendo “muito utilizados em classes de gramática” (VERRI, 2009, p.225). Márcia Abreu (2002), em sua estatística de livros mais remetidos ao Brasil antes da transferência da Corte, lista os *Selecta* em terceiro lugar. Não obstante a mudança da Família Real para o Brasil, os *Selecta* se mantiveram na mesma colocação entre os mais comercializados pelo mercado livreiro do oitocentos brasileiro.

A despeito da queda do Marquês do Pombal e conseqüentemente de suas *Instruções*, Chompré continuou a gozar de prestígio no ensino institucionalizado de latim, como se conclui a partir do Programa do Colégio de Pedro II de 1865. Luiz Eduardo Meneses de Oliveira (2006, p.236) revela que, entre os compêndios escolares, o “Programa ainda reintegrava [...] as *Selectas* de Pierre Chompré (1698-1760) para ajudar o estudante no conhecimento da língua e iniciá-lo na literatura”.

Até a primeira metade do séc. xx, editava-se Chompré no Brasil, pelo menos o *Dicionário abreviado da fábula, para inteligência dos poetas, dos painéis e das estátuas, cujos argumentos são tirados da história poética*. A última edição de que se tem notícia é de 1938, publicada por F. Briguier & Cia. Editores. A utilização sistemática por tanto tempo de um autor que empregava mecanismos de censura bibliográfica provavelmente deixou marcas indeléveis na mentalidade de várias gerações acerca dos clássicos latinos.

Na transmissão da cultura clássica, as figuras de educador, tradutor e editor frequentemente mantêm estreito contato ou até se confundem. Aldo Manúzio, primeiro grande editor do Humanismo, que publicou aproximadamente 150 obras clássicas, foi, inicialmente, professor e tornou-se editor *a posteriori*, realizando editorialmente os objetivos da educação humanista definidos por Erasmo de Rotterdam. A edição de textos – conjunto de procedimentos mecânicos e intelectuais regulados pela filologia – reveste-se da função social de “vigiar a tradição litúrgica e também literária da comunidade”, e “a tarefa básica dos filólogos consiste em salvar os textos da destruição material” (LAUSBERG, 1974, p.21). Mas, sabemos, essa salvaguarda nunca foi imparcial e desprovida de interesses para além das qualidades literárias dos textos.

A atuação do editor até o advento da moderna ciência filológica no séc. xix com Karl Lachman, era muito influenciada pelo subjetivismo. Lachmann, no prefácio de sua edição de Lucrécio, publicada em 1816, censurava o “[...] sistema, vigente em sua época, de editar um autor tomando por base uma edição autorizada e introduzindo nela as modificações segundo o arbítrio pessoal” (SPINA, 1994, p.72). O filólogo alemão desconfiava, inclusive, dos “[...] manuscritos de época humanista, porque se trata usualmente de exemplares alterados, e aprontados num desejo de elegância e perfeição formal” (SPAGGIARI; PERUGI, 2004, p.31).

Longe de adotarmos a postura condenadora de Lachmann ou de demais filólogos, preferimos compreender as arbitrariedades de editores e de tradutores como a concretização de algo para além de individualismos. Esses personagens consistem, antes de mais nada, em agentes sociais, e, portanto, suas intervenções no texto de Juvenal, ou de outros autores clássicos, remetem a causas bem mais complexas do que as adulterações, omissões ou traduções atenuadas de passagens apontariam em primeira análise – refletem fatos sociais que permeiam as decisões dos indivíduos e suas idiossincrasias.

Segundo Émile Durkheim (1973), os fatos sociais correspondem a formas de conduta, de pensamento ou, ainda, de sentimento exteriores ao indivíduo, que exercem poder de coerção, independentemente de sua vontade ou concordância. Não devem, portanto, ser confundidos com fenômenos orgânicos, uma vez que são representações e ações, nem com fenômenos psíquicos, pois não se originam nem dependem da consciência dos indivíduos mas da sociedade integral ou parcialmente



compreendida, no âmbito de ordens religiosas, escolas políticas, literárias, corporações profissionais, entre outras.

Nesse sentido, Durkheim (1973) entende que a educação funciona como um mecanismo por meio do qual a sociedade impõe ao indivíduo maneiras de ver, de sentir e de agir, que não seriam apreendidas espontaneamente. A educação objetiva criar o ser social, por meio da coação, que, em última instância, nada mais é do que a pressão da sociedade, exercida pela pessoa dos pais ou educadores sobre a criança, buscando moldá-la à sua imagem e semelhança. Na esteira do sociólogo alemão, aplicamos seu entendimento de educador aos editores, tradutores e organizadores de várias edições de clássicos, uma vez que, como afirmamos, a publicação de autores greco-latinos surge, no Humanismo, como extensão da proposta educacional erasmiana. Para Erasmo, importava a leitura dos gregos e dos latinos, sobretudo, por uma questão pedagógica, já que, no entender do humanista, todo o conhecimento contido nessas duas literaturas era vital para a humanidade.

No entanto, Manúzio, em nenhuma de suas edições praticou o expurgo, empreendendo uma zelosa pesquisa de fontes para oferecer aos leitores o texto dos autores gregos e latinos com a máxima confiabilidade possível. As primeiras edições modernas contendo textos censurados surgirão, coincidentemente ou não, no século XVII, “[...] início de uma época de pressão própria das sociedades chamadas burguesas” (FOUCAULT, 2001, p.21), a exemplo da coleção *Ad usum Delphini*, publicada no séc. XVII, na França. Voltada à formação do Delfim, futuro rei de França, a coleção logrou sucesso *extra muros*, de modo a volumes seus se encontrarem em bibliotecas não só de aristocratas de outros países, a exemplo da Real Biblioteca Portuguesa, incorporada posteriormente à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, como ainda nos acervos particulares de intelectuais como o magistrado e escritor espanhol Gaspar Melchor de Jovellanos. Os mentores da coleção – o Duque de Montausier, homem de grande rigor moral, e o literato Pierre Daniel Huet, ambos tutores do Delfim – almejaram, além de melhorar a qualidade das edições de autores latinos em uso, resgatar a literatura latina da decadência causada pela crise no ensino de humanidades, sobretudo em função do fechamento sistemático dos colégios da Companhia de Jesus.

A coleção *Ad usum Delphini* reintroduzia o texto original das obras latinas, em lugar de traduções, e oferecia ainda explicações em latim. Os autores eram traduzidos em prosa latina, e, assim, intensificava-se o hábito de leitura em latim. O projeto, desenvolvido após 1670, revolucionou o mercado francês de clássicos latinos – até então a ideia de coleção consistia na reunião de belas passagens, uma série de extratos ou ainda na compilação de passagens de um mesmo autor –, pois pela primeira vez oferecia o agrupamento ordenado e uniforme dos autores pagãos. Não obstante as virtudes e grandiosidade do empreendimento editorial, alguns volumes foram duramente criticados, entre os quais, as sátiras completas de Juvenal e Pérsio, sob a

responsabilidade de Luiz do Prado, cujos expurgos dos textos dos satíricos indignaram Pierre Bayle, professor universitário francês radicado na Holanda: “*Qui nous a donné le droit de mutiler les monumens des Anciens?*”<sup>7</sup> (BAYLE, 1727, p.144).

Pouco mais de um século depois, a “mutilação” do texto juvenaliano por editores voltaria a ser motivo também de reclamação, agora para o tradutor português Francisco Antonio Martins Bastos. No prólogo de sua tradução integral das sátiras de Juvenal, publicada em Lisboa, em 1839, o latinista declara:

Apesar de tudo, Juvenal, como todos os homens, teve inimigos, que até aconselharam eterno desprezo às suas obras; teve amigos, que o estudaram e traduziram, e teve apaixonados, entre os ingleses, que o aclamaram Príncipe dos Poetas Satíricos. De que maneira se representa o mesmo objeto a diferentes olhos! O aferro ao crime, e o temor do mesmo crime produzem este efeito. O criminoso não se quer ver acusado neste severo Tribunal; o virtuoso teme cometer crime, em ver pintados os vícios com as cores naturais, manejadas por tão hábil Mestre, empregadas, não para ensinar a cometer delitos, mas para que mostrando todo o seu horror, os homens os evitem. Daqui resultou aparecer o poeta mutilado em imensos lugares, nas edições, comentários e versões que publicaram Luiz do Prado, Rodellio, o padre Juvêncio e o padre Tarteron, que penso não foi tão escrupuloso nos trechos que publicou dele, debaixo do nome de Boileau, Mr. Parella em 1827. O mais deplorável é que cada um o desfigurou onde lhe pareceu; um cortou-lhe o nariz; outro tirou-lhe um olho, outro amputou-lhe uma perna, e assim ficou a belíssima estátua inteiramente perdida. (JUVENAL, 1839, p.xx-xxii, grifo nosso).

Felizmente, a obra de Juvenal e dos demais clássicos latinos sobreviveram às intervenções diretas ou indiretas de editores, tradutores e comentadores, como um palimpsesto refratário ao tempo. Uma arqueologia da transmissão da literatura latina revela questões importantes sobre nossa complexa maneira de lidar com o mundo antigo – misto de fascínio e estranhamento – e nos mostra que tradição e censura são fenômenos relacionados entre si, faces da mesma moeda. Não obstante cerceamentos, as obras antigas resistem ao tempo, acumulando camadas de significados, fruto das análises, leituras, traduções e, mesmo, expurgos de agentes sociais representativos das mais diversas épocas e culturas.

MONIZ, F. F. de S. Social control in transmission of Latin literature. **Revista de Letras**, São Paulo, v.54, n.1, p.129-149, jan./jun. 2014.

---

<sup>7</sup> “Quem nos deu o direito de mutilar os monumentos dos Antigos?”.

- **ABSTRACT:** *This article intends to point out aspects of the bibliographic censorship in the transmission of Latin literature, minimally understood as a set of mechanic and intellectual proceedings at the edition of books aiming at reading orientation and social control. As corpus from our deliberations, we have selected the satire IX, for it is one of Juvenal's most censored poems within the literary tradition. Primarily, we shall investigate and understand this work, identifying framework elements from the satirical gender and from the juvenalian aesthetics. Later, we may observe questions related to the transmission of the text from Juvenal, chiefly devoting ourselves to the purges in some modern editions from his satires. Regarding the notion of social control, we based ourselves on the thoughts of Émile Durkheim and Michel Foucault, by using newer approaches over the subject, suggested by Marcos César Alvarez (2004) in his article "Controle social: notas em torno de uma noção polêmica".*
- **KEYWORDS:** *Latin literature. Satire. Juvenal. Bibliographic censorship. Social control.*

## Referências

ABREU, M. Leituras no Brasil colonial. **Remate de Males**, Campinas, n.22, p.161-173, 2002.

ALVAREZ, M. C. Controle social: notas em torno de uma noção polêmica. **São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v.18, n.1, p.168-176, 2004.

BAYLE, P. **Oeuvres diverses**. La Haye: P. Husson, T. Johnson, P. Gosse, J. Swart, H. Scheurleer, J. Van Duren, R. Alberts, C. Le Vier, F. Boucquet, 1727.

DURKHEIM, E. **As regras do método sociológico e outros textos**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

FINDLEN, P. Humanismo, política e pornografia no Renascimento italiano. In: HUNT, L. (Org.). **A invenção da pornografia**. São Paulo: Hedra, 1999. p.49-114.

FIORIN, J. L. **Linguagem e ideologia**. 8.ed. São Paulo: Ática, 2007.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. 14.ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

GOODYEAR, F. R. D. Retórica y erudición. In: KENNEY, E. J.; CLAUSEN, W. V. **Historia de la literatura clásica**. Madrid: Gredos, 1989. v.2, p.734-740.

JUVENAL, D. J. **As satyras**. Tradução Francisco Antonio Martins Bastos. Lisboa: Imprensa de Candido A. da S. Carvalho, 1839.

\_\_\_\_\_. **Sátiras**. Introdução, tradução y notas de Trad. Roberto Heredia Correa. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1974.

LAUSBERG, H. **Linguística românica**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.

LEITE, S. **História da Companhia de Jesus no Brasil**. Lisboa: Portugalia, 1938. v.2.

MARTIAL. **The twelve books of epigrams**. Michigan: G. Routledge, 1924.

MARTIN, R.; GAILLARD, J. **Les genres littéraires à Rome**. Paris: Nathan, 1990.

MONIZ, F. S. A leitura dos clássicos a partir da reforma do Marquês de Pombal. **Cultura e Fé**, Porto Alegre, v.32, n.125, p.225-244, 2009.

OLIVEIRA, L. E. M. **A instituição do ensino de línguas vivas no Brasil: o caso da língua inglesa (1809-1890)**. 2006. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

PARKER, H. N. The teratogenic grid. In: HALLET, J. P.; SKINNER, M. B. **Roman sexualities**.

Princeton: Princeton University Press, 1997. p.47-65.

PERSE; JUVENAL. **Traducción des satyres**. Paris: Compagnie des Libraires, 1706.

SILVA, M. E. S. Juvenal: aspectos temáticos e estilísticos. **Calíope Presença Clássica**, Rio de Janeiro, n.10, p.135-152, 2001.

SOUZA, R. A. **Manual de história da literatura latina**. Belém: Serviço de Imprensa Universitária, [1977].

SPAGGIARI, B.; PERUGI, M. **Fundamentos da crítica textual**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

SPINA, S. **Introdução à ecdótica: crítica textual**. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1994.

VERDELHO, T. **As origens da gramaticografia e da lexicografia latino-portuguesas**. Aveiro: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1995.

VERRI, G. M. W. Leituras e sociabilidades em Pernambuco no século XVIII. **Eutomia**: revista online de literatura e linguística, Recife, v.1, n.2, p.222-232, 2009.

VEYNE, P. **História da vida privada**: do Império Romano ao ano mil. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VITORINO, M. C. **Juvenal**: o satírico indignado. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2003.

WILLIAMS, C.A. **Roman homosexuality**: ideologies of masculinity in classical antiquity. Oxford: Oxford University Press, 1999.



# O UTILITARISMO E A CRÍTICA DE DOSTOIÉVSKI

Igor Zanoni Constant Carneiro LEÃO\*  
Ednilson Rodrigo PEDROSO\*\*

- **RESUMO:** Neste artigo indica-se como o sujeito econômico nos séculos XVIII e XIX foi construído ideologicamente na ciência econômica e na filosofia em grande medida como o indivíduo autônomo, utilitarista e racionalizador, dentro do processo de ascensão da burguesia europeia em seu clímax, as revoluções burguesas e industriais. Todavia, na grande e periférica Rússia deste período esse indivíduo não pôde se constituir na visão dos maiores pensadores russos, como se pode, por exemplo, ler na obra desse seu expoente maior que é Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski.
- **PALAVRAS-CHAVE:** História das ideias econômicas. Nascimento do capitalismo. Pensadores russos do século XIX.

Ao longo do século XVIII o utilitarismo afirmou-se como uma filosofia adequada à visão de mundo burguesa, com seu individualismo, sua razão calculadora, a busca da felicidade dos indivíduos pela aquisição de bens materiais e morais. Mas é apenas com Jeremy Bentham e John Stuart Mill que ele ganha sua maioridade, servindo de base ética para a ciência econômica em afirmação. Desde Adam Smith o utilitarismo está presente de uma forma rude, na sua teoria do valor baseada no trabalho comandado, em Ricardo está quase ausente, e nos seus sucessores, especialmente nos marginalistas, ele aparece de forma ampla e refinada. Alvo de ironias ao longo de *O Capital*, de Marx, recebe críticas pertinentes de pensadores mais distantes da ciência econômica, como Fiódor M. Dostoiévski. Nosso objetivo neste texto é mostrar rapidamente a visão dessa filosofia em Mill e Bentham, sua aparição na economia neoclássica e sua crítica com Dostoiévski.

No seu texto *Da Definição de Economia Política e do Método de Investigação Próprio a Ela*, Mill (1974) rejeita a definição tradicional de economia política como

---

\* UFPR – Universidade Federal do Paraná. Departamento de Economia. Curitiba, PR – Brasil. 82.820-290 – igorzaleao@yahoo.com.br

\*\* Professor no Museu de Ciências Newton Freire Maia. Graduado em Física e graduando em Letras – UFPR – Universidade Federal do Paraná. Curitiba, PR – Brasil. 82.820-090 – ednilsonpedroso@yahoo.com.br

Artigo recebido em 30/03/2014 e aprovado em 21/07/2014.

a ciência das leis que regula a produção, distribuição e consumo da riqueza como insuficiente na medida em que não distingue a economia política e as ciências físicas. Mill (1974) prefere uma definição que dê conta da produção de riqueza na medida em que se ligue às leis da mente humana e combine leis físicas e morais. Assim, Mill (1974) prefere como definição correta e completa da economia política: “A ciência que trata da produção e distribuição da riqueza na medida em que elas dependam das leis da natureza humana” (MILL, 1974, p.298) ou, alternativamente, “A ciência relacionada às leis morais ou psicológicas da produção e distribuição da riqueza” (MILL, 1974, p.298).

Essas definições que se situam dentro do campo das ciências morais com o objetivo de designar o lugar exato da economia política entre elas assumem alguns passos do ponto de vista do método: 1) a consideração do homem individual, isolado; 2) a consideração dele enquanto estabelece contato com outros indivíduos; e 3) sua consideração enquanto vive em um estado de *sociedade*, cooperando num agregado de seres humanos para obtenção de fins comuns.

As leis da natureza humana enquanto simples indivíduos independentes pertencem às leis do simples intelecto e dos desejos referidos aos próprios indivíduos. Por outro lado, as leis da natureza humana referentes aos sentimentos de um indivíduo por outros seres humanos ou inteligentes, como os afetos, o sentimento do dever ou o desejo de aprovação, formam o objeto da moral ou da ética. Além disso, os princípios da natureza humana ligados com a existência social do homem são, em geral, colocados em ação nos níveis anteriores, mas incluem os princípios da natureza humana pelos quais o homem é induzido a entrar num estado de sociedade, agindo desta forma sobre os seus sentimentos e interesses e através deles em sua conduta – como a associação torna-se cada vez mais unida e a cooperação se alarga; quais são os propósitos mais adequados para favorecer essa cooperação; quais são as relações que se estabelecem entre os seres humanos graças a essa união social; quais são aquelas relações distintas em cada estado de sociedade; em que ordem histórica esses estados tendem a se suceder; e quais são os efeitos de cada estado na conduta e caráter do homem.

Percebe-se, assim, que Mill (1974) parte do indivíduo isolado e a-social para progressivamente construir a sua economia social, política especulativa ou história natural da sociedade a partir da filosofia moral como uma preliminar da filosofia política. A partir daí, Mill (1974, p.301) afirma:

Não existe talvez parte, na vida de um homem, nenhuma ação na qual ele não esteja sob a influência imediata ou sob a influência remota de algum impulso que não seja o simples desejo de riqueza. Com relação àquelas partes da conduta humana das quais a riqueza não é precisamente objeto principal, a economia política não pretende que suas conclusões sejam aplicáveis a estas



partes. Mas existem também certos departamentos de afazeres humanos nos quais a obtenção da riqueza é o fim principal e reconhecido. A economia política leva em conta unicamente estes últimos.

A economia política, assim, é definida como:

A ciência que traça as leis daqueles fenômenos da sociedade que se originam das operações combinadas da humanidade para produção da riqueza, na medida em que aqueles fenômenos não sejam modificados pela procura de qualquer outro objeto (MILL, 1974, p.302).

Esta ciência envolve um método *a priori* ou de “especulação abstrata” no qual se parte das leis da natureza humana, e as circunstâncias que movem a vontade humana, os desejos do homem e a natureza da conduta que eles incitam são observáveis, bem como os objetos que excitam aqueles desejos. Para Mill (1974), qualquer um pode colher os materiais básicos desse conhecimento em si mesmo, embora haja diferenças entre ele próprio e as outras pessoas. Todavia, a partir daí proposições relativas à direção da humanidade envolvem uma extensa experiência pessoal das ideias, sentimentos e tendências intelectuais e morais de seu país e época. Essa experiência deve ser aliada à filosofia política abstrata acima definida a partir do indivíduo e da ética.

Essa base ética pode ser encontrada em Jeremy Bentham (1974). Lendo o seu *Uma Introdução aos Princípios da Moral e da Legislação*, o autor afirma que a ética pode ser definida como a arte de dirigir os homens para a produção da maior quantidade possível de felicidade em benefício dos interesses presentes. O ramo da ética voltado para a direção da própria ação do homem é a *arte do autogoverno* ou ética privada. No que concerne aos demais seres humanos, a ética se confunde com a legislação e a administração, bem como com a educação pública. No que se refere à ética geral, Bentham (1974, p.79) afirma:

A felicidade de um homem dependerá, em primeiro lugar, daqueles setores do seu comportamento acerca dos quais ninguém, exceto ele mesmo, tem interesse; em segundo lugar dependerá daqueles setores de seu comportamento que possam afetar a felicidade de outros que o rodeiam.

A ética é, assim, uma consecução da felicidade dependente da obrigação do indivíduo em relação a si mesmo, confundindo-se com a prudência. Por outro lado, também envolve a obrigação em relação ao próximo, abstendo-se de diminuir a sua felicidade e procurando aumentá-la, o que envolve *probidade* e benquerença ou beneficência. Nesse sentido, a ética privada e a arte da legislação andam juntas ou de mãos dadas.

Noutras palavras, Bentham (1974) recapitula a diferença entre a ética privada considerada como arte ou ciência e o setor da jurisprudência que envolve a arte ou ciência:

A ética privada ensina como um homem pode dispor-se para empreender o caminho mais eficaz que o conduz à sua própria felicidade, e isto através dos meios que se oferecem por si mesmos. A arte da legislação, a qual pode ser considerada como um setor da ciência da jurisprudência, ensina como uma coletividade de pessoas, que integram uma comunidade, pode dispor-se a empreender o caminho que, no seu conjunto, conduz com maior eficácia à felicidade da comunidade inteira, e isto através dos motivos a serem aplicados pelo legislador. (BENTHAM, 1974, p.74).

Isto abre a questão do que governa a felicidade humana, o que nos leva ao fundamental *princípio da utilidade*.

Para Bentham (1974), o princípio da utilidade reconhece o domínio de dois senhores soberanos sobre a natureza humana, aos quais compete apontar o que devemos fazer e determinar o que na realidade faremos, a “dor” e o “prazer”. Assim, segundo o autor,

Por princípio de utilidade entende-se aquele princípio que aprova ou desaprova qualquer ação, segundo a tendência que tem a aumentar ou a diminuir a felicidade da pessoa cujo interesse está em jogo, ou, o que é a mesma coisa em outros termos, segundo a tendência a promover ou comprometer a referida felicidade. Digo qualquer ação, com o que tenciono dizer que isto vale não somente para qualquer ação de um indivíduo particular, mas também de qualquer ato ou medida de governo. (BENTHAM, 1974, p.10).

A utilidade é a propriedade que existe em todas as coisas de produzir benefício, vantagem, prazer, bem ou felicidade (todos estes termos são sinônimos) ou de impedir que aconteçam dano, dor, mal, infelicidade, individuais ou coletivos. O interesse da comunidade é a soma dos interesses dos diversos membros que a integram.

Por outro lado, o interesse do indivíduo é aquilo que aumenta a soma dos seus prazeres ou diminui a soma total de suas dores. Esta regra indica se uma ação está em conformidade ou não com a utilidade. Toda ação conforme a utilidade tem o sentido de uma ação reta, que deveria ser praticada, ou, caso contrário, de uma ação errada, e que deveria ser evitada. A partir daí Bentham (1974) se interroga sobre as fontes do prazer e da dor ou os móveis da conduta, o método para medir uma soma de prazer ou dor, os motivos por trás das intenções humanas como a benevolência, o amor à reputação, o desejo de amizade, a religião ou, ao contrário, entre os motivos maus, o descontentamento, ou, ainda, entre os motivos neutros, o desejo físico, o interesse pecuniário, o amor ao poder, a autopreservação. Esses motivos podem também ser

chamados de sociais, dissociais ou pessoais. O importante é perceber, a partir desses motivos, a disposição de uma pessoa conforme a influência que tenha sobre a sua felicidade ou a dos outros.

Em relação a este ponto, segundo o autor, podem ser estabelecidas algumas normas:

- 1) Uma vez conhecida a força da tentação, a maldade da disposição manifestada pelo ato está em função da aparente perniciosidade do ato;
- 2) Conhecendo-se a aparente perniciosidade de um ato, a disposição de uma pessoa é tanto mais depravada, quanto mais fraca for a tentação à qual sucumbiu;
- 3) Uma vez conhecida a perniciosidade do ato, a evidência que a mesma proporciona em prova da pravedade da disposição de uma pessoa é tanto menos convincente quanto mais forte for a tentação à qual a pessoa sucumbiu;
- 4) Quando o motivo for do tipo dissocial, uma vez conhecidas a aparente perniciosidade do ato e a força da tentação, a pravedade da disposição é proporcional ao grau de deliberação que o acompanha. (BENTHAM, 1974, p.62-63).

Essas normas constituem o ponto de partida para a jurisprudência e o sistema penal, cujo escopo é evitar o prejuízo quando valer a pena. A ideia é que os indivíduos comparam recompensas e penas e optam racionalmente no cometimento de um ato. Isso permite um ponto de partida para se pensar a proporcionalidade entre punições e crimes, se o ato for intencional. Estes pontos que levantamos em Bentham (1974) formam, a nosso ver, os princípios do utilitarismo ainda em seus começos, que servem como ponto de partida para pensar o que Mill viria a chamar a lógica das ciências morais, um dos pilares constitutivos da economia política quando a ação humana se ligar à produção e distribuição de riquezas. Ora, essas riquezas podem ser vistas como utilidades, bens em cuja obtenção o sujeito moral decide no contexto de sua pessoa em um ambiente social.

Como vimos, os sujeitos responsáveis pela criação e distribuição de riqueza são os indivíduos definidos pela lógica utilitária. Bentham (1974), quando tratou da filosofia moral utilitarista, pensa em uma derivação que é a utilidade social ou a felicidade de um maior número de pessoas. Esse utilitarismo sofre um refinamento progressivo desde a reação que ocorre contra Ricardo pelas consequências sociais de sua economia política. Assim, dá-se ênfase a esses indivíduos compondo seus planos individuais através do mercado como proprietários de recursos e consumidores de bens. A partir daí coloca-se o problema de compatibilizar essas preferências em uma sociedade de indivíduos que só podem ser consumidores quando a venda de seus serviços recebe um preço. A organização desse mercado foi elaborada pela teoria neoclássica em finais do século XIX com o princípio da utilidade marginal

decrecente, por meio da qual cada indivíduo, enquanto consumidor, possui uma escala de um conjunto de bens. Ele deve maximizar a utilidade dessa cesta de bens através do princípio da utilidade marginal decrescente e da substitutibilidade entre os bens. Os indivíduos, portanto, decidem o que comprar com base em sua liberdade de escolha. Algo semelhante ocorre do ponto de vista da produção dos bens, na qual os fatores produtivos são oferecidos de acordo com o princípio de substitutibilidade marginal entre eles, seus preços relativos e a maximização dos lucros das firmas no mercado.

O fundamental é que os indivíduos são os agentes que fundam a economia com base em sua escolha individual, o que permite definir uma locação ótima de recursos chamada ótimo de Pareto. Trata-se de um equilíbrio único no mercado com a melhor distribuição existente de recursos, quando a tentativa de melhorar a situação de um dos agentes econômicos piora a situação dos outros. Do ponto de vista da acumulação, ela é o resultado da racionalidade do indivíduo capitalista que decide, num determinado momento, ampliar seu consumo futuro em detrimento do consumo presente. Aliás, desde Nassau Sênior a acumulação tem um sentido de decisão individual como poupança prévia e renúncia ou sacrifício ou ainda abstinência do capitalista. Nessa economia não há nenhuma possibilidade de ocorrer desemprego, pois o sistema de preços impede que isso ocorra. Se houver aumento da oferta de um serviço produtivo, a possibilidade de emprego é regulada pelo movimento do salário real. Noutros termos, o sistema de preços impede o desemprego, da mesma maneira que a poupança não é um mecanismo depressivo na medida em que se destina à aquisição de bens de capital e ao aumento da produção. O crescimento da economia será dado no modelo de equilíbrio neoclássico pelo crescimento da população, a taxa de poupança e o progresso técnico residual.

Não temos intenção de elaborar uma crítica dessas ideias a partir de um ponto de vista keynesiano ou marxista. Pretendemos apenas ter demonstrado a continuidade da filosofia utilitarista desde seus primórdios no século XVIII, passando pela fase de dissolução da economia política clássica no segundo quartel do século XIX e culminando na economia neoclássica fundada a partir de Walras e outros autores desde 1870. Pretendemos, em vez disso, mostrar de que maneira o pensador e escritor russo Fiódor Mikháilovich Dostoiévski pôde pensar a questão do utilitarismo, da racionalidade individual e do interesse pessoal em uma sociedade burguesa.

Para nós, a originalidade desse autor consiste em ter percebido a constituição do sujeito no interior de uma sociedade ainda do Antigo Regime, marcada pelo despotismo, a estratificação social com viés feudal, a imensa burocracia que permitia meios de vida para grande parte da população que de outro modo ficaria à margem, mas também uma sociedade que transitava para o capitalismo de forma retardatária e autoritária, com todas as formas arcaicas de exploração do trabalho nas fábricas e no campo. Por outro lado, Dostoiévski foi contemporâneo de um conjunto de

autores que fez a crítica dessa sociedade, foi prisioneiro político e um romancista num momento em que ainda havia um público burguês pequeno na Rússia, o que fez com que sua vida fosse marcada pelo insucesso financeiro e pela constante obrigação de trabalhar, como aconteceu na França com Balzac ou, antes, com Mozart e outros.

Na Rússia a crítica social liga-se à renovação do cristianismo promovida pela instituição dos *stárietz* (retratada em *Os Irmãos Karamázov* na figura popular e compassiva do *stárietz* Zossima), pela crítica da Igreja Ortodoxa (crítica encarnada em romances como *Padre Sérgio*, de Liev Tolstoi), bem como pela idealização do camponês pobre que constituía a grande massa do povo. Lembre-se que a libertação do servo russo ocorre apenas em 1861, instabilizando fortunas e propriedades, mas realçando uma camada de arrendatários prósperos vindos do antigo camponês servil ou mujique. Também se conheciam, um pouco mal, entre os nobres, funcionários e a pequena burguesia, as “novas ideias” que vinham dos maiores centros da Europa, como as que tratavam do socialismo, do evolucionismo, da condição feminina e outras. Havia também um forte movimento anarquista e populista, à frente dos movimentos de rebelião ao czarismo. Não à toa os personagens principais de Dostoiévski são os que chama de humilhados e ofendidos, bem como os personagens tumultuados mas de coração nobre, em uma produção literária que tentava pensar precisamente o indivíduo moderno no contexto social e político da velha Rússia. Ora, é interessante ressaltar que o autor parte precisamente da crítica do indivíduo racional utilitarista movido por seus interesses pessoais. Ora, o fascínio que a literatura do autor apresenta é a pertinência aos problemas de sua época e lugar, mas também uma apurada e moderna visão do sujeito.

A posição do autor russo pode ser contraposta a um dos seus maiores rivais, o socialista, filósofo, escritor e crítico literário Nikolai Gavrilovitch Tchernichévski. Segundo Joseph Frank (2002), notável biógrafo de Dostoiévski, num de seus artigos, intitulado *O Princípio Antropológico na Filosofia*, Tchernichévski expressa um materialismo prosaico, em que há a proposta de que o homem seja subserviente às leis da ciência, e expõe a questão da ética e da moral de acordo com o utilitarismo benthamita. Portanto, o homem buscaria o que lhe dá prazer a partir de seu interesse pessoal e aprenderia, via esclarecimento espiritual, que “[...] a ‘utilidade’ mais duradoura e mais permanente está em identificar seu interesse pessoal com o da vasta maioria de seus iguais” (TCHERNICHÉVSKI apud FRANK, 2002, p.64, grifo do autor). Tchernichévski rejeita todo tipo de valor moral cristão tradicional, ao passo que reitera a noção de que o livre-arbítrio existe somente como algo subjetivo. Desde o princípio, tais ideias infundiram em Dostoiévski uma profunda aversão, pois a princípio lhe era cara a ideia de que a moral cristã do amor era extremamente necessária para o sujeito e para a sociedade, o que externou exaustivamente em seus grandes romances, e também lhe parecia condição irrefutável ao homem afirmar sua

liberdade, mesmo que para tanto fosse preferível abdicar a plenitude de uma vida saudável e escolher o sofrimento, algo que prefigura os rudimentos do homem do subsolo, como se pode ler na passagem:

A vantagem! Mas o que é a vantagem? Aceitais acaso a tarefa de determinar com absoluta precisão em que consiste a vantagem humana? E se porventura acontecer que a vantagem humana, alguma vez, não apenas pode, mas deve até consistir justamente em que, em certos casos, desejamos para os mesmos o prejuízo e não a vantagem? E se é assim, se pelo menos pode existir tal possibilidade, toda a regra fica reduzida a nada. (DOSTOIÉVSKI, 2000, p.33).

Nesta curta e incisiva novela, o personagem oscila entre o masoquismo e o sadismo para atingir, sempre sem conseguir, pessoas como seus colegas de repartição, seu criado e uma moça que por ele se apaixona, sempre tumultuado pela humilhação e insegurança, sem saber onde ancorar sua alma. Nesta novela, em sua primeira parte, Dostoiévski expõe algumas de suas ideias sobre o homem que lhe é contemporâneo.

Assim, para ele, nenhum homem comete torpezas apenas porque ignora seus verdadeiros interesses e age pela necessidade na prática do bem. Ao contrário, o homem não age unicamente tendo em mira seu próprio interesse. As pessoas, conscientemente, percebendo plenamente suas vantagens, relegam-nas a segundo plano e seguem teimosa e espontaneamente um caminho absurdo, nas trevas. Isto significa que essa teimosia e essa espontaneidade são mais agradáveis que qualquer interesse. Na verdade, pode-se discutir em que consiste exatamente o interesse de um homem. Muitas vezes pode consistir em desejar não uma vantagem, mas um mal. Ninguém computou com exatidão os interesses de um homem, nem todos podem enquadrar-se em qualquer classificação.

Se os interesses são prosperidade, riqueza, liberdade, paz etc., muitas vezes um homem tem interesses mais caros e opera contra todas as leis destruindo as classificações e derrubando todos os sistemas edificados pelos adoradores do gênero humano para a felicidade do mesmo gênero humano. O homem tem uma paixão pelos sistemas e pelas conclusões abstratas que deforma deliberadamente a verdade para justificar a lógica, a sua lógica. A civilização não suaviza nada no homem. Os sanguinários mais refinados quase sempre foram cavalheiros civilizados.

É impossível que o homem se liberte de tendências más e antigas, reeducando-se pelo senso comum e a ciência para que se estabeleçam novas relações econômicas, definitivas e fixadas com rigor matemático e racional. Neste caso o homem se rebelaria porque, em sua natureza, é ingrato e desdenha a felicidade geral. Todo homem, por toda parte e por todos os tempos, gosta de agir por sua vontade e não segundo lhe determinam a razão e o interesse; deve às vezes, mesmo, escolher o que é contrário ao seu interesse. Quem levou os sábios a imaginar que o homem aspira a uma vontade racionalmente vantajosa? O homem só aspira a uma vontade independente, qualquer

que seja o seu preço. O importante é que a vontade é a expressão da totalidade da vida, inclusive a razão e seus escrúpulos; mesmo que a vida se torne má, com isto não deixa de ser a verdadeira vida. A natureza humana age com tudo que traz em si de consciente e inconsciente, e, mesmo errando, vive, e isso é o mais importante.

São inúmeras as interpretações da lógica por trás do projeto artístico desse romance, mas aqui é pertinente salientar a crítica de V. L. Komarovitch (apud FRANK, 2002), em que aponta todas as investidas do homem do subterrâneo contra a razão como uma forma de confronto direto com o utilitarismo, e que assim, em certo sentido, ele é o porta-voz das próprias posições de Dostoiévski. Joseph Frank, por outro lado, em sua biografia intelectual do autor russo, interpreta o discurso desconcertante das memórias não como a rejeição a tudo e a todos, em particular à razão, mas como a “[...] aceitação de todas as implicações da razão na sua encarnação russa então corrente” (FRANK, 2002, p.433).

De fato, nos romances seguintes de Dostoiévski, as personagens que sucumbem ao desejo de experimentar os padrões apontados como vantagens inequívocas, como a riqueza, o bem-estar, a saúde e a prosperidade, são construídas de forma a diluir as contradições do homem do subsolo em múltiplas tramas que quase sempre envolvem relações sórdidas e tumultuadas. Como primeiro mote, podemos ver ecoar o homem dos tempos de ruptura nos caracteres da personagem Vieltchâninov e de seu rival Trussótzki, na novela *O Eterno Marido* (o primeiro chama a si e a seu oponente de homens vis, de *criaturas do subsolo*). Vieltchâninov é um aristocrata sem objetivos, sem motivação, que tenta desesperadamente desafogar-se de seu tédio angustiante vivendo a partir de fortunas que desperdiçou ao longo da vida, e, no ponto em que a novela é contada, tortura-se com mais um negócio pendente de certa herança, que iria lhe proporcionar meios suficientes para novamente se distrair com sua vida evasiva. Seu rival, Trussótzki, orgulha-se e sente o prazer irresistível de ser o marido (eterno marido) de mulheres infieis, a ponto de procurar por opção o ex-amante da esposa morta, e colocá-lo novamente em suas atuais relações, instigando novamente a traição, o que o faz pendular entre o desespero e o prazer. Segundo Boris Schnaiderman (2003), há nessa novela a alusão às reformas de Alexandre II, na década de 1860, porém esses homens estavam à margem do movimento, deslocados, perdidos em contrastante ruptura, ainda vivendo no interior da Rússia arcaica, despótica e estratificada.

Os mesmos temas voltam em todos os seus textos. O mais paradigmático deles talvez seja *O Idiota*, no qual o príncipe Michkin prefigura Cristo e age em permanente contradição com o que seriam seus interesses, atuando amorosamente no contato com os personagens de forma que os demais o tomam exatamente como um idiota. Chega ao ponto de, no clímax do romance, acariciar e perdoar o assassino de seu amor. É também digno de menção o personagem Gânia, que, após engendrar um casamento com a bela e também paradoxal Nastácia Filíppovna, a fim de receber um dote majestoso, que garantiria alguns degraus em sua posição social

e econômica, literalmente desaba, em uma das cenas mais absurdas e chocantes da literatura ocidental, ao ver uma grande soma de dinheiro (seu único objeto de amor e desejo) propositalmente ardendo em chamas, por imposição da própria Nastácia Filíppovna, o que serve de marco para transformá-lo, no decorrer da trama, de homem extremamente ganancioso a um mero e prestativo assistente do príncipe Michkin, o personagem “belo” de Dostoiévski, que, como afirma Paulo Bezerra (2002, p.11), era capaz de assumir qualidades que para ele só se consumaram em Cristo, como a abdicação irrestrita do *eu*, e “[...] a consagração a todos e a cada um, sem reservas”, em clara alusão ao tema, muito caro a Dostoiévski, da superação do egoísmo burguês, que ele acreditava ser a única via de acesso à vida do homem na Rússia, e na terra.

A imagem cristã e quixotesca de Michkin, que dá à personagem um constante desvio nas reações que se esperavam socialmente, servindo também como um analisador da alma humana, a ponto de lhe conferir passagens proféticas, infunde na personagem central de *O Idiota* uma edificação conturbada e ao mesmo tempo singela de todas as projeções filoeslavistas, muito próprias de Michkin e em parte endossadas por Dostoiévski, de que o povo russo em particular trazia em sua gênese os verdadeiros “princípios da vida social” e que era preciso ser avesso aos vícios e horrores da Europa, incluindo nesse bojo todas as mazelas que acompanhavam o progresso do desenvolvimento industrial (BEZERRA 2002).

Situando-se como um romancista, pensador e crítico bastante atualizado em relação às “novas ideias” que chegavam da Europa, especialmente o tema do liberalismo, amplamente citado em um de seus grandes romances, *Os Demônios*, Dostoiévski centra as discussões a respeito do socialismo, do anarquismo e dos movimentos de protesto contra o Czar dentro da esfera do sujeito, e o faz de forma absolutamente convincente, pois é conhecido e aceito seu enorme talento em construir personagens.

Inspirado no caso verídico de um grupo secreto revolucionário liderado por Serguei Netcháiev, que, por medo de traição, convence os companheiros a assassinar um dos próprios membros da organização, o autor russo, com a ideia inicial de dar uma resposta a esse caso, e assim escrever algo como um “panfleto político”, acaba reformulando os primeiros rascunhos, aproveitando-se de personagens de outros projetos literários inacabados, e por fim escreve um dos maiores romances sobre conspiração política já escrito.

A construção de *Os Demônios* se dá a partir de uma crônica escrita por um narrador-personagem, que faz parte da juventude que compartilha os ideais do liberalismo, numa província da Rússia, e que leva o leitor a conhecer toda a história a partir do idealista Stiepan Trofímotitch Verkhovénski, personagem que, segundo Joseph Frank (2007), personifica a geração da década de 1840 e se edifica a partir das ideias novas e revolucionárias, mas que são expressas na figura de um velho ultrapassado, idealista, muito “bem intencionado”, encantador, mas fraco, a ponto de



viver mais de vinte anos sob o cabresto de uma senhora de terras, Várvara Pietrovna; o filho do velho idealista, entretanto, Piotr Stiepanovitch Verkhovénski, criado pelas tias, sem a interferência do pai, dá o tom alegórico e satírico de como as ideias dos anos 1840 eclodiram irresponsavelmente na geração dos anos 1860, pois Piotr é o líder de uma organização revolucionária que deturpa todos os ideais do pai, e apresenta um quadro absolutamente sombrio, em que o nihilismo, a negação de toda moral cristã, a calúnia e, por último, o assassinato cimentariam a relação entre os membros da organização que por fim destronaria o Czar e tomaria o poder. O romance *Os Demônios* é riquíssimo, com a interposição de vários temas e planos socioculturais, mas chamamos atenção aqui para o fato de Dostoiévski, segundo Joseph Frank (2007), em uma interpretação de Púchkin, retomar a discussão a respeito dos eslavófilos e ocidentalistas, e, de forma alegórica, dizer que a Rússia, depois de absorver o europeísmo, se deu conta de que jamais seria essencialmente europeia. Essa alegoria se dá, em *Os Demônios*, a partir de dois personagens: Chatov – ideologia eslavófila e Kirílov (ideologia ocidentalista). Para ratificarmos essa posição, basta apontar que Chatov, personagem “irascível, mas bom”, após abandonar a organização terrorista, é assassinado pelo grupo de Piotr Stiepanovitch, e que Kirílov, que professa a sua teoria do “novo homem”, em que a supressão da dor e do medo viria a partir da indiferença entre viver e não viver, apontando o suicídio como o coroamento de uma transformação objetiva da terra e do homem, de fato se suicida, e de quebra oferece voluntariamente respaldo para a organização terrorista de Piotr Stiepanovitch. Há que se dizer que a aversão ao utilitarismo por Dostoiévski se dá mesmo na forma de as personagens expressarem seus pontos de vista. Nunca é linear, compassada, dita através de uma série de sentenças que se encadeiam com o objetivo de partir de hipóteses a teses; ao contrário, ele usa as vozes das objeções e das interjeições da personagem, em confronto com outras vozes globais, mas também individualizadas, como se a personagem tentasse sempre se convencer a partir de um diálogo imaginário, traço estilístico observado por Mikhail Bakhtin (apud FRANK, 2007).

Portanto, Dostoiévski não convence por força da razão, mas por um diálogo em que há intensa troca de ideias e que por fim, à exaustão, descreve um quadro irrepreensível e fatídico, em que o leitor se convence por afinidade, por reconhecimento de experiência. Assim temos a integração desde o homem do subsolo até, por exemplo, a personagem Stavróguin, de *Os Demônios*, que deixa transparecer no romance uma psicologia apocalíptica, indiferente ao mundo, perdido na devassidão financiada pelo dinheiro da mãe (Várvara Pietrovna), membro da organização de Piotr Stiepanovitch, abusador de crianças e ao mesmo tempo estranho benfeitor de senhoras coxas; Stavróguin é o porta-voz das convicções nas quais ele mesmo não acredita, e expressa, então, a exemplo da interpretação de Dostoiévski de Oniéguin de Puchkin (FRANK, 2007), uma ironia amarga, uma “total falta de respeito por si próprio” e a

revelação de um homem vazio, que nem a devassidão nem o contato com os homens da igreja poderiam lhe aliviar. Para ele não restava outro termo, que o seu próprio fim voluntário, o suicídio, e assim o faz.

Outro exemplo que não pode deixar de aparecer diz respeito à personagem Raskolnikov, de *Crime e Castigo*, em que o autor russo novamente expõe as consequências de uma ideia repetida à exaustão, e de como essa ideia poderia transformar a vida medíocre de um estudante, ainda que um estudante brilhante, à condição de um homem superior. Porém, aqui, novamente, permeado por uma infinidade de aspectos que podemos decifrar desse romance, temos novamente o homem sucumbindo ao dinheiro da usurária que ele assassinou, e, por último, sucumbindo à sua própria ideia. Raskolnikov adoece, não vai adiante, retrocede, se entrega, e por último se transforma, não pelo castigo, mas pela expiação através da personagem Sônia, uma prostituta compulsória, filha dedicada e vítima da miséria e inconsequência de seu tempo. Sônia revela a Raskolnikov a imagem desse cristianismo como uma psicologia do povo russo, que se consoma nas relações individuais, tema que tangencia praticamente todos os romances de Dostoiévski e que, para o autor russo, era a única forma de redimir a decadência da civilização europeia.

Nos últimos dez anos de vida de Dostoiévski, alinhando-se com os radicais de esquerda, à medida que esses admitiam a validade dos valores cristãos, como afirma Joseph Frank, há o esboço e a publicação de *Os Irmãos Karamázov*, obra mais ambiciosa do autor russo, que corrobora, como uma síntese artística e ideológica, com a refutação do homem utilitário e com a expressão de redenção através do cristianismo russo, expresso brilhantemente na personagem – chamada pelo narrador como herói do romance – de Aleksei Karamázov, o Aliocha.

Essa personagem evidentemente faz parte da família Karamázov, que é uma unidade “mitificadora” das figuras dostoiévskianas, como o pai Fiódor – o “bufão trágico”, perverso e ao mesmo tempo atraente; o irmão mais velho, Dmitri, homem ardente, vítima de suas paixões descontroladas; Ivan, o intelectual niilista e, por fim, Alieksiêi Karamázov, o caçula Aliocha, o herói de Dostoiévski. A família Karamázov é a vitrine em que é contraposto todo o absurdo do homem utilitário, na visão do autor russo, à medida que se vê o ponto alto da natureza dupla, das vozes individuais que não se modelam a nenhum tipo de convenção, vantagem ou virtude, pois aí todos interferem no sentido de criar um verdadeiro caos nas relações pessoais, desde as disputas devassas entre o velho Fiódor e o primogênito Dmitri, a desconcertante e aparente indiferença do intelectual Ivan, e os traços de psicopatia do bastardo e genial Smierdiakov.

Todos sucumbem, ao final, e nem a devassidão, a paixão ardente, a inteligência ou ódio conseguem manter-se de pé, exceto o jovem Alieksiêi Karamázov, que literalmente sobrevive, pois não é o Cristo russo, que se sacrifica como o príncipe

Michkin, de *O Idiota*, mas é o cristão ideal que em simbiose com a experiência e sabedoria de seu mentor, o *stárietz* Zossima, encontra os meios de operar seu cristianismo no mundo, e não enclausurado no eremitério de seu mestre. Aliócha é o cristão russo ideal de Dostoiévski, que admite em si a sua natureza karamazoviana, e por esse reconhecimento é capaz de redimir os absurdos de sua família. A esse respeito, Paulo Bezerra (2008) comenta, ao abordar a capacidade da personagem de mediar conflitos, de amar e acreditar nos homens e de jamais julgar ou condenar quem quer que seja:

Essas peculiaridades da natureza de Aliócha lhe permitem compreender todas as idiossincrasias da alma humana, dos motivos mais torpes aos mais sublimes que pautam o comportamento dos homens. E não porque Aliócha seja um santo [...] mas porque ele reúne em si todos os abismos da alma humana, que são produto da história e da cultura, e do convívio entre os homens no contexto da história e da cultura. (BEZERRA, 2008, p.xiii).

Assim, segundo Bezerra (2008, p.xiii), são as “[...] características humanas e terrenas de sua personalidade” que fazem dele o grande mediador das tensões no romance. O narrador Dostoiévski, ao descrever o encontro entre Aliócha e o pai, Fiódor Karamázov, enfatiza essa característica conciliadora:

Mas amava os homens: parecia ter vivido a vida inteira acreditando plenamente neles, e entretanto nunca ninguém o considerara um simplório, um ingênuo. Nele havia qualquer coisa que dizia e infundia (aliás, foi assim pelo resto da vida) que ele não queria ser juiz dos homens, que não queria assumir sua condenação e por nada os condenaria. Parecia até que admitia tudo, sem qualquer condenação, embora tomado amiúde de uma tristeza muito amarga. (DOSTOIÉVSKI, 2008, p.32).

Alieksiêi Karamázov, no entanto, passa por uma transformação profunda notoriamente descrita no livro 7 dos Irmãos Karamázov. Depois da morte de seu *stárietz* Zossima e sua inquietude com o “cheiro deletério”, consequência da imediata corrupção do corpo de seu mestre, decide ir à casa de Grúchenka, objeto de disputa de seu pai Fiódor Karamázov e de seu irmão mais velho Dmitri Karamávoz, e impulsivamente leva adiante uma intempestiva “lascívia karamazoviana”. No decorrer da conversa com a mulher, desabafa:

Vim para cá para encontrar uma alma perversa – eu mesmo me senti atraído por isto porque era vil e perverso, mas aqui encontrei uma irmã sincera, encontrei um tesouro – uma alma que ama [...] Ela acabou de ser clemente comigo [...]. Agrafiêna Ivánovna, estou falando de ti. Acabaste de restaurar minha alma. (DOSTOIÉVSKI, 2008, p.474).

Grúchenka, que a princípio tinha como objetivo corromper o jovem, arrepende-se, sofre uma forte crise de consciência e rememora seu passado de infelicidades. A partir desse encontro se dá o encaminhamento para a solução para o conflito de Aliócha, que, segundo Joseph Frank (2007, p.794), começara no livro 5 durante a conversa com seu irmão Ivan. Os apontamentos de Ivan sobre um mundo de sofrimento e injustiça, bem como a morte de Zóssima e seu impulso lascivo fazem estremecer suas convicções. Mas ao cabo do encontro com Grúchenka, há um restabelecimento em sua alma, que culmina com um despertar da personagem, poeticamente descrito por Dostoiévski:

Era como se os fios de todos os inúmeros mundos de Deus confluíssem de uma só vez em sua alma, e ela tremesse toda. Sentia vontade de perdoar a todos e por tudo e pedir perdão [...]. Caíra por terra um jovem fraco e levantara-se um combatente firme. (DOSTOIÉVSKI, 2008, p.474).

Das primeiras descrições até o discurso da pedra, no epílogo do romance, em que exalta a bondade e a compreensão entre os homens, há essa capacidade de redimir os outros e a si mesmo, no início apresentada sob a moldura de uma fé inquestionável, depois sob a regência de uma intuição cósmica, como afirma Joseph Frank (2007), o que sugere, dentro da extensa galeria de complexas personagens do autor, a convicção da efetividade prática da virtude do amor, indicado por Robert Belknap (1990), já que todas as mazelas, desapontamentos, injustiças e doenças de uma Rússia em ruptura não o abatem, antes são sua gênese, e por sua essência, a “medula do todo”, como diz Dostoiévski (2008, p.13), dá as coordenadas de uma redenção humana íntima e factível.

Assim, para o autor, se o homem utilitário clássico não existe e é mesmo imoral, precisamos de outros fundamentos para compreender o homem e a sociedade, bem como para reinventar a vida de ambos.

LEÃO, I. Z. C. C.; PEDROSO, E. R. Dostoevsky's criticism of utilitarianism. *Revista de Letras*, São Paulo, v.54, n.1, p.151-165, jan./jun. 2014.

- **ABSTRACT:** *The present paper makes an analysis of how the economic agent was ideologically built in 18th and 19th century. It was based on the idea of an autonomous, rational and utilitarian individual concerning with the rise of the European bourgeoisie. Furthermore, it considers bourgeois and industrial revolution. However, in the great and peripheral Russia of this period, this kind of individual could not be developed in the major part of the ideas of the greatest Russian authors. It can be easily confirmed by reading the work of the great Russian writer Fyodor Mikhailovich Dostoyevsky.*

- **KEYWORDS:** *History of economic ideas. The rise of capitalism. 19th-century Russian thinkers.*

## Referências

BENTHAM, J. **Uma introdução aos princípios da moral e da legislação**. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Os pensadores).

BEZERRA, P. Prefácio. In: DOSTOIÉVSKI, F. M. **O idiota**. São Paulo: Ed. 34, 2002. p.11-12.

\_\_\_\_\_. Posfácio. In: DOSTOIÉVSKI, F. M. **Os irmãos Karamázovi**. São Paulo: Ed. 34, 2008. p.xiii.

BELKNAP, R. **Genesis of The Brother Karamazov: the aesthetics, ideology, and psychology of making a text**. Evanston: Northwestern University Press, 1990.

DOSTOIÉVSKI, F. M. **Memórias do subsolo**. São Paulo: Ed. 34, 2000.

\_\_\_\_\_. **Os irmãos Karamázovi**. São Paulo: Ed. 34, 2008.

FRANK, J. **Dostoiévski: os efeitos da libertação**. São Paulo: Edusp, 2002.

\_\_\_\_\_. **Dostoiévski: o manto do profeta**. São Paulo: Edusp, 2007.

MILL, J. S. **Da definição de economia política e do método de investigação próprio a ela**. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Os pensadores).

SCHNAIDERMAN, B. Posfácio. In: DOSTOIÉVSKI, F. M. **O eterno marido**. São Paulo: Ed. 34, 2003. p.208.



# A CONSTRUÇÃO DO TEMPO EM *A DIVINA COMÉDIA*

Marta Helena COCCO\*

- **RESUMO:** Este artigo estabelece uma relação entre o modo como o tempo foi construído nos três espaços transcendentais de *A Divina Comédia* – Inferno, Purgatório e Paraíso – e as especulações filosóficas sobre o tema realizadas por Platão, Aristóteles e Santo Agostinho, pensadores cujas obras foram lidas por Dante Alighieri e, provavelmente, influenciaram sua produção. O objetivo é provocar algumas reflexões iniciais e não muito aprofundadas sobre questões que podem parecer confusas ao leitor, à primeira vista, como por exemplo: a coexistência do tempo e eternidade no espaço transcendental, e a conservação, pela alma, das características do corpo e conseqüente sujeição à passagem do tempo, especialmente onde há punição, seja definitiva ou transitória. Para essas questões serão apresentadas interpretações que poderão ser estimulantes à leitura da obra.
- **PALAVRAS-CHAVE:** A Divina Comédia. Construção do tempo. Incentivo à leitura.

Dentre inúmeros aspectos suscitados durante a leitura de *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, chamou-me a atenção um aspecto da obra, de natureza filosófica, que sempre intrigou o ser humano e ainda não encontrou uma solução de consenso: a compreensão/definição de tempo. Especialmente na obra de Dante, a construção do tempo torna-se especial, pois ele nos é apresentado por um personagem narrador que, ainda em vida e com natureza corpórea, adentra o espaço transcendental onde se situam os mortos. Esse espaço, dividido entre Inferno, Purgatório e Paraíso, está associado à noção de eternidade, onde, em princípio, não há tempo. Entretanto, sabe-se que no Purgatório o tempo não só passa como essa passagem é a prerrogativa daquele espaço e a grande esperança dos que lá estão em busca da ascensão definitiva ao paraíso. Associada à noção de tempo, há outra questão intrigante na obra para a qual o autor, ao longo do texto, tenta dar uma solução: o modo como as almas são punidas no inferno e no purgatório e como tomam consciência da plenitude do Paraíso sem a sensibilidade corporal sujeita à passagem do tempo.

---

\* UNEMAT – Universidade do Estado de Mato Grosso. Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Linguagens – Departamento de Letras. Tangará da Serra, MT – Brasil. 78 300 000 – martacocco@uol.com.br  
Artigo recebido em 30/03/2014 e aprovado em 21/07/2014.

Essas investigações, em virtude das limitações a que um artigo está sujeito, têm por objetivo provocar reflexões sobre o tema aos leitores de *A Divina Comédia* que não tenham conhecimento especializado em linguagens e em filosofia e que, à primeira vista, poderão se deparar com uma sensação de estranhamento e de incompreensão. Não nos ocupamos das tradicionais especulações literárias acerca do tempo: o tempo histórico, o tempo da narrativa e o tempo da narração.

O modo como Dante Alighieri (2006) constrói o tempo em sua obra, combinando a liberdade criativa de que um texto literário dispõe com a necessidade de verossimilhança, foi influenciada pelo pensamento, até então produzido na cultura ocidental, sobre o conceito de tempo (linear e progressivo). Assim, levamos em conta como o tema foi tratado pelos principais filósofos e pensadores desde os gregos até os contemporâneos de Dante (1265-1321), especialmente aqueles nos quais se baseou a doutrina cristã em que a obra está embasada. Como é impossível elencar todos, selecionamos, para este fim, a síntese do pensamento de Platão, Aristóteles e Santo Agostinho. A escolha recaiu sobre esses três pensadores, também, por que, na própria obra, Dante dá a eles o devido destaque, como nesta passagem em que o personagem Virgílio responde a Dante sobre a razão de a usura ser um pecado:

Pois a filosofia, a quem a entende,  
disse, mostra que quase em toda a parte  
a natureza a sua marcha aprende

do intelecto divino e de sua arte;  
se olhares tua Física diletta  
verás bem claro, como num encarte,  
[...]  
(DANTE ALIGHIERI, *Inferno*, canto XI, 97-102).

Há, em *A Divina Comédia*, referência a outros pensadores e teólogos que certamente são relevantes para esta discussão, mas não serão mencionados pela limitação espacial de um artigo. Iniciamos pela apresentação de alguns trechos da obra, das três partes que a compõem, evidenciando como podem surgir e serem resolvidas as seguintes questões: a doutrina cristã diz que depois da morte há a eternidade. Em *A Divina Comédia*, o destino dos mortos será o Inferno, ou o Purgatório, ou o Paraíso, conforme tenham sido suas condutas durante a existência. Pois bem: se o inferno é o lugar da punição e as punições descritas pelo narrador prescindem do corpo, da matéria, como ocorrerá essa punição? Se, para haver noção da punição ou da recompensa, de que algo está acontecendo, é necessário que haja movimento, que haja tempo, como se dá essa sensibilidade no inferno e céu eternos? O Purgatório, onde a passagem do tempo é uma prerrogativa – pois ali as almas purgarão por determinado tempo para depois merecerem o céu – foge à noção da eternidade (depois da morte) proposta pela doutrina cristã?



É necessário ressaltar que não levaremos em conta, nessas questões, as diversas interpretações teológicas existentes na atualidade, pois, se de um lado, concentramos nas correntes de pensamento que podem ter influenciado o autor em sua época, de outro, levamos em conta as dúvidas do leitor comum, não especializado, cujo caminho de investigação mais provável é a própria obra. Outra consideração importante a fazer é a de que não podemos perder de vista o caráter ficcional de *A Divina Comédia*, o que equivale a dizer que o único compromisso do autor é com a coerência no plano literário.

Começamos pela primeira parte do livro, denominada Inferno e constituída de 34 cantos. Nela se dá o início da viagem de Dante que adentra numa selva escura, defronta-se com feras e é socorrido pelo poeta Virgílio que o acompanhará durante todo o percurso. Nos nove círculos que compõem o inferno, Dante se deparará com toda a sorte de pecadores cujos castigos estão diretamente relacionados com os atos cometidos:

O Inferno, nem seria necessário dizer, é o lugar da expiação dos pecados. Em sua viagem, Dante Alighieri (Inferno, canto III, 16-18) sinaliza:

Pois já somos chegados ao lugar  
onde se vê a sofredora gente  
que a luz do bem não soube conservar.

Vejamos como ocorrem, no inferno, as noções de tempo, eternidade, corpo e alma. No caso do tempo, os vários indícios das formas verbais indicam movimento, ação que perdura e, em alguns casos, até evolução dos movimentos que se repetem sem cessar:

A borrasca infernal, que nunca assenta,  
as almas vai mantendo em correria;  
e voltando, e batendo, as atormenta.

Arremessadas contra a penedía,  
praguejavam, unidas, num crescendo,  
amaldiçoando a divindade pia.

Ouvi que ali gemiam, padecendo,  
os réus carnais, aqueles que a razão  
ao apetite andaram submetendo.

E tal como aos zorraís em migração  
movem as próprias asas para a frente  
- movia aquelas almas o tufão.

(DANTE ALIGHIERI, Inferno, canto V, 31- 42).

Para a percepção da “correria”, dos “gemidos”, parece ser indispensável um corpo de onde esses movimentos e sons emanem. Entretanto, o poeta atribui essas características, que nos são conhecidas como corpóreas, às almas (*movia aquelas almas o tufão*). Temos, nestes versos, outros exemplos de sucessão de movimentos:

Como a vaga a se altear no Caridi,  
que na outra bate, e gira na corrente,  
estava a gente a rodopiar ali.

Tantos inda eu não vira, certamente.  
Vinham, aos peitos nus impulsionando  
pesos enormes, esforçadamente.

E chocavam-se em cheio; e, pois, recuando  
de volta à sua Pete, rebradavam:  
“por que dissipas?”, “Por que estás guardando?”

Assim no escuro círculo passavam,  
indo e vindo, de um lado ao outro lado,  
e sem cessar estes refrãos gritavam.

(DANTE ALIGHIERI, *Inferno*, canto VII, 22-33).

Conforme afirmamos, é evidente a repetição, a continuidade (“rebradavam, sem cessar gritavam”). Há a continuidade e há a sucessão de movimentos. É possível haver sucessão de movimentos fora do tempo? Poderíamos pensar que essa percepção ocorre apenas para Dante, que está em condição diferenciada naquele espaço. Mas é Virgílio (já morto) quem situa o viajante no tempo. Há, inclusive, um momento em que ele se vale do conhecimento astrológico para dar a Dante uma noção de que horas seriam, uma vez que, naquela escuridão, não podiam ver os astros:

Segue-me agora: A marcha aqui me apraz  
os Peixes já se deixam no alto ver,  
o Carro inteiro sobre o Coro jaz:  
e inda está longe o passo em que descer.

(DANTE ALIGHIERI, *Inferno*, canto XI, 112-115).

Em nota, o tradutor Cristiano Martins<sup>1</sup> explica que a referência a Peixes é, na verdade, à “constelação dos Peixes que, pela sua posição naquele instante, em relação à Ursa maior (o carro), indicava a aproximação da aurora.” Em outro momento, outra referência à passagem do tempo:

---

<sup>1</sup> Cf. DANTE ALIGHIERI, 2006, p.161.

Naquela quadra do ano novo, quando  
o sol no Aquário estende a crina inflada  
as noites vão-se aos dias igualando,  
(DANTE ALIGHIERI, *Inferno*, canto XXIV, 1-3).

Para uma melhor compreensão dos versos acima, citamos as notas explicativas do tradutor:

1. *naquela quadra do ano novo*: entre o fim de janeiro e o princípio de fevereiro, época em que o sol está sob a constelação de Aquário, e seus raios(a crina inflada) adquiriam, aos poucos, maior força e calor e as noites já tinham quase a mesma duração que os dias.<sup>2</sup>

Nos versos abaixo, no momento em que atravessam um rio numa barca, há uma distinção entre os personagens Dante e Virgílio. Um, por estar vivo, possui um corpo e o outro é apenas uma sombra. Isso faz com a barca balance com o peso do corpo de Dante.

Meu guia entrou na barca incontinenti,  
Depois fui eu; e só quando eu entrei  
Foi que a mesma adernou ligeiramente.  
(DANTE ALIGHIERI, *Inferno*, canto VIII, 25-27).

Está evidente, portanto, a ausência da corporeidade no *Inferno*. Ausente o corpo, onde se situam as terminações nervosas responsáveis pela sensação de dor, como os castigos impingidos aos pecadores farão algum efeito? A dor é sentida, pelos exemplos que vimos até agora, pois há gemidos, etc. Mas como Dante solucionou essa questão? Ressalvamos que esta é uma questão possível de ser formulada por um leitor da atualidade. Hoje sabemos que o corpo possui terminações nervosas, mas na Idade Média o sistema nervoso ainda não era conhecido. Nem mesmo Descartes<sup>3</sup>, no século XVII, o conhecia, pois chamava de “espíritos animais” os elementos responsáveis pela transmissão das sensações do corpo para a alma.

Voltando à questão, verificamos como ela se resolve no plano da obra. No *Inferno* não há nenhuma alusão ao tema, apenas a menção de que existem sombras com a aparência do corpo. Mais adiante, no purgatório, quando Dante pensa estar sozinho, pois não vê Virgílio, encontramos uma referência a esse enigma:

---

<sup>2</sup> Cf. DANTE ALIGHIERI, 2006, p.251.

<sup>3</sup> Sobre o assunto ver: Descartes (1979).

Olhei em torno, à busca, a alma insegura,  
pensando estar sozinho, pois só via,  
à frente, de uma sombra a terra escura.

“Por que te inquietas?”, começou meu guia,  
volvido a mim: “Pois não me tens ao lado,  
conduzindo-te aqui por esta via?

[...]

A alta virtude às penas sujeitar  
do fogo e gelo quis nossa aparência,  
sem seu procedimento demonstrar.

(DANTE ALIGHIERI, Purgatório, canto III, 19-31).

Em nota, Cristiano Martins elucidava: “Vergílio explica a Dante que, apesar de incorpórea, tal aparência (a alma) foi sujeita pela vontade divina a sofrer os castigos [...] mas sem revelar o processo operativo através do qual foi isso obtido”<sup>4</sup>. Entretanto, no Canto XXV do Purgatório é que a questão fica esclarecida (pelo menos no plano literário), quando Virgílio pede a Estácio que faça a explanação a Dante sobre a geração do homem, sobre a infusão da alma no corpo e sobre como as sombras mantêm, após a morte, a aparência humana e manifestam reações como as dos vivos. Dominado pela curiosidade, Dante indaga: “Como pode ficar tão consumida/ a alma, que não precisa de alimento?” (DANTE ALIGHIERI, Canto XXV, 20-21) e a resposta está em:

Abre à verdade, entanto, inteiro o peito,  
e sabe que, quando se dá no feto  
a integração do cérebro perfeito,

o primo moto o vê, e em seu afeto  
à obra da natureza peregrina,  
lhe infunde um sopro, de fulgor repleto,

que as ativas virtudes lhe ilumina,  
e atrai a si, uma alma, então, formando  
que vive e sente e, logo raciocina.

E porque não prossigas duvidando,  
pensa no sol que se transforma em vinho,  
no sumo da videira se infiltrando.

Quando a Laquésis escasseia o linho,  
parte-se a alma da carne e, virtualmente,  
leva o humano e o divino em seu caminho.

---

<sup>4</sup> Cf. DANTE ALIGHIERI, 2006, p.362.

Sem a força corpórea, agora, à frente,  
a memória, a vontade e a inteligência  
inda se aguçam mais que anteriormente.  
(DANTE ALIGHIERI, Purgatório, Canto XXV, 67-84).

Verificamos, então, que não há corpo, mas uma alma com aparência de corpo que, mantendo as faculdades da memória, da vontade e da inteligência, mantém, por conseguinte, a sensibilidade para e a consciência das punições ou benesses.

No Purgatório, a noção de que o tempo passa é nítida, em íntima relação com aquele espaço, pois, sua prerrogativa é a temporalidade. Ali as almas expiarão algumas faltas para depois alçarem ao paraíso.

“Almas eleitas, ainda no degredo”,  
disse Virgílio, “por aquela paz  
que espero vos será dada bem cedo,

Mostrai-nos onde o prumo se desfaz,  
para o podermos ir, enfim, galgando;  
que o tempo, aquém a mais sabe, mais apraz.”

[...]

- assim se aproximava, à nossa frente,  
dos eleitos a fila afortunada,  
a caminhar tranquila, lentamente.

(DANTE ALIGHIERI, Purgatório, canto III, 73-87).

No Paraíso, a questão parece pouco conflituosa, pois os episódios são muito mais discursivos do que narrativos, a descrição espacial possui pouca variação e essa ocorre em função de menor ou maior intensidade de luz. No limite, pode-se dizer que o espaço, no Paraíso, é uma aura luminosa, a aura de Deus, ou ainda, Ele próprio. Quanto aos índices temporais, são escassos. Assim mesmo, encontramos alguns:

\_ assim vi a coroa iluminada  
mover-se, e uma canção entoar tão terna  
que não se poderia ouvir cantada.

(DANTE ALIGHIERI, Paraíso, canto X, 145-147).

A vista eleva ao grau mais eminente,  
por reencontrar na altura a Mãe divina,  
de que este reino é súdito obediente.”

Assim fiz: e como à hora matutina  
fulgura o oriente mais, sobre o horizonte,  
do que o lugar no qual o sol declina,

e como se de um vale olhasse a um monte,  
vi expandir-se súbito clarão,  
que obumbrava, ao redor, toda outra fonte.  
(DANTE ALIGHIERI, Paraíso, canto XXXI, 115-123).

Nestas estrofes, Adão fala a Dante:

No monte que se eleva à mor altura,  
passei, em vida limpa ou degradante,  
desde a hora prima à hora que se apressura

empós da sexta, à volta do quadrante.  
(DANTE ALIGHIERI, Paraíso, canto XVI, 139-142).

O que temos, com maior ocorrência no Paraíso, são questionamentos de Dante respondidos por Beatriz e outras almas beatificadas que lá se encontram. Um exemplo dessas curiosidades é reportado ao que diz Platão sobre a origem e destino das almas, nesta passagem em que Beatriz fala a Dante:

“Em ti observo”, disse-me, “o rigor  
da dúvida sem fim que te tortura,  
e não consegues nem sequer expor.

[...]

E, por igual, preocupa-te a questão  
do regresso das almas às estrelas,  
como a doutrina o ensina de Platão.  
(DANTE ALIGHIERI, Paraíso, canto IV, 16-24).

Embora haja, no texto de Dante, a preocupação em distinguir a doutrina cristã do paganismo, advertindo para a equívoca interpretação da filosofia platônica que levou muitos povos à adoração de “falsos deuses” simbolizados nas estrelas (Marte, Mercúrio e Júpiter), é inegável a influência da concepção platônica na criação da comédia, inclusive na estruturação<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Em todas as partes da Comédia, tanto no Inferno, como no Purgatório e no Paraíso, a última palavra da última estrofe é “estrelas”. Isso pode ser interpretado como o gesto empreendido por Dante, em sua viagem, que começa no abismo e finda no alto, ou, ainda, ao próprio destino das almas que são as estrelas de onde provieram, segundo a filosofia platônica.

Expostos os fragmentos do texto que suscitaram as questões deste artigo, elencaremos a síntese do pensamento de Platão, Aristóteles e Santo Agostinho para analisarmos quais concepções afetaram mais diretamente a construção do tempo em *A Divina Comédia*.

Para Platão (1977), o tempo tem origem cosmológica, ou seja, nasceu quando um ser divino colocou ordem no caos existente:

Desejando a divindade que tudo fosse bom e, tanto quanto possível, estreme de defeitos, tomou o conjunto das coisas visíveis – nunca em repouso, mas movimentando-se discordante e desordenadamente – e fê-lo passar da desordem para a ordem, por estar convencido de que esta em tudo é superior àquela. (PLATÃO, 1977, p.48).

Isso está registrado em um de seus diálogos, em que, através do personagem Timeu, ocupa-se com os conceitos de mudança e de permanência. Para ele, a existência é ilusória, passageira e secundária às coisas afetadas pelo tempo, sujeitas à mudança e percebidas pelos sentidos. Tudo que há no mundo empírico, para Platão, são modelos imperfeitos do verdadeiro que está no mundo das ideias, onde o Ser é real e duradouro. Nesse diálogo, entre as principais premissas, destaca-se a de que o corpo humano é perecível e o do universo não, além da concepção de que há uma “alma do mundo” que dinamiza e rege os movimentos. Também ganha destaque a relação entre alma e corpo, sendo a alma racional a que sobrevive depois da morte e a única capaz de contemplar o mundo das ideias. Outra noção fundamental exposta no diálogo é a de que o tempo só existe no mundo sensível. No mundo das ideias, segundo Platão, não cabem as questões onde e quando. Tanto a temporalidade quanto a eternidade são governadas por um demiurgo, que é simultaneamente as duas coisas. Para Timeu,

Seja como for, o tempo nasceu com o céu, para que, havendo sido criados concomitantemente, se dissolvessem juntos, caso venham algum dia a acabar. [...] Foi feito segundo o modelo da natureza eterna, para que se lhe assemelhasse o mais possível. (PLATÃO, 1977, p.54).

Enfim, o tempo é ligado a mudanças, ao vir-a-ser, e não existe para as realidades eternas. Cada coisa tem um tempo próprio, mas que retorna ao começo.

Não admitindo a presença do tempo no mundo das ideias, que tomamos como o espaço da eternidade, não pudemos encontrar em Platão a explicação para o tempo que passa no Purgatório. Mas verificamos ser dele a concepção de um centro ordenador do universo e, como a própria obra elucidada, a explicação para a sensibilidade das almas, o que permite, então, a consciência do estar sendo castigado definitivamente, provisoriamente ou, no Paraíso, a consciência do estar sendo recompensado, a despeito do tempo.

Outro filósofo com contribuição importante para essas questões foi Aristóteles. Em *Os sentidos do tempo em Aristóteles* Fernando Puente (2001, p.27) diz que o estagirita defendia que só da substância corruptível se poderia dizer que se encontrava no tempo, pois, “ser no tempo” significa ser medido pelo tempo, ou “[...] daquilo que não se encontra em movimento ou repouso não se pode dizer que se encontre no tempo”. Isso está relacionado com o conceito de ente:

Ente, para Aristóteles, pelo menos ente no sentido do ente sujeito ao devir (que constitui propriamente o âmbito da Física), significa para ele ser um ente que possui, melhor ainda, que está em um certo movimento capaz de ser numerado. Esse número com que numeramos o movimento é precisamente o tempo. (PUENTE, 2001, p.62).

Se, apenas o ser que estava no tempo continha uma matéria corruptível, isso explica por que as almas sofrem sempre os mesmos castigos, sentem a dor, mas não têm nenhuma mutilação, pois sua natureza é incorruptível. Não devemos esquecer que a alma castigada foi maculada pelo corpo durante a vida e está condenada a sofrer eternamente sob a marca do pecado. As punições estão sempre de acordo com o pecado cometido, ou seja, elas lembram o tipo de mácula com que o corpo marcou a alma e, por isso, mesmo extinto o corpo, a alma carregará o sufrágio eterno do pecado cometido.

Segundo Pimentel (2009) uma das questões fundamentais para a discussão do conceito do tempo em Aristóteles diz respeito ao modo como o filósofo define o agora:

[...] nada que seja contínuo como o tempo pode ser feito de coisas indivisíveis ou discretas como o agora, que é uma contrapartida do tempo e nada que é contínuo pode ser feito sem partes, o agora não possui partes, logo não faz parte do tempo. Mas as partes do contínuo são infinitamente divisíveis. Assim, conhecemos somente uma parte do tempo, mas não todo o tempo existente através das divisões estabelecidas pelo agora. Como o intelecto não conhece o tempo como um todo, também não conhece o movimento e sim *um* tempo e *um* movimento e isso somente é possível por meio dos “agoras”, afixados distintamente no intervalo do tempo, como referência aos limites anterior e posterior do movimento.

Enfim, as almas que estão no inferno só experimentam a sensação do agora, que, segundo Aristóteles, não faz parte do tempo. Por isso a repetição incessante dos movimentos. Santo Agostinho, mais tarde, retoma essa concepção. No livro *Confissões*, a definição do tempo foi buscada em intensa reflexão e num diálogo travado com o próprio Deus, de quem esperava obter as respostas. Vejamos:



O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém mo perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei. Porém, atrevo-me a declarar, sem receio de contestação, que se nada sobreviesse, não haveria tempo futuro, e se agora nada houvesse, não existiria o tempo presente.

De que modo existem aqueles dois tempos – o passado e o futuro –, se o passado já não existe e o futuro ainda não veio? Quanto ao presente, se fosse sempre presente, já não seria tempo, mas eternidade. (AGOSTINHO, 1987, p.218).

Esta pode ser a explicação definitiva para o que ocorre com o Inferno e o Paraíso. Embora haja movimento, há sempre a sensação do agora, do presente, da eternidade. Não há passado nem futuro. A questão ainda não fica resolvida para o Purgatório. Antes de prosseguir, é necessário dizer que, em sua tentativa de definir o tempo, Santo Agostinho leva em conta apenas o tempo psicológico, ou seja, o modo como nós compreendemos o tempo, e não o tempo como um ser em si. Assim, conclui que os tempos que existem na nossa mente (na dele) são: “[...] a lembrança presente das coisas passadas, a visão presente das coisas presentes e a esperança presente das coisas futuras” (AGOSTINHO, 1987, p.22). Mais adiante, ao especular sobre a definição de tempo em relação a movimento e duração, conclui que “o tempo não é o movimento dos corpos” (AGOSTINHO, 1987, p.225). Isso ratifica a presença do movimento e a ausência do tempo, como já dissemos, no Inferno e no Paraíso. Tanto para Santo Agostinho como para Aristóteles, o divino é eterno porque é perfeito, não precisa da mudança. O movimento que há não significa tempo, é repetitivo, circular, não progressivo. Tanto os antigos quanto os medievais compreendiam que o movimento poderia se dar apenas pelo deslocamento. O movimento poderia ocorrer, portanto sem haver “duração”, isso é apenas como deslocamento espacial. Assim é possível, por exemplo, que Dante percorra o paraíso mesmo não havendo o tempo.

E o Purgatório? Como Dante soluciona naquele espaço a questão do tempo? Nossa hipótese, depois de reunir o pensamento dos filósofos acima, é que, dentro do princípio da verossimilhança interna, na obra, Dante apela para uma solução de caráter ideológico. No Inferno e no Paraíso, portanto, temos um deslocamento no espaço, mas não temos um deslocamento no tempo. No Purgatório, entretanto, temos um deslocamento no espaço e no tempo. Se não houver amparo filosófico e físico para essa questão, Dante construiu o tempo, no Purgatório, para ser fiel à concepção cristã de que aquele é um lugar de expiação provisória dos pecados. Do ponto de vista ficcional, isso não constitui nenhum problema. Mas, como essas questões suscitam a curiosidade do leitor, do ser humano desde sempre, julgamos importante considerá-las para que o autor e a obra não sejam mal compreendidos, ou até, acusados de inverossimilhança, além de julgarmos que essas provocações poderão tornar ainda mais atraente a leitura de *A Divina Comédia*.

COCCO, M. H. The building of time in *The Divine Comedy*. **Revista de Letras**, São Paulo, v.54, n.1, p.167-178, jan./jun. 2014.

- **ABSTRACT:** *This article establishes a relationship between the way time was built in three transcendental spaces in The Divine Comedy – Hell, Purgatory and Heaven – and the philosophical speculation on the subject held by Plato, Aristotle and St. Augustine, thinkers whose works were read by Dante Alighieri and probably affected his own. The aim is to provoke some thoughts on questions that may seem confusing at first glance, as the coexistence of time and eternity in the transcendental space and the conservation, by the soul, of the characteristics of the body and the consequent subjection to the passage of time, especially where there is definite or transitory punishment. Interpretations to these questions will be presented and may be stimulating to the reading of the work.*
- **KEY-WORDS:** *The Divine Comedy. The building of time. Reading encouragement.*

## Referências

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. 4.ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

DANTE ALIGHIERI. **A divina comédia**. Traduzida e comentada por Cristiano Martins. 8.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

DESCARTES, R. As paixões da alma. In: \_\_\_\_\_. **Discurso do método. Meditações. Objeções e respostas. As paixões da alma. Cartas**. 2.ed. Tradução de J. Guinsburg e B. Prado Jr. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p.25-71. (Os pensadores).

PIMENTEL, R. **O agora e a apreensão do tempo na Física de Aristóteles**. In: CONSCIÊNCIA: filosofia e ciências humanas. 2009. Disponível em: <<http://www.consciencia.org>>. Acesso em: 22 jan. 2012. Não paginado.

PLATÃO. **Diálogos de Platão**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Ed. UFPA, 1977. (Coleção Amazônica).

PUENTE, F. R. **Os sentidos do tempo em Aristóteles**. São Paulo: Ed. Loyola, 2001.

## TESTEMUNHO REALISTA DO ABSURDO: UMA LEITURA DE *MEMÓRIAS DO CÁRCERE* DE GRACILIANO RAMOS

Patricia Trindade NAKAGOME\*

- **RESUMO:** Neste artigo, analisamos a obra *Memórias do Cárcere* de Graciliano Ramos, apontando o quanto o seu testemunho sobre a ditadura do Estado Novo constrói o inverossímil por meio de recursos realistas. Nesse sentido, discutiremos a maneira como o absurdo da realidade (seja no autoritarismo cego, seja no humanismo inesperado) é tratada sob o ponto de vista de um autor/narrador tão comprometido com a verdade sobre a sua experiência e a de outras pessoas sujeitas à invisibilidade das prisões. Pautando-nos na discussão sobre o realismo, especialmente recorrendo à obra de Adorno e Lukács, estabeleceremos paralelos com a obra de Franz Kafka, mais especificamente *O Processo*, mostrando as diferentes maneiras de a ficção e o testemunho revelarem o absurdo da vida humana, sujeita à arbitrariedade de um mundo que pouco se entende.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Graciliano Ramos. *Memórias do Cárcere*. Testemunho. Autobiografia. Realismo.

“Alguém certamente havia caluniado Josef K. pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum” (KAFKA, 2001, p.9). Esta é uma das frases mais impactantes da literatura mundial, frequentemente retomada para exemplificar o “sem-sentido” que caracteriza o tema e a forma do livro de Kafka (BISCHOF, 2006), capaz de ilustrar algumas tendências literárias de sua época, que negativamente representavam o alheamento entre homem e mundo, a parede erigida entre ambos. As duas primeiras palavras do texto caracterizam o muro que limita o personagem: é de uma concretude invisível, de uma invisibilidade concreta. O pronome, classificado como indefinido, marca a vaguidade do fato, mas, por outro lado, o advérbio concretiza essa ausência, tornado-a real, ainda que imperceptível. Dúvida e certeza caminham juntamente em um solo movediço, formador da base primordial do romance, contra a qual todos – personagens e leitores – não podem lutar, apenas aceitar. A aceitação constante termina por jogar até mesmo as frágeis certezas na vala do vazio absurdo.

---

\* Doutora do Departamento de Teia Literária e Literatura Comparada – USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, SP – Brasil. 05508-010 – patricia.nakagome@gmail.com

Artigo recebido em 30/03/2014 e aprovado em 21/07/2014.

Em um contexto mais ensolarado e tardio, Graciliano Ramos também inicia seu livro *Memórias do Cárcere* com uma afirmação que de certo modo se assemelha à anteriormente discutida: “No começo de 1936, funcionário na Instrução Pública de Alagoas, tive a notícia de que misteriosos telefonemas, com veladas ameaças, me procuravam o endereço” (RAMOS, 1989, p.36). Ao lado do tempo e do sujeito concretos, encontra-se uma ameaça indefinida, que, aos poucos, ganha contornos mais nítidos, incapazes de assustar o personagem, conseguindo apenas evidenciar a arbitrariedade do mundo, que impede qualquer forma de ação, como fica nítido na série de questionamentos que percorrem o texto:

Demais estaria eu certo de não haver cometido falta grave? Efetivamente não tinha lembrança, mas ambicionara com fúria ver a desgraça do capitalismo... Tinha o direito de insurgir-me contra os depoimentos venenosos? De forma nenhuma. Não há nada mais precário que a justiça. (RAMOS, 1989, p.46).

Ao contrário da frase de abertura de *O Processo* (KAFKA, 2001), a dúvida não está na atitude do outro, ela se torna um questionamento acerca da ação do próprio personagem que reconhece a impossibilidade de haver incoerência entre as ações do mundo e as regras pautadas por ele, de modo que o “erro” só poderia estar no indivíduo que, por vezes, seria incapaz de compreender as “regras do jogo”, variáveis de acordo com o jogador sentado diante do tabuleiro. A justiça é precária, e mais ainda é a possibilidade de compreender seus parâmetros. Diante disso, resta a consternação, a certeza de que “de forma nenhuma” haveria o direito de questionar o que ocorria. Não se questiona, aceita-se, embora muitas vezes não se saiba o quê, nem o porquê.

Josef K. e Graciliano Ramos estão conformados, mas a forma como concretizam esteticamente seus posicionamentos, e as possíveis leituras por eles provocadas, são radicalmente distintas. A obra de Kafka é alvo de leituras diversificadas, que variam desde uma perspectiva teológico-psicanalítica até uma que considera sua obra como uma representação do totalitarismo moderno que assolaria o mundo décadas após sua morte (GAGNEBIN, 2006). Interpretações diversas existem para exemplificar a riqueza do material literário, mas elas devem ser sempre produtos posteriores de uma leitura minuciosa do texto kafkiano, em que efetivamente reside a autoridade plena do autor<sup>1</sup>, cuja escrita complexa cria frases que, ao mesmo tempo, significam e obscurecem, impondo um grande incômodo ao leitor, obrigado a sair de sua passividade, tanto para compreender as narrativas quanto para esquivar-se do ataque de suas cenas. Não há qualquer estabilidade: nem no mundo, nem na

---

<sup>1</sup> Adorno (2001, p.242) afirma: “A autoridade de Kafka é a dos textos. Somente a fidelidade à letra pode ajudar, e não a compreensão orientada”.

narrativa e seus desdobramentos. A ausência de sentido constrói uma rígida rede de leves e transparentes fios que envolvem a todos: diálogos fragmentados, imagens desorientadoras e escolhas imprevisíveis paradoxalmente atuam na construção do vazio, representando a separação brutal, e ao mesmo tempo invisível, entre o homem e o mundo, entre suas ações e as consequências delas.

O indivíduo roda perdido em torno de um mesmo ponto, enquanto o mundo segue normalmente seus movimentos, revelando sua indiferença a mais-um-homem. Em um tempo e espaço subjetivos, o homem não se totaliza; ele é apenas o limite de seu corpo e se perde em labirintos móveis. Adorno afirma que na obra de Kafka: “[...] a pura subjetividade, necessariamente alienada e transformada em coisa, é levada a uma objetividade que se exprime através da própria alienação. A fronteira entre o humano e o mundo das coisas torna-se tênue” (ADORNO, 2001, p.260). A relação entre mundo e homem se dá na mesma dimensão de vazio que cerca cada instância isoladamente, o que legitima e torna significativa a dimensão a-histórica da obra de Kafka. O traço valorizado por Adorno é, na visão de Lukács, um aspecto negativo, pois o deslocamento da subjetividade poderia indicar uma ausência de posicionamento do autor, o que em última instância significaria “[...] uma recusa previamente oposta à perspectiva socialista” (LUKÁCS, 1969, p.101).

Dois críticos de peso discordam na base da compreensão de um autor fundamental como Kafka. Em essência concordamos com a visão de Adorno sobre a totalidade significativa existente no interior da obra de Kafka, capaz de revelar em seu desligamento da objetividade os principais impasses do mundo moderno. Mas, por outro lado, embora discordemos de alguns aspectos centrais da discussão de Lukács, consideramos extremamente importante sua defesa do realismo e julgamos que ela seja pertinente para o contexto moderno e contemporâneo. Por certo, isso não quer dizer que realizaremos neste ensaio um embate aos moldes de “Kafka ou Mann” (LUKÁCS, 1969), ou, no nosso caso, Kafka ou Graciliano Ramos, mas apenas buscaremos mostrar a força do realismo, evidente não apenas pelo seu uso ainda muito elevado, mas principalmente, conforme acreditamos, pelo fato de ele permitir uma representação e uma avaliação críticas de um mundo marcado pelo signo da negação.

Kafka sentia o desconforto de um mundo que gradativamente revelava sua hostilidade e incoerência. Para representá-lo, ele elege concretizar esteticamente este incômodo em uma esfera subjetiva. Passadas algumas décadas, os paradoxos do capitalismo se adensaram, de tal modo que os sinais da descartabilidade do homem não se tornaram apenas impressões difusas, mas evidências demasiado concretas, como comprovam as experiências totalitárias, que encontraram seu expoente máximo nos campos de concentração. O homem que podia viver sem sentido, mas que ainda reconhecia a possibilidade de reciclagem, logo se viu na condição de detrito

permanente<sup>2</sup>, excluído principalmente da esfera econômica, na qual se centralizam paradoxos fundamentais da modernidade. Essa exclusão massiva está na ponta de um processo de profundo apagamento do homem *qua* homem, animalizado em sua essência. A desumanização e animalização foram representadas por Kafka e Graciliano, sendo que este os apresenta de forma mais explícita, apontando-os como parte constituinte do sistema repressor:

Essa vaidade tola devia basear-se na suposição de que enxergariam em mim um indivíduo, com certo número de direitos. Logo ao chegar, notei que me despersonalizavam. O oficial de dia recebera-me calado. E a sentinela estava ali encostada ao fuzil, em mecânica chateação, como se não visse ninguém. (RAMOS, 1989, p.52).

É tola qualquer pretensão de que um homem seja reconhecido como homem, apreendido em sua individualidade, pois ele sequer é visto, como demonstram os gestos mecânicos da sentinela. Tem-se, assim, uma despersonalização dupla: o encarcerado não é visto como um homem, mas tampouco o é o vigilante, tomado pelo narrador como um detalhe do pano de fundo que envolve a ação, o que fica ainda mais evidente na continuidade desta cena: “[...] passei em frente do manequim teso, sem me decidir a perguntar-lhe quantos metros o fio que me amarrava poderia estender-se: provavelmente nas funções de espantelho, a criatura emudecia” (RAMOS, 1989, p.53).

O narrador se encontra diante de uma pessoa com função de amedrontar, de coibir as ações dos vigiados, mas que, na realidade, apenas provoca o silêncio. O silêncio do ambiente, no entanto, não é causado por uma sensação de temor, mas simplesmente pela decisão do narrador de não elaborar uma questão. Ele não pergunta porque acredita que o “manequim” não poderia dar uma resposta. O narrador nota a contradição: o encarcerado pode perguntar e o vigia não pode responder? Com esse questionamento, Graciliano transpassa a aparência da figura uniformizada para perceber sua limitação; o mesmo ocorre com o pássaro corajoso, que após perceber que seu temor era provocado por um simples boneco, pousa na cabeça do espantelho e observa, em posição superior, o desejoso campo que se estende.

Graciliano encontrava-se amarrado, tendo seus movimentos limitados pelo comprimento do fio, mas a descrição do militar mostra que a restrição deste era ainda maior que a dele próprio, visto que é o personagem quem se desloca para vê-lo e não o contrário. As únicas ações possíveis para aquele “espantelho” eram as corretivas, que

---

<sup>2</sup> “A produção de ‘refugio humano’, ou, mais propriamente, de seres humanos refugados (ou ‘excessivos’ e ‘redundantes’, ou seja, os que não puderam ou não quiseram ser reconhecidos ou obter permissão para ficar) é um produto inevitável da modernização, e um acompanhamento inseparável da modernidade. É um inescapável efeito colateral da *construção da ordem* e do *progresso econômico*” (BAUMAN, 2005, p.12, grifo do autor).

não significavam qualquer atitude do sujeito, mas sim a ação motivada por uma força de disciplina. Ao acompanhar o início de *Memórias do Cárcere*, tem-se a sensação de estar diante de um personagem que, embora privado de liberdade, é o único realmente capaz de andar e falar livremente. A comparação entre vigilante e espantalho indica que o narrador considera que a aparência é a única semelhança entre o militar e um indivíduo, pois o espantalho assemelha-se ao homem apenas no tamanho, mas de perto se constata o ardil humano colocado em um objeto. O narrador mostra a sua liberdade de se aproximar desse boneco humano e atestar sua falsidade. Deste modo, há o reconhecimento de que a despersonalização imputada a ele era reflexo do sistema militar que o cercava, de tal modo que os agentes da despersonalização transformavam-se também em alvos dela.

A despersonalização acentua-se ao longo da narrativa e converte-se em animalização, algo já recorrente na ficção<sup>3</sup> de Graciliano, mas ainda mais naturalizado em *Memórias do Cárcere*:

Gente singular, meio esquisito: até para revelar sentimentos generosos, era indispensável a brutalidade. Na desordem, mexendo-me ao acaso, via-me forçado a achar razoável o disparate: o homem recorria à violência com intuito de prestar-me favor, e admiti que não podia comportar-se de outro modo. Tinha um coração humano, sem dúvida, mas adquirira hábitos de animal. Enfim todos nos animalizávamos depressa. O rumor dos ventres à noite, a horrível imundície, as cenas ignóbeis na latrina já não nos faziam mossa. (RAMOS, 1989, p.420).

O processo de passagem de homem a animal ocorria com rapidez, especialmente estimulado pelo ambiente e pelo contato com outros homens, que já não reconheciam na civilidade uma maneira adequada de comportar-se no meio carcerário. O sistema, através das regras militares, desumanizava a todos e animalizava a maioria, condenando-os a uma condição contrária a “da dignidade humana, conceito supremo da burguesia.” (ADORNO, 2001, p.268). A este processo, Graciliano reage reconhecendo a ausência de valores essenciais à plena consolidação humana, mas negando que tenha perdido o olhar humano, aquele que possibilita, ao menos, pensar criticamente sobre sua situação. Colocaram-no ao lado de animais, mas ele consegue erguer a cabeça e espiar a situação, olhando para si próprio e para sua condição com distanciamento.

---

<sup>3</sup> Em *São Bernardo*, há uma distinção de humanidade entre as pessoas: “Essa gente faz o que se manda, mas não vai sem pancada. E Marciano não é propriamente um homem” (RAMOS, 2002, p.110). Esta é a explicação dada por Paulo Honório ao questionamento indignado de Madalena sobre a razão que o fizera agredir fisicamente um funcionário. Já em uma das frases mais renomadas da literatura nacional: “Você é bicho, Fabiano”, há a consciência da animalização, que, no entanto, é encarada pelo personagem em seu aspecto positivo, de resistência às adversidades: “Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades”

Em oposição ao “dever negativo”<sup>4</sup> que Kafka encarna em sua escrita, Graciliano representa o processo de animalização e a desumanização através de outra *forma*, caracterizada por recorrentes descrições e por uma linearidade bem definida, que o ajudam a não se perder no caminho do absurdo que o cercava. Jogar luz na escuridão, buscando sentido e reconhecendo a realidade circundante era seu modo de resistência. A narração é usada como modo de se afastar do processo digestivo que procurava engolir a todos e vomitá-los em um cantinho escuro, abandonado.

Ao invés de representar apenas uma forma conservadora, a escrita preponderantemente realista pode – como acreditamos ocorrer no caso de *Memórias do Cárcere* – configurar outra maneira de revelar as profundas contradições da modernidade, a qual, em seu princípio, demonstrava a mesma solidez de sua forma literária mais eminente: o romance que, como mostra Watt (1996), tem o realismo como uma de suas principais marcas. Diante disso, poderíamos questionar: a escrita realista ainda poderia dar conta de uma realidade que não cumpriu as promessas burguesas dos auspícios da modernidade? Colocado desta maneira, possivelmente teríamos uma resposta negativa, mas o fato é que consideramos que a modernidade não apenas cumpriu suas proposições iniciais, como perversamente as superou. Ao contrário de ser exultada pelos seus ganhos, a modernidade tornou-se, por seu êxito, um produto amplamente paradoxal, como exemplarmente demonstra sua multifacetada ambivalência<sup>5</sup>. Diante de tal cenário, um novo questionamento sobre a pertinência do realismo possivelmente ganharia uma nova resposta: sim, a forma realista, cujo apogeu representou a necessidade de dar contornos concretos a um mundo que envolvia sujeitos profundamente singularizados, pode ser significativa em um contexto em que a singularidade foi perdida e a realidade se configura em um absurdo profundamente hostil.

A escrita realista não significa um retrocesso a uma fase moderna que não mais voltará, mas uma maneira de reagir a essa modernidade no modo que lhe é mais peculiar: através do movimento natural de reação que existe em cada ação, através da negatividade existente em cada ato aparentemente positivo. Não a negação que não reconhece a origem, mas a negatividade que se assemelha ao modelo original para desmontá-lo, revelando, através da semelhança, as fissuras que corroem sua base.

O realismo que se consolidara no romance sob as luzes da modernidade ganha uma dimensão reveladora quando dá forma à narração da vida de um homem que se

---

<sup>4</sup> Adorno (2001, p.269): “Fazer o negativo é o nosso dever: o positivo já nos foi dado.”

<sup>5</sup> Bauman (1999, p.23) assinala “A ordem e a ambivalência são igualmente produtos da prática moderna; e nenhuma das duas tem nada exceto a prática moderna – a prática contínua, vigilante – para sustentá-la. Ambas partilham da contingência e falta de fundamento do ser, tipicamente modernas. A ambivalência é, provavelmente, a mais genuína preocupação e cuidado da era moderna, uma vez que, ao contrário de outros inimigos derrotados e escravizados, ela cresce em força a cada sucesso dos poderes modernos. Seu próprio fracasso é que a atividade ordenadora se constrói como ambivalência”.



depara com gigantescos e repentinos obstáculos da modernidade. O realismo adquire novos contornos ao entrar no gênero autobiográfico, que por se constituir como relato individual, dá relevo ao homem, precisamente o ponto de confluência das ambiguidades modernas. Como já discutido, o homem é animalizado e desumanizado em processos que buscam mostrar sua irrelevância ao mundo, seja por fatores econômicos, religiosos, étnicos e políticos. No Brasil, a ditadura do Estado Novo, período no qual se insere *Memórias do Cárcere*, foi um dos primeiros e mais notáveis momentos em que as questões políticas nitidamente foram utilizadas para retirar os indesejáveis do cenário nacional. O poder de afastar o outro se manifesta de forma avassaladora: tal como já apresentado no início do texto, Graciliano Ramos um dia é arrancado de sua casa e mantido em uma prisão por quase um ano, sem qualquer interrogatório ou explicação. Nada. Invertendo o famoso bordão, aqui a vida imitou a arte.

Comparativamente à obra de Kafka, nota-se que em *Memórias do Cárcere* o absurdo é aceito com maior naturalidade pelo personagem e até mesmo por nós, leitores, que já não consideramos o arbitrário como uma arbitrariedade, mas sim como uma certeza sempre à espreita. O mundo mudou muito em algumas décadas. O adensamento da incerteza a transformou em parte constituinte da realidade, de modo que, talvez, uma representação fragmentada, ou até surrealista, já não conseguisse causar o mesmo impacto de outrora. O surreal foi incorporado no modo de viver, no vocabulário corrente (“vivi uma cena surreal hoje”). O surreal tornou-se marca da vida moderna e representá-lo na escrita poderia, talvez de novo, encarnar o mesmo aparente retrocesso que o realismo pareceu representar há algumas décadas. Saindo do plano hipotético, do “talvez” recorrente neste parágrafo sobre a escrita realista na ficção, sugerimos que o realismo pode fornecer contornos adequados, e mais significativos, para um gênero literário que toma a verdade como base: a autobiografia.

Assumindo o risco da obviedade, ressaltamos que a realidade, com seus absurdos cotidianos, é fundamentalmente real. Deste modo, a necessidade de mostrá-la como verdadeira em uma obra que assume o valor histórico ao lado do literário dá outra significação à mímese, não utilizada apenas para representar a realidade, mas para dotá-la de sentido e permitir sua compreensão, tanto por parte do leitor, que assume o texto como depoimento de um mundo que o envolve, quanto por parte do autor/narrador que deve codificar o absurdo e convertê-lo em texto. Aliás, é precisamente a categoria de narrador que coloca importantes pesos na balança do realismo x anti-realismo. Em Kafka, há um narrador que compreende o absurdo tanto quanto o personagem, ou seja, não o compreende, mas que pode, ao menos, realizar suposições, distanciar-se de fatos que não tocam sua pele. Na autobiografia, ao contrário, narrador e personagem configuram um elemento mais singularizado, diretamente envolvidos com os fatos relatados, ainda que em momentos distintos. O narrador une-se ao personagem e ao autor para pularem juntos no prato que revela a pertinência do

realismo, o qual, no entanto, não se inclina tanto a ponto de negar as marcas e a necessidade da subjetividade na escrita.

A figura do narrador está, como mostra Adorno (2003), imbuída, já no final do século XIX, de uma profunda subjetividade, que coloca o realismo em uma posição questionável, não mais única. A ruptura do modelo burguês imprimiu uma fissura na forma tradicional do romance que não mais poderia ser plenamente suprimida, ainda que se optasse por uma postura realista. Assim, mesmo a narrativa de Graciliano sobre uma realidade histórica está carregada de uma visão subjetiva de um mundo objetivo, a qual não busca analisar a essência oculta da realidade, nem simplesmente representar sua superficialidade, mas acima de tudo compreendê-la, entendendo, através de fatos e elementos concretos, o que motiva o mundo objetivo. *Memórias do Cárcere* encontra-se em uma posição intermediária entre anti-realismo e realismo, que adquire forma em uma linguagem “tradicional”.

A ruptura com a linguagem não é fundamental para representar a ruptura do mundo, ela precisa sim, de alguma forma, diferenciar-se do mundo e de seus produtos: “O romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato” (ADORNO, 2003, p.56), ou, nos termos de Benjamin (1996), ir além da informação. Mas o que dizer de uma forma literária que pressupõe o relato e a informação em sua estrutura? A autobiografia informa, mas não é mero relato; é realista, sem ser apenas mimética. As autobiografias efetivamente literárias garantem seu lugar ao sol ao dar um lugar, com limitações específicas, à experiência, cuja precariedade é identificada tanto por Adorno quanto por Benjamin.

Diferentemente da mera informação, que adquire valor no momentâneo e na plausibilidade, a autobiografia, ainda que carregue em si a informação, a toma apenas como uma parte de sua totalidade e como uma parte do mundo, já que este é assumidamente filtrado por um ponto de vista singular. O narrador tem algo dizer: o fragmentário do que pode apreender e do que pode narrar. Na autobiografia, ele assume o valor de sua experiência e esforça-se para torná-la coerente e comunicável. Para isso, recorre ao realismo que, de certa forma, corresponde à parcela informativa do texto literário. No entanto, a informação recoberta pela literatura ganha valor narrativo, pois ela não transmite uma verdade, ainda que quisesse. *Memórias do Cárcere*, ao longo de seus dois volumes, representa um grande esforço em mostrar o que um indivíduo conseguiu apreender de uma experiência, jamais explicá-la, porque isso sequer seria possível para o próprio autor. Há o esforço de compreensão que leva ao uso realista da escrita, mas a impossibilidade da explicação obriga a uma inclinação à subjetividade.

A informação que existe na base da autobiografia exige a plausibilidade do texto, impondo parte de seu traçado realista. Tal característica é, de certa forma, irmã da verossimilhança tão defendida como padrão clássico. Diversos pensadores da Antiguidade, entre eles Aristóteles (1988) e Horácio ([19--]), valorizavam a

verossimilhança por reconhecerem a necessidade de dar coerência aos mitos e a suas representações. Na modernidade, no entanto, e no caso do realismo adotado na autobiografia, a verossimilhança apresenta-se de forma distinta: ela é trazida para passar credibilidade sobre algo que de fato aconteceu, sem eliminar eventuais incoerências, mas sim as unindo para mostrar a complexidade do mundo e dos homens.

Em um mundo construído sobre frágeis parâmetros, do qual a justiça é apenas um entre tantos exemplos, a estética realista tenta reconstruir esteticamente uma parte da “verdade”, cuja parcialidade deve-se ao papel do narrador, empenhado na compreensão de fatos que o extrapolam. É a verdade de um homem que se sabe perto da morte e que decidiu, após dez anos de dúvidas, deixar seu testemunho. E ele se sente livre para fazer isso. Não se limita às convenções: Graciliano se nega como especialista e como narrador. Ele diz ter a liberdade de não seguir o limite adequado ao passageiro do bonde e de parar em insignificâncias, repetindo-as até não querer:

Essas coisas verdadeiras podem não ser verossímeis. E se esmorecem, deixá-las no esquecimento: valem pouco, **pelo menos imagino** que valem pouco. [...] involuntariamente criei um boato. Estarei mentindo? **Julgo que não.** Enquanto não se reconstituírem as sílabas perdidas, o meu boato, se não for absurdo, permanece. (RAMOS, 1989, p.36, grifo nosso).

A verossimilhança é um critério estético da Antiguidade que não foi mais considerado essencial na modernidade. Ao escrever, Kafka mostra que o mundo não é verossímil. Graciliano se preocupa com a verossimilhança, pois deseja que o absurdo real seja aceito como tal pelos leitores. A verossimilhança sobrepõe a verdade, pois apenas ela é capaz de revelar sua essência. Não há mentira e não há verdade, há a narração de uma experiência, orientada principalmente pelo fio da memória tecido por um único homem. Graciliano assume seu papel de tecelão do nó fundamental da narrativa, construída por um compromisso com a verdade e também com o texto. Ele está atado a uma forma que entrelaça com fios da verdade pessoas e acontecimentos reais. Ele deve fidelidade a personagens, que são antes pessoas e não construções literárias. Ele deve fidelidade à sua vivência, que é antes experiência concreta e não relato ficcional. Não é um narrador que fala da vida de outrem, nem é um personagem que vive uma tensão contada por um narrador.

Em *Memórias do Cárcere*, assim como nos textos autobiográficos em geral, a junção entre narrador, autor e personagem já impõe um paradoxo em relação ao mundo: estas figuras essenciais da literatura configuram uma unidade textual contrária à fragmentação da realidade. A separação entre homem e mundo, apontada desde os primórdios do romance (LUKACS, 2000), não é desfeita na autobiografia:

ela permanece, de forma ainda mais adensada pela maneira como contrapõe a configuração una do texto a um mundo que não integra as singularidades. O realismo surge como um modo de ressaltar essa unidade, configurando, assim, um maior desconforto em relação à fluidez do mundo. Mas, por outro lado, essa tríplice reunião não favorece apenas o realismo, mas também o sabotagem em sua base, garantindo assim um realismo com profundas marcas subjetivas, tal como pode ser apreendido no comentário de Graciliano: “Omitirei acontecimentos essenciais ou mencioná-los-ei de relance, como se os enxergasse pelos vidros pequenos de um binóculo; ampliarei insignificâncias, repeti-las-ei até cansar, se isto me parecer conveniente” (RAMOS, 1989, p.36).

Os fatos existem, mas eles serão apresentados segundo a óptica do narrador que pode, como efetivamente ocorre em *Memórias do Cárcere*, deter-se em longas descrições para dar contornos absolutamente concretos ao que parece irreal. É digno de nota que as memórias de um ano de prisão se estendem por cerca de oitocentas páginas, contrapondo-se nitidamente aos outros breves livros de Graciliano, um autor caracterizado por seu estilo sintético e “seco”. As possíveis razões para a recorrência da descrição? O fato de ele considerar a realidade da prisão tão inverossímil, que não poderia ser imaginada por aqueles que não vivenciaram tal experiência:

Torturavam-me aqueles fatos imprevistos e inverossímeis. Ou não seriam eles que me torturavam: era talvez o reconhecimento da minha insuficiência mental, da incapacidade manifesta de enxergar um pouco além da rotina [...] Conseguiria um sujeito livre, em casa, diante de uma folha de papel, adivinhar como nos comportávamos entre aquelas paredes escuras? Tipos iguais a mim seriam incapazes disso. (RAMOS, 1989, p.162).

Para Graciliano, experiência narrada é experiência vivida<sup>6</sup>. Compartilhá-la, portanto, exigia proporcionar ao público tal vivência através de palavras. Assim, diferentemente do que faz Kafka, que reforça a instabilidade do leitor, Graciliano Ramos conduz seu leitor pelas mãos ao longo da realidade da sua experiência, mostrando também os caminhos que não estão suficientemente iluminados. Ao final, ele apenas os abandona em um sem-sentido ainda mais profundo, porque radical, o que revela, inclusive, a fragilidade de um mundo administrado pela informação. A coerência buscada ao longo do texto realista é abandonada com a morte do autor e com o vazio do mundo real, mais incoerente do que qualquer

---

<sup>6</sup> “Bem, os célebres mocambos que José Lins havia descrito em *Moleque Ricardo*. Conhecia José Lins aquela vida? Provavelmente não conhecia. Acusavam-no de ser apenas um memorialista, de não possuir imaginação, e o romance mostrava exatamente o contrário. Que entendia ele de meninos nascidos e criados na lama e na miséria, ele, filho de proprietários? Contudo a narração tinha verossimilhança. Eu seria incapaz de semelhante proeza: só me abalanco a expor a coisa observada e sentida” (RAMOS, 1989, p.61).

representação poderia ser. Liberta-se um homem que jamais fora julgado; morre um autor sem dar um final definitivo ao seu livro. Este é o mundo, inverossímil em sua realidade, tornado verossímil através de um realismo que não abandona a subjetividade.

“Este é tempo de partido,  
tempo de homens partidos.”

A epígrafe retirada de um poema de Carlos Drummond de Andrade (2007, p.125) indica traços fundamentais da condição do homem e do tempo moderno. A fragmentação do indivíduo e do mundo que o cerca favoreceu posturas estéticas ligadas a uma “revolta contra a linguagem discursiva” (ADORNO, 2003, p.56), o que certamente abre novos caminhos para a literatura e cria uma nova maneira de construção de sentido. Mas quando o “homem partido” que representa o nosso tempo encontra-se, ao menos no plano literário, fundido em uma unidade, a escrita realista pode, e acreditamos que consegue, atingir um âmbito ao qual normalmente não está associada, sendo capaz de construir uma espécie de relação diferenciada com a objetividade.

Na autobiografia, em que autor, narrador e personagem se encontram ligados estreitamente, a escrita e a experiência não podem ocorrer de modo tão fragmentado quanto em textos em que essa relação se dá de forma tripartida. Há a necessidade de ser verossímil, pois embora os fatos e a realidade possam não ser, a experiência os evidencia como dados concretos, aos quais se chega subjetivamente, mas que ganham contornos objetivos para serem transmitidos ao leitor. Deste modo, o realismo na autobiografia reconstrói de forma exemplar o conteúdo narrado, pois apenas através de objetividade, ainda que (re)codificada pela subjetividade, é possível dar sentido ao absurdo inegável. Ao contrário do que poderia parecer em um primeiro momento, a escrita realista não faz com que a autobiografia se limite a um mero relato, mas antes o transforma em uma parte do texto que se apresenta ao leitor levando-o a refletir como o sem-sentido pode ser narrado e ganhar forma no texto, indicando a naturalização do absurdo no cotidiano. O traço realista é poderoso justamente por afirmar a cada linha: o absurdo é real, é cotidiano e é aceito. O contorno da realidade impõe a atitude da ruptura, pois o leitor é levado a se posicionar frente à naturalização vivida pelo narrador e o absurdo de um mundo tão verdadeiramente estruturado.

NAKAGOME, P. T. Realistic testimony from absurd: reading Memórias do Cárcere by Graciliano Ramos. **Revista de Letras**, São Paulo, v.54, n.1, p.179-191, jan./jun. 2014.

- **ABSTRACT:** *In this article, we analyze Memórias do Cárcere by Graciliano Ramos, pointing out how his testimony about the dictatorship of the Estado Novo builds the improbable through realistic features. Accordingly, we aim to discuss how the absurd of reality (whether in blind authoritarianism, or in unexpected humanism) is treated from the point of view of an author / narrator so committed to the truth about their experience and that of other persons under the invisibility prisons. Based on the discussion about realism, especially using the work of Adorno and Lukács, we will establish parallels with the work of Franz Kafka, more specifically O Processo, showing the different ways used by fiction and testimony to reveal the absurd of human life, subject to arbitrariness of a world that is little understood.*
- **KEYWORDS:** *Graciliano Ramos. Memórias do Cárcere. Testimony. Autobiography. Realism.*

## Referências

ADORNO, T. Anotações sobre Kafka. In: \_\_\_\_\_. **Prismas:** crítica cultural e sociedade. São Paulo: Ática, 2001. p.239-270.

\_\_\_\_\_. **Notas de literatura I.** São Paulo: Ed. 34, 2003.

ANDRADE, C. D. **Poesia completa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

ARISTÓTELES. **Poética.** São Paulo: Abril Cultural, 1988.

BAUMAN, Z. **Modernidade e ambivalência.** Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999.

\_\_\_\_\_. **Vidas desperdiçadas.** Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica:** ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BISCHOF, B. Um improvável precursor: Tchecov e Kafka. **Literatura e Sociedade,** São Paulo, n.9, p.112-122, 2006.

GAGNEBIN, J. M. **Lembrar escrever esquecer.** São Paulo: Ed. 34, 2006.

HORÁCIO. **Arte poética.** Lisboa: Inquérito, [19--].

KAFKA, F. **O processo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LUKACS, G. **Teoria do romance.** São Paulo: Ed. 34, 2000.

\_\_\_\_\_. Franz Kafka ou Thomas Mann? In: \_\_\_\_\_. **Realismo crítico hoje.** Brasília: Coordenada Ed. de Brasília, 1969. p.77-134.

RAMOS, G. **Memórias do cárcere**. Rio de Janeiro: Record, 1989.

\_\_\_\_\_. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

WATT, I. **A Ascensão do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.





# LA EVOLUCIÓN HISTÓRICA DE LAS TRADUCCIONES ESPAÑOLAS DE *OS LUSÍADAS*

Xosé Manuel DASILVA\*

- **RESUMEN:** La historia de las traducciones españolas de *Os Lusíadas* muestra una ausencia de regularidad a lo largo del tiempo. Es posible determinar dos fases fundamentales en las cuales el poema épico camoniano es objeto de un mayor número de versiones en español: la época de la *União Ibérica*, por una parte, y la segunda mitad del siglo XIX, por otra. Llama la atención, especialmente, el hecho de que no haya ninguna traducción durante casi dos siglos. El presente artículo trata de profundizar en las causas más importantes que explican este curioso proceso de recepción de *Os Lusíadas* en España.
- **PALABRAS CLAVE:** Camões. Tradução. Os Lusíadas. União Ibérica.

Camões es el autor portugués de éxito más intenso y prolongado en España. Su obra empieza a conocerse en el espacio vecino desde altura muy temprana, conforme se desprende sin ninguna duda de estas palabras de António Coimbra Martins (1972, p.XVIII): “Mal Camões deixou o seu vale de lágrimas, os espanhóis o traduziram, o imitaram, o glosaram”. La circulación de su producción literaria al otro de la frontera incluye diversas manifestaciones a lo largo del tiempo, sin olvidar la presencia del poeta hasta como motivo de inspiración en no pocos autores, como por ejemplo la narradora Carolina Coronado, en cuya novela *La Sigea* en 1854 se erige en protagonista.

Figuras primordiales de las letras españolas admiran desde el primer momento la excelsa calidad de la obra camoniana tanto lírica como épica, según destacó Dámaso Alonso (1974) en un magistral trabajo. En lo que concierne a *Os Lusíadas*, Fernando de Herrera estima en 1579, en sus comentarios tan celebrados a Garcilaso de la Vega, que la epopeya es una “hermosa y elegante obra”. Supone esta la alusión inaugural a Camões en España y posee por tal causa una notable significación histórica. Miguel de Cervantes, por su parte, alude a *Os Lusíadas* en *La Galatea* como “el singular tesoro del luso”, fórmula muy expresiva después reiteradamente utilizada. Luis de Góngora

---

\* UVIGO – Universidade de Vigo. Facultade de Filoxía e Tradución. Departamento de Tradución. Vigo, España. 36600 – jdasilva@uvigo.es

Artigo recebido em 30/03/2014 e aprovado em 21/07/2014.

(CAMÕES, 1580b), a su vez, alaba las virtudes del poema en los preliminares de una de las primeras traducciones españolas. Lope de Vega (1630), por otro lado, menciona elogiosamente a Camões a lo ancho de su vastísima obra teatral y poética en numerosas ocasiones, como por ejemplo en *Laurel de Apolo*, donde le llama “portugués cisne canoro”. Baltasar Gracián (1648), en fin, se sirve de abundantes pasajes camonianos en el tratado *Agudeza y arte de ingenio* para ilustrar sus propuestas estéticas.

Cabría evocar otros muchos nombres de la cultura española que exaltan la literatura de Camões. Esta vez nuestro propósito, sin embargo, es profundizar en otra vertiente de la suerte española del autor singularmente interesante y desde un ángulo ideológico bastante sugestiva. Se trata del reconocimiento de Camões a través de las traducciones españolas de *Os Lusíadas* como icono supremo de la lusitanidad. Menéndez Pelayo (1942, p.259), en una carta enviada en 1876 desde Lisboa a José María de Pereda, sentenciaba que “[...] con ser *Os Lusíadas* poema erudito y artístico, ha podido decirse de él con fundamento que es la poesía más nacional de la tierra”. Y Zamora Vicente (1981, p.11) recalca un siglo más tarde: “Camões épico redondea, en las culturas renacentistas, lo que ningún otro escritor de infinitas octavas reales ha conseguido: plasmar, en un seductor revoltijo de fantasía e historia, escrita o tradicional, la realidad nacional, colectiva, de un pueblo”.

En realidad, el fenómeno descrito se produce prontamente. No es en absoluto aleatorio el trasvase lingüístico de *Os Lusíadas* ya en 1580, solo ocho años después de la publicación del texto original. En esa fecha aparecen incluso dos versiones, una en Alcalá de Henares, realizada por Benito Caldera, y otra en Salamanca, de la responsabilidad de Luis Gómez de Tapia. En 1591 sale una tercera traducción, de la mano de Enrique Garcés, y en 1639 surge la magna versión en prosa de Manuel de Faria e Sousa. Este informa de dos traducciones inéditas, una de Francisco de Aguilar y otra de Manuel Correa Montenegro. Lamberto Gil (1818, p.6) avanzó sobre estas versiones: “Ninguna de estas dos ha llegado a publicarse, ni sabemos cual habrá sido su paradero”. Nicolás Antonio (1672) aporta en su *Bibliotheca hispana nova* una traducción más, también perdida, que dataría de 1609.

Desde 1639, fecha de la traducción de Faria e Sousa, hasta 1818, año de una nueva versión de Lamberto Gil, no se llevan a cabo más traducciones de *Os Lusíadas* en España. En 1851 se divulga en el *Semanario Pintoresco Español* una versión parcial de Emilio Bravo, y a finales del mismo siglo irrumpen tres traducciones íntegras: en 1872, una primera versión de Juan de la Pezuela, conde de Chestre; en 1873, otra traducción de Carlos Soler y Arqués; en 1874, una tercera versión de Manuel Aranda y Sanjuán. Otra traducción fragmentaria, de Patricio de la Escosura, es de 1881. Hay que señalar, por otro lado, tres transferencias inéditas: una de Gabriel García y Tassara, hoy conservada; otra de Luis Bretón y Vedra, extraviada; y la tercera de Emilio Bravo y Federico Pérez Molina, también perdida en la actualidad.

Prosiguiendo nuestro recorrido, el siglo XX asiste, en primer lugar, a la publicación en 1808 de una traducción parcial de Cándido Ruiz Martínez en la revista *Ateneo*. En 1934 se edita una traducción completa de Pedro González Blanco, en 1955 una versión de Ildefonso Manuel Gil y en 1980, por último, otra más de Aquilino Duque. Del mismo siglo son casi todas las reediciones de algunas de las traducciones de *Os Lusíadas* existentes, como las de Benito Caldera, Luis Gómez de Tapia, Enrique Garcés, Lamberto Gil, Manuel Aranda y Sanjuán e Ildefonso Manuel Gil. Del siglo XXI solo es, hasta ahora, una reedición más de la traducción de Benito Caldera.

Como se puede advertir, el curso de las versiones españolas del poema camoniano no es regular. Esta situación contrasta notoriamente con lo ocurrido en otras culturas europeas, donde el transvase de *Os Lusíadas* a las lenguas respectivas es mucho menos entrecortado. Así ocurre en Francia, desde que en 1735 se publica la primera traducción de Duperron de Castera, o en Italia, a partir del jalón inicial que determina en 1658 la versión de Carlo Antonio Paggi. También sucede lo mismo en Inglaterra, desde la traducción de Richard Fanshaw de 1655, y en Alemania, donde la primera traducción de la obra, hecha por C. C. Heine, data de 1806.

A decir verdad, el caso de España permite extraer varias conclusiones de naturaleza objetiva enormemente interesantes. La primera es que las traducciones españolas de *Os Lusíadas* representan el primer hito importante en la historia de la traducción hispano-portuguesa, aunque haya algunas versiones anteriores de otras obras. Hasta entonces predomina sobre todo la “no traducción”, reflejo de la asimetría que pesa en aquella época en las relaciones lingüísticas entre los dos países. Por una parte, los portugueses suelen leer en español, como lo prueba que copiosos libros en dicho idioma se editen en Portugal en versión original. Por otra parte, los españoles tienden a dedicar atención preferentemente a las obras de la cultura vecina que escriben los autores portugueses en la otra lengua o que se autotraducen a la misma. No deja de ser significativo que una buena parte de los traductores de *Os Lusíadas* al español sean portugueses, que hacen por lo tanto traducciones inversas en lugar de traducciones directas, lo que denota de algún modo la escasez de traductores nativos en tal combinación lingüística.

La segunda conclusión que es imprescindible inferir se cifra en que las traducciones españolas de *Os Lusíadas* son las primeras pero no las de mayor número a través de la historia. Se registran más versiones al francés y, según el cómputo efectuado por J. V. de Pina Martins (1972, p.85), las versiones alemanas, inglesas e italianas deparan asimismo un balance superior:

Não levando em conta as edições do poema aparecidas juntamente com as obras menores, e prescindindo de espécies em que o poema entre com passos escolhidos ou florilégios, verificamos que foi em francês que a epopeia foi

mais vezes editada nestes quatro séculos (dezoito vezes), seguindo-se logo, por ordem decrescente, a língua alemã (dezassete vezes), as línguas inglesa e italiana (catorze vezes) e a espanhola (oito vezes).

La tercera conclusión estriba en que las versiones al español se concentran fundamentalmente en dos momentos determinados: a) la primera oleada data de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII; b) la segunda oleada se sitúa a finales del siglo XIX. Conectada con la que se acaba de enunciar, la cuarta conclusión tiene que ver con la constatación de un sospechoso lapso temporal de ciento setenta y nueve años sin traducciones, en concreto desde 1639 hasta 1818. Sin contar la versión de Lamberto Gil, bastante aislada, el mencionado lapso se extiende a doscientos treinta y tres años, esto es, desde 1639 a 1872. Por último, la quinta conclusión es que todas las reediciones de las traducciones del poema camoniano se publican sin ninguna salvedad en los siglos XX y XXI.

Además de estas conclusiones objetivas, resulta oportuno exponer algunas consideraciones contextuales relativas a la expansión de *Os Lusíadas* en España. En lo que afecta a la primera oleada de traducciones, es indicativa extremadamente la coincidencia de la fecha inicial (1580) con el fallecimiento de Camões y el inicio de la monarquía dual hispano-lusa bajo la autoridad del soberano Felipe II. Entonces las dos universidades españolas más prestigiosas, Alcalá de Henares y Salamanca, alientan la salida de sendas versiones compitiendo de forma evidente entre ellas mientras que, tan solo once años después, sale una traducción destinada específicamente al Nuevo Mundo. Por otro lado, la fecha final (1639) se corresponde con la inminente recuperación de su independencia por parte de Portugal.

Con relación ya a la segunda oleada de traducciones, es inevitable hacer notar que la historia en cierta medida se va a repetir, porque aquel contexto propicio que ampara la propagación de *Os Lusíadas* en España en las últimas décadas del siglo XVI y en la primera mitad del siglo XVII vuelve a darse en el último tercio del siglo XIX. En esa época, la celebración del tricentenario de la *editio princeps* de la epopeya y, a continuación, también de la muerte de Camões, aparte del apogeo del debate de la denominada *questão iberista*, concurren para que afloren nuevas traducciones (DASILVA, 2009).

Vázquez Cuesta (1982) demostró que los españoles no fueron capaces de comprender entonces la orientación política de abierto signo republicano que presidía en Portugal la conmemoración sobre todo del primero de esos dos aniversarios. Esto hace justamente nada trivial la renacida ansia de trasladar *Os Lusíadas* a la lengua española, que realmente obedece a otros intereses y no a la demanda de los lectores, como atestigua este comentario de Emilia Pardo Bazán (1884, p.70) por aquellos días: “Sábese que hubo Camões, porque hubo centenario; lo incierto es si alguien lee *Os*

*Lusiadas*". En lo que respecta al clima iberista imperante, sirva de señal fehaciente el punto de vista de Juan Valera (1961b, p.185): "Camoens, escribiendo *Os Lusiadas*, levantó el mayor obstáculo a la unión de su pueblo con España, porque magnificó el lenguaje y santificó el signo característico de independencia de la nacionalidad portuguesa".

Parece claro, así pues, que el desarrollo de la recepción de la epopeya camonianiana en España no es ajeno a poderosas implicaciones ideológicas. A nuestro entender, en las últimas décadas del siglo XVI despunta en España un empeño veloz en traducir *Os Lusiadas* que, como ya hemos dicho, no puede ser calificado de accidental. La urgencia en importar la obra es más llamativa si tenemos en cuenta que, de acuerdo con la opinión de algunos estudiosos, su aparición no supone un gran éxito editorial entre el propio público portugués al estamparse por primera vez, con solo cuatro ediciones en los años iniciales (ALVES, 2001, p.194). Ha sido comparada la resonancia de *Os Lusiadas* con la de obras coetáneas, como *Imagem da Vida Cristã*, de Frei Héitor Pinto, editada poco tiempo antes, que para Vanda Anastácio (2004, p.160-161) "se transformou rapidamente num verdadeiro *best-seller*".

Hay más pruebas que refuerzan la idea de que la fortuna de *Os Lusiadas* en España está influenciada por la vinculación simbólica de la obra con Portugal. Así, se ha resaltado con frecuencia que desde 1572, fecha de la *editio princeps*, hasta 1591, cuando Enrique Garcés publica la tercera traducción, la cantidad de versiones en español es superior a la suma de ediciones originales. Ha sido subrayado, asimismo, que España constituye el primer entorno exterior en el cual se exhibe entusiasmo por el poema, sirviendo de trampolín esta buena acogida para su posterior irradiación internacional (DASILVA, 2003a).

En efecto, *Os Lusiadas* se identifica en España desde el comienzo como un retrato completo de la patria portuguesa. El apoyo prestado por Felipe II a las primeras traducciones de la epopeya respondería, dentro del proceso de anexión del reino portugués encabezado por el monarca, a la voluntad de expandir, a través de la lengua española, la relevancia cultural y política del territorio recién incorporado. Conviene recordar que Antonio José Saraiva puso énfasis en que Camões se convierte de forma patente, por otra parte, en una suerte de emblema para los que restauran la independencia portuguesa tras el período de la dominación filipina. Una cita del escritor y periodista José Fernández Bremón (1880, p.362), en pleno siglo XIX, es harto elocuente: "Portugal [...] se emancipó de España con *Los Lusiadas*, más que con la batalla de Aljubarrota y su posterior independencia. La literatura de cada pueblo es su frontera más inaccesible".

No cabe duda que la crisis dinástica portuguesa favorece la entrada de *Os Lusiadas* en España precisamente porque el poema se ve como una representación de la nacionalidad lusitana (ASENSIO, 1973). En la parte introductoria de la

traducción de Luis Gómez de Tapia no es baladí el paratexto “Catalogo de los reyes que en Portugal ha auído, desd’el primer Conde don Enrique, hasta el año de ochenta, en que la mayor parte de Portugal esta Subjecta a la Magestad del Rey Don Phelippe nuestro Señor” (CAMÕES, 1580b). Dicho paratexto termina, tras la enumeración de todos los monarcas portugueses, con estas palabras:

A dó Henrique succedio el año de ochenta la sacra Magestad del Rey dó Phelippe II, deste nombre, Rey de España: assi por ser Reyno que de su corona auia salido, como por ser nieto del Serenissimo Rey dó Manuel, padre de don Enrique, que murio sin herederos. (CAMÕES, 1580b).

Ha sido aducida la supuesta intervención del rey Felipe II para la impresión acelerada de las primeras traducciones, pero por desgracia no existen documentos incuestionables con respecto a esa verosímil complicidad del monarca. Con todo, dice la leyenda que el propio Felipe II escribió una versión en español del famoso soneto camoniano “Sete anos de pastor Jacob servia”. La curiosa noticia emerge originalmente en la obra *Panegírico por la poesía*, de autoría controvertida, editada en 1627.

Pocos años después, Faria e Sousa, en la dedicatoria de su traducción comentada de *Os Lusíadas*, en la cual pide protección al rey Felipe IV, alega que su abuelo Felipe II preguntó al parecer por Camões tras su llegada triunfal a Lisboa. Esto es lo que Faria e Sousa (CAMÕES, 1639, p.3) asegura:

Sabese que el señor Rey Felipe II, [...] entrado en Lisboa, halló menos (con pesar no pequeño) este gran ingenio, quando preguntó por él: [...]. Real elogio por cierto, de Lvis de Camões, que un Monarca [...] se acordasse dél, para mostrar que deseaba verle; i que sentía no poderle ver, porque ya de pocos días avia passado a la segunda vida.

Tal información sobre el hecho de que Felipe II se hubiese interesado por Camões figura por primera vez en la *Vida de Luís de Camões*, inserta en 1624 por Manuel Severim de Faria en sus *Discursos Vários Políticos*, donde a propósito de este hipotético encuentro se asevera: “[Felipe II] desejava de o ver por sua fama e fazer-lhe mercê”.

Teófilo Braga (1889), editor y ensayista camoniano, además de segundo presidente de la República Portuguesa, da a la luz en las postrimerías del siglo XIX un breve estudio en el que recupera la noticia de que Felipe II tradujo “Sete anos de pastor Jacob servia”. Diez años antes, el propio Teófilo Braga (1880) fabula en torno al interés del rey en la composición “O Poema de Camões”. En esta obra, de exacerbado tono patriótico, Camões es elevado a la condición de símbolo preclaro del espíritu de la *Restauração*. Estos son los versos finales de la misma:

Morto é Camões; mas guarda-se a verdade  
no poema [*Os Lusíadas*] dessa austera consciência  
onde a Pátria respira a liberdade,  
onde ressurge a morta independência.

[...]

Camões! Camões, herói, cantor e bravo,  
envilecidos ânímos levanta;  
porque encerra o Poema onde os seus canta  
a força que faz livre um povo escravo. (BRAGA, 1880, p.7-8).

A nuestro juicio, e insistimos especialmente en ello, se impone establecer una interrelación entre la diacronía de las traducciones españolas de *Os Lusíadas* y la trascendencia patriótica del poema. Esta circunstancia no tiene parangón, conforme ya hemos analizado, en la trayectoria del poema en otros países europeos. Lamberto Gil (1818, p.9) llamó la atención sobre la excepcionalidad de la cultura española en el siglo XVIII: “Solo la España, que cuando ninguna de las demás naciones había siquiera pensado en trasladar *Los Lusíadas* a sus respectivos idiomas, tenía ya tres ediciones en verso, es la que ahora apenas puede leerlos”. J. V. de Pina Martins (1972, p.86) también enfatizó que “[...] durante cerca de dois séculos *Os Lusíadas* não voltam a ser publicados integralmente em Espanha”. Es de realzar que la monarquía dual hispano-portuguesa tiene principio en 1580, que las dos primeras traducciones de Benito Caldera y Luis Gómez de Tapia son de ese mismo año, que la tercera traducción de Enrique Garcés data de 1591 y que, por último, la traducción de Faria e Sousa sale en 1639. Por otro lado, Portugal recupera su independencia en 1640, sobresaliendo la ausencia de más versiones de *Os Lusíadas* hasta la de 1818 realizada por el citado Lamberto Gil (DASILVA, 2012a).

En un artículo publicado hace cuarenta años, Justino Mendes de Almeida (1972) dio noticia de una presunta traducción española inédita del siglo XVIII, cuyo manuscrito había comprado José Leite de Vasconcelos en Madrid y que actualmente se conserva, con la totalidad del rico archivo perteneciente a este filólogo y etnógrafo, en el Museu Nacional de Arqueologia, sito en el lisboeta Mosteiro dos Jerónimos (CAMÕES, [17--?]). No hace mucho hubo quien sin la más mínima cautela resolvió conceder pleno crédito a tal noticia, probablemente como consecuencia de adentrarse en un terreno poco familiar para él (SERRA, 2011). Sin embargo, conseguimos consultar el citado manuscrito y comprobamos, sin el más pequeño atisbo de duda, que se trata de una mera transcripción, con levisimos cambios muy esporádicos situados esencialmente en el Canto I, de la versión de Luis Gómez de Tapia. Tampoco es seguro que esta copia date del siglo XVIII, pues según los indicios disponibles podría proceder de los primeros años del siglo XIX.

En definitiva, el panorama sucintamente delineado hasta aquí lleva a corroborar que tiene lugar un vacío extraordinariamente revelador de casi doscientos años en la evolución de las versiones españolas de *Os Lusíadas*. Sousa Viterbo (1891, p.316) no dejó de reparar, a finales del siglo XIX, en este clamoroso hiato temporal. En primer término afirmaba: “Apesar da identidade das línguas, foi a nação espanhola a primeira a apossar-se do nosso grande poema épico. Não menos de três traduções espanholas apareceram no século XVI, sendo duas em 1580, e uma em 1591”. Y concluía categóricamente: “Depois deste movimento de entusiasmo, passaram-se dois séculos sem que tornasse a aparecer nova tradução ou sem que se reproduzisse alguma das traduções antigas” (VITERBO, 1891, p.316).

En las versiones elaboradas en España es preciso incluso rastrear la utilización de una serie de estrategias, algunas muy sutiles y otras que no lo son tanto (DASILVA, 2003b), a fin de amortiguar el mensaje nacionalista de la epopeya camoniana. En cuanto a la primera oleada de traducciones, debe traerse a colación sobre todo la manipulación textual del poema. Es extraño, pero las primeras traducciones de *Os Lusíadas* no son objeto de ninguna clase de control religioso y ni siquiera disponen de la preceptiva aprobación de la censura. Todo lo contrario sucede con la mutilada segunda edición portuguesa, publicada en 1584 y, como se sabe, llamada “dos Piscos”.

No se percibe en las traducciones españolas la expurgación de los fragmentos más heréticos o eróticos de la epopeya (WILLIS, 1992; SPAGGIARI, 2000). Cleonice Berardinelli (2000, p.121) resumió de forma taxativa la disparidad entre el texto portugués y el texto español: “Enquanto em Espanha se traduz o texto integral, [...] em Portugal reedita-se o poema desfeito e amputado”. En las traducciones españolas es posible descubrir, no obstante, otro tipo de alteraciones, en este caso de carácter político. No son escasos, ciertamente, los versos de *Os Lusíadas* modificados a fin de no herir la sensibilidad de los españoles. Veamos un ejemplo entre otros muchos.

Se trata del pasaje que narra en la estrofa 34 del Canto III la ayuda del rey Alfonso VII de Castilla a doña Teresa: “Eis se ajunta o soberbo Castelhana / pera vingar a injuria de Teresa / contra o tão raro em gente Lusitano, / a quem nenhum trabalho agrava ou pesa” (CAMÓES, 1972, p.149). Pues bien, Benito Caldera (CAMÓES, 1580a) lo vierte de este modo: “Veys que se junta luego el Castellano / para vengar la injuria de Teresa / contra el poco poder del Lusitano / a quien ningun trabajo agrava, o pesa”. Algo semejante hace Luis Gómez de Tapia (CAMÓES, 1580b): “Ya se junta el inuicto Castellano / para vengar la injuria de Teresa / contra el principe nuevo Lusitano / a quien ningun trabajo agrava o pesa”. También Enrique Garcés (CAMÓES, 1591): “Aprestose el abuelo Castellano, / a fin de deshazer tan grande offensa, / contra el falto da gente Lusitano, / mas no ay trabajo alguno que le vença”.

En lo concerniente a las estrategias más sutiles para suavizar ciertos contenidos de *Os Lusíadas*, es necesario sugerir, en primer lugar, la persistencia en postular que



las traducciones españolas facilitaron en alto grado el paso de la obra a otras lenguas. Tal estrategia es reconocible ya en la primera traducción, como se aprecia en el soneto “A Benito Caldera un su amigo” reproducido en los preliminares. Repárese en estos versos: “Vos consagrays a la immortal memoria / los hechos de immortal memoria dignos, / [...] / Rompeys el velo y descubris la gloria / delos animos raros y diuinos, / que por mares no vistos y caminos / abrieron passo ala oriental victoria” (CAMÕES, 1580a).

Luis Gómez de Tapia, en el texto “Al illvstrísimo señor Ascanio Colona Abbad de Sancta Sophia” que preside su versión, manifiesta como móvil el deseo de proyectar el poema más allá de sus fronteras originales:

Pues viniendo a mis manos vna tal obra en lengua Portuguesa [...], pesandome de verla de pocos de los nuestros buscada, de menos leyda, y casi de ninguno entendida, por la grandeza de su compostura, ignorancia de la lengua, aspereza de su pronunciacion, pareciome trabajo no escusado, atreuimiento no loco, empresa y no sin honra acometer su traducción, queriendo más que tan illustres varones sean conocidos y leydos en lengua clara aunque en estylo baxo, que no dexarlos en obscura phrase y alta compostura sepultados. (CAMÕES, 1580b).

El Brocense, en los preliminares de la misma edición, fortalece el convencimiento de que la traducción española será decisiva para el salto del poema a otras culturas:

Tal tesoro como este no era razon que en sola su lengua se leyese, y así con mucha razon se deuen dar gracias a quien ha querido tomar trabajo de communicarlo a su lengua Castellana, y por consiguiente a la misma Portuguesa, a toda Italia, y a las demas naciones, que son muchas, que de la lengua Castellana se precian. (CAMÕES, 1580b).

En lo relativo a esta misma estrategia, es habitual destacar el papel desempeñado para el eco europeo de *Os Lusíadas* por la traducción comentada de Faria e Sousa y, además, por la noticia altamente encomiástica que sobre Camões ofrece Nicolás Antonio (1672) en su *Bibliotheca hispana nova*. El autor del prólogo de aquella copia manuscrita inédita depositada en el Museu Nacional de Arqueología de la traducción de Luis Gómez de Tapia, atrás indicada, escribe en sentido análogo:

España así como fue la primera en conocer el mérito del Virgilio Portugues, lo fue igualmente en traducir su Lusiada, comunicandola por este medio a toda Italia y a las demas naciones, que en aquel siglo se preciaban de la lengua Castellana como ahora de la Francesa. (CAMÕES, [17--?]).

En la segunda oleada de traducciones, *Os Lusíadas* otra vez se interpreta en España principalmente como un documento sin par de la nacionalidad lusitana, por lo que se emplean estrategias muy semejantes a las reseñadas para la primera

oleada. Perdura la censura política aplicada al texto del poema, si bien con el paso del tiempo se aminora. Veamos este trozo consagrado al rey portugués Afonso IV que se encuentra en la estrofa 99 del Canto III (CAMÓES, 1972, p.185-186): “Este sempre as soberbas Castelhanas / co peito desprezou firme e sereno, / porque não he das forças Lusitanas / temer poder maior por mais pequeno”.

Tamizado por los traductores de los siglos XVI y XVII, Lamberto Gil (CAMÓES, 1818, p.214) todavía filtra algunos versos a comienzos del siglo XIX: “Siempre las amenazas castellanas / menospreció con ánimo sereno; / por no ser propio en almas Lusitanas / temer con su poder, poder ageno”. A finales de la misma centuria, el conde de Cheste tampoco respeta la fuerza que Camões imprime al texto:

[...] amenazas Este las arrogancias Castellanas / desprecia y al contrario deja absorto: / porque no es de altiveces Lusitanas / que tema á otro poder el suyo corto”. La misma actitud mantiene Soler y Arqués en su versión en prosa: “Él que siempre había recibido con altivez y ánimo sereno las Castellanas, por parecerle impropio de una alma Portuguesa temer al más fuerte. (CAMÓES, 1872, p.116).

Sin embargo, Aranda y Sanjuán (CAMÓES, 1874, p.80) ya difiere al trasplantar sin cortapisas los versos de partida: “Este monarca despreció con altivez y energía las amenazas del soberbio Castellano, porque en el ánimo portugués no cabe temer á un poder mayor, por más que el suyo sea pequeño”. Tres cuartos de lo mismo hace, en el siglo XX, Pedro González Blanco (CAMÓES, 1934, p.126): “Siempre las amenazas castellanas / menospreció con ánimo sereno / por no ser propio de almas lusitanas / temer fuerza mayor por más pequeño”. Y más tarde Idelfonso Manuel Gil (CAMÓES, 1955, p.148): “Siempre éste las soberbias castellanas / con pecho despreció firme y sereno; / que no cumple a las fuerzas lusitanas / mayor poder temer, por tener menos”. En la versión de Aquilino Duque (CAMÓES, 1980, p.199) se detecta un error de comprensión del texto de partida: “Este rey las soberbias castellanas / despreció siempre, de ánimos serenos; / pues no suelen las fuerzas lusitanas / temer poder mayor, pequeño menos”.

Dentro de las estrategias más sutiles desplegadas con el objetivo de moderar el impulso patriótico de *Os Lusíadas*, en el discurso paratextual que rodea a las nuevas traducciones reaparece la tendencia a hacer hincapié en la influencia de las primeras versiones del poema para su buena estrella posterior en otras lenguas. Es ilustrativo lo que declara Luis Vidart en un artículo de 1880:

España se adelantó a todas las demás naciones en reconocer el eminente valor literario del inmortal cantor de las glorias portuguesas, del preclaro poeta Luis de Camoens”. Y en la misma dirección añade seguidamente: “Muchos años después de aquellos en que se publicaran las traducciones castellanas de

*Os Lusíadas* [...] fue cuando el célebre crítico francés La Harpe dijo que la imaginación de Camoens igualaba a la de Homero [...]; y Voltaire afirmó [...] que: *Mientras el Trisino en Italia seguía con paso débil y vacilante las huellas de los antiguos, Camoens en Portugal abría una vía enteramente nueva* [...]. (VIDART, 1880, p.5).

La cita es extensa, pero pensamos que ha valido la pena reproducirla. Resulta indispensable traer a la memoria otro testimonio, muy atrayente, manifestado por el rey español Alfonso XIII con ocasión de los actos celebrados en la Biblioteca Nacional de Madrid para honrar en el año 1925 el cuarto centenario del nacimiento de Camões. Proclama el monarca entonces alrededor de la participación española para que creciese la popularidad internacional de *Os Lusíadas*:

Estas fiestas [...] que nosotros hemos organizado con tanto entusiasmo para conmemorar el centenario del gran poeta Camoens, sólo tienen por finalidad rendir un justo y merecido tributo a esa gran figura de la literatura portuguesa [...]. España estaba obligada a ello, porque en ella se hizo la primera traducción de la obra de Camoens, que sirvió para difundirla por el mundo... (ABAD, 1925, p.165).

Una segunda estrategia también sutil consiste en la reivindicación, expresada en muchas oportunidades, de que Camões es legítimamente un clásico español por tres razones: la primera, el origen gallego de su linaje; la segunda, el uso que hizo en su poesía lírica y en su teatro de la lengua española; la tercera razón es su amplio conocimiento de la tradición literaria española (DASILVA, 2012b). Dicha estrategia solamente se activa a partir de esta altura, dado que con anterioridad se hace redundante debido a la dimensión de los términos “España” y “español”, sinónimos más bien de “Iberia” e “ibérico” frente a “Castilla” y “castellanos” (WILLIS, 1995). Es buena prueba la propia obra de Camões, donde tal particularidad semántica asoma en múltiples lugares (FILGUEIRA VALVERDE, 1981, p.72-73).

Las vías de difusión del concepto *Camões, clásico español* son, por un lado, los peritextos de las ediciones en España de la obra de Camões, bien traducciones de su obra en portugués, bien reproducciones de sus textos originales en español. Por otro lado, hay que consignar los epitextos confeccionados con motivo de la conmemoración de algunas efemérides camonianas. Se puede apuntar como muestra el sentir inequívoco de Domingo García Peres en su *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*:

A pesar de no pertenecer los *Lusíadas* al Parnaso Castellano, alcanzó para su autor el dictado de *Príncipe de los Poetas de las Españas*, dictado justo y apropiado, porque no hay otro, que en la epopeya pueda disputárselo; pero están en castellano muchas de sus composiciones líricas, que compiten

en gracia, donosura y rica entonación, con las de Garcilaso, de quien era admirador y secuaz Luis de Camões [...]. (GARCIA PERES, 1890, p.87-88).

Ya próximos al final, nos gustaría terminar con una reflexión que sintetiza la esencia de lo que hemos pretendido sostener hasta aquí. Perteneció al novelista Juan Valera (1961a, p.44), quien suscribía hace ciento cincuenta años este mensaje, todavía vigente, con relación a Camões y Portugal vistos desde España: “Los pueblos tienen un alma inmortal como los individuos; Camoens es el alma colectiva de los portugueses. Los pueblos que no tuvieron nunca hombres así, son pueblos sin alma”

DASILVA, Xosé Manuel. The historical evolution of the Spanish translations of *The Lusíads*. **Revista de Letras**, São Paulo, v.54, n.1, p.193-207, jan./jun. 2014.

- **ABSTRACT:** *The Lusíads Spanish translations history reveals a lack of regularity over time. It is possible to determine two fundamental phases in which a large number of Spanish versions emerge: in the Iberian Union time and in the second half of the 19<sup>th</sup> century. What is most striking is the fact that there isn't any translation during almost two centuries. The present paper tries to deepen the most important causes that explain this peculiar process of The Lusíads reception in Spain.*
- **KEYWORDS:** *Camões. Translation. The Lusíads. Iberian Union.*

## Referencias

ABAD, C. M. Al margen de *Los Lusíadas*: en el cuarto centenario del nacimiento de Camoens y de la muerte de Vasco da Gama. **Razón y Fe**, Madrid, n.71. p.164-175, 1925.

ALMEIDA, J. M. de. Uma versão manuscrita da tradução castelhana d'*Os Lusíadas* por Luys Gomez de Tapia. **Garcia de Orta**, Lisboa, n.especial, p.79-126, 1972.

ALONSO, D. La recepción de *Os Lusíadas* en España. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas**. Madrid: Editorial Gredos, 1974. v.3, p.9-40.

ALVES, H. J. S. **Camões, Corte-Real e o sistema da epopeia quinhentista**. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2001.

ANASTÁCIO, V. Leituras potencialmente perigosas: reflexões sobre as traduções castelhanas de *Os Lusíadas* no tempo da União Ibérica. **Revista Camoniana**, São Paulo, 3ª série, n.15. p.159-178, 2004.

ANTONIO, N. **Bibliotheca hispana nova**. Roma: Officina Nicolai Angeli Tinassii, 1672.

ASENSIO, E. **La fortuna de Os Lusíadas en España: 1572-1672**. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1973.

BERARDINELLI, C. De censores e de censura. In: \_\_\_\_\_. **Estudos camonianos**. 2.ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. p.109-122.

BRAGA, T. **O poema de Camões**. Lisboa: Imprensa de J. G. de Sousa Neves, 1880.

\_\_\_\_\_. **Um soneto de Camões glosado por Philippe II**. Lisboa: Liv. A. Ferin, 1889.

CAMÓES, L. de. **Los Lusíadas**. Trad. de Benito Caldera. Alcalá de Henares: Juan Gracián, 1580a. Sin paginación.

\_\_\_\_\_. **La Lusíada**. Trad. de Luis Gómez de Tapia. Salamanca: Joan Perier, 1580b. Sin paginación.

\_\_\_\_\_. **Los Lusíadas**. Trad. de Enrique Garcés. Madrid: Guillermo Drouy, 1591. Sin paginación.

\_\_\_\_\_. **Lusíadas**. Trad. de Manuel de Faria e Sousa. Madrid: Juan Sánchez, 1639.

\_\_\_\_\_. **La Lusíada**. [Lisboa: 17--?]. Manuscrito inédito depositado en el Museu Nacional de Arqueologia. Sin paginación.

\_\_\_\_\_. **Los Lusíadas**. Trad. de Lamberto Gil. Madrid: Imprenta de Don Miguel de Burgos, 1818.

\_\_\_\_\_. **Los Lusíadas**. Trad. de Conde de Cheste. Madrid: Imprenta de Don Antonio Pérez Dubrull, 1872.

\_\_\_\_\_. **Los Lusíadas**. Trad. de Manuel Aranda y San Juan. Barcelona: Imprenta La Ilustración, 1874.

\_\_\_\_\_. **Los Lusíadas y otras obras menores**. Trad. de Pedro González Blanco. Madrid: Imprenta Sáez Hermanos, 1934.

\_\_\_\_\_. **Los Lusíadas**. Trad. de Ildelfonso Manuel Gil. Madrid: Universidad de Puerto Rico, 1955.

\_\_\_\_\_. **Os Lusíadas**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1972.

\_\_\_\_\_. **Os Lusíadas**. Trad. de Aquilino Duque. Madrid: Editora Nacional, 1980.

DASILVA, X. M. Aproximação inicial das traduções espanholas da obra lírica camoniana. **Revista Camoniana**, São Paulo, 3ª série, n.14. p.245-304, 2003a.

\_\_\_\_\_. As traduções camonianas espanholas de José María de Cossío. **Santa Barbara Portuguese Studies**, Santa Barbara, n.71. p.191-211, 2003b.

\_\_\_\_\_. Camões, Luís de. In: LAFARGA, F.; PEGENAUT, L. (Ed.). **Diccionario histórico de la traducción en España**. Madrid: Editorial Gredos, 2009. p.161-163.

\_\_\_\_\_. Líneas maestras en la historia de la difusión de Camões en España. In: BOTTA, P. (Coord.). **Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH**. Roma: Bagatto Libri, 2012a. v.3, p.32-40.

\_\_\_\_\_. Camões en el canon de la literatura española. In: FRAGA, M. do C. et al. (Ed.). **Camões e os contemporâneos**. Braga: CIEC – Universidade dos Açores, 2012b. p.539-555.

FERNÁNDEZ BREMÓN, J. Crónica General. **La Ilustración Española y Americana**, Madrid, n.21. p.361-362, 1880.

FILGUEIRA VALVERDE, X. Camoens, clásico español. In: ZAMORA VICENTE, A. et al. **Cuatro lecciones sobre Camoens**. Madrid: Fundación Juan March – Cátedra, 1981. p.71-98.

GARCIA PERES, D. **Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano**. Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-mudos y de Ciegos, 1890.

GIL, L. Prólogo del traductor. In: CAMÕES, Luís de. **Los Lusíadas**. Madrid: Imprenta de Don Miguel de Burgos, 1818. p.5-14.

GRACIÁN, B. **Agudeza y arte de ingenio**. Huesca: Juan Nogués, 1648.

LOPE DE VEGA. **Laurel de Apolo con otras rimas**. Madrid: Juan González, 1630.

MARTINS, A. C. Aviso do autor. In: IV CENTENARIO de Os Lusíadas de Camões: 1572-1592. Madrid: Biblioteca Nacional de Madrid – Fundación Calouste Gulbenkian, 1972. p.XVII-XXVI.

MARTINS, J. V. de P. A obra de Camões e a sua expansão no mundo – até 1922. In: OS LUSÍADAS 1572-1972. Catálogo da Exposição Bibliográfica, Iconográfica

e Medalhística de Camões. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1972. p.85-87.

MENÉNDEZ PELAYO, M. **Estudios y discursos de crítica histórica y literaria**. Santander: CSIC, 1942. v.5.

PARDO BAZÁN, E. Vecinos que no se tratan. In: ALMANACH das Senhoras para 1885. Lisboa: [s.n.], 1884. p.67-71.

SERRA, P. Receção de Camões na literatura espanhola. In: SILVA, V. A. e. (Coord.). **Dicionário de Luís de Camões**. Lisboa: Caminho, 2011. p.390-391.

SPAGGIARI, B. La censure dans la transmission de l'œuvre de Luís de Camões. In: UNIVERSITÉ RENNES. **Censure et littérature dans les pays de langues romanes**. Rennes: Presses de l'Université, 2000. p.101-109.

VALERA, J. Las escenas andaluzas del solitario. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas**, Madrid: Aguilar, 1961a. v.2, p.44-51.

\_\_\_\_\_. De la naturaleza y carácter de la novela. In: \_\_\_\_\_. **Obras completas**, Madrid: Aguilar, 1961b. v.2, p.185.

VÁZQUEZ CUESTA, P. O tricentenário da morte de Camões visto pela imprensa madrilenha contemporânea. In: ESTUDOS de história de Portugal: homenagem a Oliveira Martins. Lisboa: Estampa, 1982. p.373-392.

VIDART, L. Os Lusíadas de Camoens y sus traducciones al castellano. **Revista Contemporánea**, Madrid, n.27, p.5-12, 1880.

VITERBO, S. Henrique Garcês, tradutor d'*Os Lusíadas* em Espanhol. **Circulo Camoniano**, Porto, n.1, p.316-323, 1891.

WILLIS, C. *Os Lusíadas* e a censura. In: MACEDO, H. (Ed.). **Studies in Portuguese Literature and history in honour of Luís de Sousa Rebelo**. London: Tamesis Books, 1992. p.129-137.

\_\_\_\_\_. Camões y España. **Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos**, Brasília, n.5, p.73-85, 1995.

ZAMORA VICENTE, A. Relaciones literarias hispano-portuguesas. In: ZAMORA VICENTE, A. et al. **Cuatro lecciones sobre Camoens**. Madrid: Fundación Juan March – Cátedra, 1981, p.11-42.





## ÍNDICE DE ASSUNTOS

- A Divina Comédia, p.167  
Autobiografia, p.179  
Boom, p.71  
Camões, p.193  
Carlos Fuentes, p.71  
Censura bibliográfica, p.129  
Construção do tempo, p.167  
Controle social, p.129  
Crítica, p.71  
García Lorca, p.111  
Graciliano Ramos, p.179  
Güney Dal, p.93  
História das ideias econômicas, p.151  
Historia, p.71  
Imaginação, p.9  
Imaginário, p.25  
Incentivo à leitura, p.167  
Juvenal, p.129  
Latinoamérica, p.71  
Lima Barreto, p.51  
Língua, p.51  
Literatura, p.25  
Literatura Brasileira, p.51  
Literatura de migração, p.93  
Literatura latina, p.129  
Livro de viagem, p.9  
Memória, p.9  
*Memórias do Cárcere*, p.179  
Mito, p.111  
Mulher, p.51  
Nacionalismo, p.51  
Nascimento do capitalismo, p.151  
Neorrealismo, p.25  
Nietzsche, p.111  
Observação, p.9  
Onírico, p.9  
Os Lusíadas, p.193  
Pensadores russos do século XIX, p.151  
Pós-colonialismo, p.51  
Prêmios, p.71  
Realismo, p.179  
Revolução Portuguesa, p.25  
Sátira, p.129  
Simbologia, p.25  
Testemunho, p.179  
Tradução, p.193  
Tragedia, p.111  
Trágico, p.111  
União Ibérica, p.193  
*Wenn Ali die Glocken läuten hört*, p.93



## SUBJECT INDEX

- 19th-century Russian thinkers, p.151  
Autobiography, p.179  
Bibliographic censorship, p.129  
Boom, p.71  
Brazilian Literature, p.51  
Camões, p.193  
Carlos Fuentes, p.71  
Criticism, p.71  
Dream, p.9  
García Lorca, p.111  
Graciliano Ramos, p.179  
Güney Dal, p.93  
History, p.71  
History of economic ideas, p.151  
Iberian Union, p.193  
Imaginary, p.25  
Imagination, p.9  
Juvenal, p.129  
Language, p.51  
Latin American, p.71  
Latin literature, p.129  
Lima Barreto, p.51  
Literature, p.25  
Memórias do Cárcere, p.179  
Memory, p.9  
Migration literature, p.93  
Myth, p.111  
Nationalism, p.51  
Neorealist novel, p.25  
Nietzsche, p.111  
Observation, p.9  
Portuguese Revolution, p.25  
Postcolonialism, p.51  
Prizes, p.71  
Reading encouragement, p.167  
Realism, p.179  
Satire, p.129  
Social control, p.129  
Symbols, p.25  
Testimony, p.179  
The building of time, p.167  
The Divine Comedy, p.167  
The Lusíads, p.193  
The rise of capitalism, p.151  
The tragic, p.111  
Tragedy, p.111  
Translation, p.193  
Travel book, p.9  
Wenn Ali die Glocken läuten hört, p.93  
Women, p.51



ÍNDICE DE AUTORES  
*AUTHORS INDEX*

ALONSO VALERO, E., p.111

COCCO, M. H., p.167

DA SILVA, A. M., p.51

DASILVA, X. M., p.193

GOMES, Á. C., p.9

LEÃO, I. Z. C. C., p.151

MACÍAS, C., p.71

MATHIAS, D., p.93

MONIZ, F. F. de S., p.129

NAKAGOME, P. T., p.179

PEDROSO, E. R., p.151

SALDANHA, A., p.25

STAEPE – Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão  
Laboratório Editorial  
Rodovia Araraquara-Jaú, km 01  
14800-901 – Araraquara  
Fone: (16) 3334-6275  
e-mail: [laboratorioeditorial@fclar.unesp.br](mailto:laboratorioeditorial@fclar.unesp.br)  
<http://www.fclar.unesp.br/laboratorioeditorial/>

Produção Editorial:



Impressão:

