



Temas em Literaturas de língua portuguesa: os diferentes olhares

Temas em literaturas de língua portuguesa: os diferentes olhares



MARCELO J. R. VIEIRA

MARCELO J. R. VIEIRA
(Marcelo Mourão)





ORELHA

EXERCITANDO A LEITURA INTELIGENTE

- ou **Com os ouvidos bem atentos** -

Vivemos num mundo em que a informação nos encharca a existência, nos invade o cotidiano, abundante e superficial. Um exame criterioso de tudo que chega ao nosso conhecimento nos leva a descartar uma parte considerável. Este é o mundo das redes sociais, em que todos dizem e poucos escutam. Muito se escreve e pouco se lê.

Ainda mais para quem se dispõe a tratar de poesia, ou apresentar uma reflexão crítica sobre a tradição literária. Afinal, este é o mundo em que todos julgam entender de tudo. Qualquer dúvida de última hora, uma rápida conferida a um site de busca resolve. E continuamos muito longe de nos aprofundar e compreender a fundo os fatos que se desenrolam. Todos têm pressa em mostrar que sabem, e pouca disposição para estudar a fundo.

(Para quem acha que o comentário acima vale somente para as inumeráveis turbas que "entendem" de política e de tudo o mais no Twitter ou no Facebook, vale lembrar que esta pressa em mostrar que sabe também está presente no meio acadêmico, onde adquire suas versões próprias)

Por conta disso, devo me confessar lisonjeado com o convite para escrever a orelha deste livro. Marcelo Mourão mostrou nesta obra que sabe ouvir os mestres, antes de tecer qualquer comentário crítico sobre qualquer tema. A propósito, o livro começa com um ensaio em que são examinadas posições de dois grandes nomes de nossa crítica literária:

Afrânio Coutinho e Antonio Candido. Uma forma interessante e pouco usual de se iniciar um volume que debate a literatura nacional: saudar os mestres, antes de pedir passagem.

A seguir, o volume percorre outros momentos decisivos da história da Literatura em Língua Portuguesa, com destaque para um ensaio que desafia o coro dos que comodamente classificam Machado de Assis como um autor realista. Mas se engana quem considera que Marcelo Mourão lança sobre si mesmo os louros de uma descoberta. Pelo contrário. Fiel à sua postura de aprendiz, invoca a contribuição de um dos pioneiros desta revisão crítica da obra de Machado - o professor Gustavo Bernardo. E o caminho seguido pelo jovem Mourão será feito em parte pelas trilhas abertas pelo laureado acadêmico da Uerj, mas também, em parte, guiado por uma curiosidade própria dos leitores inteligentes.

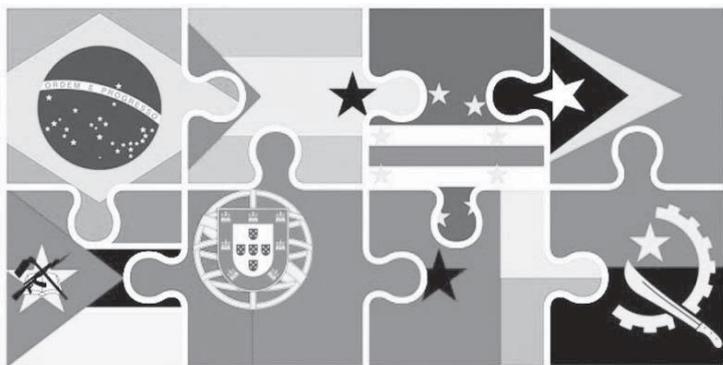
Eis aí um traço que destaco como marcante em todos os ensaios de Marcelo Mourão: todos são exercícios de leitura inteligente. E desta forma, convido todos a se debruçar sobre este livro com a mesma postura. Ou seja, com os ouvidos bem atentos. Afinal, a voz que aqui se expressa não traz verdades, apenas contribuições para novos e futuros debates. Uma das coisas de que o Brasil mais precisa é ter os ouvidos atentos. Tanto nas salas de aula (espaço em que nem sempre se presta atenção ao que dizem os mestres), como na vida. Vamos começar desde já, deixando o Marcelo falar.

Francisco Lacerda,
poeta, doutor em literatura pela UFF e professor da Universidade Estácio de Sá (Unesa).





**Temas em literaturas de
língua portuguesa:
os diferentes olhares**



MARCELO J. R. VIEIRA
(Marcelo Mourão)

 **Oficina**
Rio de Janeiro
2015





Temas em literaturas de língua portuguesa: os diferentes olhares

© 2015 by Marcelo J. R. Vieira (Marcelo Mourão)



Av. Mal Henrique Lott, 270/1111

Rio de Janeiro/RJ - 22631-370

www.oficinaeditores.com.br

oficinaeditores@oficinaeditores.com.br

Digitação/Revisão: o autor

Sugestão de capa: o autor

Arte-final/diagramação: Sérgio Gerônimo

Conselho Editorial

Adriana Bandeira

Ana Carolina Coelho

Glenda Maier

Juju Campbell

Márcia Leite

Mozart Carvalho

Editor-chefe: Sérgio Gerônimo

Impresso no Brasil

V657t Vieira, Marcelo J. R.

Temas em Literaturas de Língua Portuguesa: os diferentes olhares / Marcelo J. R. Vieira (Marcelo Mourão) - Rio de Janeiro : OFICINA, 2015.

136p. ; 21 cm

ISBN 978-85-8051-067-6

1. Literatura brasileira - Poesia. I. Marcelo J. R. Vieira. II. Marcelo Mourão. 2. Título

CDD:869.1





**Temas em literaturas de
língua portuguesa:
os diferentes olhares**

MARCELO J. R. VIEIRA
(Marcelo Mourão)







DEDICATÓRIA

Dedico este livro à minha mãe, Mariléa Ribeiro Vieira, que me apoiou de todas as formas possíveis neste e em todos os projetos da minha vida.

Agradecimentos

Quero agradecer a todos os mestres que tanto me ajudaram nestes cinco anos de estudos em literatura, em especial aos professores Angela Maria Thereza Lopes, Danielle Cristina Mendes Pereira e Francisco José Neiva Lacerda (Chicco Lacerda).

Agradeço também ao apoio da Oficina Editores, representado nas figuras de Sérgio Gerônimo e de Mozart Carvalho.







SUMÁRIO

Prefácio 1 por Angela Maria Thereza Lopes. 09

Prefácio 2 por Danielle Cristina Mendes Pereira..... 15

Capítulos

1. Candido e Coutinho: duas diferentes maneiras de olhar a crítica e a origem da literatura brasileira..... 19

2. O teatro de Anchieta: instrução, catequese, alteridade e aculturação no Brasil colonial. 38

3. Bocage: de sua época o retrato mais exato. 66

4. Machado de Assis: a crítica à ciência do século XIX e o problema do Realismo em suas obras..... 88

5. Fagundes Varela e Oswald de Andrade: duas diferentes maneiras de trabalhar o mesmo tema. 118

6. Terra sonâmbula: terra de sonhos e símbolos. 126







PREFÁCIO 1

O livro *Temas em literaturas de língua portuguesa: os diferentes olhares* de Marcelo José Ribeiro Vieira (Marcelo Mourão), poeta da jovem safra da literatura contemporânea, o coloca em um novo gênero, o ensaístico. Não me contendo ao afirmar o quanto é importante esta publicação, devido à situação dos cursos de Letras no Rio de Janeiro, cada vez mais circunscritos às universidades públicas, pois pouco valorizados pelas instituições particulares de ensino.

O que dizer sobre tal crise que se agrava a cada ano, quando sabemos do fechamento de mais um curso de Letras, vítima do mercado e da falta de entendimento sobre a importância da preservação da cultura, da diversidade e do livre pensamento? É uma crise que abarca os cursos de formação de professores, mas que aponta para um problema a médio e longo prazo: precisamos de professores de língua portuguesa e estrangeira, poetas, escritores, especialistas e intelectuais da área de Letras.

Este livro vem em uma boa hora e mostra diferentes olhares sobre a crítica e a ficção das literaturas de língua portuguesa. E antes de comentar os textos, é fundamental que se conheça o autor através do meu olhar!

Conheci Marcelo Mourão, em 2010, no Curso de Letras do *campus* Madureira da Universidade Estácio de Sá (Unesa). Logo me chamou a atenção a sua participação madura e séria. Estudioso professor de História que também é, acabou possibilitando a relação dessa mesma História com a Literatura. Foram três anos de convivência e consolidação de uma amizade. Sua atuação culminou em ações de monitoria, principalmente na disciplina *Monografia* que eu normalmente ministrava. Coorientou alunos com maestria, além de





promover diálogos e trocas essenciais para a matéria. Quando se formou, deixou saudades e confesso que perdi um grande colaborador. Não posso esquecer sua veia poética que lhe rendeu livros com poemas de alta qualidade que, sem dúvida, revelam um novo e grande poeta.

Marcelo Mourão é autor do livro de poesia *O diário do camaleão*. Essa publicação foi a primeira e sei que há mais dois novos livros de poesia, ainda em fase de produção. Só para apresentá-lo melhor como poeta, transcrevo o poema *Opção* que bem o define: “acolho/escolhas/despejo/despojos/sou poesia/até os ossos”

Foram muitas as palestras que proferiu, bem como organizou e participou de eventos junto a poetas jovens e consagrados. Findada a sua graduação em Letras no ano de 2012, ele logo entrou para o curso de pós-graduação em Literaturas de língua portuguesa, na Unesa, concluindo-o, em 2014, como sempre, com méritos e louvor.

Agora tenho a certeza de que fará o mestrado em uma das grandes instituições públicas ou privadas a fim de desenvolver e aprofundar a pesquisa que caracteriza os seus textos. Quando Marcelo me pediu para prefaciar este livro, não tive dúvidas e aceitei, mas ainda há muito o que dizer sobre sua pessoa, sua atuação profissional e acadêmica, mas agora desvio meu olhar para esta publicação.

O livro *Temas em literaturas de língua portuguesa: os diferentes olhares* inicia com o texto, *Candido e Coutinho: duas diferentes maneiras de olhar a crítica e a origem da literatura brasileira*, e já nos aponta para a maturidade acadêmica do autor. Sua escolha temática e a forma como desenvolve o artigo demonstram que a pesquisa séria e rigorosa é a tônica da proposta em sua carreira acadêmica. E vale lançar mão do trecho final em que demonstra a harmonia e o equilíbrio de seu julgamento crítico:

As obras dos dois teóricos não perderam, com o tempo, as suas validades, sendo elas lidas e discutidas até hoje nos meios acadêmicos. A pereni-





dade desses trabalhos reside, principalmente, no alcance da intensa dialética que elas estabelecem no interior delas mesmas e no diálogo enriquecedor que acabam travando entre si.

O teatro de Anchieta: instrução, catequese, alteridade e aculturação no Brasil Colonial inicia assim:

Este artigo busca compreender o teatro anchietano como uma ferramenta pedagógica na qual veremos inseridos o letramento, a instrução e a catequese, mas também questões que envolvem a alteridade (os choques culturais e as consequências trazidas por estes) e a aculturação dos povos indígenas encontrados aqui quando da chegada dos portugueses, a partir do ano de 1500. Sobre a ação dos jesuítas no Brasil, Merquior (1996) nos afirma: “sua atividade na colônia foi inicialmente dupla: de magistério e de catequese.

Nesse trecho em que propõe os objetivos do texto, o autor se debruça sobre um dos assuntos mais importantes da formação tanto da literatura quanto da educação brasileira, lançando mão de críticos que tanto fundamentam quanto reforçam a seriedade de suas proposições.

Bocage: de sua época o retrato mais exato é um dos meus textos preferidos, talvez por ser tema de minha maior formação, a literatura portuguesa, talvez por ter discutido a gestação de sua proposta, talvez pelo orgulho que sinto ao vê-lo produzir de forma irrepreensível a tese que defende sobre o Bocage lírico. Vejamos:

O poeta Bocage é autor de uma rica e vasta produção literária composta por canções, elegias, odes, sonetos e poemas traduzidos, sendo por isso considerado autor essencialmente lírico. Dentre tais produções, os sonetos são reconhecidos como a mais nítida amostra de seu talento dentro da sua vertente lírica. Bocage, em toda sua





vida, produziu centenas de sonetos e, em tais produções, o estilo lírico sempre foi o mais explorado. O lirismo bocagiano apresenta traços de um romantismo em ascensão – reitere-se aqui que as produções de traços românticos se apresentam em todas as fases da vida do poeta, como podemos perceber no livro apresentado por Passoni (2005).

O artigo, *Machado de Assis: a crítica à ciência do século XIX e o problema do Realismo em suas obras* foi o texto de sua monografia, que surgiu durante as nossas aulas de Literatura Brasileira II e que me mostrou o perfeccionismo de Marcelo Mourão já no início de seu curso. Uma de suas características enquanto pesquisador é que ele não teme escrever sobre temas que foram muito estudados na literatura, porque ele imprime sua própria ótica que é a de aprofundar até a raiz conceitos, sempre contextualizando crítica e historicamente os assuntos enfocados. Eis:

Este artigo possui um grande objetivo: a partir da constatação das recorrentes críticas machadianas a algumas teorias científicas (ou pseudocientíficas) do século XIX – espalhadas por vários de seus textos – promover um debate onde tentaremos demonstrar que Machado de Assis não pode ser classificado como um escritor pertencente ao Realismo brasileiro, rótulo que foi fixado nele e que, até hoje, é aceito e propagado/ensinado em cursos de literatura de ensino médio e até de nível universitário.

Além de se preocupar com a fundamentação teórica, o autor analisa a parte ficcional, mostrando a importância de suas posições quanto à crítica e a sua aplicação. Convivem texto crítico e análise da obra em perfeita harmonia e com a mesma categoria.

O artigo *Fagundes Varela e Oswald de Andrade: duas diferentes maneiras de trabalhar o mesmo tema*





é um dos pontos altos da análise literária neste livro. O autor aproxima pelas semelhanças e diferenças os poetas, caracterizando os períodos literários, e tendo como estratégia a análise de dois poemas. Não é tarefa fácil analisar os poemas de Oswald de Andrade e muito menos aproximá-lo da poesia de Fagundes Varela, poeta que, em geral, não tem sido objeto de estudo nas academias.

No fragmento abaixo, observa-se a contenção ao aproximar os poetas e poemas, demonstrando uma posição madura que se apoia no texto para poder fundamentar criticamente. Tal estratégia é o que se espera de um autor experiente, que retira do texto as possibilidades críticas. Eis:

Primando pela imagem sóbria do amor, o poema de Oswald vai se distanciar da proposta de Varela: o amor detalhadamente e subjetivamente descrito pelo autor romântico acaba dando lugar às várias possibilidades interpretativas do poema oswaldiano – um desnuda inteiramente a face do seu tipo de amor, o outro muito mais sugere do que define algo sobre tal sentimento.

Terra Sonâmbula: Terra de Sonhos e Símbolos é o último artigo do livro e a escolha do romance e autor, *Terra Sonâmbula* de Mia Couto, só me confirma a sutileza do leitor crítico, Marcelo Mourão.

No trecho abaixo, confirmamos a facilidade de atingir o cerne constituinte da narrativa:

Em *Terra Sonâmbula*, vemos que um imenso mundo de sonhos se mistura a uma realidade caótica, de guerras e devastação. As personagens do livro transitam entre a certeza e a dúvida, entre o onírico e a realidade. Sentem-se perdidos e confusos, o que caracteriza uma situação de abandono, tal qual o modo como se encontra o país. São nestes limites - entre o sonho e a vida, entre a realidade e a imaginação - que vivem as personagens de *Terra Sonâmbula*.





Com simplicidade, sem perder a veia do pesquisador que o caracteriza, o autor tece as seguintes observações sobre o tema:

O livro é todo ele repleto das mais variadas metáforas e imagens poéticas. Seria uma tarefa extensa e complexa estudar todos esses múltiplos símbolos e metáforas usados pelo autor moçambicano – tamanho empreendimento talvez fosse ideal se o objetivo aqui fosse de cunho monográfico. Porém, é interessante que possamos realizar uma breve análise de algumas dessas representações.

Enfim, convido os leitores a compartilhar esses estudos sobre diversos temas das literaturas de língua portuguesa, desejando que novas vozes se somem a dele, e diferentes perspectivas se apresentem em trabalhos que se voltem para seu livro como fonte crítica.

Angela Maria Thereza Lopes

Doutora em Literaturas de Língua Portuguesa – PUC/Rio
Mestra em Literatura Brasileira – UERJ
Coordenadora do Curso de Letras e Supervisora do Projeto de Apoio Pedagógico – Campus Madureira – UNESA





PREFÁCIO 2

Com este livro, Marcelo Mourão faz a sua estreia como crítico. Seu trabalho literário com a poesia e o romance e seu duplo campo de conhecimentos nas áreas de História e de Letras são as ferramentas com as quais Marcelo desenha os seus exercícios de análise literária. Com um olhar sensível, possui uma escrita segura e que conjuga o domínio da palavra a um conhecimento teórico sério e embasado, capaz de suscitar no leitor a apreensão de um quadro complexo, através de uma linguagem acessível.

Seu percurso ensaístico inicia-se com a retomada de um tema fundamental àqueles que desejem conhecer um dos debates intelectuais mais clássicos da crítica literária nacional: o que envolve o conceito de literatura brasileira, a partir (mas não apenas) das posições de Afrânio Coutinho e Antonio Candido.

Em seguida, o livro resgata um nome pouco lembrado dos estudos de Literatura Brasileira: José de Anchieta. Neste artigo, Mourão não apenas destaca a importância histórica e cultural do padre escritor, em um quadro contextual muito bem construído, como discute com competência a literatura dramática do jesuíta, em torno de relações instigantes com outras manifestações culturais aliadas a uma análise aguda de sua estrutura. Em uma direção ousada, o crítico defende a grande originalidade do teatro anchietano e vai de encontro ao consenso que aponta Anchieta como um dos responsáveis pelo dilaceramento da cultura autóctone.

O terceiro artigo versa sobre a poética lírica de Manuel Du Bocage e retoma, com a propriedade dos capítulos anteriores, um quadro histórico e cultural complexo, como um apoio importante para situar o poeta e compreender a sua





obra, sem deixar de lado as suas peculiaridades estéticas. Há, ainda, a preocupação de desfazer alguns possíveis deslizos, como a distinção entre fase e face, em referência à produção de Bocage.

Prossegue este livro com um quarto artigo, ainda em consonância ao desejo de seu autor de repensar algumas “certezas” da crítica literária. Aqui, o objeto de estudo é Machado de Assis e o interesse de Mourão debruça-se sobre a concepção da obra machadiana como realista. Para tentar repensar essa condição, comumente apontada na literatura machadiana e questionada por críticos importantes, como Gustavo Bernardo, o artigo apresenta problematizações tecidas a partir da pesquisa do contexto social e científico do século XIX e da análise crítica literária dos textos *O alienista* e *Conto alexandrino*.

No quinto artigo, vemos uma abordagem comparativa de poemas de Fagundes Varela e de Oswald de Andrade, cuja convergência encontra-se no tema, a infância. A partir desse mote, Mourão discute as noções de Modernismo e Modernidade e tenta entender os diálogos estabelecidos pelos autores com as sensibilidades e orientações estéticas de suas épocas, sempre com o cuidado de considerar os aspectos sociais e artísticos, sem preponderar para um dos lados. Antes, busca um *optimum* entre a leitura cultural e a intrínseca, em um mapeamento amplo de seu objeto de estudo.

Por fim, chegamos ao sexto artigo que pretende abordar certas metáforas e representações presentes em *Terra Sonâmbula*, em uma leitura das formas literárias que aludem aos simbolismos dos processos de deslocamento e de viagem, em um olhar interessante sobre a expressão literária de Mia Couto, na qual se ressaltam os elos entre esperança, resistência, oralidade e arte literária. Como ressaltado nesse artigo, os aspectos simbólicos da imagem da viagem podem referir-se à iniciação e à esperança. Com este livro inicial, Marcelo Mourão nos abre caminho para uma viagem por sendas críticas significantes, em uma leitura que ilumina, ao mesmo tempo,





conceitos fundamentais e aspectos inesperados das obras. Malas a postos, iniciemos nosso itinerário, com a esperança e os mapas que o autor nos traz, mostrando que a literatura precisa não apenas ser escrita, mas repensada.

Danielle Cristina Mendes Pereira
Professora Adjunta Departamento de Letras – Libras
Faculdade de Letras/UFRJ







CAPÍTULO 1:

CANDIDO E COUTINHO: DUAS DIFERENTES MANEIRAS DE OLHAR A CRÍTICA E A ORIGEM DA LITERATURA BRASILEIRA.

1 - INTRODUÇÃO

Embora não seja o alvo principal deste artigo fazer um levantamento sobre a história da crítica literária no Brasil – e, sim, apresentar e discutir as ideias de Antonio Candido e Afrânio Coutinho sobre o fazer crítico e o surgimento de uma atividade literária que possa ser considerada como sendo brasileira – iremos, na intenção de distinguirmos bem os dois posicionamentos, tecer comentários acerca da situação que antecedeu a época dos teóricos aqui comparados.

No Brasil, nas fases anteriores ao Romantismo, produziu-se uma espécie de crítica praticada sobretudo nas Academias e consistia, baseada em princípios críticos provenientes da perspectiva horaciana, no estabelecimento de regras ou pressupostos através dos tratados de poética e retórica tão em voga entre os séculos XVI e XVII.

Todavia, o Romantismo, em meados do século XIX, procurou dirigir a crítica e as ideias literárias para um outro sentido, tendo em José de Alencar o ponto crucial dessa nova direção. A grande ideia que entra, neste instante, em cena é a da “nacionalidade literária”. A literatura não deveria realizar-se pelos paradigmas absolutos das formas tradicionais. Iria, isto sim, se ajustar ao meio onde era produzida, coletando pra si os usos e os costumes comuns, as tradições populares, as peculiaridades idiomáticas, os temas e os tipos constitutivos da cultura do povo. Tinha que fazer-se “nacional”, buscando





o chamado “instinto de nacionalidade”.

Esse novo modo de pensar resultou em um verdadeiro manifesto de independência literária, claro que, inicialmente, dirigido contra o predomínio português. Recém-saído do processo de independência – ocorrido em 1822 – o Brasil tratava de tornar evidente essa autonomia também no campo literário, de modo que a reação antilusa era o passo imediato necessário no sentido dessa autoafirmação.

A literatura, então, lança-se à caça de um caráter nacional. Voltou, pois, a sua atenção para o passado colonial na pesquisa do que poderia constituir os traços definidores desse tal caráter. Essa pesquisa do que seria a literatura brasileira foi a lógica deste grande movimento de indagação histórica e de valorização do passado nacional.

Essa onda historicista contaminou os estudos literários, trazendo uma grande identificação entre historiadores e críticos. Desde então, os estudos críticos de literatura no Brasil se realizariam, segundo um grande grupo de críticos brasileiros – dependentes da história geral, política e social – utilizando o método histórico, e concebida a literatura como um reflexo das atividades humanas gerais, um fenômeno histórico.

Foi na segunda metade do século XIX que o país começou a passar por uma enorme gama de inovações e transformações, e o Romantismo perdia seu vigor enquanto modelo estético. Em fins desse mesmo século (a partir de 1870 em diante), uma nova era se iniciava, e esta foi completamente dominada pelo espírito filosófico, científico, de cunho materialista, naturalista e determinista. A crítica literária seguia, em sua maior parte, o critério sociológico, e a obra deveria ser estudada em função das condições que tinham envolvido o seu nascimento: a origem, o ambiente, as influências da raça e do meio, a participação e as intenções do autor. Alguns críticos eram impressionistas – guiados fundamentalmente pelas suas impressões acerca das obras postas em análise. Sílvia Romero, José Veríssimo e Araripe Júnior foram nomes



bastante expressivos e representativos da crítica naturalista/positivista. Segundo Afrânio Coutinho (1968), nos escritos de Sílvio Romero havia o predomínio de uma concepção sociológica da literatura, e as obras literárias chegavam a ser vistas como documentos.

A década de 50 do século seguinte – o século XX – na literatura brasileira, se mostra como um período muito importante para a história da crítica literária, em que se adquire uma grande consciência do papel relevante da crítica no Brasil. Sem ser um gênero literário, mas uma atividade reflexiva de análise e julgamento da literatura.

A crítica brasileira, nessa década de 50, encontrava-se dividida, basicamente, em três grandes grupos. De um lado, os que efetuavam seu trabalho sobre um tipo de crítica opiniática e impressionista, de comentários sem compromissos metodológicos, de divagação subjetiva, sem maiores rigores; de um outro lado, o grupo que se desenvolvia dentro dos ramos da crítica psicobiográfica – que trata não somente de interpretar a obra mediante a análise do autor, da sua alma, do seu caráter, do seu temperamento, mas também do levantamento da sua biografia, nos mínimos detalhes – havia também os estudiosos que levavam em consideração o ambiente histórico-social no qual a obra surgira, a crítica histórico-sociológica; e, por último, os que buscavam a atividade crítica com base em um rigorismo conceitual e metodológico, em um conceito da autonomia do fenômeno literário e na possibilidade da sua abordagem por uma crítica estética visando mais aos elementos intrínsecos ao texto, estruturais, isto é, à obra em si mesma, e não às circunstâncias externas (elementos extrínsecos) que a condicionaram. Este último grupo estava propondo uma revisão crítica da literatura brasileira à luz de novos critérios de caráter estético, assim como cobrava dos críticos o domínio metodológico e técnico, dando preferência à formação universitária. Segundo Martins (1960), Afrânio Coutinho, no Brasil, foi um dos primeiros a levantar mais veementemente a bandeira de uma crítica universitária em que o estudo do texto



e de seus elementos construtivos aparecessem como objeto principal da crítica.

Já Antonio Candido enquadrava-se justamente no grupo de críticos que podemos classificar como simpáticos a uma sociologia da literatura. Segundo palavras dele mesmo, em sua obra “Formação da literatura Brasileira”, a literatura deve ser vista “como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade.” (CANDIDO, 2007, p.31)

Segundo afirma o mesmo Candido:

(...) creio que não pode haver ofício mais interessante e, como desculpa vossa, mais útil do que levar para as coisas literárias certos princípios de ordem sociológica e filosófica. Daí o interesse com que, partindo de uma formação filosófica ou socio-lógica, é possível ao crítico embrenhar-se pela literatura, procurando interpretá-la funcionalmente, buscando nela a repercussão da época e a sublimação dos traços da cultura; selecionando, não raro, voluntariamente, os livros que mais se prestam a esse tipo de estudo. Não garanto a superioridade do método, que procuro por em prática. Mas confesso que o acho bom. E, sobretudo, útil. (CANDIDO, 2002, p.73)

‘Contudo, devemos ressaltar que o mesmo Antonio Candido, em seu ensaio “Crítica e sociologia” do livro *Literatura e sociedade* (posterior ao lançamento de seu livro *Formação*), reconhece perceber uma atitude de mudança, por parte dos teóricos e dos críticos, na constituição do método, qual seja, o do estudo do elemento social na obra não mais como uma relação de condicionamento meio-obra (sendo a obra, desta forma, uma ilustração de determinadas dinâmicas sociais), mas numa perspectiva de “interiorização” do elemento social como elemento estruturador da obra.



As obras centrais utilizadas neste estudo analítico-comparativo entre os dois teóricos são “A Formação da Literatura Brasileira”, de Antonio Candido, e “Conceito de literatura brasileira”, de Afrânio Coutinho, por acharmos que são dois trabalhos que representam bem, em síntese, as propostas destes dois autores. Porém, iremos lançar mão também da ajuda de outros suportes bibliográficos, que serão, com certeza, muito úteis na elucidação de determinadas questões.

As visões de Coutinho e de Candido acerca do fazer do crítico e das origens da literatura que pode ser chamada de brasileira são os dois pontos que serão apresentados e discutidos por esse artigo científico.

2 - CANDIDO E COUTINHO: DOIS MODOS DE PENSAR A ATIVIDADE CRÍTICA E AS ORIGENS DA LITERATURA BRASILEIRA

O livro *A Formação da Literatura Brasileira*, visto sob o ângulo da perspectiva literária, reavalia as relações que havia entre a atividade da intelectualidade brasileira desde o século XVIII que, desenvolvida anos mais tarde pelos Românticos, foi responsável pela instauração de um sistema literário nacional e de uma “consciência empenhada”.

De modo geral, o livro de Antonio Candido pode ser dividido em três partes. Na primeira, o autor define e desenvolve a ideia de tradição que lhe permitiu distinguir as “manifestações literárias” (importantes, mas isoladas) da literatura integrante de um “sistema” por ele criado e formulado, principalmente a partir do conceito de certa “coerência” interna primordial para o funcionamento do mesmo. Num segundo momento, o autor aproxima os movimentos Arcade e Romântico da literatura nacional numa relação de “continuidade e ruptura” discorrendo acerca de seus pontos de interseção e interrupção na constituição de um passado literário. Na terceira e última parte da obra, o crítico assinala o caráter “interessado” da literatura brasileira no final do século XIX com o



amadurecimento da literatura e os esforços da crítica literária representada, não por acaso, por Machado de Assis e o seu famoso “Instinto de Nacionalidade”.

O primeiro eixo dialético que aparece em sua obra é a dicotomia “manifestação literária” versus “sistema literário”, premissa básica para o entendimento de sua obra e de seu ponto de vista como teórico. Já na introdução, ao definir a literatura como “sistema de obras ligadas por denominadores comuns que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase”, ou seja, um sistema que pressupõe um conjunto de produtores literários, um grupo de receptores-leitores e um mecanismo transmissor (linguagem) que melhor possa exprimir a literatura de um país.

No segundo capítulo de uma outra obra sua, *Literatura e sociedade*, ao discutir a “posição do artista”, Antonio Candido enfatiza a importância de seu conceito de formação de um “sistema literário” e - desta vez com o suporte da antropologia - reafirma o valor coletivo da obra de arte, sendo importante que o talento individual possa se juntar às “necessidades coletivas”. Um dos pressupostos teóricos da *Formação da literatura brasileira* de Candido é a articulação entre a análise da “integridade estética” do escritor (o particular) e a sua função no sistema literário (o geral). Esse movimento dialético está exposto logo na abertura da *Formação*: “Este livro procura estudar a formação da literatura brasileira como síntese de tendências universalistas e particularistas”. Sendo assim, vemos como Candido irá diferenciar a noção das “manifestações isoladas” da de “sistema literário” coeso, com obras e autores reunidos, agrupados em torno de pressupostos e características semelhantes.

Organizados por Candido, conceitos como *sistema*, *função* e *valor* revelam também como o crítico pode lidar com essas duas tendências. A título de exemplo, um romancista mediano pode perfeitamente cumprir um papel relevante para a constituição de um determinado *sistema*, por apresentar em sua obra certos procedimentos artísticos concordante com o



grupo (*sistema*) a que se alinhou, mesmo que a sua qualidade artística seja duvidosa.

Esse tipo de classificação em termos de *sistemas*, que acaba por agregar também artistas médios ou de qualidade duvidosa sofreu críticas não só de Afrânio Coutinho mas também de Haroldo de Campos. Haroldo, em seu texto *O sequestro do barroco da formação da literatura brasileira*, critica a exclusão do Barroco, ou melhor, o seu rebaixamento a “manifestação literária”, que dá lugar a uma “identidade coesa”, baseada na linguagem emotiva (“exteriorizadora de ‘veleidades profundas’”), e que termina por privilegiar poetas médios (“Casimiro de Abreu”) no lugar de poetas maiores (“Gregório de Matos”).

As noções de *valor* e de *função* servem precisamente para contrabalançar os resultados artísticos, nem sempre sólidos, com a importância que o artista estudado desempenha na conformação do *sistema literário*, que afinal de contas é a razão de ser do estudo e a matéria principal do *Formação de Candido*. A cada capítulo deste livro, o conceito de *sistema* é evocado como chave de leitura, para esclarecer o papel que determinado artista ou tema cumpre na dinâmica geral. Cada capítulo, não deixa de se reportar, em última análise, à própria ideia de *sistema literário*, que, por seu turno, atrai e amarra cada segmento da obra, dando-lhe uma lógica e uma compreensão ainda maiores.

Afrânio Coutinho, estudioso influenciado pelo New Criticism americano, defende justamente o oposto: o critério de análise coletiva ou de “sistema” não são apropriados. Coutinho coloca os fatores externos à obra (elementos extrínsecos) em segundo plano - não os nega, mas não os considera como fatores vitais para a composição e a posterior análise da obra. Esta, sim, devendo ocupar o foco central de todos os estudos feitos sobre ela.

A visão de Coutinho, ao mesmo tempo em que se auto-afirma, colide diretamente com a percepção de Candido, mesmo respeitando o papel assumido por outros ângulos de

análise, como registra em “Crítica de mim mesmo”:

Há seriedade, anti-improvisação, preocupação científica, entre os jovens críticos. Embora não se aceite o historicismo, o determinismo, o biografismo, respeita-se a história, a influência do meio, o papel do autor e do público, da língua. Mas o essencial no ato crítico é o estudo da obra, em que pesa a variedade de abordagens. E isso é a nova crítica.

Para Coutinho (1960), o estético torna-se essencial e “inclui, incorpora o histórico, o social, o político, o religioso, o econômico, porém esses elementos não existem na obra tais como na realidade. O real histórico é diverso do real literário. A verdade histórica é diferente da verdade estética ou poética. Está acima dela, e com ela não se confunde”.

Em outra obra sua – “Notas de teoria literária” – Coutinho reafirma que a arte não é uma fotografia da realidade social, mas uma outra realidade construída pelo autor e, além disso, os aspectos que aparecem nessas obras de modo universalista são reflexos da própria alma humana, independente do lugar, do tempo e da sociedade:

A Literatura, como toda arte, é uma transfiguração do real, é a realidade recriada através do espírito do artista e retransmitida através da língua para as formas, que são os gêneros, e com os quais ela toma corpo e nova realidade. Passa, então, a viver outra vida, autônoma, independente do autor e da experiência de realidade de onde proveio. Os fatos que lhe deram às vezes origem perderam a realidade primitiva e adquiriram outra, graças à imaginação do artista. São agora fatos de outra natureza, diferentes dos fatos naturais objetivados pela ciência ou pela história ou pelo social. O artista literário cria ou recria um mundo de verdades que não são mensuráveis pelos mesmos padrões das verdades fatuais. Os

fatos que manipula não têm comparação com os da realidade concreta. (...)Através das obras literárias, tomamos contato com a vida, nas suas verdades eternas, comuns a todos os homens e lugares, porque são as verdades da mesma condição humana. (COUTINHO, 1978, p.54-55)

Quanto a essa mesma questão sobre a realidade social/histórica determinando os textos literários ou não, sobre como a crítica deve enxergar o fenômeno literário, Ferreira Gullar parece dar razão aos modos de pensar tanto de Coutinho quanto de Candido, embora fale sobre a arte de forma mais geral (estando nela incluída a literatura):

A arte é muitas coisas. Uma das coisas que a arte é, parece, é uma transformação simbólica do mundo. Quer dizer: o artista cria um mundo outro – mais bonito ou mais intenso ou mais significativo ou mais ordenado – por cima da realidade imediata. Naturalmente, esse mundo outro que o artista cria ou inventa nasce de sua cultura, de sua experiência de vida, das ideias que ele tem na cabeça, enfim, de sua visão de mundo”.(GULLAR, 1982, p.32)

Seguindo sua linha de raciocínio, obedecendo ao seu conceito de “sistema literário”, Candido (2007) indica quais seriam os momentos decisivos que, para ele, foram fundamentais nesse processo de formação da literatura que pode ser chamada de brasileira: foram eles o Arcadismo e o Romantismo. Porém, consciente do papel da literatura brasileira como uma “ramificação” e “originada” a partir da literatura portuguesa, Antonio Candido não desmerece a produção anterior à fase árca e reconhece a importância das – conceituadas por ele – “manifestações literárias” ocorridas no Brasil colonial, apesar de não dispensar-lhes uma análise mais apurada (fato que suscita, *a posteriori*, muitas críticas e é gerador de muitas polêmicas que ainda giram em torno de sua obra).

Definido pela postura “empenhada” que a geração ár-



cade exprime – mesmo que ainda bastante ligada à tradição portuguesa – esse primeiro momento decisivo é considerado por Candido como sendo fundamental para a consolidação de uma literatura brasileira propriamente dita, uma vez que até os autores românticos os reconheciam como legítimos antecessores.

Ainda segundo Cândido (2007), essa atuação do Arcadismo brasileiro foi marcada principalmente pela ruptura das “manifestações isoladas” observadas entre os escritores anteriores que, mesmo espetacularmente singulares em suas respectivas épocas (como Gregório de Matos, padre Antônio Vieira, etc.), não conseguiram fazer parte de um movimento consistente e acabaram apreciados por suas qualidades individuais. Por não conseguirem se enquadrar numa tradição que os fizesse figurar no sistema previsto por Antonio Candido, isto é, sem conseguir congregarem em torno de si outros escritores que certamente teriam feito a diferença na história da literatura brasileira, foram, de certa forma, relegados – pelo autor de *Formação* - a um segundo plano (“sequestrados” como diria Haroldo de Campos em sua crítica a Candido).

Conforme nos diz Candido (2007), os árcades brasileiros teriam sido os pioneiros na busca pelo sentido de nacionalidade em nossa literatura, segundo ele, ainda muito imatura. Teriam sido os árcades os que mais se empenharam, primeiramente, na constituição de um Brasil independente, seja politicamente – com a Inconfidência Mineira – ou literariamente com o surgimento da figura indígena (em *Uruguai*, por exemplo), desenvolvida com maior plenitude pelo movimento romântico.

Segundo nos informa Candido (2007), posteriormente, após a independência política, o desejo de exprimir a nacionalidade brasileira se faz ainda maior e os escritores, empenhados e congregados – formando um “sistema literário” - na capital cultural do país, produzem intensamente para explicar o Brasil rural, o Brasil indígena e o Brasil urbano através de seus romances. O Romantismo, então, dará continuidade ao





que já havia sido começado pelos escritores árcades. A jovem nação independente e os brasileiros precisavam de uma narrativa que os representasse. De certo modo, o escritor “consciente do seu papel” era o atento a essa necessidade do público, caso contrário não seria capaz de expressar “as veleidades mais profundas do indivíduo”, e muito menos compreender a nação a ponto de interpretar “as diferentes esferas da realidade”. Assim, o sentimento que já vinha se processando antes da Independência, a vontade de fazer literatura brasileira, tornou-se o meio mais forte para criar um sentido simbólico para consolidar a autonomia política. Em relação a esse momento, o que interessou a Candido foi pensar sobre as circunstâncias históricas que incutiram nos criadores a convicção de que o trabalho de criação literária deveria vir acompanhado de uma postulação política: a luta pela independência.

Já na visão de Afrânio Coutinho, essa identidade nacional, a chamada “brasilidade”, teria se originado coincidentemente com a chegada das caravelas portuguesas. Ao seguir essa linha de raciocínio, pode-se afirmar que o padre Vieira e Gregório de Mattos – ao contrário do que afirma Candido - já demonstravam em suas produções artísticas um ânimo genuinamente brasileiro. E Afrânio Coutinho não tinha dúvidas quanto a isso. Apoiando-se em Araripe Júnior vai argumentar que ao pisar em solo nativo o colonizador imediatamente se imbuíu de novos valores, valores adquiridos aqui em contato com a terra nova:

A literatura brasileira não começou no momento arcádico-romântico. Vem de antes, partiu do instante em que o primeiro homem europeu aqui pôs o pé, aqui se instalou, iniciando uma nova realidade histórica, criando novas vivências, que traduziu em cantos e contos populares, germinando uma nova literatura. Naquele instante, criou-se um homem novo, ‘obnubilando’, como diria Araripe Júnior, o homem antigo, o europeu. Foi o homem brasileiro. (COUTINHO, 1960, p. 6)





Candido vai sugerir que a ideia de nação que será transfigurada pela literatura não coincide com a chegada do colonizador. Muito menos este deixou de lado sua cultura, seu passado e suas tradições ao aportar aqui. O que interessa a Candido, de fato, é mostrar como, em meados do século XVIII, por conta de um conjunto de circunstâncias históricas, um grupo de autores começa a desenvolver um sentimento vivo de oposição à coroa portuguesa. Candido (2007) vai demonstrar que, antes de 1750, a produção esparsa e concentrada praticamente na Bahia não era suficiente para a conformação de uma esfera literária calcada na tríade autor-obra-público. Porém, Coutinho irá se contrapor a essa ideia afirmando que:

O público era escasso, mas existia, de conformidade com as condições sociais da época. Era diferente apenas do que se instaurou com as Academias, mas não se pode dizer que não houvesse público para os epigramas de Gregório de Matos e para os sermões de Vieira. Era um público de acordo com a organização social elementar e a sociedade rarefeita da colônia, mas era um organismo coletivo que respondia de maneira adequada à intenção dos dois autores. Como, pois, falar-se em ausência de público? (COUTINHO, 1960, p. 6)

Para Afrânio Coutinho (1960), o modelo de análise com cunho historiográfico proposto em *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, supervaloriza a influência lusitana em nossas letras, além de ignorar que “o espírito barroco gerou a nossa independência mental, e marcou para sempre nossa mentalidade”. O conceito de “literatura como sistema”, no entendimento de Coutinho, confunde “a origem da literatura brasileira com a independência política nacional”, colocando o “fenômeno literário a reboque da política”. Desse modo, de acordo com o que pensa Coutinho, ao desconsiderar a transplantação do Barroco em solo nacional, o





“grito de independência antilusa” de Gregório de Matos, a “evolução histórica” latina “do ponto de vista americano e não eurocêntrico”, Candido confirma a “nossa subserviência aos antigos dominadores e exploradores europeus”.

Coutinho (1960) ainda argumenta que pensar a origem da literatura brasileira a partir do modelo da literatura portuguesa, favorece a incompreensão do Barroco e, por extensão, da contribuição hispânica na literatura brasileira, uma vez que “o Barroco é espanhol. E Portugal e Espanha não se entendiam”. Aqui há um paradoxo conceitual na argumentação, pois, se nega o “eurocentrismo” de Candido, também confirma a origem da literatura brasileira como rejeição à autoridade lusitana, como um “processo de descolonização literária”, “resultante precisamente do caráter ‘hispano-italiano’ das origens do Barroco, contra o qual lutava Portugal, por isso não identificado com o Barroco”.

Indo contra esse pensamento, o professor Luís Alberto Nogueira Alves, em seu artigo intitulado “Sobre a Formação da Literatura Brasileira”, irá defender que as ideias de Antonio Candido sobre o papel do chamado *Quinhentismo* e do *Barroco* não menosprezam ou invalidam estes movimentos literários:

Esse entendimento não encerra nenhum juízo de valor com respeito às produções anteriores. Aliás, do ponto de vista propriamente artístico, Gregório de Matos e o padre Vieira superam artisticamente boa parte dos artistas estudados em *Formação*. A propósito, os capítulos iniciais, lidos com atenção e sem preconceitos, mostram precisamente que a excelência dos poetas neoclássicos deriva em parte da assimilação de procedimentos artísticos do quinhentismo e do barroco (principalmente deste), que sobreviverão nas composições neoclássicas sob a forma de resíduos, não estando em pauta, portanto, sua exclusão ou menosprezo. Basta lembrar que no capítulo dedicado a Cláudio Manoel da Costa, o



poeta é descrito em seu dilaceramento. A chave de leitura não deixa dúvida sobre isso: no limiar de um novo estilo emerge a poesia de Cláudio, composta de elementos clássicos ou classicizantes e mesmo barrocos, sem os quais sua excelência artística não poderá ser aferida. Em suma, a distinção proposta entre literatura (nos termos da articulação autor-obra-público) e manifestações literárias não tem o propósito de desmerecer os movimentos artísticos não estudados no livro, sobretudo o barroco. Serve tão somente para evitar juízo anacrônico, muito sedimentado em nossa historiografia, de que Gregório e Vieira são artistas nacionais. Dizendo de outro modo, é uma ilusão imaginar que eles escreveram seus versos cientes de que já faziam literatura brasileira. E a razão é relativamente simples: eles não viveram, por impossibilidade histórica, o período das lutas de emancipação nacional. A formação de um sistema nacional de obras, autores e públicos é, portanto, um caso historicamente específico. Sua transposição para outros períodos, como reivindicam os adeptos da teoria do sequestro, por exemplo, não é possível sem que se incorra no anacronismo. (NOGUEIRA ALVES, 2011, p.92-93)

Haroldo de Campos (2004), por outro lado, afirma que a teoria histórica de Candido foi dirigida por um “nacionalismo ontológico”, “calcado em um modelo organicista-biológico de evolução”, transmutando para “nossas latitudes tropicais” a “metafísica ocidental da presença”, ou seja, o racionalismo. Dessa forma: “Pretende-se detectar o momento de encarnação do espírito (do Logos) nacional, obscurecendo-se a diferença para melhor definição de uma estrada real, o traçado retilíneo dessa logofania através da história”.

Ao invés do “nacionalismo ontológico”, Haroldo de Campos (2004) propõe “o nacionalismo modal”, isto é, capaz

de “pensar a diferença”: “o des-caráter, ao invés do caráter; a ruptura, em lugar do traçado linear; a historiografia como gráfico sísmico da fragmentação” no espaço da “homologação tautológica do homogêneo” – em síntese, ao invés do estável, o instável. Esse “nacionalismo modal”, na concepção de Campos, foi concretizado pela “Antropofagia” modernista. A partir dela, propõe-se pensar “o nacional em relacionamento dialógico e dialético com o universal”, não em uma posição reprodutora, mas produtora de discurso. Logo, o Barroco seria (como o Arcadismo na historiografia de Candido) uma pré-figuração da “razão antropofágica”, “desconstrutora do logocentrismo ocidental”, pois lá começaria “a torção e a contorção de um discurso que nos pudesse desensimesmar do mesmo”.

A força das ideias de Antonio Candido – com esta questão pretendemos concluir o artigo – reside também na capacidade de rearticular, repensar e, às vezes, de reescrever suas ideias. Quando Silviano Santiago (1996) lê *Literatura e sociedade* – texto que Candido lança posteriormente ao *Formação* – é levado a considerar que, “embora tímido no tocante à crítica ao eurocentrismo”, Candido percebeu a importância da antropofagia para uma conceituação moderna de identidade nacional.

Do mesmo modo, Haroldo de Campos (2004) reconheceu o ensaio “A dialética da malandragem”, de Candido, como “uma desleitura deliberada” de *Formação da literatura brasileira*, propondo um “segundo pensamento”, em prol de uma valorização dos movimentos marginalizados pelo “nacionalismo ontológico”.

3 - CONCLUSÃO

Neste artigo pretendemos proporcionar, de forma clara e concisa, uma análise comparativa entre o pensamento de Antonio Candido - principalmente aquele exposto na sua obra *Formação da literatura Brasileira* – e o de Afrânio Coutinho,



presente no livro *Conceito de literatura brasileira*. Os dois teóricos irão nos apresentar duas óticas diferentes no que diz respeito ao fazer da crítica literária e às origens, desenvolvimento e amadurecimento da literatura brasileira.

Nosso trabalho pretendeu mostrar a importância de tomarmos conhecimento do processo de nascimento e desenvolvimento da crítica literária no Brasil, de como se deram as etapas desse caminhar analítico, das várias visões metodológicas que foram surgindo ao longo do tempo, principalmente as que foram se desenvolvendo da segunda metade do século XIX até os dias de hoje. Porém, depois de tudo que aqui foi dito, nos parece válido e pertinente que, ao invés de ficarmos reduzidos a uma só ótica, nós possamos lançar mão de um método ou outro de análise ou até, quem sabe, mais de um, que, a nosso ver, proporciona uma maior visão sobre o objeto literário posto em análise. Elementos extrínsecos e intrínsecos podem, juntos, ajudar muito na composição de um maior entendimento acerca de uma obra.

O próprio professor Antonio Candido, depois das várias críticas que recebeu, num artigo de nome “Crítica e sociologia”, posterior ao lançamento de seu livro *Formação*, defende a riqueza de um estudo crítico que lança mão de analisar tanto os elementos intrínsecos (estruturadores da obra) quanto os extrínsecos:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornan-



do-se, portanto, interno. (...)Uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzi-rem a uma interpretação coerente. Mas nada impede que cada crítico ressalte o elemento da sua preferência, desde que o utilize como componente da estruturação da obra. (CANDIDO, 2000, p.8-9)

É importante percebermos que, após o aparecimento das mais diversificadas teorias de análise literária, o uso dessas “ferramentas” admite mais de uma combinação ou até mesmo a preferência por somente uma, o que não traz, diga-se de passagem, prejuízo ou limitações à análise. O professor Luís Alberto Nogueira Alves, em seu artigo intitulado “Sobre a Formação da Literatura Brasileira”, ao defender o ponto de vista de Candido, reafirma a necessidade do crítico ter essa liberdade de escolha metodológica:

Para certo padrão científico, qualquer tentativa de leitura de conjunto é prontamente entendida como “sociologia”, “sociologismo”, com todo peso que esses termos possam ter em termos pejorativos. Até onde sei, semelhante expediente não é empregado para nomear um crítico que, legitimamente, utiliza a psicanálise, a filosofia, a antropologia ou qualquer outra angulação para aferir a obra artística. Por que então a birra com a “sociologia” (entre aspas mesmo)? Só a “sociologia” (aspas de novo) reduz? E as outras não reduzem também? Afinal, a crítica não é, em última análise, uma forma de redução? Ou por outra, é possível uma crítica sem redução? Não é da natureza da crítica a redução do múltiplo, do complexo, a certas relações e operações, que revelam um momento de verdade (e não a verdade) da estrutura singular que é a obra de arte, sem a qual qualquer possibilidade de explicação, que é um dos significados fortes da crítica, fica comprometida, quando não se torna inviável? (NOGUEIRA ALVES, 2011, p.99)

Interessante observar que até Afrânio Coutinho, em um artigo chamado “Correntes cruzadas”, que data do ano de 1953 (sete anos antes dele lançar a crítica a Candido e defender a supremacia da análise intrínseca), propõe e defende uma análise que possa recorrer a diferentes ferramentas metodológicas, pois, segundo ele mesmo nos afirma, “o método ideal em crítica literária é o integral, que hoje está sendo propugnado pelas correntes e figuras mais avançadas em todo o mundo” (COUTINHO, 1953, p. 32).

A obra de arte é polimorfa e não será bem vista enquanto encarada por uma só face do prisma. O conjunto de perspectivas é que oferece oportunidade para uma visão e mediante certas técnicas de abordagem. Ao passo que outras escondem seus segredos se são colocadas sob a luz de refletores. (...)O ideal crítico é ver a obra de arte em globo, mercê de um método integral, que use os métodos de investigação extrínsecos e os intrínsecos ou ergocêntricos; os genéticos, - psicológicos, sociológicos, histórico, cultural, - mas sem o predomínio de um deles (COUTINHO, 1953, p. 34).

Pelo lado do problema levantado pelos dois teóricos acerca do surgimento da literatura dita brasileira, ressaltamos as divergências e as convergências nos pensamentos de Candido e de Coutinho. Um difere do outro quanto às origens desta literatura, mesmo com Candido, ao que deixa transparecer, acabando por não valorizar demais este, digamos, *mito da origem*. Os conceitos do professor Candido - expostos no seu livro *Formação* - não consideram as chamadas (por ele mesmo) “manifestações literárias” produzidas antes das experiências árcades do século XVIII, o que é refutado por Coutinho, que enxerga a literatura brasileira já na chegada dos colonizadores aqui. Porém, se há visões dissonantes entre os dois quanto ao que diz respeito aos primórdios da literatura brasileira, por outro lado, Candido e Coutinho irão concordar



quanto ao papel do Modernismo na nossa história: “A literatura brasileira “formou-se” com o barroco. Com o arcadismo-romantismo, tornou-se autônoma. Com o modernismo atingiu a maioridade.” (Coutinho, 1960, p.39)

As obras dos dois teóricos não perderam, com o tempo, as suas validades, sendo elas lidas e discutidas até hoje nos meios acadêmicos. A perenidade desses trabalhos reside, principalmente, no alcance da intensa dialética que elas estabelecem no interior delas mesmas e no diálogo enriquecedor que acabam travando entre si.

4 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- _____. *Textos de intervenção*. Ed.34. Seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas Cidades, 2002.
- _____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- COUTINHO, Afrânio. *A crítica literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1967.
- _____. *Correntes Cruzadas*. (questões de literatura). Rio de Janeiro: Ed. A Noite, 1953.
- _____. *Crítica e poética*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1968.
- _____. *Notas de teoria literária – 2ª ed.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- _____. *Conceito de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1960.
- _____. “*Crítica de mim mesmo*”. Disponível no site: <http://www.pacc.ufrj.br/literaria/mimmesmo.html>. Acesso em: 23/11/2013.
- GULLAR, Ferreira. *Sobre arte*. São Paulo: Palavra e Imagem



gem, 1982.

MARTINS, Wilson. *Exageros de um sistema*. O Estado de São Paulo, 25 jun. 1960.

NOGUEIRA ALVES, Luís Alberto. Sobre a Formação da Literatura Brasileira. *O Eixo e a Roda*: revista de literatura brasileira, Belo Horizonte, v.20, n.1, p.87-102, jan./jun. 2011.

SANTIAGO, Silviano. Atração do mundo (Políticas de identidade e de globalização na moderna cultura brasileira). *Gragoatá*. Niterói, v.1, n.1, p. 31-54, 1996.

CAPÍTULO 2:

O TEATRO DE ANCHIETA: INSTRUÇÃO, CATEQUESE, ALTERIDADE E ACULTURAÇÃO NO BRASIL COLONIAL

1 - INTRODUÇÃO

Este artigo busca compreender o teatro anchietano como uma ferramenta pedagógica na qual veremos inseridos o letramento, a instrução e a catequese, mas também questões que envolvem a alteridade (os choques culturais e as consequências trazidas por estes) e a aculturação dos povos indígenas encontrados aqui quando da chegada dos portugueses, a partir do ano de 1500. Sobre a ação dos jesuítas no Brasil, Merquior (1996) nos afirma: “sua atividade na colônia foi inicialmente dupla: de magistério e de catequese. Mais tarde, com o declínio da ação missionária, refluíram para concentrar-se exclusivamente no ensino.” Analisando alguns dos autos escritos pelo padre José de Anchieta, poderemos compreender melhor todo este processo pedagógico que, muito mais que o letramento e a instrução, priorizava a catequização.

Logo de início, procuramos apresentar o momento

histórico da chegada dos portugueses ao Brasil, destacando a aproximação deles com os indígenas e as principais questões que envolvem este, até então, inédito encontro. Depois, passamos a apresentar os jesuítas – como eram denominados os membros da Companhia de Jesus – que, liderados pelo padre Manoel da Nóbrega, logo vieram para cá e puderam dar início à colonização. Era de interesse de Portugal e da Igreja católica a vinda desses missionários, que chegaram com o objetivo principal de difundir, entre os índios, a fé cristã. Nesta apresentação da Companhia de Jesus, demos atenção primordial ao padre José de Anchieta, que escreveu e produziu peças de teatro que serviram de ferramentas para essa catequese dos nativos.

O teatro anchietano, gestado dentro das necessidades da Contrarreforma, procurou popularizar o teatro como forma de como forma de difundir a fé católica. Com esse fim, podemos perceber que alguns gêneros do teatro religioso medieval são por ele retomados e, por meio das análises de suas peças, pudemos destacar as inúmeras características destes gêneros, como os temas bíblicos e o conflito entre o bem e o mal, ou seja, a queda e a redenção do homem. Procuramos apresentar e, principalmente, a discutir as principais características e influências encontradas nas peças anchietanas.

Para alcançar nossos objetivos, lançamos mão da leitura e da análise crítica de *O auto da pregação universal*, *o Auto de São Lourenço* e *Na Aldeia de Guaraparim* – peças que revelam nitidamente o intuito dos europeus em mudar a visão e o modo de viver dos ditos “selvagens”, colocando no lugar as concepções de mundo típicas da mentalidade católica e europeia.

A nossa preocupação maior neste artigo foi a de apresentar o significado desta catequização no início do século XVI, percebendo que os esforços dos jesuítas consistiam em apresentar a fé cristã como a solução e a salvação para todos os pecados, mas que, na verdade, teve como resultado final a adulteração ou a transformação de muitas características

culturais dos índios, o que acabou se constituindo como um nítido processo de aculturação dos povos aqui encontrados naquela época.

2 - INÍCIO DA COLONIZAÇÃO DO BRASIL: DOIS MUNDOS QUE SE ENCONTRAM

Ao fazermos uma análise dos autos anchietanos, é muito importante termos em mente o período histórico no qual estes textos foram produzidos, para que possamos compreender o uso destas encenações como instrumentos do processo de catequização dos indígenas. Para estudarmos com eficiência o teatro de Anchieta, precisamos considerar também qual era o seu público-alvo, visto que nestes textos teatrais pesavam mais os fins utilitários do que as intenções estéticas.

Em 1500, os portugueses chegaram ao Brasil e logo estabeleceram como prioridade a exploração do território com fins comerciais e a obtenção do máximo possível de lucros. Porém, ao aportarem, eles logo puderam constatar que nestas terras já existiam moradores. Pero Vaz de Caminha os descreve em sua famosa carta, já demonstrando o estranhamento que surgiu tão logo se deu este encontro entre dois lados que, até então, nunca tinham se deparado um com o outro:

(...) Dali avistamos homens que andavam pela praia. (...) Eram pardos, todos nus, sem coisa alguma que lhes cobrisse as suas vergonhas. Nas mãos, traziam arcos com as suas setas, vinham todos rijamente sobre o batel. (GUIA DO TERCEIRO MUNDO, 1986, p.27-31).¹

Ao escrever cartas² com informações do Brasil em re-

¹ Fonte: GUIA TERCEIRO MUNDO, Rio de Janeiro, 1986. p. 27-31. O original encontra-se no Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Corpo Cronológico, parte 3^a, março 2, n.2.

² Carta ao padre mestre Simão sobre a chegada ao Brasil em 29 de março de 1549. Nestas cartas, os padres escreviam para a metrópole como uma forma de mantê-la informada sobre os acontecimentos da colônia.



lação a seus povos constituintes, o padre Manoel da Nóbrega apresenta os modos de vida desses grupos aborígenes – vistos pelos europeus como “bárbaros”, “gentios”, “pagãos” – tão afastados da visão europeia de mundo:

Estes têm casas de palmas mui grandes, e delas em que pousarão cinquenta índios com suas mulheres e filhos. Dormem em redes d’algodão junto do fogo, que toda a noite têm aceso, assim por amor do frio, porque andam nus, como também pelos Demônios que dizem fugir do fogo. Esta gentilidade nenhuma cousa adora, nem conhece a Deus; somente aos trovões chama Tupane, que é como quem diz cousa divina. E assim nós não temos outro vocabulário mais conveniente para os trazer ao conhecimento de Deus que chama-lhe Pae Tupane (CARTAS DO

No Brasil, existiam milhares de tribos espalhadas por todo o território e cada uma delas tinha a sua própria língua e a sua própria cultura, o que dificultava bastante o trabalho dos jesuítas em seus esforços de catequização, como podemos compreender pela fala de Neves (1993, p.34):

Uma grande preocupação, que precisava ser resolvida, é a de estabelecer comunicações com os selvagens, até porque não existia apenas uma língua indígena na Colônia. Havia uma diversidade e uma complexidade no linguajar o que dificultava em muito o pleno domínio de todas elas. A expectativa de dominar o vocabulário indígena apresentava-se para os jesuítas como um trabalho que exigia muita dedicação e tempo, dada   complexa estrutura linguística.

Além da linguagem, outras barreiras que precisavam ser derrubadas em nome dessa catequese eram alguns costumes antigos presentes nestas comunidades silvícolas, principalmente a nudez, a bigamia e a antropofagia, como podemos confirmar pela fala de Neves (1993, p.55)





(...)A luta maior era no campo da nudez, da bigamia e da antropofagia. Enfatizamos mais a ação contra a antropofagia porque, nas Cartas, é a mais acentuada, visto que a nudez, ainda que denunciada, não é tida como algo tão ameaçador, mas própria da ingenuidade do gentio. Aniquilar a antropofagia, a bigamia, a nudez, organizar os laços familiares nos moldes católicos, entre outras exigências de caráter “moral”, foram pressupostos básicos seguidos pelos jesuítas. O esforço para destruir a sociedade tribal se relacionava à construção de uma outra, pois a nova só se alicerça na extinção da velha.

Era grande a preocupação dos jesuítas em relação aos “pecados” que os indígenas cometiam. Os missionários pretendiam exterminar estas “abominações” por meio da catequização, do batismo e da confissão dos pecados. Na realidade, o que se esperava ao fim de todo este processo era a inclusão dos índios numa nova cultura e numa outra forma de se pensar a realidade pelos moldes da Igreja católica e da sociedade portuguesa. E algumas das estratégias usadas para transformar a mentalidade e os costumes desses “selvagens” foram efetivadas – com relativo êxito – por meio das peças escritas pelo padre José de Anchieta.

A chamada Companhia de Jesus – ordem fundada por Inácio de Loyola em 1539 – teve como principais objetivos deter o avanço protestante (mantendo os fiéis antigos) e conquistar o máximo possível de novos adeptos. Neste sentido, o período dos descobrimentos e das grandes navegações acabou possibilitando que a Companhia de Jesus – juntamente com o Tribunal da Santa Inquisição – fosse um importante instrumento da Igreja católica no movimento que ficou conhecido como Contrarreforma.

Os padres jesuítas atuaram como confessores (de reis e nobres em geral), pregadores da fé católica e, principalmente, como educadores; este último foi, sem dúvida, o papel





mais importante que exerceram, e também aquele que lhes rendeu mais frutos:

Como haviam se colocado inteiramente a serviço da Igreja, compreenderam facilmente que seria através da educação, especialmente de lideranças, que poderiam ajudar a Igreja a reconquistar gradualmente grande parte dos países e nações que haviam aderido ou estavam aderindo às novas doutrinas. (SCHIMITZ, 1994, p.137)

Pouco tempo depois do estabelecimento da Ordem, várias instituições de ensino foram fundadas pelos jesuítas, tanto na Europa quanto nas colônias – onde havia missões jesuíticas. Os jesuítas foram, inclusive, os primeiros a sistematizar o ensino no chamado *Novo Mundo*.

Como Ordem oficial da empreitada colonial – tanto portuguesa quanto espanhola – a Companhia de Jesus catequizou os índios, conquistando, desta maneira, muitos novos fiéis para a Igreja católica, até então prejudicada pela adesão de alguns países ao protestantismo. Além da catequese dos índios, coube aos padres jesuítas também instruir os filhos dos colonos, e cuidar para que esses mesmos colonos – que estavam em terras tão longínquas da Europa – não se desviassem das regras e dos dogmas católicos. Fora tudo isto, os missionários acabaram também auxiliando no processo de colonização, visto que possibilitaram “pacificar” as tribos, “domar” os índios que fossem contrários ao controle do colonizador: aculturá-los e “civiliza-los” (fazê-los pensar e agir de maneira exatamente igual ao europeu) acabaram sendo ações usadas para quebrar as resistências que ainda pudessem se fazer presentes. Aculturar um povo e fazê-lo adotar não só os costumes e o modo de pensar do colonizador mas também conseguir que, aos poucos, a língua do colonizador fosse substituindo a do colonizado acabou se revelando uma forma muito bem sucedida de aumentar o poderio sobre o povo subjugado.

Tanto nos colégios da Europa quanto nas colônias es-





panholas e portuguesas, os padres jesuítas utilizaram, embora com intentos diferentes, uma importante arma para a catequese e instrução: o teatro.

É preciso que se estabeleça aqui uma separação nítida entre os objetivos da utilização desse teatro na Europa e no Brasil. Os jesuítas – em solo europeu – se valeram do teatro para fins educativos. O intento, neste caso, era manter os “alunos” comprometidos, de certa forma, com a moral cristã, importante para o contexto da Contrarreforma, sobretudo na formação dos filhos das elites europeias, que iriam, posteriormente, governar as sociedades espalhadas por toda a Europa.

No Brasil, a catequese e a pedagogia aculturadora (“civilizadora” de “selvagens”) eram priorizadas pelos padres missionários. Inclusive, os autos de Anchieta eram escritos em mais de uma língua – frequentemente o tupi, o português, o espanhol e o latim – para que todos entendessem as várias mensagens cristãs ali inseridas. Uma das peculiaridades, aliás, das peças escritas por Anchieta era justamente este uso de mais de uma língua, o que se explica ao entendermos o contexto histórico:

O cenário do Brasil colônia não possibilitava que, como acontecia na Europa, o texto fosse todo em latim. Sendo assim, fica-nos mais visível a razão de Anchieta chegar a utilizar em seus autos até mesmo quatro idiomas: o latim, o português, o espanhol e o tupi, maneira direta de atrair o público dos missionários, os indígenas. (RUCKSTADTER, 2005, p.43)

Nas mãos dos padres jesuítas, o teatro feito no Brasil assumiu, assim, um caráter didático, sendo utilizado como importante instrumento pedagógico e catequético – se por um lado se ensinava a ler, por outro havia os esforços para que os índios se tornassem cristãos e “civilizados”.





3 – CARACTERÍSTICAS E INFLUÊNCIAS PRESENTES NO TEATRO ANCHIETANO

As peças de Anchieta – de forma geral – apresentam uma estrutura que é comum a todas elas e seus maiores intentos eram mesmo a catequização dos índios e, em menor proporção, a instrução destes e dos colonos. Para compreendermos bem toda a eficiência e todo o alcance do teatro anchietano, é preciso que analisemos bem – e cuidadosamente – as suas principais características e influências.

Uma particularidade que podemos verificar nos textos de Anchieta é a mistura de temas nativos com outros de origem cristã, mesclando, por exemplo, nestas peças personagens da cultura indígena com vários santos da Igreja católica. De forma ampla, Anchieta procurou alinhar o seu teatro com elementos culturais e artísticos presentes na identidade cultural dos silvícolas. O ilustre jesuíta “observou algumas manifestações ritualísticas dos índios, e utilizou aquela linguagem, tanto musical quanto corporal em seus autos” (RUCKSTADTER, 2005, p.30). Estas misturas conseguiam atrair ainda mais o público-alvo de Anchieta – os índios – inclusive, com a participação dos “selvagens” na produção e na execução das peças. Desta maneira, os índios não seriam tão somente um público passivo assistindo a essas peças, mas também serviriam como atores – protagonistas da encenação – o que acabava garantindo um envolvimento maior no processo de assimilação/catequização. Todos os teatros tinham como “atores” os indígenas. Segundo Costa (2010, p.78):

A arte cênica era atrativa aos índios, pois eram eles mesmos que as encenavam e possuíam uma estrutura narrativa, embora os autos não fossem apenas para os indígenas, mas para os colonos em geral, apresentados preferencialmente em ocasiões festivas.

Nos autos anchietanos, havia sempre uma parte cen-





tral em diálogo, que nas composições maiores se dividia em dois atos. Ao redor da parte inicial, percebia-se uma introdução – ou ato inicial – e dois atos que eram posteriores, dança e despedida, com música e canto. Segundo Pontes (1978), estas partes ou atos eram análogos ao cerimonial indígena da recepção da personagem que visita a aldeia dos índios.

Dos quatro ou cinco atos, só a parte central contém a ação dramática, que é desenvolvida através do diálogo. As demais partes, inicial e final, eram líricas e menores no geral. Estas partes líricas – cantadas ou dançadas – eram repletas de canções e de passos provenientes de danças indígenas. Apesar dessa mescla de influências diversas encontradas no teatro anchietano – verdadeira colcha de retalhos de referências – podemos afirmar com segurança que as cerimônias religiosas dos índios – alegres e cheias de danças, músicas e ritos festivos – foram um importante alicerce para as peças de Anchieta.

Em *Casa grande & senzala*, discorrendo sobre a vida cotidiana das crianças índias, Gilberto Freyre diz que a música, a dança, os jogos e as brincadeiras eram usadas pelos jesuítas, que os retiravam de seus reais significados, transmudando sincreticamente as suas simbologias para outros sentidos, todos de cunho cristão:

Os jesuítas conservaram danças indígenas de meninos, fazendo entrar nelas uma figura cômica de diabo, evidentemente com o fim de desprestigiar pelo ridículo o complexo Jurupari (de quem as crianças tinham medo). Desprestigiados o Jurupari, as máscaras e os maracás sagrados, estava destruído entre os índios um dos seus meios mais fortes de controle social: e vitorioso, até certo modo, o cristianismo. (FREYRE, 1987, p.133)

Em seu *Dialética da civilização*, o professor Alfredo Bosi nos chama a atenção para este sincretismo que, durante fins do século XVI, teria surgido da confluência entre estas



duas culturas tão distintas - entre aquilo que os padres missionários pretendiam ensinar e a força de toda uma tradição nativa.

Como um bom exemplo disso, Anchieta inventou em seu teatro um profeta (um anjo anunciador) que vem dos céus, uma figura de sincretismo estranho, nem bem tupi-guarani, tampouco puramente católica, pois pode-se identificar nesta personagem – sob a ótica indígena – os anunciadores da Terra sem Mal (espécie de paraíso além-vida no qual os índios acreditavam) e, pelo olhar europeu, o anjo mensageiro da Bíblia.

Ainda segundo afirma Bosi (1992) também *Tupany* – representando a figura de Maria Santíssima – é outro exemplo deste sincretismo ocorrido nas peças de Anchieta, pois a Mãe de Deus aparece aproximada sincreticamente da figura da mãe de Tupã, deus maior dos índios. Não foi à toa que o teatro anchietano dialogou tão bem com os nativos e, ao mesmo tempo, com os colonos vindos da Europa. Anchieta, de maneira muito inteligente, buscou absorver vários elementos da cultura do outro em suas peças, não só para atrair/seduzir, mas para, acima de tudo, ser bem compreendido, assimilado.

Uma outra característica muito marcante no teatro de Anchieta é que os pecados surgem mesclados com os hábitos da sociedade local: a bebida “cauim”, o curandeirismo, a antropofagia, a poligamia, o fumo, o pintar do corpo, o sexo fora do casamento e demais costumes eram considerados – pelos padres – como impuros, pagãos, pecaminosos. Devemos ressaltar aqui que muitas destas práticas combatidas pelos jesuítas tinham caráter religioso, pedindo hoje um estudo mais aprofundado de suas significações dentro daquelas outras realidades e comunidades coloniais brasileiras.

Quanto à formação intelectual de Anchieta, ela se deu em meio à efervescência cultural do século XVI, período considerado o de transição do mundo medieval para o mundo moderno. Isso faz com que entendamos a coexistência, em sua obra, de características medievais e modernas; como exemplo de caracteres medievais se pode realçar a presença

constante de temas cristãos e o estilo de sua escrita, os autos; já em relação ao estilo moderno, pode-se destacar a presença de mais de uma língua em suas peças, não somente o uso do latim.

O teatro medieval, aliás, foi uma forte referência tanto para Gil Vicente quanto para Anchieta. A obra teatral do jesuíta apresenta grandes influências de quatro modalidades bem específicas do teatro medieval: os *Milagres*, os *Mistérios*, as *Moralidades* e os *Autos*.

Os *Milagres*, em seus primórdios, encenavam as vidas dos santos. Posteriormente, passaram a apresentar um fato maravilhoso em que ocorria a intervenção de algum santo ou da virgem Maria (ambos na condição de *deus ex machina*): que não precisava mais estar ligado fielmente ao modo pelo qual os santos eram apresentados pela Bíblia. Os *Milagres* contavam sempre a história de personagens repugnantes que cometiam crimes considerados odiosos, mas que, por intervenção dos santos, e por se mostrarem arrependidas e terem fé nas figuras evocadas, eram perdoadas.

Os *Mistérios* eram peças também religiosas cuja intenção maior era a recriação dramática de alguma história tida como sagrada, visando a oferecer a toda população um ensinamento religioso de modo “divertido” e lúdico. Os assuntos abordados por este gênero de teatro medieval versavam sobre passagens do Antigo e Novo testamentos. Muitos elementos até então considerados profanos foram incorporados nestas apresentações, sobretudo pelo caráter popular de que elas se revestiam. Eram textos dotados de fácil compreensão e de grande aceitação junto ao público em geral.

As *Moralidades* foram o último gênero a ser desenvolvido no período medieval, constituindo-se em composições didáticas ou alegóricas, montadas em caráter louvatório, apresentando vantagens religiosas: por meio da abstenção dos vícios e da observância às virtudes e às leis da Igreja católica. Tratavam-se, portanto, rigorosamente de um exercício com caráter didático-moral; desse modo, e por extensão, as *Mo-*



ralidades representavam também pontos de vista mais explicitamente políticos: fazendo apologia a princípios morais e cívicos (além dos já citados princípios religiosos). As cenas eram tiradas do Novo Testamento e faladas numa linguagem que podia ser bem compreendida pelo público em geral.

E, por último, os *Autos* foram desenvolvidos a partir da evolução dos *Milagres* e dos *Mistérios*. Desta forma, além dos Autos contarem com a intervenção dos santos nas problemáticas humanas e, especificamente, quando da morte e do julgamento da alma do morto – às portas do céu: num último recurso, esta alma recorria à presença da Virgem Maria para que ela advogasse a seu favor. Assim, a partir deste esquema, o gênero liberta seus autores das algemas mais dogmáticas e abre a possibilidade de se trabalhar com a criação de personificações abstratas (ou alegorias), e não mais exclusivamente religiosas, embora seu objetivo maior ainda seja o de ensinar preceitos católicos. Indo por este caminho, tomando-se como exemplo a obra de Gil Vicente, é comum nestas peças aparecerem tipos como: a alcoviteira, o médico, o mendigo, o jurista etc, representando, portanto, profissões e comportamentos humanos característicos, que aparecem alegorizados. Várias são as peças onde aparecem personagens como: o Vício, a Ira, as Boas Ações, a Gula etc.

Uma característica presente em *Anchieta* e que surgiu com o desenvolvimento dos autos medievais diz respeito ao emprego da linguagem de cada localidade, como tentativa de aproximação dos espectadores aos ensinamentos religiosos: ou seja, facilitar o entendimento ideológico transmitido pela obra. Pode-se dizer que estas encenações eram mais didáticas e, também, as mais populares possíveis, perfeitas para os objetivos doutrinários. Fica, desta forma, claro o porquê de *Anchieta* – fiel à missão de doutrinar os “gentios” – optar muito mais por este gênero de teatro medieval, melhor utilizável e adequado à realização de seus intentos civilizadores.

Outra particularidade interessante que notamos nestes autos medievais – herdada pelas obras teatrais de *Anchieta*





e Gil Vicente – era a representação do mundo dividido constantemente pela luta incessante entre o Bem e o Mal, com este último sempre sendo derrotado, dando a entender aos índios o valor do Bem. De acordo com Neves (1993, p.136), a importância do Bem é uma conclusão moral: “depois do Mal vencido e arrependido, tem-se uma grande conclusão moral na forma de um sermão”.

Há várias discussões teóricas desenvolvidas acerca dos autores que podem ter contribuído para a construção do estilo literário do padre José de Anchieta. Prado (1993) compara o estilo anchietano com o de outro padre jesuíta: Fernão Cardim. Segundo o autor, Anchieta opta pelo otimismo, que fica explícito em suas cartas. Já Fernão Cardim estaria “impregnado pela vertente pessimista do cristianismo – a do pecado original, do homem enquanto lodo – embora sem omitir a redenção tornada possível pelo sacrifício de Jesus” (PRADO, 1993, p.29). A conclusão do autor é a de que não há como afirmar com firmeza se o otimismo é uma característica do estilo anchietano ou se era um recurso retórico, para tornar mais fácil a tarefa de passar a mensagem cristã aos nativos.

Por outro lado, há inúmeros críticos que defendem que o estilo construído por Anchieta foi bastante inspirado no teatro vicentino – nas peças de Gil Vicente – com o qual o ilustre jesuíta teve contato ao fazer seus estudos em Coimbra.

De fato há certas aproximações que podemos traçar entre os dois autores. Nas peças de Gil Vicente também abriam-se espaços às práticas cotidianas populares, embebedas pela presença de eventos envoltos pela aura do mágico, do maravilhoso e da crença nos poderes do Diabo³, traços que também são encontrados em Anchieta, evidentemente concebidos pelas variantes exigidas pelo trabalho missionário.

Outra semelhança que pode ser verificada entre a obra de Anchieta e a de Gil Vicente é a que diz respeito ao bi ou plurilinguismo destas obras. Embora dois terços da obra

³ Nos autos anchietanos – à semelhança de peças populares religiosas de todos os tempos – o Diabo é um dos principais personagens.





vicentina estejam escritos em português, foram criadas também peças em espanhol e outras várias onde há a mescla dos dois idiomas. Já Anchieta – conforme sabemos – escreveu em quatro idiomas : espanhol, português, latim e tupi, visto que o público que assistia a estas atividades era bastante diversificado. Edwaldo Cafezeiro⁴ nos afirma que no plurilinguismo da babel colonial, a atividade teatral funcionava como instrumento de comunicação “paralela, e mesmo integrada, àquela prestada pela *língua geral* dos indígenas brasileiros”.

4 – AS PEÇAS DE ANCHIETA: ALTERIDADE E ACULTURAÇÃO DOS INDÍGENAS

Ao lançarmos um olhar mais crítico sobre os autos de Anchieta, percebemos – ao longo deles – tanto a ideologia e a maneira de viver do dominador quanto muitas das práticas e crenças dos dominados sendo abordadas, ora exaltando e ensinando as primeiras, ora descredibilizando e invalidando as segundas. Vamos nos dedicar, a partir daqui, à exposição e ao debate de algumas amostras dessas abordagens – que refletem a questão da alteridade – encontradas das peças: *O auto da pregação universal*, *o Auto de São Lourenço* e *Na Aldeia de Guaraparim* – todas de autoria de Anchieta.

Em *O auto da pregação universal* aparece a – já comentada por nós neste artigo – convivência entre os nomes e divindades indígenas com os santos e deuses católicos. Há índios-diabos representados por dois antigos chefes silvícolas – Aimbiré e Guaixará (nome do chefe tamoio, aliado dos franceses) – que representam os velhos hábitos indígenas num embate com os missionários e os índios convertidos. As reprimendas aos costumes nativos são feitas através dos demônios, como nessa fala do índio=diabo Guaixará:

GUAIXARÁ: Boa coisa é beber
cauim até vomitar.

⁴ Cafezeiro, Edwaldo. O teatro no Brasil colonial, *Dionysos*, n.o 18, 1974.



Isso é apreciadíssimo.
Isso se recomenda.
Isso é admirável! ...
(ANCHIETA, 1977, p.122)

Nesse mesmo auto, aparecem os belicosos tupinambás (descendentes dos tupis) que viviam num estado de guerra permanente, vistos pelos jesuítas como fraticidas: “esses do Paraguaçu/ que com Deus não tinham paz” (Anchieta, 1977, p.134). Já os demônios apresentam – questionados pelo anjo – as suas reais identidades:

GUAIXARÁ: Guaixará, o cauçu,
sou o grande boicinga,
o jaguar da caaringa,
eu sou o andira-guaçu,
canibal, demo que vinga.

AIMBIRÉ: eu, grão tamoio Aimbiré,
sou jiboia, sou socó,
sucuru taguató,
demônio-luz, mas sem fê,
tamanduá atirabebó!
(ANCHIETA, 1977, p.119)

No “canibal demo que vinga” nota-se a alusão nítida à antropofagia que era uma atividade recorrentemente praticada entre os tupis-guaranis. Visto pela ótica dos europeus, tal costume era abominável e causava repulsa além da necessidade urgente de ser abolido para o bem e a salvação espiritual dos “primitivos” e “inocentes” silvícolas. Porém, se lançarmos um olhar antropológico sobre estas sociedades tribais, vemos que tais práticas não só as explicavam como também as mantinham coesas dentro de uma lógica totalmente particular.

A antropofagia surgia de um enorme anseio por vingança, porém – como a maioria dos rituais sociais – tinha também uma função primordial: a de manter a sustentação estrutural do grupo. O cativo que seria devorado desempenhava

um papel vital nas relações inter-aldeias. Geralmente as tribos aliadas eram convidadas a participarem do banquete canibal, transformando-se num ritual de solidariedade coletiva que consolidava as alianças entre os povos indígenas. Fora isso, o hábito antropofágico, esclarece Bosi (1992), significava para o silvícola o aumento de suas forças, proporcionado pela absorção do corpo e da alma do inimigo que havia morrido de forma honrosa em combate.

Outro tipo de ritual – o que os índios dedicavam aos mortos – constituía-se de cerimônias de canto e dança, com o consumo de bebidas alcoólicas, como o “cauim”, e do fumo, além de transe presididos pelo pajé. Praticamente todos os rituais dos nativos eram acompanhados pelo uso do “cauim”. Ele costumava encorajar os guerreiros antes das intermináveis guerras e ajudava também a fazer “feitiços” – práticas religiosas que conduziam a estados de transe. O “cauim” também fazia parte dos rituais de passagem do *kunumi*, menino-índio, para a condição de *kunumi guasú* – rapaz-índio. Era bebido na festa da sagração de um guerreiro, e também nos rituais ligados à troca de nome do guerreiro matador. Era usado nas festas do início do plantio e, depois, nas da colheita dos frutos. Um dia de ótima caçada era comemorada com “cauim”. A hospitalidade indígena era regada também a muito “cauim”. Enfim, o “cauim” estava enraizado na cultura das tribos de uma forma muito ampla e profunda.

No *Auto de S. Lourenço*, uma velha índia recebe Guaixará como se fosse o rei da festa, com os ritos de louvor dedicados a hóspedes ilustres, mas depois dá-se conta de que os cristãos consideram errado beber o “cauim” e, arrependida, começa a chorar, pedindo a Guaixará para deixar os vícios. Reforça-se, assim, a faceta moralizadora da peça. Em conformidade com a perseguição implacável a toda forma de magia, comum à Contrarreforma, os jesuítas acreditavam que toda cerimônia e toda bebedeira que abrissem caminho para a volta dos mortos deveriam ser combatidas e abolidas. No entanto, acabar com os rituais regados com “cauim” significaria



pôr um fim ao modo de viver dos aborígenes, já que as suas organizações sociais e as suas crenças religiosas dependiam por demais desta bebida e destes rituais tão específicos. Tais costumes, ao mesmo tempo que eram vitais para a permanência e para a sobrevivência das sociedades tribais, tornavam também impossíveis o trabalho de conversão e manutenção dos índios como cristãos. Desta forma, podemos entender o tamanho do trabalho e dos esforços dos jesuítas para tentarem dar fim a estes vícios e costumes.

Se por um lado era árdua e grandiosa a tarefa dos jesuítas, por outro a resistência também respondia com um esforço não menos hercúleo. Por isso mesmo, temos afirmado reiteradamente o quão violento foi este processo de aculturação sofrido pelas tribos indígenas do Brasil do século XVI. Era uma cultura – a europeia – se sobrepondo à outra, se achando a mais correta, a única correta, a impor-se o tempo todo como o único caminho a ser seguido por todos.

Conforme estamos vendo ao longo deste artigo, várias práticas religiosas foram observadas e compreendidas como “bárbaras” e - no entender dos jesuítas – representavam atividades estimuladas pela ação tentadora de demônios desvirtuadores. Nos autos de Anchieta, segundo nos diz Bosi (1992), o mal vem de fora das criaturas e pode fazê-las praticar muitos atos perversos. Ele está espalhado pelos matos, mas o maior perigo é quando consegue penetrar na alma humana. Esse mal advém do “cauim”, que provoca a luxúria e a violência; do fumo, que proporciona o tal transe do pajé; e da ingestão da carne dos inimigos – o mais bárbaro de todos os costumes. O trecho abaixo transcrito é uma fala do índio-diabo Guaixará, retirada do *Auto de São Lourenço*, e demonstra bem esta noção, além de ridicularizar a figura do indígena:

Boa medida é beber
cauim até vomitar.
Isso é jeito de gozar
a vida, e se recomenda
a quem queira aproveitar.





Que bom costume é bailar!
Adornar-se, andar pintado,
tingir pernas, empenado
fumar e curandeirar,
andar de negro pintado.
Andar matando de fúria,
Amancebar-se, comer
Um ao outro, e ainda ser
Espião, prender Tapuia,
Desonesto a honra perder.
(ANCHIETA, 1977, p.45)

Os dois diabos – Guaixará e Aimbiré – fazendo discursos repletos de autoelogios, e cheios de muitas malícias, em dado momento, se deparam com uma personagem que perturba os dois. É o anjo caracterizado com traços do exotismo indígena: é o terceiro personagem, com importante papel no desfecho da peça. Este anjo “parece azul caindé/ ou uma arara de pé” (vv 179-180); referindo-se, Anchieta, às aves brasileiras de bela plumagem. No *Auto da pregação universal*, o mensageiro divino é representado com asas coloridas, à moda indígena. Num certo instante, quando os índios-diabos, vestindo as suas armas de terror, se preparam para um assalto final, o anjo revela o seu poder precipitando-os num instante para o inferno. O anjo põe um fecho ao diálogo com uma recomendação aos ouvintes, exortando-os ao abandono do “feio adultério, /bebida, /mentira, briga, motim, / vil assassínio, ferida” (vv. 420-422).

Na quarta parte (quarto ato) do *Auto da pregação universal*, ocorre ainda a dança dos doze meninos índios que – cantando em tupi, português e espanhol – exaltam a alegria causada pelo nascimento do Menino Jesus. Mais uma vez percebemos que o espetáculo anchietano mesclava os rituais da liturgia cristã com ritos da tradição indígena.

A estrutura ficcional do *Auto de São Lourenço* é bastante similar às outras peças anchietanas: há demônios que querem perturbar a paz social e os anjos (ou santos) que ven-





cem e expulsam esses espíritos malignos. Alguns diabos conhecidos do *Auto da pregação universal* e outros que ainda queriam dominar a aldeia de Guaraparim passam um tempo da peça, cada qual, a contar as suas muitas façanhas e maldades.

Notamos, nestes autos do padre ilustre, muitos pontos de contato com os autos de Gil Vicente, perceptíveis quanto à presença de assuntos e temas religiosos e moralizantes. No entanto, enquanto Gil Vicente dispara ironias várias em direção ao clero, Anchieta ridiculariza e desvaloriza as práticas indígenas encontradas no Brasil do século XVI, num evidente esforço de sobreposição da cultura europeia à nativa. Num processo nítido de aculturação do indígena, era preciso incutir na alma de cada um dos silvícolas o horror ao “pecado”.

O *Auto de São Lourenço* apresenta cinco atos. Como iremos perceber, este auto mescla personagens históricos e mitológicos: aparecem imperadores romanos – Décio e Valeriano – além de Pompeu, Catão, César, Nero, Aníbal, Palas Athena, Plutão, Júpiter etc.

No primeiro ato, é encenado o momento em que São Lourenço é martirizado, morrendo queimado pelos romanos. Quando da declamação deste santo, é representada a submissão dele a Cristo, enfatizando-se o valor de se ensinar aos índios que somente Jesus é o salvador que pode “lavar” as manchas dos pecados de todos, findar com todas as maldades, de acordo com as lições da Igreja católica:

Pois teu sangue redentor
lavou-me toda maldade,
que eu arda sobre esta grade,
com o fogo do teu amor.
(ANCHIETA, 1977, p.143)

No segundo ato, vemos três diabos que querem destruir a aldeia com as suas maldades. Anchieta, por meio da fala do índio Guaixará – chefe dos diabos – condena todas as práticas dos índios, que, através da visão católica, eram tidas





como erradas e pecaminosas:

É bom dançar, enfeitar-se.
e tingir-se de vermelho,
de negro as pernas pintar-se,
fumar e todo emplumar-se,
e ser curandeiro velho...
Enraivar, andar matando,
e comendo prisioneiros,
e viver se emancebando
e adultérios espejando,
- não o deixem meus terreiros.
(ANCHIETA, 1977, p.146)

Os antagonistas dos índios-diabos são: São Lourenço, São Sebastião e o Anjo da Guarda, que acabam livrando a aldeia do mal. Os demônios desta peça tinham os mesmos nomes de antigos chefes tamoios colocados no *Auto da pregação universal* (Guaixará e Aimbiré), porém surge também um novo tipo em cena: o índio Saravaia. São exatamente os mesmos três chefes indígenas que lutaram no passado – na Campanha da Guanabara (1565-1567) – como aliados dos franceses e que foram mortos durante estas batalhas. Saravaia, inclusive, serviu de espião dos franceses, traindo os índios aliados dos portugueses.

Todos os três demônios funcionam no *Auto de São Lourenço* como símbolos da soberba, da esperteza e da traição. Guaixará é caracterizado como o “bebedor de cauim (...)/grande cascavel, onça,/ queimador de gente, morcego voador,/diabo trucidador de gente” (vv. 280-284) e Aimbiré define-se como “uma jiboia,/(...) um socó,/o grande tamoio Aimbiré,/sucuriju, gavião,/ tamanduá topetudo;/(...) um diabo esquentador de gente!” (vv. 300-304).

No quarto ato, são exaltados pela fala do anjo, os sermões do Temor e do Amor de Deus (em maiúsculas, pois esses dois sentimentos são personificados na peça) e a devoção a Deus e a São Lourenço que livraram a aldeia de todo mal.





E isto é feito até o instante da dança dos doze meninos, que acontece no quinto ato, mostrando sempre a enorme alegria pela vitória do Bem sobre o Mal, deixando constantemente em evidência o valor de se trilhar o caminho do Bem, ressaltando para os índios todos os castigos sofridos pelos diabos por terem seguido uma direção diferente. A partir de tudo isto, valorizava-se as novas regras e os novos costumes trazidos pelos europeus para aquelas sociedades tribais. As peças funcionavam como manuais de condutas para se viver de acordo com a chamada “retidão” e com o bem viver tão pregados pela Igreja católica.

O fato de São Sebastião ser incluído como personagem do *Auto de São Lourenço* explica-se por ele ser o patrono da, naquele momento, recém-fundada cidade do Rio de Janeiro. São Sebastião – um santo guerreiro morto a flechadas no tempo do imperador Diocleciano – simbolizava bem aquele período em que as batalhas contra os franceses, na década de sessenta do século XVI, eram tidas como verdadeiras guerras santas. A conjugação do historicismo com a mitologia e com a história do Brasil – pouco anterior ao tempo da narração dramática – é um elemento novo, até então, trazido pelo auto em questão.

Ao fim do *Auto de São Lourenço*, os imperadores romanos Décio e Valeriano, são torturados no fogo eterno e as personagens simbólicas – o Temor de Deus e o Amor de Deus – fazem sermões buscando apresentar uma reflexão sobre a vida humana. Os dois índios, Aimbiré e Saravaia, arrastam para o inferno os imperadores, por ordem do anjo. Castiga-se, assim, a maldade cometida contra os mártires.

É de se reparar que nos dois autos anchietanos apresentados e discutidos até aqui, todos os índios-diabos carregam e conservam suas características culturais: empregam expressões em tupi e mostram atitudes tipicamente indígenas. São, portanto, os portadores da cultura silvícola que precisa ser abolida, transformada; numa modificação que acaba por resultar na aculturação desses mesmos povos.



O auto anchietano *Na aldeia de Guaraparim* é outro texto que nos mostra a força do discurso do colonizador incidindo sobre o modo de viver e de ver o mundo dos povos que aqui foram encontrados em 1500. Guaraparim foi fundada, pelos jesuítas, em 1580, a partir de uma aldeia de índios temiminós (índios de Niterói e do Espírito Santo), os quais são mencionados várias vezes ao longo deste auto. A igreja de Guaraparim foi dedicada a Sant'Anna e para a sua inauguração – em dezembro de 1585 – Anchieta teria escrito este auto.

No segundo ato de *Na Aldeia de Guaraparim* – como era costumeiro nos autos anchietanos – vê-se um conluio de índios-demônios. Um longo diálogo é travado entre estes índios-diabos: além de seu rei – o diabo-chefe, o índio Anhanguçú – aparecem mais três maus espíritos: Tatapitera (ou Arongatu), o lança-fogo; Caumondá (ou Cuaguaçu), o ladrão de vinho; Morupiaruera (ou Mboioçu), o cobra grande, o destruidor. Há ainda o antropófago Jaguaruçu. Todos estes são bem caracterizados como “agentes tentadores” e portadores do pomo da discórdia e da desordem, da crueldade e da antropofagia, recebendo os nomes que bem caracterizam suas ações. O intento desses diabos é conquistar a aldeia de Guaraparim. Após se gabarem de seus feitos, os índios-demônios tramam o que vão fazer. Segundo Schmitz (1994), nesta parte do diálogo, Anchieta inspira-se nos monólogos dos chefes guerreiros, velho hábito índio, a que presenciou por muitas vezes.

A exposição dos planos maléficos dos demônios serve mais uma vez para a reprovação da conduta dos índios e dos colonos, das constantes discórdias, das guerras, das bebedeiras, da ociosidade e do canibalismo. Como é recorrente nos autos anchietanos, a exposição grotesca dos vícios e dos “pecados” dos silvícolas segue a postura de condenação adotada pelos jesuítas, como vemos na fala do diabo-chefe:

ANHANGUÇÚ: Não acabam os desejos sensuais,
as preocupações, as maledicências,



a roubalheira e as mentiras.
São muitos, com efeito, os que me amam
nesta minha terra.
(...) não creem nos padres,
durante a noite bebendo cauim,
repelindo o amor a Deus.
(ANCHIETA, 1977, p.173)

No começo do terceiro ato, pousa no meio dos diabos a alma de um índio convertido recém-falecido, Pirataraca, que os demônios tentam conduzir para o caminho do Mal. Esta alma – semelhante ao *Auto da alma*, de Gil Vicente – contesta as acusações dos diabos acerca de sua vida passada, invocando a mãe de Deus, e se beneficia sempre da proteção do Anjo da guarda. A influência vicentina é patente quando da disputa acerca da alma de Pirataraca, que os demônios querem levar para a barca do inferno. Pirataraca defende-se bem, dizendo ser cristão e virtuoso, evocando os seus nomes de batismo e de crisma: Francisco e Vasco Coutinho. Percebemos neste trecho o quanto estes sacramentos católicos já estavam se tornando mais usuais na realidade dos índios e o quanto eram defendidos pelos jesuítas como valiosas armas para transformar alguém em um fiel seguidor de Cristo.

PIRATARACA: Batizou-me, verdadeiramente, o padre.
Detesto completamente o pecado,
ouvindo as palavras do padre.
Eu sou cristão, eu sou virtuoso.
A crença no Deus verdadeiro
Encheu o meu interior.
(ANCHIETA, 1977, p.175)

Mas esta autodefesa feita pela alma de Pirataraca em nada lhe vale para livrar-se das acusações dos demônios que lhe enumeram os pecados cometidos: fugiu da aldeia, não ia à missa aos domingos, trabalhou nos dias santos, comeu carne todos os dias, agrediu as mulheres, espancou a esposa, roubou vinho e embebedou-se, cometendo torpezas de toda sorte. A





alma de Pirataraca admite todos os seus erros e pecados, mas argumenta que teria recebido o perdão de Deus através do arrependimento que teve, pelo jejum que fez e pela confissão feita ao padre. Finalmente, o espírito dele é resgatado por intercessão da Virgem Maria, “a bondosa mãe de Deus” (v.744) que ia esmagar a cabeça do diabo Anhanguçú surgida como o oposto de Eva, a mulher pecadora de Adão. Depois disso, operam-se milagres cristãos e atos de salvação sobrenaturais. Anhanguçú aperta a alma de Pirataraca para se confessar, mas aparece a Virgem da Conceição – protetora de Guaraparim – que afugenta os demônios. Repete-se, então, a intercessão da Virgem santíssima, bem como as atitudes do anjo, semelhantes às do *Auto da pregação universal*. Ao fim, o anjo salva Pirataraca e Guaraparim e expulsa todos os diabos; mais adiante, na peça, toda a aldeia de Guaraparim já convertida vai cumprir as leis de Deus, deixando de lado a vida pecaminosa e os antigos costumes.

No ato de número quatro, acontece a despedida: a cantiga *Da conceição de Nossa Senhora* e a habitual dança dos doze meninos reforçam a faceta performativa da procissão mariana do primeiro ato. Artisticamente pintados de diversas cores e enfeitados de plumas variadas – com maracas e flautas – estes cortejos davam aos autos anchietanos um inconfundível sabor indígena.

Sobre esta prática bastante recorrente de se colocar a participação de crianças nos autos, Merquior (1996) nos esclarece que era uma estratégia de Anchieta, que via nas crianças criaturas mais fáceis de serem educadas, visto que não traziam em si os vícios e os hábitos impregnados tal como ocorre com os adultos:

Não admira que os padres preferissem, a evangelizar os adultos, a instrução dos curumins, pois, no menino índio, a verdadeira violência cultural, que era a catequese, encontrava menores resistências. Na criança, tornava-se possível aquela erradicação do espírito autóctone, desde a imposição do vestuário, ver-



dadeiro suplício para os índios, até a ruptura da sua divisão do trabalho do sistema econômico, da moral sexual e da atitude religiosa (MERQUIOR, 1996, p.18)

Haverá índios vestidos durante os ritos de sacrifícios de guerreiros, da matança dos prisioneiros; danças de índios civilizados para o bel-prazer dos dominadores, cantigas de meninos vestidos. A deformação dos rituais indígenas – ocorrida ao longo do processo de catequese realizado nas aldeias – foi o maior feito conseguido pelo teatro anchietano.

5 – CONCLUSÃO

A partir da leitura dos autos anchietanos *O auto da pregação universal*, *o Auto de São Lourenço* e *Na Aldeia de Guaraparim*, pudemos evidenciar que o objetivo principal deles era apresentar aos índios a importância de se deixar de lado todas as práticas e costumes tidos e mantidos por eles, tais como a antropofagia, o adultério, as guerras tribais etc. Na busca por esse objetivo, o teatro dos jesuítas – principalmente o do padre José de Anchieta – se prestou ao fim de instaurar o medo e o horror aos hábitos “ruins”, já presentes nos índios, em relação aos espíritos malignos (representados por figuras similares aos diabos cristãos) e estender esses temores a todas as entidades que se manifestavam nos tranSES, demonizando-as também. Tudo isto para que o índio pudesse se inserir nos padrões da sociedade portuguesa, em que todos eram tementes a Deus e realizavam apenas o que para o rei e para a Igreja católica era o mais correto a ser feito. Num claro e violento processo de aculturação.

Podemos concluir que a arte dos jesuítas constituiu-se, sobretudo, em tocar os corações e mentes (razão e emoção) – principalmente os dos indígenas – recorrendo para isto ao concreto das apresentações artísticas e pondo de lado os raciocínios abstratos e os sermões longos, maçantes e cansa-



tivos. Os autos – postos aqui em análise – mostram o quanto o teatro anchietano, de uma forma ampla e geral, cumpre com maestria este papel de doutrinador. Como bem nos esclarece Bosi (1992), não se pode esquecer que Anchieta – bem como os demais jesuítas de sua época – era discípulo direto de Inácio de Loyola, o fundador da Companhia de Jesus, o que, por si só, já justifica esta busca por incutir na alma dos fiéis, no caso os índios, o horror ao pecado.

É interessante fazermos aqui uma observação: o teatro anchietano, embora fosse composto por inúmeras referências, acabou constituindo-se como algo bastante original: a mesclagem de várias coisas que formaram um “rostro” totalmente novo e único. O fato de Anchieta misturar também a sua visão europeia á cultura nativa nos faz refletir e levantar mais uma questão interessante: os textos do ilustre jesuíta inauguram a literatura brasileira? Assim como as cartas de Caminha e os outros textos de autores portugueses que estavam aqui no século XVI – e que escreveram antes de Anchieta sobre a nossa realidade – já podem ser considerados como literatura brasileira e, não, como meras “manifestações literárias”, conforme afirmou o professor Antonio Candido⁵?

Em nosso entender, após este nosso estudo, é mais cabível concordarmos com a tese defendida pelo também crítico e professor Afrânio Coutinho⁶.

Coutinho (1960) nos afirma que a literatura com esta identidade nacional, a chamada “brasildade”, teria se originado com a chegada das caravelas portuguesas. Ao seguir esta linha de raciocínio, pode-se afirmar que Anchieta e Caminha já demonstravam em suas produções artísticas um ânimo genuinamente brasileiro. Afrânio Coutinho, apoiando-se em Araripe Júnior, vai afirmar que, ao pisar em solo nativo, o colonizador imediatamente se imbuíu de novos valores, novas

⁵ CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

⁶ COUTINHO, Afrânio. *Conceito de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1960.



influências, adquiridos aqui, em contato com a terra nova:

A literatura brasileira não começou no momento arcádico-romântico. Vem de antes, partiu do instante em que o primeiro homem europeu aqui pôs o pé, aqui se instalou, iniciando uma nova realidade histórica, criando novas vivências, que traduziu em cantos e contos populares, germinando uma nova literatura. Naquele instante, criou-se um homem novo, “obnubilando”, como diria Araripe Júnior, o homem antigo, o europeu. Foi o homem brasileiro. (COUTINHO, 1960, p.6)

Ao que parece, não são somente os índios que se deixam penetrar pela percepção de mundo do outro, por seus símbolos e por sua cultura como um todo. Anchieta, influenciado também pelos nativos, produz em seu teatro uma mescla toda especial: ao teatro medieval somaram-se elementos modernos – o teatro vicentino, algo de Camões e, sobretudo, muito da cultura do índio brasileiro. O que, em nosso modo de pensar, acaba por constituir algo novo e bastante original: uma literatura feita a partir de uma realidade compartilhada pelo jesuíta e pelos índios, ou seja, uma literatura já brasileira.

Por outro lado, outra conclusão a que chegamos, através de uma leitura mais atenta dos autos, é que, ao contrário do que podemos ser levados a supor, estas peças de José de Anchieta – baseadas na condenação e na necessidade de proscrição do imaginário indígena (tido como selvagem aos olhos dos europeus) – não conseguiram exterminar por completo a cultura dominada e, por incrível que possa parecer, conseguiram registrar e eternizar os rituais dos índios brasileiros. Hoje em dia, podemos ter grandes informações sobre os costumes destes indígenas do século XVI através dos autos anchietanos. O que também comprova que – depois dos choques culturais causados a partir do descobrimento do Brasil – os dois lados (dominados e dominadores) se deixaram interpenetrar um pelo outro. Ou seja, após esse encontro, todos os dois opostos



acabaram modificados de alguma forma.

6 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANCHIETA, J. *Teatro de Anchieta*. São Paulo: Edições Loyola, 1977.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CAFEZEIRO, Edwaldo. *O teatro no Brasil colonial*, Dionysos, n.o 18, 1974.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

_____. *Textos de intervenção*. Ed.34. Seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas, São Paulo: Duas Cidades, 2002.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

CARDIM, F. (S.J.). *Tratados da Terra e gente do Brasil*. São Paulo: Nacional, 1939.

CARTAS DO BRASIL, 1549-1560. *Publicações da Academia Brasileira*. Rio de Janeiro: Oficina Industrial Graphica, 1931.

COSTA, Mariza D. da. *Evangelização e educação dos índios no Brasil colonial: as concepções de Manoel da Nóbrega e José de Anchieta*. 2010. 101f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Maringá. Disponível em: http://www.ppe.uem.br/dissertacoes/2010_mariza.pdf. Acesso em: 24 jan. 2014.

COUTINHO, Afrânio. *A crítica literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1967.

_____. *Conceito de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1960.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio, 1987.

GUIA TERCEIRO MUNDO. Rio de Janeiro, 1986, p. 25-30.

HERNANDES, Paulo R. *O teatro de José de Anchieta: arte e*



- pedagogia no Brasil colônia. São Paulo: Alínea, 2008.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 1997.
- MERQUIOR, José G. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- MESGRAVIS, Laima. *O Brasil nos primeiros séculos*. São Paulo: Contexto, 1994.
- NEVES, Fátima Maria. *Educação jesuítica no Brasil colônia: a coerência da forma e do conteúdo*. Piracicaba: UNIMEP, 1993.
- PIGNARRE, Robert. *Pequena história do teatro ocidental*. Lisboa: Europa-América, s/d.
- PONTES, Joel. *Teatro de Anchieta*. Rio de Janeiro: MEC, 1978.
- PRADO, D. de A. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- RUCKSTADTER, V.C.M. *José de Anchieta: teatro e educação no Brasil colônia*. 67f. Monografia de especialização. Departamento de fundamentos da Educação, UEM. Maringá, 2005.
- SCHMITZ, E. *Os jesuítas e a Educação: a filosofia educacional da Companhia de Jesus*. São Leopoldo: Unisinos, 1994.
- VICENTE, Gil. *Três autos: Da alma, Da barca do inferno, de Mofina Mendes*. Adaptação de Walmir Ayalla. Rio de Janeiro: Ediouro, 1962 (Coleção Prestígio).

CAPÍTULO 3:

BOCAGE: DE SUA ÉPOCA O RETRATO MAIS EXATO

1 - INTRODUÇÃO

O poeta português Manuel Maria Barbosa du Bocage surge em um tempo repleto de inúmeras e profundas transformações na sociedade e no cotidiano europeus. As ideias ilumi-

nistas influenciaram, na política, o surgimento do *despotismo esclarecido* em oposição clara ao tradicionalismo representado pelas monarquias absolutas. No campo das artes, o Arcadismo seria a expressão perfeita desse culto à Razão e à disciplina formal, heranças da Antiguidade greco-romana.

Por representar tão bem esse período, Bocage é chamado por muitos teóricos como o poeta da passagem, da transição. Visto que esse momento é realmente um momento em que um mundo antigo vai sendo desconstruído para dar lugar à construção de um outro bastante novo. A obra bocagiana espelha essa instabilidade, essa inconstância, essa transitoriedade. No início de sua trajetória artística, reflete as influências da cultura clássica, cultivando as suas normas e formas, fazendo apelo à mitologia, usando dicção racional; por outro lado, conforme o tempo passa, apresenta características já acentuadamente românticas, pois liberta-se dos grilhões da razão, extravasando com intensidade tudo o que lhe vai na alma, torrencialmente expressando os seus sentimentos mais íntimos, mais profundos.

Mesmo que nunca tenha deixado de lado totalmente o Arcadismo, Bocage explorou muito mais o seu lado pré-romântico. Em função dessa sua faceta romântico-libertária, é quase impossível associar o nome do poeta ao movimento arcadista. Segundo a professora Raquel Villardi (2002), Bocage “contribuiu mais para a destruição do que para a manutenção do padrão estético árcaico, já em plena defasagem em relação à ebulição social advinda da onda liberal que varre a Europa depois da Revolução Francesa”.

Embora muitos autores portugueses dessa mesma época apresentem esse caráter artístico dúbio também, será Bocage o único a representar mais fielmente as contradições, os conflitos e os anseios desse período (fim de século XVIII/início de século XIX). A obra de Bocage, especialmente alguns sonetos postos aqui em análise, irão demonstrar não só o pensamento de sua época, mas as tensões existentes devido a esse momento de pura instabilidade política, social e filosófi-



ca.

2 - CONTEXTO HISTÓRICO

Na segunda metade do século XVIII, a Europa passa por grandes transformações. No que diz respeito ao campo ideológico, tem-se a difusão do pensamento enciclopédico de D'Alembert, Diderot e Voltaire, em 1751; em consequência à progressiva propagação dessa nova visão ideológica, em 1789, é deflagrada a Revolução Francesa. O ideal iluminista, onde a razão e o progresso são cultuados, passa a ser difundido e absorvido por diversos intelectuais, dentro e fora da Europa. O próprio termo *Iluminismo* liga-se à visão de que a razão e as ciências trariam a luz que iria superar o obscurantismo da fé, dos dogmas, das superstições e de questões até então somente justificadas pela fé.

O critério da verdade passa a ser a ciência, geradora de técnica e tecnologia, de progresso, de bem estar para todos. Instituiu-se, portanto, a coragem de servir-se de seu próprio entendimento, em um movimento que promovia, para um número cada vez maior de homens, o exercício de pensar por si mesmos, a conquista da autonomia.

O Deus da burguesia tornou-se, então, um Deus “iluminista”, respeitador dos direitos individuais, do livre arbítrio, da liberdade do pensar e do expressar-se, da igualdade perante a lei e da propriedade material. Um Deus que se contrapunha totalmente ao todo-poderoso Deus medieval, senhor máximo, rei dos reis de todos os cristãos.

Alguns iluministas defendiam que as leis são relações necessárias decorrentes da natureza das coisas. O objetivo das ciências, então, era desvendar essas leis que regeriam os fenômenos do mundo. No plano social, as leis aplicadas aos indivíduos também deveriam obedecer a essas relações necessárias decorrentes da natureza das coisas, no caso em questão, a natureza humana, que se manifesta através da vontade individual, da livre iniciativa.





Em termos de teoria política, as implicações desse individualismo foram solucionadas pela noção de contrato social: somente o acordo de vontade da maioria dos indivíduos legitima o poder do Estado. Segundo o iluminista Rousseau, em seu “O contrato social”, o soberano deveria conduzir o Estado segundo a vontade geral de seu povo, tendo em vista o atendimento do bem comum. Somente esse Estado, de bases democráticas, teria condições de oferecer a todos os cidadãos um regime de igualdade jurídica.

Em outra de suas importantes obras, o “Discurso sobre a origem da desigualdade entre os homens”, Rousseau glorificou os valores da vida na Natureza e atacou a corrupção, a avareza e os vícios da sociedade dita civilizada. Fez inúmeros elogios à liberdade que desfrutava o selvagem, na pureza do seu estado natural, contrapondo-o à falsidade e ao artificialismo do homem da cidade. Nascia, assim, o chamado “mito do bom selvagem” de Rousseau, que defendia que a natureza dos homens era boa, porém a vida nas cidades, em sociedade, é que corromperia essa sua tão boa índole.

Havia uma grande resistência dos enciclopedistas ao poderio da Igreja, à obediência cega aos seus princípios e à sua versão única do texto bíblico. O poder dos clérigos se chocava com a autonomia intelectual defendida pelo individualismo burguês. A razão, vista como a única luz guia para o verdadeiro conhecimento, representava uma violenta crítica aos velhos valores baseados nas tradições e no papel desempenhado pela Igreja, propagadora da fé católica e detentora do monopólio do ensino em vários países europeus, inclusive em Portugal.

Os portugueses ainda vivem sob os resquícios do período medieval, onde as tradições ideológicas são alicerçadas nesses dogmas da fé católica e em princípios imutáveis: respira-se ainda o Barroco. A princípio, o movimento iluminista português, será mantido dentro dos limites da prudente preocupação em não romper as barreiras da fé católica, tão importantes para a sustentação do poder monárquico absoluto e





a coesão social. Porém, posteriormente, será através do apoio de D. João V (que reinou de 1707 a 1750) a Luis Antonio Verney⁷ (1713-1792) que Portugal começará a ter contato com os ideais iluministas franceses, já que Verney tem ascendência francesa e sua graduação em Teologia teve por base o enciclopedismo. Ele propôs a reforma geral do ensino superior em Portugal e, com sua ativa participação na propagação dessas novas perspectivas, o ensino religioso (e medieval) tão arraigados nas escolas portuguesas começa, então, a entrar em crise.

A partir daí, Portugal começa a respirar novos ares, pois a Universidade abre as portas para as outras concepções. Porém, alguns poucos anos adiante, será Sebastião José de Carvalho e Melo, o Marquês de Pombal (1699-1782) que, sob o reinado de D. José I (1750-1777), de fato promove a difusão do ideário iluminista, oportunidade em que Portugal experimenta um clima de efervescência cultural que dá origem à estética literária do Arcadismo, também conhecida como Neoclassicismo.

Assim, em 1756, é fundada a Arcádia Lusitana por Antonio Dinis da Cruz e Silva, Manuel Nicolau, Esteves Negrão e Teotônio Gomes de Carvalho. Buscando romper com o movimento Barroco, o Arcadismo vai buscar no Classicismo sua fonte de inspiração. Assim são assimilados o pastoralismo e a poesia camoniana, além da literatura clássica da antiguidade greco-latina, que contribui grandemente com o movimento arcádico, por apresentar a mitológica “Arcádia” como espaço ideal de criação artística e modelo de vida humana.

Os autores árcades buscam uma literatura mais simples, opondo-se aos exageros e rebuscamentos do Barroco, oposição essa expressa pela frase “*Inutilia truncat*” (“cortar o inútil”). Busca-se a imitação dos autores da Antiguidade: os modelos seguidos são os clássicos greco-latinos e os renas-

⁷Foi um filósofo, teólogo, professor e escritor português. Foi um dos maiores representantes do Iluminismo em Portugal. É o autor de “O Verdadeiro Método de Estudar” (1746).





centistas - a mitologia é retomada como elemento estético. Daí esse movimento literário ser conhecido também como *Neoclassicismo*. Inspirados na frase de Horácio “*Fugere urbem*” (fugir da cidade) e pela teoria rousseauriana do “bom selvagem”, os árcades voltam-se para a natureza em busca de uma vida simples, bucólica, pastoril. É a procura do “*locus amoenus*”, de um refúgio ameno em oposição à vida urbana caótica e corrupta. Porém, cabe aqui ressaltar que isso era só um estado de espírito, uma posição ideológica, uma vez que estes autores viviam mesmo nas cidades e, burgueses que eram, lá estavam seus interesses econômicos. Isso justifica o fingimento poético no Arcadismo e o uso dos pseudônimos pastoris.

É envolvido em tais ideais que surge Manuel Maria Barbosa du Bocage, respirando a poesia árcade que, por vezes, não consegue conter em seus moldes um tom pessoal com requintes da paixão fervorosa de um coração essencialmente romântico.

3 – BOCAGE: UM POETA COMPROMETIDO COM SEU TEMPO

O leitor pode encontrar na Literatura Portuguesa um bom acervo sobre a obra do poeta português Bocage, mas a abordagem sobre este autor sucede de formas diferentes, pois cada crítico o analisa sob uma perspectiva singular. Porém, parece haver um consenso generalizado de que Bocage, ao invés de um poeta árcade, seria, na verdade, melhor classificado como um autor pré-romântico. Muitos desses críticos, como David Mourão-Ferreira, vão além de o considerar um precursor do Romantismo, acreditam ter Bocage sofrido o drama de ter vivido em um tempo que não lhe convinha (Mourão-Ferreira, 1982, p.41). Porém, nossa pesquisa tenderá a seguir a linha dos críticos que enxergam o momento em que Bocage vive como sendo um período de transição entre o Neoclassicismo e o Romantismo. Muitos autores desse período (fins





do século XVII), não somente Bocage, demonstram em suas obras elementos característicos tanto do Arcadismo quanto da escrita romântica, que ainda estava por vir.

Massaud (1999) caracteriza bem essa época como sendo de pluralismos estéticos:

A estética iluminista (...) exerceu influência nessa época, não raro em coexistência com a doutrina arcádica ou neoclássica, o mesmo ocorrendo com as manifestações estéticas vinculadas ao estilo Rococó, resultantes do Barroco em declínio. Ou de outras ambivalências estéticas que anunciavam o advento da revolução romântica, constituindo o chamado Pré-Romantismo. (MASSAUD, 1999, p.147)

Para complementar tal ideia, esse mesmo autor nos informa que houve dissidentes (não só Bocage) às normas pregadas pela original Arcádia, a Lusitana. Conforme o tempo foi passando, novas academias foram surgindo, assim como poetas criando obras autônomas e segundo Massaud:

Alguns poetas renegaram a Arcádia (como Bocage) ou fundaram agremiações similares para combatê-la (como Filinto Elisio, líder do Grupo da Ribeira das Naus), enquanto outros criaram obra autônoma, de onde serem globalmente considerados “dissidentes” ou “independentes”. Não raro exaltados, polêmicos, abalados por uma tensão indicativa dum espírito novo, rebelde e insatisfeito, neles encontramos o melhor que a poesia do tempo produziu, ou pelo exemplo camoniano que vários respeitam e seguem, ou porque revelam contradições prenunciadoras do Romantismo. Tais antinomias, justificáveis pelo tom pessoal, emocional e confessional que atribuem aos poemas, permitem rotulá-los de pré-românticos, especialmente José Anastácio da Cunha, a Marquesa de Alorna e, com mais realce ainda, Bocage. (MASSAUD, 1999, p.151)





O mesmo Massaud, mais adiante em seu texto, amplia os exemplos de autores que fugiram dos moldes pregados pelo Neoclassicismo. Cita Nicolau Tolentino (1740-1811) como humorista fino, escritor de sátiras, cronista da sociedade de seu tempo e pioneiro do caricaturesco na Literatura Portuguesa, com um humor feito de ironias e chalaças, tal qual Bocage, porém menos brilhante e diferente em muitos aspectos. Filinto Elísio (1734-1819) também é ressaltado, no mesmo texto, como sendo pré-romântico muito pelo tom confessional de alguns de seus poemas, que, inclusive, chegaram a influenciar bastante o romântico Garrett e alguns poetas do Romantismo brasileiro.

Dessa forma, podemos notar que Bocage estava, sim, comprometido com as teses e as antíteses de seu tempo. Assim como muitos outros autores desse momento, Elmano misturava as fixas regras arcádicas com alguns ares românticos já respirados.

4 – ELEMENTOS ÁRCADES E ROMÂNTICOS PRESENTES NOS SONETOS LÍRICOS

A maioria dos autores divide a produção de sonetos bocagianos em duas faces do poeta: a satírica e a lírica. A primeira é, em geral, menos valorizada, enquanto que a atenção maior de todos recai, comumente, sobre a segunda, que é ressaltada por possuir, segundo esses mesmos autores, os melhores sonetos, e por ser esta a maior parte da sua produção, já que as obras satíricas somam apenas 69 sonetos de um universo de 375. Nossa análise se deterá em alguns desses sonetos considerados líricos.

Aqui se faz necessário abrir-se um parêntese para a discussão os termos utilizados para marcar a poesia bocagiana: *fase* e *face*. O primeiro é bem conhecido e utilizado, embora erroneamente, em vários livros, pois nos leva a entender que a poesia em discussão divide-se em períodos definidos, e que, em um desses, o poeta se dedica a uma lírica de traços





já bastante semelhantes a alguns do Romantismo. Essa ideia é equivocada e ultrapassada, pois já em *Sonetos completos de Bocage* (2005), com apresentação de Célia Passoni, pode-se perceber uma constância na produção de textos líricos, presentes em cada um dos períodos apresentados. Além disso, o termo *fase* é “corrigido” para *face* desde a primeira edição da obra de Massaud, mas passa de forma despercebida por professores e até mesmo por renomados autores.

A produção lírica bocagiana em muito reflete as respostas do poeta ao tempo em que vive. Trata-se da produção de um homem que está inserido aos moldes de seu tempo, o modelo *árcade*, mas que dá vazão aos seus conflitos interiores através de sua poética, e assim ele seduz com o tom pessoal de seus versos e convida o leitor a testemunhar e partilhar de seus delírios amorosos.

A palavra “lírico”, segundo Afrânio Coutinho (2008, p.82), provém de “lira”, – instrumento musical de cordas muito usado na antiguidade, época em que o poeta contava e/ou cantava as suas obras ao som deste instrumento. Neste tipo de gênero literário, vigora a exaltação do “eu”, em que o autor fala de amor, saudade, solidão e morte, despertando assim uma multiplicidade de afetos no leitor. Assim acontece na produção lírica de Bocage, recheada de subjetivismo, abordando temas que os já citados e apresentando um sujeito-amoroso sofredor. O lirismo bocagiano vai, dessa forma, se construindo sobre as bases do egocentrismo, do sentimentalismo, do desejo de fuga e de morte.

Em seus sonetos líricos – gênero poético em que Bocage é tido como um dos três maiores da Língua Portuguesa, ao lado de Luís de Camões e Antero de Quental –, o poeta dá vazão aos seus sentimentos. Ao contrário do que prega a poesia *árcade*, podemos encontrar nas obras bocagianas uma perspectiva individual no lugar do universalismo clássico, em que o autor cede espaço ao individualismo, sempre assombrado por um profundo sentimento fatalista, característica dos pré-românticos, segundo Mourão e Nunes (2001), como se





percebe nos versos a seguir: “Ah! Só deve agradar-lhe a sepultura, / Que a vida para os tristes é desgraça, / A morte para os tristes é ventura”⁸.

Em suas composições líricas, Bocage evidencia um sujeito-sofredor que se mostra consumido pelos sentimentos e que se deleita em seu pesar amoroso, pois sua poesia se revela sombria ao retratar lugares fúnebres e elementos noturnos. Enquanto seus contemporâneos cantavam a poesia pastoril, o *locus amoenus* – um lugar perfeito para o equilíbrio do homem em meio à natureza; sinônimo de tranquilidade, paz e culto à Razão –, Bocage se apropriou deste mesmo espaço campestre moldando-o ao desdobramento de seu próprio eu, refletindo nele o seu “estado de espírito”, transformando-o no *locus horrendus*.

“Lamenta solitário a perda de sua amada”

O corvo grasnador, e o mocho feio
O sapo berrador, e a rã molesta,
São meus únicos sócios na floresta,
Onde carpindo estou, de angústia cheio:

Perdi todo o prazer, todo o recreio...
Ah malfadado amor, paixão funesta!
Urselina perdi, nada me resta;
Madre terra! Agasalha-me em teu seio:

Da víbora mordaz permite, oh Sorte,
Que nos matos aspérrimos que piso
As plantas me envenene o tênue corte!

Ah! Que é das Graças? Que é do paraíso?
A minh’alma onde está? Quem logra...Oh Morte,
Quem logra de Urselina o doce riso?

⁸ Glosando o mote: “A morte para os tristes é ventura” in: Sonetos Completos de Bocage, p.67.





Neste soneto o *locus amoenus*, tão apreciado pelos árcades, perde a sua característica de “ideal”, onde todos os elementos aqui apresentados contrastam com seu molde. Aqui a linguagem tende para o coloquial, e a construção das frases evidencia as ações sobre o próprio “eu”: “carpindo estou”, “perdi todo o prazer”, “nada me resta”. Os elementos noturnos: “corvo” e “mocho”, juntamente com os termos “sapo” e “rã” são usados para moldar uma paisagem fúnebre onde o autor lamenta a perda de sua amada, a pastora Urselina. O eu-lírico denuncia seu estado de profundo pesar na passagem “Onde carpindo estou, de angústia cheio”; para isso ele usa a palavra “carpir”, que significa prantear, chorar, lamentar-se, arrancar os cabelos “em sinal de dor”.

A Morte é concebida pelo sujeito bocagiano como um alento, uma fuga para o seu *carpir* imposto pelo *Amor*; daí o desejo de morte presente nos versos: “Perdi todo o prazer, todo o recreio.../ [...] Madre terra! Agasalha-me em teu seio”. Mesmo a Sorte é invocada para pôr fim à existência do eu-lírico, por se encontrar privado de sua amada.

Neste caso, o Amor e a Morte são temas recorrentes na lírica bocagiana. Sobre a Morte, aliás, discorrem Mourão e Nunes (2001, p.42): “A originalidade de Bocage reside em ter introduzido o espectro da Morte na poesia lusitana, a qual até aí mal tinha ensaiado a nota tétrica e macabra que esteve na origem do autêntico coro funéreo celebrado depois pelos românticos”.

Assim o modelo árcade persiste em Bocage, mas seu conteúdo já denuncia um Romantismo em ascensão.

Em sua obra lírica, o poeta lusitano mostra um sujeito poético consumido pelo fogo das paixões e pela convulsão dos sentimentos, entregando-se ao Amor quase como um ofício sacerdotal, algumas vezes acusando tal sentimento de tirano por lhe causar tantas aflições; em outras ocasiões cultivando sua submissão masoquista perante o mesmo sentimento, assumindo assim um culto às razões do coração em lugar do culto à Razão.





Deixa-me apreciar minha loucura,
Importuna Razão, não me persigas.
[...]
Queres que fuja de Marília bela,
Que a maldiga, a desdenhe; e o meu desejo
É carpir, delirar, morrer por ela.⁹

Considerando ainda a luta entre a Razão e o sentimento, tem-se um dos aspectos temáticos da poesia bocagiana que mais tarde será amplamente retratada pelos poetas românticos, tornando assim tal temática pré-romântica, como complementa Massaud (1999).

Segundo Mourão e Nunes (2001, p.40), o poeta cantou vários amores: “o amor carnal, feito da efemeridade do prazer sensual, do beijo-raiva, da luxúria, da frustração”; traços que podem ser evidenciados na passagem: “Lembram-me aqueles olhos tentadores,/ Aquelas mãos, aquele riso, aquela/ Boca suave, que respira amores...”¹⁰. Considerando ainda este ponto, o poeta teve em suas produções também o Amor-ciúme, que se apresenta por vezes “tortuoso, violento, doentio, que alastra em rubras labaredas de paixão”– “O carrancudo, o rábido Ciúme,/ [...] Ei-lo a meu lado,/ Ferrando as garras na vipérea trança”¹¹. Da mesma forma, Bocage trabalha o amor sonhado que se mostra ao longo de seus sonetos como o amor idealizado ao lado de sua amada Gertrúria, sua Gertrudes da vida real, com a qual levaria uma vida tranquila em que os dias se passariam inexoravelmente iguais.

Olhos suaves, que em suaves dias
Vi nos meus tantas vezes empregados;
[...]

⁹ Soneto “A razão dominada pela formosura” *in*: Sonetos Completos de Bocage, p.21

¹⁰ Soneto “Recordações de Marília ausente” *in*: Sonetos Completos de Bocage, p.15.

¹¹ Soneto “O ciúme” *in*: Sonetos Completos de Bocage, p.20.





Santuários de amor, luzes sombrias,
Olhos, olhos da cor dos meus cuidados,
Que podeis inflamar as pedras frias,
Animar os cadáveres mirrados:¹²

Vale ressaltar que o amor idealizado traz consigo as marcas do *locus amoenus*, como no verso “Olhos suaves, que em suaves dias/ Vi nos meus tantas vezes empregados”, no entanto, é perceptível a desfiguração desta característica, uma vez que o eu lírico usa no verso seguinte o nome “cadáveres”, confirmando assim um possível desejo embasado nos parâmetros do *locus amoenus*, contudo transcrito sob a pena do *locus horrendus*.

Assim também, pode-se encontrar em suas produções o amor por encomenda, ou seja, aquele que em dias festivos o poeta se obrigava a cantar às amadas de outrem, musas de momento:

Pode o tosco pincel, que mal sustento,
Pintar ousado divinal beleza?
Oh! Quanto fora temerária empresa!
Pagará icária sorte o louco intento.¹³

E finalmente um amor platônico, puro e perfeito dedicado à mulher ideal, conforme se pode notar nos versos a seguir: “Oh perfeições! Oh dons encantadores!/ De quem sois?... Sois de Vênus? – É mentira/ Sois de Marília, sois de meus amores”¹⁴.

A obra de Bocage evoluiu através do Arcadismo, apresentando tanto poemas claramente neoclássicos como poemas considerados pré-românticos. Pois, de acordo com

¹¹ Soneto “O poeta distante da sua amada” in: Sonetos Completos de Bocage, p.43.

¹² Soneto “A uma dama, que lhe pedia quisesse retratá-la” in: Sonetos Completos de Bocage, p.39.

¹³ Soneto “Vênus excedida por Marília em formosura” in: Sonetos Completos de Bocage, p13.



Mourão e Nunes (2001), o termo “pré-romântico” diz respeito ao poeta que possui natureza essencialmente emotiva, que prefere o fogo do sentimento em lugar da frieza e da pureza da Razão; evidencia cenários funestos e florestas tenebrosas sempre com presságios e o espectro da Morte; e concebe o Amor como ser supremo ao qual deve se entregar totalmente de forma física e espiritual. Quanto à linguagem dos sonetos bocagianos, tem-se uma produção livre de preconceitos, que ora perpassa por uma convulsão de sentimentos, ora por uma ternura sempre acompanhada de melancolia. Tais características podem ser evidenciadas total ou parcialmente de modo peculiar em alguns poetas pré-românticos portugueses, como Filinto Elísio, Marquesa de Alorna, José Anastácio da Cunha e, acima de todos, Bocage.

O poeta Bocage é autor de uma rica e vasta produção literária composta por canções, elegias, odes, sonetos e poemas traduzidos, sendo por isso considerado autor essencialmente lírico. Dentre tais produções, os sonetos são reconhecidos como a mais nítida amostra de seu talento dentro da sua vertente lírica. Bocage, em toda sua vida, produziu centenas de sonetos e, em tais produções, o estilo lírico sempre foi o mais explorado. O lirismo bocagiano apresenta traços de um romantismo em ascensão – reitera-se aqui que as produções de traços românticos se apresentam em todas as fases da vida do poeta, como podemos perceber no livro apresentado por Passoni (2005).

Seus sonetos revelam uma grande dose de lirismo. Essas suas composições aparecem dotadas de uma intensa sensibilidade, revelando todo seu sofrimento, como se percebe no soneto seguinte, onde o sujeito descreve o seu desejo de fuga em conflito com o seu querer quase masoquista de cultivar o sofrimento amoroso. Tal qual no Romantismo, sua lírica tende à valorização do pesar:

“Sonho”



De suspirar em vão já fatigado,
Dando trégua a meus males eu dormia;
Eis que junto de mim sonhei que via
Da Morte o gesto lívido, e mirrado:

Curva foice no punho descarnado
Sustentava a cruel, e me dizia:
“Eu venho terminar tua agonia;
Morre, não penes mais, oh desgraçado!”

Quis ferir-me, e de Amor foi atalhada,
Que armado de cruentos passadores
Aparece, e lhe diz com voz irada:

“Emprega noutro objeto os teus rigores;
Que esta vida infeliz está guardada
Para vítima só de meus furores.”

Neste texto, o eu-lírico relata o duelo entre o Amor e a Morte pela conquista do direito de domínio sobre a vida do sujeito. Ao adormecer, cansado de seu pesar, o poeta sonha que a Morte se aproxima e lhe diz: “Eu venho terminar tua agonia”, mas o Amor interrompe o ataque da Morte, dizendo que “esta vida infeliz está guardada/ Para vítima só de meus furores”.

O eu-lírico aqui parece ter nenhuma esperança de cessar a sua agonia, apesar de ele descrever a figura da Morte portando uma foice, de aparência mirrada e gesto lívido, e ainda caracterizá-la como cruel. O fato de o Amor tê-lo salvo não lhe parece muito esperançoso, pois, ao descrever as palavras proferidas pelo Amor, o eu-lírico utiliza o termo “furores” para terminar seu poema. Assim, neste contexto, o amor obscurece a razão de forma violenta.

Dessa forma, a ideia de amor é concebida pelo eu-lírico como fardo doloroso, algo do qual não se pode fugir. A personificação do amor em ser supremo só ratifica a condição humana e falha do sujeito, por tanto, inferior diante da violência de tais forças. A poesia resgata, de forma implícita, a





ideia de destino, pois o sujeito bocagiano se percebe como um pobre mortal, impotente ante a superioridade e a tirania do Amor, atribuindo seus compadecimentos à força inexorável do destino.

Assim, a lírica de Bocage encontra no sentimentalismo a fonte de inspiração para suas convulsões amorosas e confissões de alma. Trata-se também de um princípio para as suas angústias e lamentações desencadeados pelo Amor, posto que sua vida é controlada pelo destino, construindo-se o desejo de fuga – por meio da morte – que o cerca, mas que não alcança, uma vez que parece certo da superior dignidade do sofrimento.

O caos sentimental exteriorizado através dos versos de Bocage é experimentado também pelos românticos, uma vez que o desencadeamento de seus versos propõe a sequência: angústia imposta pelo amor; desejo de fuga; não concretização desse desejo por se aceitar predestinado ao sofrimento; e a concepção da superioridade do pesar amoroso, como num movimento de resignação. Nesse sentido, tal percurso se apresenta de forma cíclica, e assim, Bocage se mostra precursor do ideário romântico.

Muitas das composições de Manuel Maria Barbosa du Bocage são dedicadas a amores da sua vida real metamorfoseados em pastoras, conforme manda as regras do pastoralismo árcade; porém, de forma intensa, pre-romanticamente, esses poemas fazem referência à saudade que o sujeito poético sente de sua amada, como se pode notar no soneto:

“Oráculo de amor”

Alva Gertrúria minha, a quem saudoso
Mando trêmulos ais enternecidos;
Gertrúria, que encantaste os meus sentidos
Cum meigo riso, cum olhar piedoso:

Amor, o injusto Amor, nume doloso,
Insensível penedo a meus gemidos,



Me exala sobre os tímidos ouvidos
Estas vozes cruéis em tom raivoso:

“Tu, que já desfrutaste os meus favores,
Tu, que na face de Gertrúria bela
Néctar bebestes, mitigaste ardores,

Não tornarás, não tornarás a vê-la:
Lamenta, desgraçado, os teus amores,
Acusa, desgraçado, a tua estrela.”

Neste poema, percebe-se um eu-lírico encantado por sua amada pastora, Gertrúria, que envolve os seus sentidos através da lembrança que esse tem do “meigo riso” e do “olhar piedoso” da amada. Essa lembrança ou saudade reside no fato de o sujeito se encontrar longe do objeto amado. Sua tristeza se resume nos versos: “Alva Gertrúria minha, a quem saudoso /Mando trêmulos ais enternecidos”.

A partir do título e da segunda estrofe do texto, têm-se o diálogo entre o sujeito e o oráculo¹⁵ (o próprio Amor). Nesse sentido nota-se, na estrofe, que ocorre entre os dois uma espécie de “consulta” do eu-lírico ao oráculo, ou seja, ao Amor, que se mostra conflituosa no decorrer do texto, onde o sujeito acusa tal sentimento de injusto, culpado e insensível à sua tristeza: “Amor, o injusto Amor, nume doloso,/ Insensível penedo a meus gemidos”.

Nas estrofes seguintes, percebe-se que a fala do oráculo revela ao eu-lírico que não lhe resta esperança em relação a sua causa; que a oportunidade de estar junto a Gertrúria já ocorreu e que, se não soube viver esse momento, só lhe resta lamentar o destino sem a sua amada; em outras palavras, só resta ao consulente sofrer por estar longe dela: “Tu, que na face de Gertrúria bela/ Néctar bebestes, mitigaste ardores,/ [...]Lamenta, desgraçado, os teus amores”.

¹⁵ Oráculo: resposta dada pela divindade grega (deus Apolo), através de sua sacerdotisa (pitonisa), a quem o consultava.



O sujeito poético presente nesse texto mostra-se sofredor e a ausência de sua amada é a causa de seu pesar. A angústia lhe atormenta o peito ao ponto de não restar nem uma esperança, pois o oráculo lhe tira tal sentimento, sendo indiferente ao seu sofrimento. Percebe-se ainda um sujeito oprimido pelo destino irreversível, contra o qual não há nada que se possa fazer; ou seja, sua sorte esta fadada a viver sem sua amada. “Não tornarás, não tornarás a vê-la”.

E assim, em mais este soneto, pode-se notar em seu conteúdo que o poeta Manuel Maria Barbosa du Bocage nos apresenta um ser voltado à infelicidade, à melancolia e a um destino fatídico. Tais características fazem parte de um romantismo em ascensão

Num outro soneto, o eu-lírico se revela vítima de um amor obstinado, onde há novamente o duelo entre o amor e a morte para ver qual dos dois lhe arrebataria a vida, pois o amor em Bocage é fatídico e trágico, como já fora mencionado.

Ao Dr. Manoel Bernardo de Sousa e Melo

Em ermo cemitério, em hora escura
Bernardo sepulcral no chão jazia,
Onde epicéδιο fúnebre tecia
Ao bem que lhe arrancaste, oh Parca dura!

Era Igênia de tal a formosura
Que temporã descera à terra fria;
E o carrancudo vate assim carpia
Junto da triste, amada sepultura:

“Mochos, sócios de um mísero que chora,
Africanos leões, tigres de Armênia,
Dai lágrimas ao mal, que me devora:

Acode ao lasso amante, acode, Igênia!...”
Eis a campa rebenta, e surgem fora
Dois vampiros bailando ao som da nênia.





Como se pode perceber, o amante sofre pela perda de sua amada pastora Igênia, e fica junto à sepultura desta, lamentando o amor que a morte lhe roubara, mostrando um homem submetido ao peso da angústia, da solidão e da morte: “Era Igênia de tal a formosura/ Que temporã descera à terra fria”. O eu-lírico, seguindo um preceito árcade, ainda se utiliza de elementos que conclamam as entidades mitológicas para demonstrar o quão é dolorosa a ausência de sua amada: “Onde epicédio fúnebre tecia/ Ao bem que lhe arrancaste, oh Parca dura!” É nítida a emoção do eu-lírico quando despeja as suas queixas em tom de lamento; além disso, pode-se perceber que existem elementos em associação da Morte com a Noite, como no verso “Em ermo cemitério, em hora escura”, que apresenta traços do pré-romantismo.

Na 3ª estrofe, o termo “mochos” nos remete mais uma vez à utilização de elementos de maus presságios, evidenciando numa poesia noturna os traços de inspiração romântica. O sujeito poético pede ainda às estátuas que enfeitam a sepultura para que se compadeçam de seu sofrimento e chorem juntamente com ele, pois não suporta a dor que lhe consome: “Mochos, sócios de um mísero que chora, / Africanos leões, tigres de Armênia,/ Dai lágrimas ao mal, que me devora”.

Já bastante cansado, ele suplica a sua amada para que o acuda, contudo desejando a morte para que possa encontrar o seu amor. E o inesperado acontece, pois a laje que cobre o sepulcro rompe-se “e surgem fora/ Dois vampiros bailando ao som da nênia”. Pode-se inferir que os vampiros estão simbolizando a eternidade, o transcendental, apesar de existirem maneiras de exterminá-los. Neste texto tem-se a ideia de que os vampiros são imortais e, dessa forma, os dois vampiros simbolizam o amante e sua amada juntos em um plano superior, onde o amor será concretizado finalmente. Seria uma espécie de metáfora da morte, onde nesta cena o amado é ouvido em suas súplicas (morre) e encontra a sua amada, vivendo felizes em um outro plano, enquanto outros lamentam a morte dos amantes.





Ainda é muito presente o árcade recurso de se utilizar termos mitológicos para teatralizar os seus sentimentos, como o uso da palavra “Parca”¹⁶. Mas, apesar deste recurso ser típico da escola arcadista, o poeta insiste na descrição de lugares fúnebres e noturnos para tecer suas angústias e expectativas. Sua predileção pelo *locus horrendus* o afasta do ideário árcade e o aproxima, dessa forma, cada vez mais dos poetas românticos.

A fase final da vida do poeta Bocage revela também, assim como nas outras fases, a sua produção poética com características ligadas a um pré-Romantismo. Desse período o soneto selecionado para discussão foi “Vendo-se acometido de grave enfermidade”, soneto em que o eu-lírico confessa as suas expectativas fatalistas em relação ao seu destino. O desejo de morte, o destino imutável e sua postura quase sádica ao expor o que se passa na alma são traços inegáveis de um romantismo já em curso, além de uma poesia lírica mais madura.

“Vendo-se acometido de grave enfermidade”

Pouco a pouco a letífera Doença
Dirige para mim trêmulos passos;
Eis seus caídos, macilentos braços,
Eis a sua terrífica presença:

Virá pronunciar final sentença,
Em meu rosto cravando os olhos baços,
Virá romper-me à vida os tênues laços
A foice contra a qual não há defesa.

Oh! Vem, deidade horrenda, irmã da Morte,
Vem, que esta alma avezada a mil conflitos,
Não se assombra do teu, bem que mais forte:

¹⁶ Segundo a Mitologia Grega, as Parcas eram três deusas (Átropos, Cloto e Láquesis) que ficavam responsáveis por fiar, dobrar e cortar o fio da vida de cada ser vivente sobre a Terra.



Mas ah! Mandando ao Céu meus ais contritos,
 Espero que o primeiro que o teu corte
 Me acabe viva dor dos meus delitos.

Nesse poema, é possível perceber a maturidade da lírica bocagiana, no momento em que o eu-lírico descreve sua espera angustiante pelo fim de sua vida: “Pouco a pouco a letífera Doença/ Dirige para mim trêmulos passos/ Virá pronunciar final sentença”. Mais do que a visão macabra da personificação da doença: “Eis seus caídos, macilentos braços,/ Eis a sua terrífica presença”, o leitor também pode encontrar o momento de maior contrição do sujeito bocagiano: “Mas ah! Mandando ao Céu meus ais contritos”, e sua expectativa de pôr fim a uma “alma avezada a mil conflitos”. Tem-se então uma poesia que, apesar de conter características como o fatalismo e a poesia noturna, também aponta para uma poesia mais sacra, que tende à concepção de espírito, à busca por uma (re)conciliação com “Deus” e à esperança de elevar o espírito a um plano superior.

5 – CONCLUSÃO

Pretendeu-se neste artigo proporcionar, de forma clara e concisa, uma análise da poesia lírica bocagiana, reunindo, para esse fim, documentos literários (sonetos) expressos em uma análise de conteúdo e uma discussão literária de alguns autores de renome na área.

A elaboração deste trabalho teve início com a discussão da forma privilegiada com a qual é tratada a poesia satírica de Bocage, fomentando assim a necessidade de uma análise mais elaborada da sua produção lírica, explorando não apenas as características que elas apresentam, mas como elas são evidenciadas no texto. Assim, foi discutida a construção do lirismo nas produções do poeta português Bocage, ressaltando tanto as características árcades – como o recurso da mitologia – como também as características românticas – o *locus horrendus* e o desejo de morte.

Para melhor apreciação das análises, sonetos de variados momentos da trajetória artística do poeta foram selecionados, confirmando, dessa forma, que as produções de traços românticos estão presentes em todo o decorrer de sua vasta obra. Dessa maneira, durante as nossas análises, a hipótese de que as produções líricas marcadas de um tom pessoal, subjetivo e confidencial - notório nos poetas do movimento romântico - acabou por consolidar Bocage como realmente um precursor do ideário romântico. Notamos também, através de nossas pesquisas, que esse pré-Romantismo surge propiciado pelos acontecimentos da época, visto que em vários outros escritores do mesmo período podemos notar traços semelhantes aos de Bocage, porém trabalhados de forma menos acentuada e menos brilhante. Bocage foi o retrato mais fiel de seu tempo tanto nas tensões quanto nas inovações.

6 – BIBLIOGRAFIA

- BAPTISTA, Antônio Maria. *Bocage e os contemporâneos*. Lisboa: La Bécarre, 1956.
- BOCAGE, Manoel Maria Barbosa du. *Sonetos completos de Bocage*. Apresentação de Célia A. N. Passoni. 2ª ed. São Paulo: Global, 1985.
- BRAGA, Teófilo. *Obras de Bocage: Estudo introdutório: Bocage sua vida e época literária*. Porto: Lello & irmão, 1968.
- COUTINHO, Afrânio. *Notas de Teoria literária*. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.
- FERREIRA, Alberto. *Perspectiva do romantismo português (1834-1865)*. Lisboa: Edições 70, 1971.
- FERREIRA, David Mourão. *Hospital das letras*. Lisboa: INCM, 1982.
- GONÇALVES, Adelto. *Bocage, o perfil perdido*. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.
- MASSAUD, Moisés. *A literatura portuguesa*. 28ª ed. São Paulo: Cultrix, 1999.
- MASSAUD, Moisés. *A literatura portuguesa através dos tex-*

tos. 30ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

MASSAUD, Moisés. *Poesia arcádica: literatura portuguesa*. Seleção de Lênia Márcia de Medeiros Mongelli. São Paulo: Global, 1985 (Coleção literatura em perspectiva).

LOURÃO, Maria Antônia Carmona, NUNES, Fernanda Pereira. *Bocage: antologia poética*. 4ª ed. Lisboa: Biblioteca Ulisséia de Autores Portugueses, 2001.

PASSONI, Célia A. N. *Sonetos completos de Bocage*. 1ª ed. São Paulo: Núcleo, 2005.

VICENT, Mary & STRADLING, R.A. Espanha e Portugal – História e cultura da Península Ibérica – vol.II. São Paulo: Edições Del Prado, 1997.

CAPÍTULO 4:

MACHADO DE ASSIS: A CRÍTICA À CIÊNCIA DO SÉCULO XIX E O PROBLEMA DO REALISMO EM SUAS OBRAS

1 - INTRODUÇÃO

Este artigo possui um grande objetivo: a partir da constatação das recorrentes críticas machadianas a algumas teorias científicas (ou pseudocientíficas) do século XIX – espalhadas por vários de seus textos – promover um debate onde tentaremos demonstrar que Machado de Assis não pode ser classificado como um escritor pertencente ao Realismo brasileiro, rótulo que foi fixado nele e que, até hoje, é aceito e propagado/ensinado em cursos de literatura de ensino médio e até de nível universitário.

Percebemos também que essa postura crítica em relação a certas ramificações das ciências do século XIX mostra-se como uma exclusividade do texto machadiano, não se



verificando, aqui em nosso país, qualquer outro autor que demonstrasse esse tipo de posicionamento. Pelo levantamento teórico, buscaremos provar que Machado deve ser visto como um caso à parte, não alinhado a nenhum dos outros autores e a nenhuma das escolas literárias de então.

Esse trabalho será dividido em três partes: *Século XIX, teu nome é Ciência!*, *Cientificismo, Realismo e Naturalismo em um lado*, *Machado de Assis no outro* e *A análise de O alienista e do Conto Alexandrino*.

Na primeira parte - *Século XIX, teu nome é Ciência!* - será abordado o grande desenvolvimento alcançado pelo conhecimento científico, que irá expandir-se a ponto de mostrar a sua influência em quase todos os setores das sociedades industrializadas ou pré-industrializadas. Nesse caso, o saber acaba virando poder. E o século dezenove é o trono onde a Ciência irá se sentar. Na segunda parte - *Cientificismo, Realismo e Naturalismo em um lado, Machado de Assis em outro* - apresentaremos conceitos importantes para o desenvolvimento do nosso trabalho, tais como: Positivismo, Determinismo, Cientificismo, Realismo, Naturalismo. Iremos demonstrar também que Machado de Assis não pode ser inserido em qualquer uma das escolas literárias contemporâneas a ele. Machado, na verdade, irá inaugurar um estilo único e à parte que, como bem diz o professor Gustavo Bernardo (2011), poderíamos chamar de “machadiano”.

Na parte final - *A análise de O Alienista e do Conto Alexandrino* - estes dois contos serão examinados tendo como norteamento a questão levantada neste trabalho, ou seja, a impossibilidade da inserção de Machado de Assis dentro do movimento artístico chamado Realismo e a originalidade de sua escrita em nossa literatura.

1. SÉCULO XIX, TEU NOME É CIÊNCIA!

O século XIX foi marcado pelo grande desenvolvimento do conhecimento científico, que ganhou esse enorme





impulso à medida em que a tecnologia vinculou-se ao progresso industrial. Estimulada pela Revolução Industrial, a busca crescente por novas técnicas fez com que os estudos e os estudiosos se multiplicassem nas mais variadas especialidades.

Como evidência disso, vemos surgir um considerável número de descobertas e invenções em um espaço muito curto de tempo. Só para citarmos alguns exemplos, temos as criações da bateria elétrica (1800), da embarcação à vapor (1803), da iluminação à gás (1807), da locomotiva a vapor (1808), do telégrafo (1844), do telefone (1876), da lâmpada elétrica (1879) e do sistema de distribuição elétrica (1882), do rádio (1895) e muitas outras que não listaremos aqui.

A Física, a Química e a Metalurgia foram, sem dúvida, as áreas que obtiveram os maiores progressos. Porém, as chamadas ciências humanas e biomédicas também experimentaram inúmeros avanços e deram origem a vários novos ramos de conhecimento, como a Neurologia, a Psiquiatria e a Psicologia. Essa última, principalmente, de acordo com Michel Foucault, vai se constituindo como saber científico justamente propiciado pelas condições histórico-sociais do século XIX:

Não resta dúvida que a emergência histórica de cada uma das ciências humanas se deu por ocasião de um problema, de uma exigência, de um obstáculo de ordem teórica e prática; certamente foram necessárias as novas normas que a sociedade industrial impôs aos indivíduos para que, lentamente, durante o século XIX, a psicologia se constituísse como ciência. (FOUCAULT, 2002, p. 476).

Nas ciências, a burguesia encontrava as prováveis soluções para vários de seus dilemas do momento. Um exemplo disso foi o impressionante desenvolvimento dos transportes ferroviários, cujas malhas aumentaram significativa e progressivamente a partir de meados do século XIX. As várias





ferrovias eram utilizadas para o transporte de minérios, passageiros e mercadorias. Nunca antes havia se visto tão numerosa circulação de pessoas e de produtos a serem comercializados. Esse tráfego intenso estimulava a criação de novas indústrias e categorias profissionais, que contribuíram para o desenvolvimento e o fortalecimento (político e financeiro) da burguesia. Além de possibilitarem contatos entre regiões distantes entre si, as viagens passaram a ser feitas em tempos menores: agora chegava-se com mais rapidez onde se queria.

As ciências sociais também obtiveram um grande desenvolvimento no século XIX, a partir, principalmente, das obras de Emile Durkheim, Karl Marx e Max Weber. Durkheim se dedicou à busca por regras e métodos que elevassem ao *status* científico o conhecimento sobre a sociedade. Já Karl Marx desenvolveu a teoria socialista, partindo da análise científica do próprio capitalismo, ao contrário dos estudos, pouco embasados em tal rigor técnico, empreendidos pelos *socialistas utópicos*. Max Weber, no texto intitulado *A objetividade do conhecimento na ciência política e social* (1904), reconheceu que toda pesquisa tem um ponto de partida subjetivo (ligado à referência de valor do pesquisador), mas entendeu que este dado não destruía a objetividade da ciência.

No século XIX, notamos também um grande crescimento dos debates filosóficos. Algumas correntes surgem neste momento: o Utilitarismo (na Inglaterra, com Jeremy Bentham e Stuart Mill), o Marxismo (originado dos estudos de Karl Marx, e já citado no parágrafo acima), o Positivismo (de Augusto Comte), o Pragmatismo (com os filósofos americanos C. Peirce e William James) e o Idealismo britânico. Dentre todos esses, o Marxismo e o Positivismo foram as correntes de pensamento que mais exerceram influências nas mentes do século XIX.

A Biologia também teve um vasto desenvolvimento no século XIX. Entre suas maiores descobertas, temos: a primeira enzima sintetizada artificialmente (1833); em 1866, a genética surge graças ao trabalho de Gregor Mendel, que for-





mulou as leis da hereditariedade. Charles Darwin, em 1859, publicava *A Origem das Espécies*, na qual expôs suas teorias sobre a evolução das espécies pelo processo de seleção natural (*evolucionismo*), negando portanto a origem divina defendida pelas religiões, o *criacionismo*. Desde o momento em que foi lançada, essa obra não parou mais de causar enormes polêmica e influência.

Neste mesmo século, até a área religiosa foi tocada pela força do discurso científico. O maior exemplo disto é o surgimento do Espiritismo kardecista. Segundo Allan Kardec (1988, p.50), o Espiritismo “*é uma ciência que trata da natureza, origem e destino dos espíritos, bem como de suas relações com o mundo corporal*”. Segundo Kardec, foi fundada naquele momento a chamada “ciência espírita”, tendo como objeto de estudo o mundo espiritual e adotando uma postura teórico-metodológica própria.

O mais importante de tudo é compreendermos o quanto as ciências e a tecnologia obtiveram enormes e numerosos avanços (nunca vistos antes e em tão pouco tempo) e determinaram influências diversas no pensamento humano a partir do século XIX. Nesta época, várias academias e associações voltadas para o “progresso da ciência” reconheciam os cientistas como importantes agentes de transformação social.

2. POSITIVISMO, DETERMINISMO, REALISMO E NATURALISMO EM UM LADO, MACHADO DE ASSIS NO OUTRO.

A literatura do século XIX acaba refletindo todas essas transformações pelas quais o mundo estava passando. A mudança do quadro social e cultural suscitava nos escritores uma outra forma de abordar a realidade: menos idealizada do que a romântica e mais objetiva, crítica e materialista. Sobre isso nos informa Alfredo Bosi (1992): “Há um esforço por parte do escritor antirromântico de acercar-se impessoalmen-





te dos objetos, das pessoas. E uma sede de objetividade que responde aos métodos científicos cada vez mais exatos nas últimas décadas do século.”

O personalismo dá lugar ao universalismo. A minha verdade (subjetivismo) não importa, o que importa é a busca por verdades universais (objetivismo). O materialismo leva à negação do sentimentalismo e da metafísica. Do Positivismo trouxe-se essa visão literária nova: todos os fenômenos devem ser reduzidos ao seu aspecto material, devem se concentrar nos fatos, rejeitando qualquer explicação sobrenatural, metafísica ou subjetiva. Dessa forma, vemos que o Positivismo casava-se bem com o Determinismo, pois para esse último os acontecimentos do mundo e todas as ações humanas eram decorrentes de leis físicas, químicas e biológicas.

O Positivismo defende a ideia de que o saber científico é a única via de conhecimento verdadeira. Desta forma, desconsideram-se todos os outros saberes que não possam ser comprovados cientificamente. Para os positivistas o progresso da humanidade depende única e exclusivamente dos avanços científicos, único meio capaz de transformar a sociedade e o planeta numa espécie de paraíso. José Guilherme Merquior nos expõe bem essa situação:

A filosofia de Comte proclamava o advento, na história da humanidade, de uma era “positiva”, era de ordem e progresso conquistados pela primazia da ciência sobre o “obscurantismo” da religião e das metafísicas. Repudiando em bloco o espiritualismo da fase romântica, a “geração de 1870” adere em massa ao empirismo materialista. (MERQUIOR, 1977, p.109)

Na prática, o Positivismo pretendia substituir antigos dogmas religiosos por novos, guiados pela “deusa” Ciência. Comte chega a chamar o Positivismo de *Religião da Humanidade* e se proclama seu chefe supremo, seu sumo pontífice. Chega a fundar várias “igrejas” positivistas (algumas ainda





em funcionamento, no Brasil, por exemplo). Ele morre em 1857, um pouco depois de ter anunciado que até o ano de 1860 pregaria o seu Positivismo na catedral de Notre-Dame como a única religião real e completa. As pretensões cada vez maiores de Comte se assemelham muito às ações das personagens científicas que aparecem em *O alienista* e no *Conto Alexandrino*.

É importante ressaltar que não estamos, aqui neste trabalho, afirmando que Machado de Assis irá desmerecer a Ciência de seu tempo em favor do senso comum. O que iremos mostrar é que nas obras machadianas a crítica se dá quando a Ciência reclama para si a hegemonia do conhecimento, isto é, o de estar acima de tudo, como um saber supremo, único, universal e absoluto. Relegando, assim, aos outros saberes o título de mitos ou de filosofias metafísicas. Como bem afirmou Jürgen Habermas (1990), o Positivismo do século XIX teria uma ótica reducionista com relação ao conhecimento. Assim, o único conhecimento válido se reduz ao conhecimento científico. Para os positivistas do século XIX, o poeta, o teólogo e o filósofo idealista não produziam, dessa forma, em sentido estrito, conhecimento.

Machado de Assis, principalmente em *O Alienista*, lança ao leitor uma interessante questão sobre o cientificismo: o racionalismo pode realmente explicar o todo da essência humana e também tudo aquilo que nos rodeia? Essa problemática se revela através de seu protagonista, representante caricato dum dogmatismo hermético, caracterizado pelo cientificismo, por uma ciência que se comporta como uma verdadeira religião moderna; uma religião, por assim dizer, laica, mas dominada também por vários dogmas próprios e inflexível no estabelecimento de suas “verdades”. Religião essa que conteria dentro de si mesma todas as perguntas e respostas. Algo bastante semelhante ao que propunha e executava o Positivismo de Augusto Comte.

Enquanto os romances naturalistas desempenhavam a função de porta-vozes do discurso do saber científico para



confirmá-lo como instância de poder; em *O alienista*, entretanto, o discurso do cientista é apresentado em suas relações de poder justamente para colocá-lo em situação delicada, alvo de dúvidas e questionamentos. Ou seja, o poder do doutor de Itaguaí, que representava a voz da ciência, é apresentado não para confirmá-lo mas para desconstruir a ideia de isenção científica. Esse tipo de crítica só pode ser verificada nos textos machadianos. Só Machado, dentro da nossa literatura dessa época, mostrou não ter embarcado na euforia científicista. Dessa reação contrária por parte de Machado ao que realistas e naturalistas acreditavam, praticavam e, principalmente, escreviam é que provém nossa certeza maior de que Machado não pode ser classificado como um escritor realista.

O alienista foi escrito em 1882, momento onde o Brasil tinha recém-iniciado o seu processo de industrialização. A ciência e a tecnologia começaram a adentrar o país a princípio de modo incipiente, porém foram mudando aos poucos o nosso contexto em forma de ferrovias, portos, estaleiros, do telégrafo etc. O Brasil, então, passa a constituir-se como um mundo de ambivalências: atraso/modernidade, campo/cidade, conhecimento/ignorância, novo/antigo, progresso/retrocesso, novidades/arcaísmos. É isso que, também, o conto machadiano irá mostrar: os confrontos entre o setor moderno da sociedade – veloz, ambicioso e racionalista – representado pelo Dr. Bacamarte e o lado distante desta realidade, ou seja, os setores arcaicos dessa mesma sociedade. Conforme diz Valentim Faccioli, Machado “procurou compreender e dramatizar a inserção brasileira no mundo moderno, com seus disparates, desconcertos, despropósitos e desvarios” (FACIOLI, 2002, p.15).

O próprio Dr. Simão Bacamarte é também um ser ambíguo. Dividido entre a tradição e a modernidade. Ele crê firmemente na ciência ao modo positivista; mas igualmente rende tributo a Deus. Dividido em duas realidades díspares: encontra-se vinculado à nobreza da terra, à Igreja e à monarquia pré-moderna; e, ao mesmo tempo, comprometido com a

sua busca incessante por conhecimento, que o coloca numa posição próxima da modernidade. Essas contradições são bem apontadas por Roberto Schwarz:

Positivismo, Naturalismo e diversas formas de Evolucionismo disputavam a praça com outras escolas. A sua terminologia, tão prestigiosamente moderna quanto estranha à vida corrente, anunciava rupturas radicais, prometia substituir o mecanismo atrasado da patronagem oligárquica por espécies novas de autoridades, fundadas na ciência e no mérito intelectual. (SCHWARZ, 1990, p.151)

A literatura produzida por realistas e naturalistas é justamente a expressão desse século cheio de ambiguidades e que substitui um mundo antigo por outro novo numa velocidade, como já deu para perceber, impressionante. O Realismo é assim definido por Afrânio Coutinho:

O termo designa as obras literárias modeladas em estreita imitação da vida real e que retiram seus assuntos do mundo do real, encarado de maneira objetiva, fotográfica, documental, sem participação do artista (COUTINHO, 1966, p.185).

Essa definição apresentada por Coutinho é a clássica definição de Realismo. É aquela que os próprios escritores realistas forjaram para explicar sua maior pretensão: descrever a realidade de maneira totalmente objetiva, quase fotográfica. Utilizamos aqui o termo pretensão porque esse intento já deu inúmeras amostras de que não pode ser alcançado. Sempre há um ângulo escolhido ao fazermos um clique fotográfico. Mas e os outros ângulos possíveis? Da mesma forma, um romance dito como realista, objetivo e “fotográfico” não consegue dar conta de toda a realidade. Será sempre o real criado ou recriado pelo seu autor, que passa pela compreensão de mundo deste autor e o enfoque que ele queira dar em seu texto. Essa



problematização é bem colocada por Gustavo Bernardo:

O realismo, pretendendo descrever a tal vida como ela é, faz apenas, no dizer de Machado de Assis, uma “reprodução fotográfica e servil das cousas mínimas e ignóbeis” para as tratar com uma “exação de inventário”, ou seja, para as dispor em gavetas uniformes como se cada acontecimento se reduzisse à dimensão de todos os outros. (BERNARDO, 2011, p.88)

Baseados nessa citação, podemos notar que a própria pretensão do Realismo, de acreditar-se captador de toda a realidade, mostra-se também portadora de um perfil cientificista, de um rigor filosófico, de um objetivismo matemático pelos quais se embebedou a escola realista. Quanto a essa pretensão o próprio Machado de Assis, criticando o Realismo, utilizou-se de uma ironia divertida: “Porque a nova poética é isto e só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha” (ASSIS, 1938, p.163).

As diferenciações entre Realismo e Naturalismo nem sempre se mostram claras em todas as obras. A grosso modo, de forma mais geral, pode-se dizer que todo naturalista é realista, porém nem todo realista é um naturalista. Ambos se baseiam nos mesmos princípios científicos, filosóficos e artísticos. Os dois possuem a pretensão de montar um retrato fiel da realidade em suas obras, porém os naturalistas irão manter essa realidade deles subjugada a desígnios, principalmente, dos variados tipos de Determinismo. O Naturalismo nos mostra uma ótica mais mecanicista de mundo, pois assume pra si radicalmente a visão de que somente os métodos e as leis científicas são a base de tudo. É daí que é proveniente a ideia de que o homem é condicionado por forças internas e externas que determinam as suas atitudes. Afrânio Coutinho demarca bem os limites que separam o Realismo do Naturalismo:





Quanto ao Naturalismo, é um Realismo a que se acrescentam certos elementos, que o distinguem e tornam inconfundível sua fisionomia em relação a ele. (...) É o Realismo fortalecido por uma teoria peculiar, de cunho científico, uma visão materialista do homem, da vida e da sociedade. (COUTINHO, 1966, p.188)

Influenciados por Hippolyte Taine, os autores naturalistas farão as ações das suas personagens resultarem de três principais variáveis: o determinismo hereditário (que explica a psicologia, as características e as patologias do indivíduo), o determinismo geo-social (o ambiente e a sociedade onde está a personagem inserida), o determinismo histórico (em que momento da história essa personagem atua). As ações e reações das personagens dependeriam quase completamente de fatores internos e/ou externos a elas. Mais uma vez Afrânio Coutinho nos esclarece acerca da grande influência determinista sobre o Naturalismo:

ficou estabelecido, como teoria dominante da literatura naturalista, o determinismo, para o qual “as deliberações morais são determinadas ou são o resultado direto das condições psicológicas e outras” de natureza física. O homem nada era senão uma máquina guiada pela ação de leis físicas e químicas, pela hereditariedade e pelo meio físico e social. (COUTINHO, 1966, p.188-9)

Enquanto os dramas das personagens realistas tinham suas origens na moral ou decorriam de algum desequilíbrio social, a evolução dramática das personagens na narrativa naturalista decorreriam de ordem biológica (genética, por exemplo) ou psicológica, que, num dado instante, por atuação do meio ambiente, acabariam por vir à tona. Já as ações no romance são fundamentais para os naturalistas, pois permitem exteriorizar os dramas vivenciados pelas personagens. Para o





realista, as ações são menos importantes, pois ele se preocupa muito mais em analisar o universo interior de cada personagem.

Para Gustavo Bernardo (2011), Machado de Assis não deve ser enquadrado em nenhum estilo de época, muito menos no estilo chamado de Realismo. No entendimento dele, Machado de Assis é “apenas” machadiano, ou seja, possui seu próprio estilo. E ele explica essa sua definição:

Ao rir amargamente do positivismo, do cientificismo, do evolucionismo, em suma, do dogmatismo do seu tempo, evitando quaisquer louvações tanto à direita quanto à esquerda, Machado de Assis equilibra amargura e amenidade de um modo tão único que todos o entendemos como “machadiano” (BERNARDO, 2011, p.38)

Percebamos que, ao optar por ser “machadiano”, Machado não só não se encaixa em quaisquer das escolas literárias do século XIX, mas também se afasta do cientificismo, da euforia científica, da crença cega na Ciência de seu tempo. Esse estilo totalmente pessoal confere originalidade a Machado de Assis nos dois sentidos: no estilístico e no ideológico. Tanto ele é o autor que não permite que suas obras fiquem impregnadas de preceitos cientificistas, quanto ele se ergue como a única voz que não assina embaixo do que diz a Ciência. Não é realista nem naturalista. Machado seria, como vimos, “machadiano”. Sua obra não está presa aos ditames imperiosos da “deusa” ciência, nem em seu conteúdo nem em seu estilo.

Gustavo Bernardo (2011) chega a dizer que Machado brinca com os clichês, os termos e as fórmulas tanto do romantismo quanto do realismo, para, no entender dele, “melhor quebrar a espinha destes estilos e assim construir a sua obra única”. Visão idêntica à de Bernardo tem Afrânio Coutinho que afirma:



Tendo atravessado os estilos romântico, naturalista, parnasiano, simbolista, Machado de Assis logrou escapar dos rigores das escolas. Compreendendo-as todas muito bem, por havê-las estudado teórica e praticamente; tendo sedimentado a sua concepção literária pelo estudo da arte clássica de todos os tempos, soube manter-se equidistante, atravessando às escolas com independência, absorvendo o que de aproveitável cada uma oferecia, sem se deixar levar pelos excessos, que deformam a sadia visão artística e prejudicam a realização de uma obra perene e universal. (COUTINHO, 1966, p.27)

Coutinho chega a nomear essa personalização e maturação da escrita de Machado de *Teoria do Molho*. Segundo ele, Machado soube retirar e aproveitar alguns elementos de cada escola literária, principalmente do Romantismo e do Naturalismo (tal como foi dito também por Gustavo Bernardo), para forjar o seu próprio estilo:

A matéria-prima pode vir de onde for possível, mas ao bom artista cabe transformá-la, transfigurá-la, imprimir-lhe um cunho peculiar, graças ao tempero com o molho de sua fábrica. Isso é essencial para a compreensão da arte machadiana. (COUTINHO, 1966, p.35)

Num ponto, uma quantidade bastante expressiva de críticos da obra de Machado parece concordar: ele não pode ser colocado no grupo de escritores realistas. Gustavo Bernardo (2011) o exclui totalmente desse grupo, enquanto Afrânio Coutinho (1966) e José Guilherme Merquior (1977) o afastam do Realismo, porém de maneira diferente. Coutinho nega que Machado seja um típico realista e prefere chamá-lo de *realista impressionista*. Já Merquior o classifica somente como um escritor *impressionista*. Muito embora esses dois autores o enquadrem num determinado estilo, acabam por concordar



com Gustavo Bernardo no fato de que Machado foi original, criou a sua própria escrita e se afastou das principais escolas literárias do século XIX.

O crítico José Veríssimo, no século XIX, época em que Machado ainda vivia e produzia, foi um dos primeiros a rejeitar rotular Machado de Assis de “realista”:

Não pertencendo a uma escola, ele não poderá ser classificado consoante a estética de cada uma delas. Escrevendo ao sabor de sua inspiração e do seu talento, somente o modo por que executou a sua obra lhe será levado em conta no juízo final da nossa história literária (in Machado, 2003, p.21)

Antônio Cândido também nos fala da originalidade e da singularidade de Machado:

Se voltarmos porém as vistas para Machado de Assis, veremos que esse mestre admirável se embebeu meticulosamente da obra de seus predecessores. A sua linha evolutiva mostra um escritor altamente consciente, que compreendeu o que havia de certo, de definitivo, no que havia lhe precedido. Esta é uma das razões de sua grandeza: só os mediócrs continuam o passado, porém ele aplicou o seu gênio em assimilar, aprofundar, fecundar o legado positivo das experiências anteriores. Este é o segredo da sua independência em relação aos contemporâneos europeus, do seu alheamento às modas literárias de Portugal e França. Esta, a razão de não terem muitos críticos sabido onde classificá-lo. (CANDIDO, 2009, p.436-7)

Luiz Antonio Aguiar reafirma, de forma categórica, o que todos esses críticos machadianos, anteriormente citados, falam, ou seja, que a escrita de Machado é única, incomparável e impossível de ser enquadrada em qualquer escola literária.





ria:

Proclamam meias-verdades um tanto simplórias os que o chamam de *realista*. Ele foi tanto um radicalizador do Realismo como alguém que, em sua obra, superou-o. Não há termos fáceis de comparação entre a obra que Machado oferecia ao público e o que estavam produzindo seus contemporâneos (AGUIAR, 2008, p.47)

Ainda sobre Machado poder ser classificado como realista ou não, ao analisar o livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Luiz Antonio Aguiar (2008) faz importantes questionamentos: “como poderia ser realista um romance em que sobressaem a eclipse e a fragmentação”. “como poderia ser realista uma narrativa em que é um defunto-autor que a protagoniza e narra?”

Para concluirmos essa pequena amostragem de analistas que recusam o rótulo *realista* para *o bruxo do Cosme Velho*, Sebastião Rios Jr. (1998) nos recorda que o próprio Machado de Assis posicionou-se por várias vezes, em seu próprio nome ou através de suas personagens, contrário ao realismo e, muitas vezes, de forma absolutamente categórica.

3. A ANÁLISE DE O ALIENISTA E DO CONTO ALEXANDRINO

Originalmente escrito entre 1881 e 1882, *O alienista* é parte integrante da coletânea *Papéis Avulsos*, editada em 1882.

O sábio médico Dr. Simão Bacamarte é a personagem central deste conto machadiano e não simboliza somente o cientificismo, mas retrata também a vaidade, a arrogância, a teimosia e, sobretudo, os enganos e as incertezas do ser humano.

Toda a história de *O alienista* se passa em Itaguaí, “cidadezinha do Estado do Rio de Janeiro”. Lugar onde Si-





mão é rei e manda mais que todos, devido a seu altoprestígio e poder. Sua vasta sabedoria é justamente o motivo para tamanho respeito.

O comprometimento e a ligação de Bacamarte com a Ciência são tamanhos que até a escolha de sua esposa se dá através do filtro do rigor científico: mesmo não sendo “bonita nem simpática”, o sábio de Itaguaí a escolheu para esposa porque “D. Evarista reunia condições fisiológicas e anatômicas de primeira ordem, digeriria com facilidade, dormia regularmente, tinha bom pulso, e excelente vista; estava assim apta para dar-lhe filhos robustos, são e inteligentes” (ASSIS, 2000, p.9). Porém, contrariando a toda essa lógica (totalmente guiada pelo determinismo biológico, tão em voga, como já vimos, no século XIX), Dona Evarista não pôde dar a ele os tão sonhados descendentes. Nessa parte do texto, verificamos um primeiro fracasso nas certezas científicas de Bacamarte, é clara e hábil a intenção de Machado de colocar na cabeça de seus leitores uma primeira dúvida: o saber científico seria mesmo, como era tão apregoado, infalível? Não satisfeito com esse seu iminente fracasso, Bacamarte tentou resolver tal problema impondo uma dieta nutricional à mulher, na tentativa de reverter o quadro de infertilidade que ele atribuía à esposa. Mas, nem a tal dieta dá jeito no problema. Contrariado em seu desejo de gerar admirável prole, o sábio Bacamarte procura sublimar essa frustração se aprofundando cada vez mais no mundo do conhecimento:

mas a ciência tem o inefável dom de curar todas as mágoas; o nosso médico mergulhou inteiramente no estudo e na prática da medicina. Foi então que um dos recantos desta lhe chamou especialmente a atenção - o recanto psíquico, o exame de patologia cerebral. (ASSIS, 2000, p.9)

Ao concentrar seus estudos na área psíquica, Simão Bacamarte percebe que Itaguaí precisava de um lugar para





internar as pessoas em desequilíbrio mental (uma casa de orates) e recorre à Câmara de Vereadores para concretizar suas pretensões. A partir daí está fundado o asilo de loucos que ele chamou de Casa Verde.

No segundo capítulo do conto (“Torrentes de loucos”), atentemos para o seguinte trecho:

A caridade, Senhor Soares, entra de certo no meu procedimento, mas entra como tempero, como o sal das coisas(...) O principal nesta minha obra da Casa Verde é estudar profundamente a loucura, os seus diversos graus, classificar-lhe os casos, descobrir enfim a causa do fenômeno e o remédio universal. Este é o mistério do meu coração. Creio que com isto presto um bom serviço à humanidade. (ASSIS, 2000, p.12)

O cientista desse período, representado pela personagem Simão Bacamarte, sente-se o próprio *messias*, que irá salvar toda a humanidade de seus males, tanto físicos quanto psíquicos. O sábio é o Quixote que vai lutar a favor de salvar o mundo. Todas as respostas são como pepitas de ouro que precisam ser buscadas nas minas escondidas da Natureza. O saber científico são as pás e picaretas que vão trazer o veio de ouro à tona, à luz do dia. E o cientista é esse desbravador, o portador de todas as respostas que teimam em se manter ocultas.

No quarto capítulo, vamos encontrar algo que aparece em outras histórias de Machado de Assis: a formulação de pseudoteorias científicas. E, através desse recurso, Machado ironiza alguns tipos de pseudociências de seu tempo. Atentemos para este trecho, onde aparecem algumas das excêntricas divagações do Dr. Bacamarte:

- Suponho o espírito humano uma vasta concha, o meu fim, Sr. Soares, é ver se posso extrair a pérola, que é a razão; por outros termos, demarquemos definitivamente os limites





da razão e da loucura. (...) O Vigário Lopes a quem ele confiou à nova teoria, declarou que não chegava a entendê-la, que era uma obra absurda e colossal que não merecia princípio de execução. (...) A ciência contentou-se em estender a mão à teologia, — com tal segurança, que a teologia não soube enfim se devia crer em si ou na outra. (ASSIS, 2000, p.18-19)

Nesse fragmento, vemos o alienista relatar ao seu amigo boticário (um bajulador assumido e uma espécie de “matraca” que anuncia as novas ao povo) sua intenção de estabelecer a fronteira entre a Razão e a Loucura. Tal delimitação não foi aprovada pelo Vigário Lopes, defensor da Teologia, não do pragmatismo racional de Simão.

Em nome da ciência, da pesquisa e da experimentação, Simão Bacamarte submete quase toda a população de Itaguaí à internação na Casa Verde. Várias pessoas foram sendo “enjauladas”: os politicamente volúveis, os sem opiniões próprias, os mentirosos, os falastrões, os poetas que viviam escrevendo versos empolados e bajuladores, os extravagantes, os muito generosos, os ingênuos, os vaidosos (como é o caso de Mateus, o albardeiro) etc. Em resposta a essas inúmeras e seguidas detenções, o barbeiro Porfírio lidera uma rebelião contra o hospício.

Machado transforma a Rebelião de Itaguaí numa espécie de Revolução Francesa tupiniquim. Os “canjicas” — participantes do levante contra a Casa Verde — lembram os sans-culottes, o Dr. Simão e sua esposa se assemelham ao rei Luís XVI e à rainha Maria Antonieta, a Casa Verde é a própria Bastilha (Machado não esconde sua fonte de inspiração: neste mesmo capítulo, um dos vereadores revoltosos chama a Casa de doidos de “Bastilha da razão humana”).

Interessante é que Simão Bacamarte nem se abala. O alienista, homem da ciência — frio e racionalista — irá responder aos revoltosos de forma incisiva através do poder da retórica e do discurso científico:



- Meus senhores, a ciência é coisa séria, e merece ser tratada com seriedade. Não dou razão dos meus atos de alienista a ninguém, salvo aos mestres e a Deus. (...) Poderia convidar alguns de vós, em comissão dos outros, a vir ver comigo os loucos reclusos; mas não o faço, porque seria dar-vos razão do meu sistema, o que não farei a leigos, nem a rebeldes. (ASSIS, 2000, p.30)

Bacamarte - através de sua linguagem científica e detentor de um saber exclusivo – é o poder em pessoa. Não há quem possa contestá-lo, pois o discurso de um leigo não possui valor. Toda uma superestrutura do pensamento científico se sobrepõe ao pensar leigo, do povo em geral. As pessoas, por sua vez, temem se opor à toda-poderosa ciência. Para alguém criticar Simão Bacamarte, precisaria, no mínimo, ser formado em Medicina e especializado no ramo da Psiquiatria. Ou mais ainda: não só possuir o conhecimento técnico específico, mas ser melhor em retórica do que o nosso ilustre Dr. Bacamarte. O que mostra que, nas horas em que é contestado, Dr. Simão não se defende só com a força do seu saber, mas também lança mão da boa e velha retórica, que busca vencer as contendas discursivas através do convencimento. A força do discurso também é ressaltada por Roland Barthes:

Todo discurso é ideológico. Todo discurso é discurso de poder. Isso porque o poder não é uma força estranha ao discurso que, em um determinado momento, dele se apodera. O poder mora no interior do próprio discurso. Faz parte da sua arquitetura textual. Todo dispositivo de enunciação é um dispositivo de poder. (BARTHES, 1979, p.55)

A retórica clássica nos ensina que, para obter um efeito persuasivo, o orador deve ter certos valores: mostrar, diante da plateia, segurança, energia e moderação. Bacamarte possui



essas virtudes e sustenta suas opiniões ressaltando que os rebeldes não abordam a ciência com seriedade. Nesse sentido, está desacreditando seus opositores ao enfatizar que eles desconhecem os caracteres fundamentais do discurso científico. Em seguida, afirma que presta conta de seus atos apenas à Ciência e a Deus. O discurso do doutor é repleto de preceitos científicistas/positivistas e esse é, também, o seu jeito de pensar. Como vimos anteriormente, essas correntes de pensamento só admitiam a ciência como o único caminho e a única verdade. É admirável a ironia machadiana, que debocha do poder e da confiança inabalável na ciência, mesmo que num momento em que a maioria glorificava os progressos científicos. É nítida a crítica machadiana ao Positivismo tão presente na sociedade brasileira do século XIX. Tão presente nela que chegou a colocar um de seus principais lemas em nossa bandeira.

A questão do poder se faz presente em todo o texto d'*O Alienista*, a começar pela escolha intencional do sobrenome do protagonista: Bacamarte. É interessante como Daniel Martins de Barros, em sua obra *Machado de Assis: a loucura e as leis*, nos chama a atenção para este fato: “bacamarte é uma grande espingarda do final do século XVIII, bastante pesada por ter chumbo grosso como munição. (...) ela era apoiada nos muros dos fortes e fortalezas (daí seu nome completo ser “bacamarte de amurada”), e dali era disparada, espalhando sua carga em direção a quem investia contra a fortificação. Ora, é exatamente assim que o Dr. Bacamarte age: fica por detrás dos muros do discurso científico, dos muros do manicômio em que transforma a Casa Verde e dispara contra os cidadãos de Itaguaí a munição do seu saber, sem dar “razão de seus atos de alienista” e não deixando que se aproximem, a não ser para serem internados”. Roberto Gomes, em seu artigo *O alienista: loucura, poder e ciência*, reafirma esse simbolismo adquirido pela Casa Verde (templo onde Bacamarte é sacerdote e guardião do tão sagrado saber): “A ciência inclui e exclui num só ato: valida e desqualifica num mesmo mo-





mento – quer dizer: ou se está fora ou dentro da Casa Verde” (GOMES, 1994, p.152).

O poderio da Ciência, porém, não se constitui somente a partir da força de seu discurso, reconhecido e aceito pela maior parte da sociedade, mas também pelos apoios do Estado. N’*O Alienista*, o poder da Ciência é alicerçado também na legitimação de seus atos, promovida pela Câmara de Vereadores de Itaguaí. Em determinado momento do conto, o barbeiro Porfírio e um grupo de quase trinta pessoas apresentam uma moção para dar um fim à Casa Verde. A Câmara a rejeita sob a argumentação de que “a ciência não podia ser emendada por votação administrativa, menos ainda por movimentos de rua”; assim, ressalta-se que o homem de ciência – provido de certa perspectiva metodológica – exime-se de toda responsabilidade social e política. Ou seja, a ciência não deve explicações a ninguém, tem suas próprias normas de autoavaliação, compete apenas a ela própria discutir seus rumos. Acima do bem e do mal, imune às suspeitas, o sábio (representação da ciência) não tem por que ser contestado. Dessa forma, percebemos, que a Ciência irá interferir também nos estatutos e no cotidiano da própria sociedade: ela se constituirá também em poder político.

Machado, neste seu *O alienista*, mostrou estar além de sua época e dos demais escritores de seu tempo não somente por colocar em dúvida a concepção positivista e racionalista de ciência, mas por questionar o poder de todo e qualquer saber que pretenda apresentar-se como a Verdade, única, suprema, absoluta e acima de todos e tudo. Roberto Gomes atesta essa visão quando diz:

Desta forma, em *O Alienista* se fala da ciência, mas de uma forma inédita até então: não se fala da ciência enquanto tal, seus métodos, sua validade, sua pretensão de conhecimento, seu rigor lógico, suas tendências, sua extensão. Não se fala, pois, da ciência - o que seria usual e fastidioso para a época; fala-



se do poder da ciência - o que representa uma raridade para aquele momento. Machado está preocupado em colocar diante de nossos olhos a pergunta fundamental do ponto de vista da política do saber: que poder é este que emana da ciência, no que se funda, qual a razão das imunidades e privilégios que o alienista toma para si? Em suma: nenhum poder é inocente; todo poder deve ter contestadas suas razões. (GOMES, 1994, p.152-153)

A revolução em Itaguaí, por fim, não obtém qualquer sucesso, não consegue derrubar a Casa Verde e, pelo contrário, a fortalece mais ainda. E mais gente vai sendo confinada: o boticário Crispim, assistente e bajulador do alienista, e até o Presidente da Câmara dos Vereadores são trancafiados. Quase ao fim desse décimo capítulo, o humor irônico e inteligente de Machado parece atingir o auge na trama: Bacamarte chega mesmo a prender a sua própria mulher no Hospício: Dona Evarista, por excessos de vaidade e de futilidade. Tudo era possível de acontecer em nome do bem da Ciência e da humanidade, afinal, como o próprio Bacamarte repete sempre, como um lema, a ciência é a ciência – ela tem seus próprios motivos que não devem nunca ser contestados.

No decimo primeiro capítulo do conto, o Dr. Bacamarte diante de tanta corrupção, ganância e dissimulação humanas observadas em Itaguaí, chega a uma conclusão, digamos tragicômica: louco seria aquele que mantém-se honesto em uma sociedade onde impera a vilania: “se devia admitir como normal e exemplar o desequilíbrio das faculdades e como hipóteses patológicas todos os casos em que aquele equilíbrio fosse ininterrupto” (ASSIS, 2000, p.40). Mediante esse novo ponto de vista científico, no capítulo seguinte, Bacamarte resolve soltar todos os antigos reclusos da Casa Verde e passa a prender alguns novos, como o padre Lopes, a esposa do boticário Crispim e o barbeiro Porfírio. Diante de tantas reformulações de pensamento e de sucessivas teorias



fracassadas, Machado mostra a real possibilidade da ciência vir a ser tão falha quanto os seres humanos que a produzem e a desenvolvem.

No fim do conto, são soltos todos os loucos, porém o alienista não fica contente: ainda não chegara a uma única conclusão em suas pesquisas. Começa a desconfiar que ele não havia curado ninguém. Com isso, desloca seu estudo para si mesmo. Certifica-se de que é a única pessoa realmente equilibrada de toda a vila e tranca-se na Casa Verde, onde morre sozinho alguns meses depois. Todas as respostas, se existiram algum dia, foram para o túmulo com ele.

A personagem de Simão Bacamarte surge como uma síntese da arrogância do homem que se apropria das leis da Ciência e que em nome delas comete uma série de equívocos, promove tragédias e injustiças. Machado é o anti-Bacamarte, que desmascara todos esses desvios da ciência de seu tempo, como bem ressalta Roberto Gomes:

A tensão fundamental do texto está noutra lugar: o poder da ciência que a retórica científica pretende mascarar. Machado está além de seu século, não apenas por questionar a concepção racionalista e positivista da ciência, mas por questionar o poder de todo e qualquer saber que pretenda apresentar-se como rigorosamente objetivo e com pretensões universais. (GOMES, 1994, p.153)

Enxergar a ciência como fonte de todas as respostas e de todas as verdades do Universo, parece ser o maior dos vários equívocos cometidos pelo Dr. Bacamarte. Assim também se dá com Proibus, personagem principal do *Conto Alexandrino*. Ao longo desse conto, por várias vezes, Machado colocará na boca de variadas personagens a fala de que a Ciência é a “deusa” e os cientistas são seus sacerdotes em busca de receber, das mãos delas, o bem maior: a verdade. “A verdade é imortal; o homem é um breve momento” (ASSIS, 2005, p.107). “a verdade valia todos os ratos do universo e não só



os ratos, como os pavões, as cabras, os cães, os rouxinóis etc.” (ASSIS, 2005, p.110). “A verdade é imortal; ela vale não só todos os ratos, como todos os delinquentes do universo” (ASSIS, 2005, p.113). Machado usa de fina ironia para criticar a Ciência e mais ainda os que a endeusam e a veem como a dona da verdade única e suprema. A ironia é justamente essa forma de humor que consiste em dizer o contrário daquilo que se pretende dar a entender.

O *Conto Alexandrino* aparece num livro de contos, publicado em 1884, chamado *Histórias sem data*. É, pois, lançado dois anos após *O alienista* que foi originalmente editado em 1882, na coletânea *Papéis Avulsos*.

Numa breve síntese, para facilitar a compreensão das questões que pontuaremos a seguir, o conto é situado na Antiguidade e trata da história de dois filósofos cipriotas, Stroibus e Pítias, que querem fazer crer a todos que as essências humanas são possíveis de serem encontrada nos animais. Para desenvolver uma característica específica, uma essência qualquer que seja, basta que se beba o sangue de algum determinado bicho. Dessa forma, ao beber o sangue do rato, qualquer um poderia se tornar um ladrão, ao beber o do pavão, surgiria o enfatuado; o do boi originaria o paciente; o da aranha formaria o músico, o geômetra, o sábio e assim por diante. Os dois, para comprovarem a tese, resolveram testar neles mesmos e beberam o sangue do rato. Depois de um tempo, acabaram realmente virando ladrões. Não demorou muito, foram presos e sacrificados através do mesmo processo que usaram para sacrificar uma infinidade de ratos em suas experiências, isto é, através da vivisseção, segundo eles, para o avanço do conhecimento e para o bem de toda a humanidade. Assim como vimos em *O alienista*, em *Conto Alexandrino* tudo é válido em prol da Ciência que, no século XIX, passou a representar a divina e suprema Verdade.

Nesse conto, Machado de Assis, de novo, faz uma crítica mordaz à sociedade e, principalmente, à ciência de seu tempo. E também, mais uma vez, retoma um mecanismo



crítico que já havia engendrado em obras anteriores como, por exemplo, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: as pseudoteorias científico-filosóficas. As teses de Stroibus e Pítias se assemelham às do alienista Simão Bacamarte que, por sua vez, lembram o *Humanitismo*, filosofia criada pela personagem Quincas Borba e que também se parece com as várias teorias dos bonzos, personagens do conto *O segredo de bonzo*. A personagem Stroibus cria a sua teoria e tenta prová-la a todo custo, para o bem da ciência e da humanidade. Para ele, a essência de todos os sentimentos e atos humanos estaria presente nos animais:

O princípio da fidelidade conjugal está no sangue de rola, o da enfatuação no dos pavões... Em suma, os deuses puseram nos bichos da terra, da água e do ar a essência de todos os sentimentos e capacidades humanas. Os animais são as letras soltas do alfabeto; o homem é a sintaxe. (ASSIS, 2005, p.104)

Para alcançarem a comprovação dessa teoria, Stroibus e Pítias bebem o sangue dos ratos que vivisseccionaram e sacrificaram em laboratório e, ao fim de um tempo determinado, tornam-se ladrões, vivazes larápios. A princípio, o roubo se dá de forma mais sutil, porém não menos contundente: registram como suas criações intelectuais alheias, ação essa mais conhecida pelo nome de plágio, que, na verdade, é uma maneira eufemística de nos referirmos a roubo, apropriação indevida: “Pítias foi o primeiro que deu mostras da realidade do efeito, atribuindo-se umas três ideias ouvidas ao próprio Stroibus; este, em compensação, furtou-lhe quatro comparações e uma teoria dos ventos.” (ASSIS, 2005, p.111)

A situação, porém, vai se agravando quando os roubos tomam proporções maiores, ficam mais vultuosos. Não são mais de ideias que os filósofos gatunos se apropriam indebitamente, passam a furtar livros raríssimos da própria biblioteca de Alexandria:





Ao cabo de algum tempo, começaram a notar-se faltas graves: - um exemplar de Homero, três rolos de manuscritos persas, dois de samaritanos, uma soberba coleção de cartas originais de Alexandre, cópias de leis atenienses, o 2º e o 3º livro da República de Platão etc., etc. (ASSIS, 2005, p.112)

Acabaram os dois presos e condenados à morte por Ptolomeu, soberano de Alexandria. Porém, Herófilo, sábio e anatomista alexandrino, convence o rei a usar os prisioneiros como cobaias para estudos vários, inclusive os que tocam na questão da criminalidade estar, possivelmente, ligada a caracteres físicos, biológicos, hereditários. Nessa parte de seu conto, Machado parece construir sua crítica ironizando determinado pensamento cientificista levado a cabo no século XIX: as teorias do criminoso nato.

O Dr. Cesare Lombroso (1835-1909) é o idealizador e o primeiro a pensar a criminalidade como sendo um comportamento proveniente de fatores biológicos/genéticos. Professor universitário, criminologista e médico psiquiatra, Lombroso estabelece o conceito de criminalidade nata, justificando, por meio da hereditariedade, desde as atitudes de um simples ladrão de galinhas até as monstruosidades dos assassinos mais perversos. Além disso, ele defendia também que pela análise de determinadas características somáticas seria possível até antever aqueles indivíduos que se voltariam para o crime. As ideias de Lombroso, apesar de posteriormente não verificadas e até desacreditadas, perpassaram o tempo, vez ou outra chegando a ressuscitarem em debates da atualidade, em pleno século XXI.

Herófilo e seus discípulos passam, então, a estudar suas cobaias humanas, ou seja todos os prisioneiros de Alexandria, dentre estes nossos dois intrépidos filósofos gatunos, Pítias e Stroibus. Herófilo, que, segundo a História registra, realizava dissecação em cadáveres, na ficção machadiana, aproveitando-se da filosofia de Stroibus, parte para a vivissec-





ção de humanos, tudo, evidentemente, em nome da ciência, a deusa rainha da Verdade suprema, pela qual todo e qualquer sacrifício é e será sempre válido. Herófilo buscava estudar a criminalidade, suas origens e suas causas e, quem sabe, sua possível cura. Não havendo como se achar uma cura, buscar meios eficientes para a eficaz repressão ou extinção do mal. Pretensões essas muito semelhantes às que possuía o Dr. Cesare Lombroso. Na mesma passagem do texto, notamos outra ideia bastante comum nos meios científicos e em grande parte da sociedade do século XIX: a noção de que há pessoas que podem ser consideradas humanas e outras que não devem ser vistas como tal. Devemos lembrar que é nesse século que há debates acalorados sobre se os negros teriam alma ou não. Durante muito anos e, principalmente, no século XIX, resistia a ideia de que os escravos não eram dignos de serem considerados humanos e, sim, mercadorias, peças, produtos que podiam ser comercializados sem maiores entraves morais ou éticos.

Herófilo, quando realiza a série de vivisseccões em pessoas, a faz alegando que os prisioneiros utilizados para esse fim não eram humanos, pois faltavam-lhes a razão e a virtude:

As prisões egípcias estão cheias de criminosos, e os criminosos ocupam, na escala humana, um grau muito inferior. Já não são cidadãos, nem mesmo se podem dizer homens, porque a razão e a virtude, que são os dois principais característicos humanos, eles os perderam, infringindo a lei e a moral. (ASSIS, 2005, p.113)

Esse tipo de debate sobre se haveria uma divisão entre as pessoas em dois grupos, humanos e sub-humanos, estava em plena ebulição na época em que Machado escreve tanto *O alienista* quanto o *Conto Alexandrino*. Muito embora a discussão não fosse nova (na Esparta da Antiguidade Clássica,



por exemplo, já se praticava uma espécie de eugenia com os recém-nascidos, pois os que tivessem nascido com algum tipo de defeito físico eram eliminados), agora ela era conduzida à condição de digna de ser trabalhada pela “deusa” ciência. Em períodos anteriores, a Igreja discutia se o negro ou o índio eram humanos ou não, se teriam alma ou não. Agora isso era assunto para os prestigiados (e poderosos) cientistas do século XIX.

4 - CONCLUSÃO

O século XIX foi muito marcado pelo enorme desenvolvimento dos conhecimentos científicos. O andamento cada vez mais acelerado da Revolução Industrial fez com que surdissem, em um pequeno espaço de tempo, variados campos de saber e estudiosos nas mais diversificadas especialidades. Neste contexto histórico, aparecem escritores e escolas literárias bastante influenciados pelo discurso científico. Tanto realistas quanto naturalistas buscarão descrever a realidade da maneira mais objetiva possível. É a substituição de uma visão de mundo subjetiva, espiritualizada e sentimentalista – própria do Romantismo – por outra onde só cabem a objetividade, o materialismo e o pragmatismo – alicerces do pensar científico desse referido século.

Machado, não desmerece a Ciência em seu todo, mas irá criticar algumas variantes dela, ou seja: o Cientificismo, o Positivismo, o Determinismo e seus fiéis seguidores na literatura: o Realismo e o Naturalismo. Em suas obras, notamos que essa crítica se dá quando a Ciência reclama para si a hegemonia do conhecimento, isto é, o de estar acima de tudo, como um saber supremo, único, universal e absoluto.

O Realismo e o Naturalismo são as duas principais vertentes literárias que adotam os preceitos cientificistas em suas obras, tanto no conteúdo (em seus discursos) como na formulação de seus conceitos estilísticos. Estilisticamente, as pretensões dessas duas escolas literárias, de acreditarem-se



captadores de toda a realidade, revelam em si um alto teor cientificista. Já o desenvolvimento de seus enredos e de seus discursos também apresentam influências marcantes, principalmente, do Determinismo e do Cientificismo.

Machado não só critica - através de suas histórias e de seus personagens - a Ciência de seu tempo, o Realismo e o Naturalismo, mas também acaba por negar-se a reproduzir em sua escrita o molde de criação e os preceitos avalizados pelo cientificismo. Ele, conforme vimos, cria uma escrita única, personalizada, não se mostrando nem entusiasta nem reproduzidor dos preceitos científicos em suas obras.

Em *O alienista*, temos o Doutor Simão Bacamarte que, em nome da Ciência, vai cometendo uma série de equívocos. A cada nova teoria bacamartiana, a sociedade da pacata cidade de Itaguaí sofre as consequências e tem seus rumos alterados, para o bem da Ciência e da humanidade. “A ciência é a ciência” e tudo pode (e deve) ser feito em seu nome.

Em *Conto Alexandrino*, os sábios Stroibus e Pítias se servem desse poder e do discurso pregado pela Ciência e, depois, se tornam vítimas dos mesmos, num típico “o feitiço virou contra o feiticeiro”. A deusa Ciência requer sacrifícios. Antes os ratos eram os imolados, depois são os próprios dois filósofos-cientistas que são as cobaias, tudo em nome do progresso do homem e da Ciência.

Através do recurso da sua ironia fina, Machado usa o discurso científico para desconstruir o próprio discurso da Ciência. Frases colocadas nas falas de suas personagens perdem os seus significados originais - tidos como corretos e sérios - e ganham novos sentidos. Quando Machado pela boca do Dr. Bacamarte diz: “A ciência é a ciência”, por exemplo, evidencia, através do humor, o absurdo de uma frase que, dita num outro contexto, seria aceitável e tida como inquestionavelmente verdadeira.

Nosso artigo procurou citar os trechos de cada conto na intenção de mostrar como Machado critica de forma contundente a Ciência de seu tempo que, ao contrário do que





muitos acreditavam, não era infalível nem tampouco totalmente confiável. Machado de Assis surge, então, como uma voz apartada das demais, que se ergue para colocar o tempero picante da dúvida na cabeça de seus leitores: a Ciência realmente é a portadora do baú de ouro onde se alojam todas as verdades do mundo? O discurso científico pode ser a porta-voz de todos nós? Em nome do progresso e do bem da humanidade, podemos nos sujeitar a todos os sacrifícios propostos pelos cientistas? Pode ser infinito o poder dado à Ciência? Quais são as barreiras morais e/ou éticas que poderiam conter os procedimentos científicos? Muitas são as perguntas lançadas nestas duas (e em outras) obras machadianas. As pesquisas continuam.

5 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Luiz Antonio. *Almanaque Machado de Assis*. São Paulo: Ed. Record, 2008.
- ASSIS, Machado de. *O Alienista*. São Paulo: Ed. Ática, 2000.
- ASSIS, Machado de. *Histórias sem data*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ASSIS, Machado de. “O Primo Bazilio”. In_. *Crítica literária*. Rio de Janeiro: W.M. Jackson Editores, 1938.
- BARROS, Daniel Martins de. *Machado de Assis: a loucura e as leis – direito, psiquiatria e sociedade em doze contos machadianos*. São Paulo: Brasiliense, 2010.
- BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1979.
- BERNARDO, Gustavo. *O problema do realismo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. São Paulo: Ed. Ouro sobre Azul, 2009.
- COUTINHO, Afrânio. *Machado de Assis na literatura brasi-*



- leira. 2ª edição. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966.
- FACIOLI, Valentim. *Um defunto estrambótico. Análise e interpretação das Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Nankin Editorial, 2002.
- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- GOMES, Roberto. *O Alienista: loucura, poder e ciência*. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, 5(1-2): 145-160, 1994.
- HABERMAS, Jürgen. *Conocimiento e interés*. Buenos Aires: Ed. Taurus, 1990.
- KARDEC, Allan. *O que é Espiritismo*. 32ª edição. Rio de Janeiro: FEB, 1988.
- MACHADO, Ubiratan. *Machado de Assis, roteiro de consagração: crítica em vida do autor*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria José Olímpio Editora, 1977.
- MURICY, Kátia. *A razão cética: Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- RIOS Jr., Sebastião. *Além do realismo*. In: Revista Tempo Brasileiro – n.o 133-134, abril-setembro de 1998. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Ed.34, 1990.

CAPÍTULO 5:

FAGUNDES VARELA E OSWALD DE ANDRADE: DUAS DIFERENTES MANEIRAS DE TRABALHAR O MESMO TEMA

O Romantismo e o Modernismo brasileiros apresen-

tam mais distanciamentos do que aproximações, tanto em suas propostas de trabalho quanto em suas estéticas e arca-bouços teóricos. Para que estas diferenças e similitudes sejam bem pensadas, propomos como objetos de nossos estudos e de nossas reflexões e assertivas os poemas “Canção lógica”, de Fagundes Varela, e “Amor Humor”, de Oswald de Andrade – o primeiro pertencente à escola literária chamada convencionalmente de Romantismo e, o segundo, integrante do movimento modernista brasileiro. É oportuno fazer-se uma discussão sobre o conteúdo destes dois textos, que apresentam intersecções, bem como dissensões por conta das características próprias dos movimentos artísticos em que cada poema foi concebido.

Poderíamos citar e discorrer sobre as inúmeras características de ambos os movimentos artísticos, porém é de maior valia que nos prendamos às que se mostram mais nítidas nos referidos textos e que são fundamentais para a composição e a oposição dos mesmos.

A linguagem modernista é, em sua generalidade, contrária à verborragia, aos discursos excessivos, aos textos exageradamente “gordurosos” (abundantes em adjetivos - característica que tanto marcou movimentos como o Parnasianismo, o Simbolismo e, principalmente, o Romantismo). Ao contrário disto, o Modernismo, em geral, buscou a concisão, a frase curta, sintética, suprimindo termos excedentes, desnecessários, substituindo-os por expressões que pudessem se fazer compreensíveis de forma indireta, subentendidamente. Esta foi a maneira pela qual os modernistas acharam de dizer muito com o mínimo. Influenciados pelo dinamismo e pelo ritmo veloz - cada vez maior – das sociedades do início do século vinte, os modernistas enxergaram na concisão a melhor forma de se expressarem e de serem lidos. Esta escrita mais enxuta, a fragmentação e o uso de uma linguagem baseada em flashes cinematográficos – influenciada pelo cinema que surgia – eram ferramentas úteis para a linguagem modernista que, dessa forma, procurava ser ágil e captar simultaneamente

diferentes planos da realidade, como se houvesse uma verdadeira “colagem” de vários recortes dela.

O desenvolvimento da propaganda e dos slogans de comerciais também influenciaram os textos curtos produzidos pelos modernistas: não foi à toa que surgiram vários tipos de microtextos como, por exemplo, o poema-minuto – tipo de poesia tão instantânea que – ao ser lida - durava um minuto ou até bem menos. No aspecto formal, Oswald inovou com seus pequenos poemas - nos quais a velocidade, a mordacidade, o apelo visual e a abrangência de sentidos eram constantes – acabou por criar esse “poema pílula”, como afirma Paulo Prado no prefácio ao livro de Oswald, chamado de “Pau-Brasil”: “Obter, em comprimidos, minutos de poesia”.

No poema oswaldiano posto aqui em análise, por exemplo, há somente um título (“Amor”) e um verso (“Humor”), este último composto apenas e tão somente por uma única palavra, formada por meras duas sílabas – fato inédito até então na literatura de nosso país. Ao contrário disto, Fagundes Varela, condizente com a estética romântica, usa de uma discursividade mais extensa em seu “Canção lógica”: são seis estrofes com cinco versos cada (seis quintetos), num total de trinta versos! Os usos de inúmeros adjetivos comparativos e de metáforas – que buscam caracterizar os aspectos físicos e imateriais da amada – marcam de maneira substancial e bastante caracterizadora a composição deste poema romântico. O excesso de discursividade faz com que se produzam menos lacunas a serem preenchidas por quem o lê, fato este que se mostra justamente oposto no poema modernista, cuja enorme economia de palavras abre um leque interpretativo muito maior para quem se põha a interpretá-lo.

Primando pela imagem sóbria do amor, o poema de Oswald vai se distanciar da proposta de Varela: o amor detalhadamente e subjetivamente descrito pelo autor romântico acaba dando lugar às várias possibilidades interpretativas do poema oswaldiano – um desnuda inteiramente a face do seu tipo de amor, o outro muito mais sugere do que define algo



sobre tal sentimento.

O que Oswald pode estar querendo nos fazer pensar? Que o amor é uma comédia? É um sentimento tolo ou inútil? Ou que para se amar, há que se ter muito senso de humor e tolerância? O amor de Oswald fica, então, no plano da indefinição: que cada leitor possa ter a sua própria visão do que seja esse amor. E, na vida real e cotidiana, também não é assim que tal sentimento funciona? Tendo para cada um de nós uma cara e um sentido todo próprio?

Por outro lado, prosseguindo em nossa análise, percebemos que enquanto um autor – Fagundes Varela – se utiliza regularmente do filtro da emoção para ser saboreado, o outro mostra que não lança mão de nenhum apelo emotivo no sentido de querer causar comoção. O movimento modernista embandeirava o repúdio ao sentimentalismo exacerbado dos românticos e ao preciosismo purista dos parnasianos. Há, isto sim, implícito no poema oswaldiano a ironia e o sarcasmo tão característicos também da escola modernista. Os autores modernistas regularmente se mostravam críticos e bem-humorados. Zombavam constantemente da arte tradicional e de figuras eminentes do nosso passado histórico. O humor, o poema piada, as paródias, o sarcasmo e a crítica irônica eram explorados de forma inteligente nos textos modernistas.

Porém, não há só contrastes entre estas duas escolas literárias: tanto o Romantismo quanto o Modernismo beberam em fontes e movimentos similares que já pré-existiam na Europa. Assim, quase um século depois do Romantismo, acontecerá no Modernismo a influência forte de “sugestões externas” (CANDIDO, 2006, p.332) na busca pelo encontro da essência da nossa escrita nacional. Ambas as escolas literárias, por isso mesmo, embora tenham sido, no nascimento, produtos importados, passaram a ter traços próprios quando divergiram das suas matrizes europeias e, por isso, se mostram “ao mesmo tempo nacionais e universais” (CANDIDO, 2006, p. 332).

Tanto um quanto o outro movimento artístico busca-





ram a liberdade de ação, buscaram se libertar do domínio da literatura clássica. Mário de Andrade diz, em seu “Prefácio interessantíssimo”, expondo a sua vontade sobre a nova escola literária que surgia: “Minhas reivindicações? Liberdade. Uso dela; não abuso” (ANDRADE, 19_, p.26).

A quebra com as tradições, as inovações e a busca pela liberdade eram perseguidas já pelo Romantismo, não sendo elas traços originários no Modernismo. Inclusive, o Romantismo, em seus primórdios, chegou a ser chamado de Modernismo, já que defendia o novo em detrimento do antigo. A palavra *modernidade* surge em 1823, com Balzac, no sentido de caráter do que é moderno; *modernismo*, na acepção de gosto, apareceu no “Salão de 1879” com Huysmans; o adjetivo *moderno* possui uma história mais longa e essa história é apresentada por Compagnon a partir das considerações de Hans Robert Jauss. De acordo com Jauss (1996) a palavra *modernus* aparece documentada pela primeira vez no século V, nas *Epistolae pontificum* de Gelasius, numa época de transição entre Antiguidade romana e pagã e o mundo cristão. Em seu sentido seminal, “modernus” não tem relação com aquilo que é novo, mas sim com aquilo que é atual ou contemporâneo.

A busca por uma liberdade tanto formal quanto estética é um fator que acaba fazendo com que as duas escolas literárias se interseccionem. Tanto o poema de Oswald quanto o de Varela não obedecem às formas fixas: a métrica em ambos é posta de lado. O poema de Fagundes Varela não obedece cegamente às rimas (embora até realize algumas) mesmo investindo bastante no ritmo e na musicalidade, principalmente quando faz uso das repetições contínuas de palavras e expressões. Em muitos trechos deste mesmo poema, podemos sentir uma proximidade muito grande à cadência das cantigas populares.

Quanto a isso, é preciso que se diga que, na luta contra as regras e contra tudo que pudesse vir a ser imposto, o Romantismo – tão carente de liberdade quanto o Modernismo





- acabaria por utilizar gêneros mais populares, como a canção de verso curto, o folhetim, a comédia farsesca (MERQUIOR, 1977, p.55), “permeável à criação folclórica e à subliteratura”, característica que permaneceria na literatura brasileira mesmo após o fim do Romantismo e, principalmente, com suas raízes ainda fincadas no Modernismo. Para Merquior, já há um traço muito forte de oralidade nos textos românticos: “o predomínio da experiência da palavra falada sobre o hábito sistemático da leitura reflexiva” (MERQUIOR, 1977, p.55). Esta oralidade permanece na literatura brasileira, nitidamente ainda presente nos textos modernistas.

Como podemos perceber, o Modernismo deve muito ao Romantismo não só a permanência da oralidade, mas também a constante ânsia pelo novo e pela superação de uma arte que se mostrava - há muito – falida, envelhecida e cristalizada. Contra o academicismo hegemônico nas artes, os modernistas reivindicam “o direito à pesquisa estética permanente, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional” (ANDRADE, 1978, p.242). A professora Lúcia Helena chega a afirmar esse tipo de herança recebida pelo movimento modernista:

Os ismos do século XX vão intensificar, até os limites extremos, um processo que já estava em curso desde o século XIX, fosse nas correntes subterrâneas e revolucionárias do Romantismo, fosse nos experimentos do Simbolismo ou, até, no amálgama de estilos que caracterizou a belle époque. (HELENA, 1986, p.6)

O projeto de inovação da literatura no Brasil engendrado e proposto pelos modernistas brasileiros se deu por meio da ruptura com os rígidos padrões parnasianos, com o objetivo de criar uma literatura genuinamente nacional e atual que correspondesse às exigências de seu tempo.

O acelerado processo de industrialização e urbaniza-





ção da capital do estado de São Paulo no início do século XX, promovido pelas fortunas de uma oligarquia cafeeira subsidiada pelo Estado, teve na Semana de Arte Moderna seu correspondente artístico e intelectual mais significativo. Uma inusitada profusão de experimentos estéticos em diálogo com as transformações repentinas na vida provinciana da capital paulista compunham o polêmico repertório (para a época) da mostra.

Em sua crônica da chamada “fase heroica” do Movimento Modernista, Raul Bopp atribui a realização da Semana a um anseio por renovação estética expresso pelos membros de uma elite culta, crescida à sombra tranquila dos latifúndios, e acostumada a ir e vir da Europa todos os anos (BOPP, p.33, 1966).

De forma muito semelhante, a maioria dos autores brasileiros românticos do século XIX também eram pertencentes às elites brasileiras e também, ao viajarem para a Europa, traziam de lá as novidades artísticas em suas bagagens. Ambos os movimentos buscaram adaptar os conceitos vindos de realidades que lhes eram estrangeiras para a nossa vivência cultural e social.

Dando prosseguimento aos paralelismos feitos entre os dois poemas, é interessante percebermos que enquanto a sobriedade e o racionalismo ficam expressos, no poema oswaldiano, em sua forma e também em seu conteúdo, no texto do romântico Varela, o mesmo racionalismo aparece no interior do poema, como tema trabalhado, de forma irônica, como se o amor, na verdade, fosse uma equação sem sentido, cantado numa canção (poema) que se revela, ao contrário do que o título diz, ilógica. Daí, podemos concluir, até com bastante clareza, que o próprio título do poema de Fagundes Varela se revela irônico: este poema, na realidade, é um canto à total falta de lógica do amor: “teus lábios são dois vocábulos/que não posso, /que não posso interpretar. (...) teus seios são alvos símbolos/que vejo sem traduzir(...)o teu caprichoso espírito, / inimigo do dever,/é um terrível enigma/Ai! que



nunca,/que nunca posso entender.” Varela debocha da lógica, se o assunto em pauta for o mundo dos sentimentos e, dentre estes, a sua expressão máxima: o amor. Para ele, nada faz sentido nem sequer possui qualquer exatidão cartesiana quando é o lado afetivo do ser humano que fala mais alto. Embora se utilize da ironia, Varela abre um debate consciente sobre as dificuldades geradas pelo amor. Oswald não quer instaurar uma discussão alongada, seu poema-minuto quer fazer refletir, sim, mas deixando bem abertas as interpretações. Nada é tão somente aquilo que aparenta ser, tudo pode vir a representar muitas coisas em si mesmo. Em tudo, hamleticamente, há contidos o ser e o não ser. Tudo vai depender do ângulo de visão, depender do olhar de quem vê.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORA, A. S. *História da literatura brasileira*. 6. ed. São Paulo: Saraiva, 1967.
- _____. *O Romantismo*. Vol. II de A literatura brasileira. 5 vols. São Paulo: Cultrix, 1967; e 4ª ed., 1973.
- ANDRADE, M. de. “Prefácio interessantíssimo”. In: _____. *Poesias completas*. São Paulo: Círculo do livro, s/d.
- _____. *O movimento modernista*. In: Aspectos da literatura brasileira. São Paulo: Martins, 1978.
- BOPP, Raul. *Movimentos Modernistas no Brasil (1922-1928)*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 4.ed. rev. São Paulo: Nacional, 2006.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 3. Ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.
- HELENA, Lúcia. *Modernismo Brasileiro e Vanguarda*. São Paulo: Ed. Ática, 1986.

JAUSS, Hans Robert. *Tradição literária e consciência atual da modernidade*. In *Histórias de Literatura: As novas teorias alemãs*. Org. Heidrun Krieger Olinto. São Paulo: Ática, 1996, p. 47 a 81.

LIMA, Alceu Amoroso. *Quadro sintético da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Agir, 1958.

MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*. Vol. III. São Paulo: Cultrix, 2001.

MERQUIOR, José Guilherme – *De Anchieta a Euclides, Breve História da Literatura Brasileira* – I. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

CAPÍTULO 6:

TERRA SONÂMBULA: TERRA DE SONHOS E SÍMBOLOS

Em sua obra *Terra Sonâmbula*, Mia Couto constrói um belo casamento entre o mundo real, os símbolos e os sonhos. O livro é todo ele repleto das mais variadas metáforas e imagens poéticas. Seria uma tarefa extensa e complexa estudar todos esses múltiplos símbolos e metáforas usados pelo autor moçambicano – tamanho empreendimento talvez fosse ideal se o objetivo aqui fosse de cunho monográfico. Porém, é interessante que possamos realizar uma breve análise de algumas dessas representações.

O romance é constituído por dois focos narrativos: de um lado, temos a história de um menino chamado Muidinga e do ancião (e seu protetor) Tuahir que, fugitivos errantes da guerra, acabam por abrigarem-se num ônibus queimado e



abandonado. Por outro lado, os dois encontram um homem morto próximo ao ônibus e, junto a este corpo inerte, uma série de escritos que, ao serem lidos pelo menino, formam, então, o segundo foco narrativo: os relatos sobre as vivências de Kindzu, que procura pelos naparamas (guerreiros que combatiam os “fazedores de guerra”) - para se tornar um deles - e por Gaspar, o filho de Farida, mulher pela qual ele se apaixonara.

Muidinga e Tuahir decidem fixar estadia no tal ônibus, que aqui aparece como um símbolo da modernidade; um transporte coletivo que, ao se encontrar sem movimento, contraria a sua representação para o mundo moderno. Porém, é aí que se estabelece uma ótima metáfora e um belo paradoxo: um ônibus parado “viaja” mais do que um em pleno movimento. Ao ler os cadernos de Kindzu para Tuahir, Muidinga dá início a uma outra espécie de viagem, mesmo que o ônibus permaneça o tempo todo no mesmo lugar. De acordo com IANNI (1990, p.3), “Mesmo os que permanecem, que jamais saem do seu lugar, viajam imaginariamente ouvindo histórias, lendo narrativas, vendo coisas, gentes e signos de um outro mundo.”

Ao interromperem suas andanças, seus deslocamentos reais, Muidinga e Tuahir estabelecem a renovação da viagem na paragem, pois esta jornada pelos escritos de Kindzu cria um novo vínculo com o real, transmutando-o de tal forma, que Muidinga vê a paisagem ao redor do ônibus se modificar: “De fato, a única coisa que acontece é a consecutiva mudança da paisagem. Mas só Muidinga vê essas mudanças. Tuahir diz que são miragens, frutos do desejo de seu companheiro”. (COUTO, 2010, p. 77) O ônibus, então, se transforma em uma espécie de nave espacial que transporta o velho e o menino para outras dimensões de espaço e tempo.

Os sonhos e as fantasias aparecem de forma constante e muito importante no livro: a própria terra onde as personagens Tuahir e Muidinga se encontram, torna-se sonâmbula, pois a cada amanhecer as personagens se deparam com



mudanças no local, como se ela se movesse enquanto eles dormiam. São as viagens oníricas destas personagens que promovem várias transformações nos próprios viajantes, pois muitas vezes passam por locais já conhecidos, porém, agora, munidos de novos olhares, novas percepções.

Dentro do quadro desolador de um povo vitimado por guerras seguidas, os sonhos simbolizam abrigos que protegem contra todos os sofrimentos, significam a busca pela esperança onde não há nem sinal dela, representam a coragem de ousar buscar caminhos para suportar os tormentos que parecem não terem fim. A certa altura da narrativa, o fantasma do pai de Kindzu – Taimo - lhe pergunta por que escreve:

_ O que andas a fazer com um caderno, escreves o quê?

_ Nem sei, pai. Escrevo conforme vou sonhando.

_ E alguém vai ler isso?

_ Talvez.

_ É bom assim: *ensina alguém a sonhar.*

_ Mas pai, o que passa com esta nossa terra?

_ Você não sabe, filho. *Mas enquanto os homens dormem, a terra anda a procurar.*

_ A procurar o quê, pai?

_ É que a vida não gosta sofrer. A terra anda a procurar dentro de cada pessoa, anda juntar os sonhos. Sim, faz conta ela é uma costureira de sonhos. (COUTO, 2010, p. 182, grifos nossos)

Numa terra assolada por estes conflitos, seus habitantes já perderam a esperança na vida, por isso acabaram deixando de sonhar. Este mundo de sonhos é buscado na narrativa por intermédio da fantasia, Muidinga inventa e reinventa o mundo de Kindzu. Mergulha profundamente em cada aventura narrada nos cadernos, a ponto de confundir realidade com fantasias; o seu mundo e o de Kindzu.

Dessa forma, os sonhos simbolizam a fé, a esperança - o que também é mostrado em uma das falas do velho Tuhir: “O que faz andar a estrada? É o sonho. Enquanto a gente



sonha, a estrada permanecerá viva. É para isso que servem os caminhos, para nos fazerem parentes do futuro (COUTO, 2010, p.5)”. Os sonhos são elementos que fazem a estrada andar, seguir adiante, neles é que habita a esperança. E a guerra – destruidora de sonhos - traz consigo a desesperança e o sentimento de desencanto.

Em *Terra Sonâmbula*, vemos que um imenso mundo de sonhos se mistura a uma realidade caótica, de guerras e devastação. As personagens do livro transitam entre a certeza e a dúvida, entre o onírico e a realidade. Sentem-se perdidos e confusos, o que caracteriza uma situação de abandono, tal qual o modo como se encontra o país. São nestes limites - entre o sonho e a vida, entre a realidade e a imaginação - que vivem as personagens de *Terra Sonâmbula*.

Temos apenas de fechar os olhos para dormir e aí, no mundo interno do inconsciente, podemos receber todas as noites a visita de formas e forças poderosas do reino mítico. O mito é um sonho coletivo; o sonho, um mito pessoal. (FORD, 1999, p. 46)

Muidinga acompanha Tuahir desde quando aquele ia ser enterrado vivo, por engano, depois de contrair uma doença que o deixou sem memória, justamente porque o menino havia ingerido um tipo de mandioca venenosa e ficara tal qual um morto. Depois ele é “ressuscitado” por Tuahir, que lhe inicia nos ensinamentos da vida adulta. É interessante observar que tanto Muidinga vai sendo ensinado, por Tuahir, quanto vai ensinando a este. Aos poucos, o menino vai mesclando a sua cultura com a do ancião. A metáfora se mostra clara: o novo e o antigo unidos, isto é, tradição e modernidade de mãos dadas buscando a reconstrução do corpo e da alma de Moçambique e do próprio povo moçambicano.

Devemos nos recordar também que Tuahir não sabia ler nem escrever, enquanto que o garoto sabia. Há nisto uma referência explícita à cultura tradicional e à nova imposição





da cultura letrada. No entanto, em *Terra Sonâmbula* não há uma sobreposição da segunda sobre a primeira, pois, se bem observado, veremos que, apesar de o letramento estar ligado a Muidinga, este dá continuidade à tradição da oralidade quando lê as narrativas dos cadernos de Kindzu a Tuahir. Essa contação de histórias também é feita ritualisticamente - à beira da fogueira - como nas comunidades africanas mais antigas.

Nas aldeias africanas havia o hábito de sentar-se à sombra das árvores ou em volta de uma fogueira para ali passar horas e horas ouvindo narrativas onde a memória e a tradição eram transmitidas pelos velhos griots às novas gerações. Entretanto, em *Terra sonâmbula*, há uma inversão de papéis: o garoto Muidinga é que conta as histórias que lê nos cadernos de Kindzu para o velho Tuahir. Este, por sua vez, habituase a escutá-las, por isso pede ao garoto que faça a leitura dos cadernos todos os dias antes de dormir. A escrita que se oraliza representa, na narrativa, o elo entre a tradição e o moderno, pois Muidinga é a ponte entre a cultura letrada e a cultura que se perpetua pela oralidade. Tuahir e Muidinga, então, se mostram como partes de um mesmo círculo, são imprescindíveis um ao outro. É o passado que se conecta ao futuro. Muidinga representa o conhecimento novo - com vínculos estabelecidos com a sociedade moderna - enquanto Tuahir surge como um símbolo da permanência da tradição:

Percebe-se nessa polarização mais velho x mais novo, que o primeiro é caracterizado pela sabedoria, enquanto o segundo o é pela esperteza. (...) o novo, por não ter vivido ainda tais 'experiências significativas', configura-se imagisticamente como esperto, enquanto o velho o é como sábio. (PADILHA, 1995, p. 43)

Esta união do velho com o novo se observa também no capítulo em que é narrada a história de Siqueleto, um ancião que ficara sozinho numa das aldeias abandonadas. Siqueleto fala a língua local e Muidinga não entende, Tuahir, então, acaba servindo de intérprete. Podemos observar nisso



o novo na dependência do mais velho. Por fim, há a inversão, Siqueleto pede a Muidinga que escreva seu nome numa árvore, mostrando agora a dependência do velho ao novo. Estes acontecimentos corroboram para que reafirmemos o que já foi dito: o novo, segundo a simbologia de *Terra Sonâmbula*, deve andar unido ao antigo. Mostra-se nítido que o conhecimento ancestral não deve ser desprezado nesta construção de uma nova nação, de um renovado paradigma de sociedade.

A narrativa de Mia Couto constrói-se com um desfile de personagens e de situações que simbolizam também o pluralismo cultural de Moçambique: o preconceito moçambicano contra os árabes (que os portugueses reforçaram); os naparamas, que guerreavam contra os “fazedores de guerra”; o velho Siqueleto, um ancião que vivia sozinho sonhando com a reconstrução de sua aldeia, destruída pela guerra; Romão Pinto, que representa o colonizador português; Nhama-taca, que acredita poder cavar até conseguir fazer um rio; as missões religiosas, representadas na figura da irmã Lúcia, que também era uma contadora de histórias e uma guardiã de elementos da cultura africana, como o cerimonial que promove a purificação da mãe de Farida.

É, aliás, através da personagem Farida que percebemos as histórias de Kindzu e Muidinga se tocando e se entrelaçando. Farida aparece nos cadernos de Kindzu e fica claro que seu grande objetivo é a procura de seu filho Gaspar. Em certo momento, ela acaba se isolando em um barco que se encontra encalhado, abandonado. Esta embarcação também acaba por constituir um outro tipo de símbolo, ela parece representar os sonhos impossíveis, uma vez que se encontra encalhada e abandonada tal qual um navio fantasma: “O navio fantasma simboliza os sonhos, de inspiração nobre mas irrealizáveis, do ideal impossível.” (CHEVALIER, 1999, p. 632). Além disso, “a metáfora do barco à deriva, símbolo da morte, representa o sentimento de der (rota) que impregna o modernismo e se acirra no pós-modernismo”. (LOBO, 1988, p. 123)

Próximo ao desfecho do livro, surge ainda mais uma

metáfora onde outra embarcação ganha um novo sentido: Tuahir viaja para os braços da morte, de uma forma ritualística: Muidinga o coloca em uma canoa para que ele seja levado pelo mar. “A barca é o símbolo da viagem, de uma travessia realizada seja pelos vivos, seja pelos mortos.” (CHEVALIER, 1999, p. 121). Poeticamente construída, esta passagem de *Terra Sonâmbula* consegue transformar o falecer em um momento mágico e sublime. Liberado do mundo real, Tuahir agora é engolido pela fantasia que se espalha pelas águas de um mar onírico:

As ondas vão subindo a duna e rodeiam a canoa. (...) Tuahir está deitado, olhando a água chegar. Agora, já o barquinho balouça. (...) Começa então a viagem de Tuahir para um mar cheio de infinitas fantasias. Nas ondas estão escritas mil histórias, dessas de embalar as crianças do inteiro mundo. (COUTO, 2010, p. 235)

Se, por um lado, há a viagem dos que partem para nunca mais voltar, existe também a viagem dos que querem se encontrar, dos que irão regressar: Farida pede a Kindzu que encontre o filho dela – Gaspar. Inicia-se, então, uma outra espécie de viagem, agora de resgate. Interessante notarmos que em ambas as viagens - tanto a de Muidinga quanto a de Kindzu - há a vontade de se construir uma identidade: Muidinga quer encontrar seus pais, Kindzu quer se tornar um naparama, um guerreiro que luta por seu povo. No curso destas viagens há sempre alguma transfiguração, de tal modo que aquele que parte não é nunca o mesmo que regressa. Tanto Muidinga, quanto Kindzu vão se transformando durante essas suas jornadas e modificando a maneira como percebem as coisas. Ou seja, acabam por ser duas viagens tanto internas quanto externas. As percepções dessas duas personagens vão se modificando, à medida que a narrativa avança. Os olhares já não são mais os mesmos porque, no caminho, algo foi modificado, não fora, mas dentro do indivíduo que caminha:



Quem viaja, larga muita coisa pela estrada. Além do que larga na partida, larga na travessia. À medida que caminha, despoja-se. Quanto mais descortina o novo, desconhecido ou surpreendente, mais liberta-se de si, do seu passado, do seu modo de ser, hábitos, vícios, convicções, certezas. (IANNI, 1990, p. 18)

Podemos, então, verificar que as metáforas ligadas à ideia de viagem estão sempre presentes na narrativa, tanto, como falamos anteriormente, na imagem do ônibus que mesmo parado realiza uma “viagem” quanto na iniciação de Muidinga e nos escritos de Kindzu. Em seus cadernos, Kindzu empreende uma viagem iniciática, tal qual Muidinga ao lê-los. O menino adentra a narrativa de Kindzu e este toma parte da vida de Muidinga, influenciando-o. E é nesta criança que são semeadas as esperanças de continuidade de uma tradição que se vê dilacerada. Ao fim de todas as viagens do livro, há o encontro do velho com o novo. A tradição que é semeada no futuro.

Surge - junto com Muidinga - a esperança de um novo tempo: uma era repleta de sonhos e de anseios, na qual a estrada estará viva dando acolhida aos sonhadores, filhos desta terra. Muidinga nasce de novo ao descobrir a sua real identidade; e Moçambique precisa também reencontrar sua identidade redescobrimo sua cultura, suas tradições, não deixando fenecer o antigo em detrimento do novo: ao contrário, fazendo com que toda a sabedoria do passado seja terreno fértil para receber as sementes do futuro.

Nas páginas de *Terra Sonâmbula*, Mia Couto cultiva a esperança no porvir. É através da “semente” Muidinga, que renasce a esperança de um amanhã de paz e sonhos para Moçambique:

Mais adiante segue um miúdo com passo lento. (...) E o menino estremece como se nascesse por uma segunda vez. De sua mão tombam



os cadernos. Movidas por um vento que nascia não do ar mas do próprio chão, as folhas se espalhavam pela estrada. Então, as letras, uma por uma, se vão convertendo em grãos de areia e, aos poucos, todos meus escritos se vão transformando em páginas de terra. (COUTO, 2010, p. 245)

É, então, através desse menino que temos o casamento do passado com o presente. E Moçambique é essa criança que renasce depois de tantas e tantas guerras. Uma terra que precisa modernizar-se sem perder a sua tradição e o seu passado. Assim como o sonho faz viver essa estrada, é o contar histórias que alimenta os sonhos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COUTO, Mia. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Cia das Letras, 2010.
- ROCHA, Enilce Albergaria. *A narrativa ficcional e a identidade cultural: a guerra pós independência em Moçambique na escrita de Mia Couto*. In: *Vozes (além) da África*. Inácio G. Delgado. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2006.
- SECCO, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro. *Mia Couto e a 'incurável doença de sonhar'*. In: SEPÚLVEDA, Maria do C. (org.) *Letras em laços*. Rio de Janeiro: Yendis, 2000, p. 273.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- FORD, Clyde. *O herói com rosto africano: mitos da África*. São Paulo: Summus, 1999.
- IANNI, Octavio. *A metáfora da viagem*. São Paulo: Cultura Vozes, v. 90, março 1990.
- LOBO, Luiza. *A der(rota) na metáfora da navegação, de Jorge de Lima a Ana C. César*. In: 1º Congresso ABRALIC, 1988. *Anais*. Porto Alegre: UFRGS, 1988. p.123.
- PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1995.



Marcelo José Ribeiro Vieira (cujo codinome artístico é **Marcelo Mourão**) é professor graduado em Letras (Língua portuguesa e Literatura) e pós-graduado em Literaturas de língua portuguesa. É também poeta, escritor, crítico literário e produtor cultural. Nasceu no bairro do Engenho de Dentro, subúrbio do Rio de Janeiro, e começou a fazer poesia em 1989.

Atuou como vocalista e letrista da banda de rock Atos de Loucura, durante a década de 90, em pleno movimento Rock Brasil.

De 1993 a 1998, cursou História no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS) da UFRJ.

Desde 2007 é militante ativo no movimento artístico e poético carioca. Participa de vários eventos, shows, antologias e agitos literários dentro e fora da Internet.

Foi um dos idealizadores e apresentadores do sarau POLEM (Poesia no Leme), de 2008 até 2011.

Tem um romance inédito e outro em elaboração. Em 2015, lança o seu segundo livro de poemas.



www.oficinaeditores.com.br



ISBN 978-85-8051-067-6



Este livro foi impresso na cidade do Rio de Janeiro/RJ, Brasil, para OFICINA Editores, em maio de 2015, na Letras e Versos. Os tipos usados nos textos foram Berlin Sans FB (14, 18), Tahoma (9, 11, 14, 18) e Times New Roman (9, 10, 11, 12). O papel do miolo é Ofesete 75 g/m², o da capa Cartão Tríplex 300 g/m².

