

CADERNOS DO SEMINÁRIO PERMANENTE DE ESTUDOS LITERÁRIOS

ISSN

1980 - 0045

CAPERL

Vol. 1

Nº 1

2006

Publicações
dialogarts



Copyright @ 2006 Publicações Dialogarts
Projeto de Extensão Universitária da UERJ Publicações Dialogarts
Sub-Reitoria de Extensão e Cultura – SR2
Departamento de Programas e Projetos de Extensão – DEPEXT
Centro de Educação e Humanidades – CEH
Instituto de Letras – ILE
Departamento de Língua Portuguesa, Literatura Portuguesa e Filologia Românica – LIPO
Coordenação: Prof.^a Dr.^a Darcília Simões e Prof. Dr. Flavio García
Assessoria Executiva: Prof. Dr. Cláudio Cezar Henriques

Editor:

Flavio García (flavgarc@uol.com.br)

Co-Editor:

Marcello de Oliveira Pinto (marcellodeoliveirapinto@gmail.com)

Editores-Adjuntos:

Regina Michelli (r.michelli@uol.com.br)

Maria Geralda de Miranda (mariamiranda@globo.com)

Coordenador Editorial:

Darcília Simões (darcilia@simo.es.com)

Conselho Consultivo:

Dr.^a Dalva Calvão (UFF)

Dr. Flavio García (UERJ / UniSUAM)

Dr.^a Heidrun Krieger Olinto (PUC-RJ)

Dr.^a Ida Maria Santos Ferreira Alves (UFF)

Dr. Manuel António de Castro (UFRJ)

Dr. Marcello de Oliveira Pinto (UERJ)

Dr.^a Maria Alice Aguiar (UNIVERSO)

Dr.^a Maria Geralda de Miranda (UniSUAM / UNESA)

Dr.^a Regina Michelli (UERJ / UniSUAM)

Caderno do Seminário Permanente de Estudos Literários / CaSePEL – Nº 1.
(junho, 2006). Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, 2006. p. 81.

ISSN XXXX - XXXX

Irregular

1. Estudos Literários – Periódicos. 2. Literaturas – Periódicos. 3.

Linguagens – Periódicos. I. Título: Caderno do Seminário
Permanente de Estudos Literários / CaSePEL. II. Universidade do
Estado do Rio de Janeiro.

O CaSePEL, que ora se inaugura com este número inicial, é o veículo de divulgação dos textos produzidos nas atividades do SePEL – Seminário Permanente de Estudos Literários, projeto de extensão universitária da UERJ, que dá concretude à existência orgânica do grupo de pesquisa, diretório CNPq, Estudos Literários: Literatura; outros discursos; outras linguagens.

Sua equipe abriga alunos de graduação e pós-graduação, pesquisadores e docentes tanto da própria UERJ quanto de outras instituições de ensino, que integram o grupo de pesquisa, diretório CNPq, Estudos Literários: Literatura; outras linguagens; outros discursos, certificado pela UERJ. Seus projetos individuais de pesquisa envolvem aspectos variados dos Estudos Literários e são objeto das reuniões de trabalho promovidas pelo SePEL, refletindo-se nos cursos ministrados, tanto na graduação quanto na pós-graduação, e publicizados através de eventos e publicações. As atividades realizadas contam sempre com a participação de alunos da própria UERJ e da comunidade externa em geral, cumprindo seu papel de fomento da cultura literária.

Desde o início do Projeto, vêm sendo promovidos cursos de extensão: *Literatura e outras linguagens: transleituras* (2002); *Literatura em diálogos* (2004); *Literatura e Cinema: linguagens em diálogo* (2005). Durante o Encontro Regional ABRALIC 2005, o SePEL organizou o GTC *Identidade(s) e Mito(s)* e, para o Congresso Internacional ABRALIC 2006, o Simpósio *Os sentidos dos discursos e os lugares das representações*. O SePEL garante o espaço do ensino – cursos de extensão e repercussão do produto das pesquisas em sala de aula, tanto na graduação quanto na pós-graduação – da pesquisa – reuniões de trabalho e discussão – e da extensão – eventos e publicações – promovendo a integração necessária às atividades extensionistas.

São objetivos do SePEL oportunizar a reflexão, o debate e a atualização dos Estudos Literários, promovendo reuniões de trabalho abertas ou fechadas, cursos, eventos e publicações, bem como abrir espaço para que membros da comunidade acadêmica externa à UERJ, muitas vezes oriundos de instituições de ensino particulares, possam ter acesso à reflexão, ao debate e à atualização no universo dos Estudos Literários, estimulando-os à vida universitária.

ÍNDICE

Visitando a lírica trovadoresca através da MPB	5
Eloísa Porto Corrêa.....	5
O gótico literário e o gótico hollywoodiano em <i>O desconhecido</i> , de Lúcio Cardoso	17
Fernando Monteiro de Barros	17
Teatro vicentino e expansionismo português: contrapontos da História na Literatura.....	35
Flavio Garcia	35
Teoria, Texto e Sistema Literário	51
Marcello de Oliveira Pinto.....	51
Uma leitura do filme <i>Non ou a vã glória de mandar</i> , de Manoel de Oliveira.....	59
Maria Geralda de Miranda.....	59
Viagens à roda de Chapeuzinho Vermelho: Guimarães Rosa e Chico Buarque.....	67
Regina Michelli	67

Visitando a lírica trovadoresca através da MPB

Eloísa Porto Corrêa
Mestranda UFRJ

A música popular brasileira contemporânea conserva inúmeros traços que remetem aos cantares medievais, como símbolos, mitos, processos paralelísticos de composição, arquétipos, a configuração da natureza e todo um imaginário acerca do amor e da postura dos amantes, bem como um gosto especial por escarmentar toda e qualquer pessoa ou situação que fuja aos padrões esperados.

O estudo comparativo de um corpus, constituído de músicas populares brasileiras de variados gêneros, compostas entre os séculos XX e XXI, em paralelo com cantigas medievais, revela como a *Idade Média* exerceu decisiva influência no processo de construção do imaginário popular brasileiro, sobrevivendo através dos séculos e chegando até as entrelinhas dos *cantares brasileiros contemporâneos*.

Na música de Cartola, por exemplo, grande nome do samba antigo carioca, podem notar-se permanências do lirismo trovadoresco, assim como na Bossa Nova de Tom Jobim e Vinícius, grandes músicos e poetas da MPB. Já na Bossa Nova da cantora e compositora Dolores Duran, nascida e criada nos subúrbios cariocas, muitos traços dos cantares de amigo podem ser reconhecidos. As cantigas de escárnio e maldizer, por sua vez, podem ser lembradas através de gêneros nordestinos como o forró de Falcão e o de Rossicléia, entre outros que a seguir estudaremos com mais detalhes.

O samba apresenta uma raiz popular muito forte. Nasceu nos morros cariocas e, por isso, está intimamente ligado ao inconsciente coletivo que, sem dúvida, remete a arquétipos medievais, como o do cavaleiro medieval, o do fiel e prestativo vassalo, o de Maria, o do amor ligado à religião, entre tantos outros.

A música “Corra e olhe o céu”, do Mestre Cartola, será analisada em comparação às cantigas medievais, por exemplificar com mestria o que foi dito sobre o samba brasileiro e sobre a música popular brasileira em geral.

Corra e olhe o céu
Cartola e Dalmo Castello

Linda
Te sinto mais bela
E fico na espera
Me sinto tão só mas
O tempo que passa
Em dor maior, bem maior
Linda
No que se apresenta
O triste se ausenta
Fez-se a alegria
Corra e olhe o céu
Que o sol vem trazer
Bom dia
Ah! Corra e olhe o céu
Que o sol vem trazer bom dia...

A **exaltação e divinização** da amada aparecem logo no primeiro verso: *Linda*, no topo da estrofe (*hierarquia*), isolada, acima de tudo e de todos e intocável, como a *Senhor* feudal. Além disso, a palavra *Linda* remete a uma beleza incomum, à perfeição.

O amador só aparece abaixo da amada, em segundo plano, no segundo verso: “**Te** sinto mais bela”, e mesmo assim só aparece em função dela, existe por causa dela, totalmente sujeitado, um admirador, um **vassalo** seu. A sujeição, por sua vez, é desencadeada pelo **ver** (*linda, bela*), como nas cantigas de amor, onde um olhar sobre a *Senhor* causa a paixão desenfreada no eu lírico.

A beleza crescente da amada é aliada à sua **indiferença** em relação ao eu lírico, que nem é notado pela amada, nem existe para ela: “E fico na espera”, enfeitado. Mas a indiferença não é capaz de eliminar o sentimento do amador, que apesar de só e infeliz não consegue deixar de amar aquela que o cativou: “Me sinto tão só mas / O tempo que passa / Em dor maior, bem maior”.

Por causa da indiferença da dama e da paixão arrebatadora do amador, surge a **coita**, o sofrimento amoroso, já que o tempo vai passando e o eu lírico continua amando, esperando e sofrendo cada vez mais. Em outras palavras, o sentimento do amador é inversamente proporcional ao da *Senhor*, quanto menos ela o percebe, mais ele a ama: “Linda / Te sinto mais bela / E fico na espera / Me sinto tão só, mas / O tempo que passa / Em dor maior, bem maior”.

A segunda estrofe, assim como a primeira, começa com “*Linda*” no topo (estrutura paralelística), divinizada, acima dos “simples mortais” como o poeta. Contudo, agora a amada é associada à alegria, à razão de viver do eu lírico, à luz que ilumina a vida do

amador: “Linda / No que se apresenta / O triste se ausenta / Fez-se a alegria”. Instaura-se, então, uma antítese com a estrofe anterior: “Me sinto tão só mas / O tempo que passa / Em dor maior, bem maior”, significando que a ausência da amada é igual a dor, enquanto que a sua presença, mesmo à distância (Sol) é igual à alegria.

Nos versos “Corra e olhe o céu / Que o sol vem trazer / Bom dia / Ah! Corra e olhe o céu / Que o sol vem trazer bom dia...”, ao contrário da primeira estrofe, mais psicológica como as cantigas de amor, percebe-se a presença de um cenário, traço mais comum nas cantigas de amigo, mais especificamente nas Albas, que focalizam o amanhecer. Percebe-se ainda, no final da segunda estrofe, uma comparação da mulher amada com o sol, que ilumina, aquece e traz alegria ao dia como a amada traz ao eu lírico.

Outra característica mais comum às cantigas de amigo seria o uso de uma linguagem mais coloquial: “Te sinto”, “Me sinto tão só mas”, enquanto a cantiga de amor procurava reproduzir um registro mais formal da língua.

Nesta música de Cartola, portanto, são encontradas quase todas as características do amor cortês, bem como uma estrutura paralelística (Linda (...)// Linda), peculiar às cantigas de amor. O autor/emissor é masculino, referindo-se a uma senhora (“Mha Senhor”) e o tema é lírico-amoroso, já que o texto consiste numa confissão do eu lírico acerca de seu sofrimento e da impossibilidade de seu amor. Há uma **mesura** do poeta em relação à *Senhora*, uma vez que ele não a nomeia, preservando assim a sua identidade (amor oculto), não revela sequer seus traços físicos e nem ousa se aproximar da amada, mantém-se à **distância**, para não despertar a ira, *a sanha da Senhora*, deixando bem claro não haver qualquer “laço” (amor platônico) entre os dois. A **vassalagem e a divinização** (elogio impossível da dama) aparecem no primeiro verso das duas estrofes: “Linda”, em primeiro plano, sobreposto a tudo, inclusive ao amador, que está aos pés da dama, totalmente cativo. A **coita forte** é a consequência do **amor impossível**: “Em dor maior, bem maior”.

Percebe-se, assim, que a mulher é “assexuada”, como Maria, e o amor é irrealizável, platônico, mas por isso mesmo ambos (amor e mulher) são perfeitos, justamente por serem impossíveis, já que a concretização traria o amor e a mulher para o plano carnal, tornando-os imperfeitos.

A Bossa Nova, nascida na Zona Sul do Rio de Janeiro, sob a influência do jazz americano, entre outros ritmos, tenta tornar mais erudita (letra e melodia) a música brasileira. Ao mesclar-se com “vozes” mais populares, advindas dos subúrbios cariocas (quem diria!), como a virtuosa cantora e compositora Dolores Duran, nasce um novo “gênero” sensacional, uma nova música que unifica melodias e arranjos de alto nível musical a poemas maravilhosos, recheados de traços da poesia popular e dos arquétipos medievais.

As músicas “A noite do Meu Bem”, de Dolores Duran, e “Estrada do Sol”, dela e de Antônio Carlos Jobim, fazem um paralelo perfeito com as cantigas de amigo medievais, a começar pela voz feminina (a segunda de autoria masculina e feminina) e o tema lírico amoroso, naquela a espera pela chegada do amigo (amado) e nesta o alvorecer após uma noite de amor.

A Noite do Meu Bem

de Dolores Duran

Hoje eu quero a rosa mais linda que houver
E a primeira estrela que vier
Para enfeitar a noite do meu bem
Hoje eu quero a paz de criança dormindo
E abandono de flores se abrindo
Para enfeitar a noite do meu bem
Quero a alegria de um barco voltando
Quero ternura de mãos se encontrando
Para enfeitar a noite do meu bem
Ah! Eu quero o amor, o amor mais profundo
Eu quero toda a beleza do mundo
Para enfeitar a noite do meu bem
Ah! Como este bem demorou a chegar
Eu já nem sei se terei no olhar
Toda a pureza que quero lhe dar.

Estrada do Sol

de Dolores Duran e Tom Jobim

É de manhã
Vem o sol mas os pingos da chuva
Que ontem caiu
Ainda estão a brilhar
Ainda estão a dançar
Ao vento alegre que me traz esta canção
Quero que você me dê a mão
Vamos sair por aí
Sem pensar no que foi que sonhei,
Que chorei, que sofri
Pois a nossa manhã

Já me fez esquecer
Me dê a mão, vamos sair pra ver o sol.

Na primeira estrofe de “A noite do Meu Bem” já se percebe a montagem de um cenário acolhedor, perfeito para a recepção do amado: “Hoje eu quero a rosa mais linda que houver / E a primeira estrela que vier / Para enfeitar a noite do meu bem”. O eu lírico, nesta tão desejada noite com seu amor, quer aguçar e explorar os sentidos (sinestesia) da visão e da olfação (rosa, estrela), principalmente. O verbo querer manifesta um desejo que não se sabe se será satisfeito (dúvida) e o presente (quero) demonstra que a ação está em curso, mas ainda não foi concluída, portanto, mais uma vez a incerteza quanto ao encontro amoroso. O eu lírico deseja muito se encontrar com a pessoa amada, por isso sonha e idealiza tanto tal momento, mas receia que ele não venha a se realizar. Além disso, a palavra *Hoje*, revela certa ânsia e urgência em ver o “amante”.

A segunda estrofe consiste num “endosso” da primeira, revelando uma estrutura paralelística, de maneira que o eu-lírico continua idealizando e sonhando com a desejada noite de amor: “Hoje eu quero a paz de criança dormindo / E abandono de flores se abrindo / Para enfeitar a noite do meu bem”, clamando por calma, sossego, ternura e pureza (criança dormindo) para os amantes, bem como despreocupação, beleza, magia e entrega total (abandono de flores se abrindo).

Assim, a estrutura das duas primeiras estrofes consiste em “Hoje eu quero (...) / E (...) / Para enfeitar a noite do meu bem”.

A estrofe que se segue compõe mais uma parte do cenário da cantiga, que se resumia até então à suposta arrumação de “um quarto” para o encontro amoroso: “Quero a alegria de um barco voltando / Quero ternura de mãos se encontrando / Para enfeitar a noite do meu bem”. Agora, imagina-se uma pessoa, que poderia ser a camponesa da cantiga de amigo “Ondas do Mar de Vigo” (“Ondas do mar levado / se vistes meu amado / e ai, Deus, se verrá cedo!”), de Martin Codax, por exemplo, em frente ao mar, ansiosa por um barco que trouxesse seu amado de volta para os seus braços (“Quero a alegria de um barco voltando / Quero a ternura de mãos se encontrando”).

A quarta estrofe consiste em mais uma reiteração do desejo de toda a intensidade, beleza e magia possíveis para o encontro amoroso: “Ah! Eu quero o amor, o amor mais profundo / Eu quero toda a beleza do mundo / Para enfeitar a noite do meu bem”.

A insistente repetição do verso “Para enfeitar a noite do meu bem”, no final das quatro primeiras estrofes, revela a doação, o cuidado e uma preocupação especial com os sentimentos da pessoa amada e não apenas consigo própria, assemelha-se com o verso “O por que hei gram cuidado!” de “Ondas do Mar de Vigo, onde a donzela também se mostra muito preocupada e cuidadosa para com o seu amigo.

A última estrofe parece uma profunda manifestação de desespero pela demora do amado e do receio (desesperança) de não mais corresponder às expectativas do amado, por causa do cansaço ou do amargor da espera: “Ah! Como este bem demorou a chegar / Eu já nem sei se terei no olhar / Toda a pureza que quero lhe dar”.

Assim, ao contrário da cantiga “Ondas do Mar de Vigo”, em que a donzela não parece perder a esperança, já que termina seu cantar no estribilho “e ai, Deus, se verrá cedo!”; o eu lírico de “A noite do Meu Bem” conclui sua canção de maneira menos otimista, lembrando os cantares de amor, onde o amador quase sempre termina suas cantigas sem esperança de completude amorosa ou de felicidade no amor.

A música “**Estrada do Sol**”, se encarada como uma espécie de continuação para “A noite do Meu Bem”, poderia ser vista como a vinda do amado, a consumação da noite de amor e a felicidade e beleza do amanhecer após a concretização do sonho de amor.

“Estrada do Sol” é uma louvação à vida, à natureza, à beleza e ao amor. Os primeiros versos revelam uma agitação, uma alegria e um brilho juvenil bastante comuns aos cantares de amigo medievais: “É de manhã / Vem o sol mas os pingos da chuva / Que ontem caiu / Ainda estão a brilhar / Ainda estão a dançar / Ao vento alegre que me traz esta canção”. O cenário remete a uma cantiga Alba, onde a chuva e o vento da noite anterior podem sugerir uma intensa, agitada e fervorosa madrugada de amor, que o sol interrompe ou desperta, mas não apaga, até realça mais.

Na segunda estrofe (retomando a análise desta música como continuação de “A Noite do Meu Bem”), o eu lírico deseja sair para aproveitar o dia com seu amado: “Quero que você me dê a mão / Vamos sair por aí / Sem pensar no que foi que sonhei, /

Que chorei, que sofri”. Esquecer todo o nervosismo, o sofrimento, a mágoa pela demora, a apreensão pelo retorno do companheiro, os sonhos não concretizados, etc., enfim, tudo o que possa macular a felicidade do casal, pois para viver mais intensamente o presente, é preciso enterrar o passado.

Os últimos versos da música mostram que os momentos bons acabam se sobrepondo e apagando os maus: “Pois a nossa manhã / Já me fez esquecer / Me dê a mão, vamos sair pra ver o sol”, e não poderia ser diferente já que a vida é composta de recomeços. Assim, a **noite** (“Noite do meu bem”) também pode ser lida como uma fase difícil e o **amanhecer** (“Estrada do sol”) como um reencontro com a harmonia (“paz de criança dormindo”) ou um “começar de novo” e o seguir em frente (“Estrada”) em busca da felicidade, eterna demanda do ser humano.

Assim, as músicas de Dolores Duran e Tom Jobim revelam como os moldes dos cantares de amigo sobrevivem até hoje na música e na literatura brasileira. Na primeira, a tristeza e o sofrimento pela distância do amado, na segunda a celebração do amor correspondido, ambas revelando a natureza como pano de fundo e usando o linguajar simples do povo (“Me dê a mão”), como nas medievais cantigas d’amigo.

Os correspondentes contemporâneos das cantigas de escárnio e maldizer medievais continuam obedecendo mais ou menos às mesmas vertentes ainda de difícil separação, ora se voltando para a crítica aos desvios de conduta e de moral, ora atacando esta ou aquela instituição ou figura particular, ora nomeando, ora encobrendo, ora caminhando para o aparentemente descompromissado “besteiro”. Programas como “Casseta e Planeta”, cantores como Bezerra da Silva, Falcão, Mamonas Assassinas, Rossicleia, entre tantos outros, podem ser considerados herdeiros do escárnio e do maldizer das tabernas medievais.

A música “Dá o cuco e passa” é uma miscelânea de assuntos atuais, desde o contrabando do Paraguai, o subemprego e o homossexualismo, até a corrupção das autoridades e a prática da extorsão. Tudo temperado com bastante besteiro, uma pitadinha de malícia e regado com descompromisso.

Dá o cuco e passa

Vitor Nogueira (e Rossicleia)
Eu fui pro Paraguai com um caminhoneiro
Comprar umas muambas pra fazer dinheiro
Chegando lá achei foi muita sacanagem

O cabra me escalou pra carregar bagagem
Comprou umas ferramentas dessas de eletricidade
E um relógio cuco peça de antiguidade
Pegou também uísque e bebida à vontade
Resumindo: Ele trazia quase toda a cidade
Mas na hora de voltar foi que deu um problema
Veio um homem da polícia balançando algema
Disse assim: “aqui a gente não é idiota!
Isso aí é contrabando, pois tá muito além da cota!”
Só que o guarda era chegado
A um acordo remunerado
Virou pro caminhoneiro: “Tu aí, ô retardo!
Gostei do relógio cuco e quero ele de graça,
Você fica com o resto, dá o cuco e passa! (2 x)
Gostei tanto do seu cuco e quero ele de graça”.

Os dois primeiros versos podem sugerir, entre outras possibilidades, que a difícil situação econômica do país, o desemprego e o crescimento do trabalho informal levam as pessoas a buscar alternativas, muitas vezes ilícitas, para sobreviver e sustentar suas famílias: “Eu fui pro Paraguai com um caminhoneiro / Comprar umas muambas pra fazer dinheiro”. Por outro lado, o fragmento também pode se referir à vontade de ganhar dinheiro fácil e rápido –uma suposta “malandragem brasileira”, misto de esperteza e preguiça–, e à ideologia corrente de que o contrabando do Paraguai é um ótimo negócio.

Os dois versos subseqüentes apontam para a exploração da miséria alheia e para o tráfico de pessoas (que trabalharão em subempregos ou como prostitutas, escravas, tráfico de órgãos, de crianças, etc.), que ocorre até os dias de hoje, muitas vezes em esquemas internacionais: “Chegando lá achei foi muita sacanagem / O cabra me escalou pra carregar bagagem”.

Os quatro últimos versos da primeira estrofe ironizam a variedade imensa de contrabando que atravessa as fronteiras do Paraguai rumo ao Brasil e a outros países, que vai desde ferramentas, bebidas até peças de antigüidade: “Comprou umas ferramentas dessas de eletricidade / E um relógio cuco peça de antiguidade / Pegou também uísque e bebida à vontade / Resumindo: Ele trazia quase toda a cidade”, sugerindo inclusive que a economia paraguaia tem por principal atividade o contrabando.

A primeira metade da segunda estrofe consiste na abordagem da polícia federal, que teria por obrigação impedir a contravenção prestes a ser efetivada: “Mas na hora de voltar foi que deu um problema / Veio um homem da polícia balançando algema / Disse assim: “aqui a gente não é idiota! / Isso aí é contrabando, pois ta muito além da cota!””,

contudo o tom e o linguajar usados pela autoridade denunciam algo de errado, já que ele usa termos chulos e demonstra desrespeito e agressividade.

A continuação da segunda estrofe confirma a corrupção do policial: “Só que o guarda era chegado / A um acordo remunerado / Virou pro caminhoneiro: “Tu aí, ô retardo! / Gostei do relógio cuco e quero ele de graça”. Neste fragmento o desrespeito da autoridade para com o contrabandista continua, enquanto ele inicia uma sessão de extorsão: “Você fica com o resto, dá o cuco e passa! (2 x) / Gostei tanto do seu cuco e quero ele de graça”.

Nos dois últimos versos da música, a palavra “cuco” também pode ser interpretada de forma pejorativa, visto que a sílaba átona final quase não é pronunciada no português, desta forma a frase fonológica correspondente ao penúltimo verso (“...dá o cuco e passa!”), fica mais ou menos /dá u cu que passa/. Assim, poderia a interpretação rumar para um suposto homossexualismo do policial e, conseqüentemente, para a rumorosa questão do assédio sexual de patrões a funcionários ou autoridades a subalternos.

Pela via do assédio sexual e do homossexualismo os dois últimos versos desta música lembram a cantiga de Pero da Ponte “Eu digo mal, com’ ome fodimalho”, onde o eu lírico se queixa por um homossexual ter-lhe tentado atacar: “daquestes putos que s’andan fodendo; / e ãu deles de noit’ aseitou-me / e quis-me dar do caralh’ e errou-me / e lançou, depós nuu, os colhões”.

Da mesma maneira que a língua de erudição medieval e os moldes de construção literária na Península Ibérica eram importados da região da Provença, na contemporaneidade a cultura modelar é a americana e a língua o inglês.

A música a seguir satiriza a língua e a cultura americanas, adotadas como modelo no Brasil e em grande parte do mundo, mesmo quando pouco ou nada se compreende das suas mensagens e mesmo sendo a realidade e as necessidades daquele povo totalmente distintas das deste.

Oh, I sou louca por ovos (versão)

Falcão, Vitor Nogueira e Valéria Vitoriano
“I love to love” de J. Robinson e J. Bolden
Oh, I sou louca por ovos
Bote um my baby
Pra nós comer

Kibe, coxinha, pato, peru
Não adianta botar
Porque eu não vou comer
Bife, galinha, gato, tatu
Não bote no meu prato
Porque eu não vou querer!
Oh, I sou louca por ovos
Bote um my baby
Pra nós comer
Na merenda, à tarde
À noite, de manhã
De qualquer jeito cai bem
Me traz que eu vou comer
Descasca e bota pra fritar
Ou deixa cozinhar
Até endurecer
Oh, I sou louca por ovos
Bote um my baby
Pra nós comer
Yeah, yeah, yeah.

Aproveitando os problemas da miséria e da fome no Brasil e a presença de fonemas /v/ e “/o/ aberto” no refrão “Oh, I love to love”, criou-se a versão “Oh, I sou louca por ovos”.

O refrão reflete o registro coloquial inculto da língua, explorando (Além do problema social e político da fome e da miséria) problemas de concordância e estrangeirismos: “Oh, I sou louca por ovos / Bote um my baby / Pra nós comer”, mostrando que o processo de aculturação americano é tão forte dentro do Brasil que atinge até os locais mais afastados, onde a população não tem acesso sequer às séries iniciais de escolaridade (alfa).

A primeira estrofe enumera vários pratos da cozinha internacional (kibe, peru), nacional (galinha, pato, bife, etc.) e exóticos (gato, tatu): “Kibe, coxinha, pato, peru / Não adianta botar / Porque eu não vou comer / Bife, galinha, gato, tatu / Não bote no meu prato / Porque eu não vou querer!”. Nenhum destes pratos, entretanto, interessa ao eu-lírico a não ser os ovos. Essa estrofe brinca com o fato de as classes menos favorecidas só conseguirem consumir ovos, por não terem dinheiro suficiente para comprar carne vermelha, frango, etc., produtos bem mais caros. Inclusive, a denúncia da acomodação diante da situação, que implica até na adaptação da vontade à possibilidade (“... não vou comer/... não vou querer”), assume o tom de crítica.

A segunda estrofe segue a mesma lógica da primeira, acrescentando ainda que o ovo é a base de todas as refeições do dia do eu lírico, desde o café da manhã, até o almoço e o jantar: “Na merenda, à tarde / À noite, de manhã / De qualquer jeito cai bem / Me traz que eu vou comer”.

Ao final da segunda e última estrofe o eu lírico dá as fáclimas receitas do ovo frito e do ovo cozido: “Descasca e bota pra fritar / Ou deixa cozinhar / Até endurecer”.

Assim, fatos aparentemente sem importância e inofensivos, como o excessivo consumo de ovos pelas classes de baixo poder aquisitivo ou o uso concomitante de estrangeirismos e erros de concordância, podem conter em si uma crítica ferina à má distribuição de renda, à miséria, à educação deficitária, ao acelerado processo de aculturação por que vêm passando os países periféricos, entre outros problemas sociais, culturais, lingüísticos e políticos.

Percebe-se que quanto mais as composições se encaminham pelo imaginário criador do povo, tanto mais se aproximam de um “inconsciente coletivo” com profundas marcas arquetípicas medievais, como se pôde observar no samba de raiz do Mestre Cartola, no forró “besteirolizado” de Rossicleia, na Bossa Nova já não tão elitizada de Dolores Duran.

A criação artística mais guiada pela intuição e menos condicionada pelos moldes formais, estilos de época e esquemas divulgados pela escola propiciam um afloramento maior dos arquétipos enraizados no inconsciente popular, revelando traços em comum com as produções medievais, como a estrutura paralelística, a presença de características do amor cortês, a comunhão com a natureza e a sensualidade dos cantares campestres de amigo ou o deboche e o escárnio das tabernas medievais.

A investigação dentre outros gêneros musicais originados ou explorados largamente nos subúrbios, nas periferias, nos morros, no interior do Brasil, entre outros locais, como *a música sertaneja, a música gospel, o rap, o hip hop, o funk e o pagode*, revelar-se-ão também verdadeiras pontes de ligação entre o presente e o passado remoto medieval.

Referências Bibliográficas:

- DUBY, G. Idade Média, idade dos homens. Do amor e outros ensaios. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- JOHNSON, Robert A. WE – A Chave da Psicologia do Amor Romântico. São Paulo: Mercuryo, 1997.
- LAPA, M. Rodrigues. Lições de Literatura Portuguesa – Época Medieval. 10ª Edição. Coimbra Editora Ltda. 1981. 449 p.
- MICHELLI, Regina Silva. Vênus e Marte, Eros e Psique: o sinuoso caminho dos laços da paixão e do amor na Literatura Portuguesa. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado pela UFRJ, 2001.
- MOISÉS. Massaud. A literatura portuguesa. 30ª Edição. São Paulo: Editora Cultrix, 1999.
- _____. A Literatura Portuguesa em Perspectiva. São Paulo: Ed. Atlas, 1994.
- PROENÇA FILHO, Domício. A linguagem literária. 7ª ed. São Paulo: Ática, 1999.
- ROUGEMONT, Denis de. O Amor e o Ocidente. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- SARAIVA, Antônio José & LOPES, Oscar. História da Literatura Portuguesa. 15ª Edição. Porto: Porto Editora, 1989.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. Teoria da Literatura. 3ª ed. Portuguesa. Coimbra: Martins Fontes, 1976.
- SOARES, Angélica. Gêneros Literários. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2001.
- VIEIRA, Yara Frateschi. Poesia Medieval: Literatura Portuguesa. São Paulo: Global, 1987.

O gótico literário e o gótico hollywoodiano

em *O desconhecido*, de Lúcio Cardoso

Fernando Monteiro de Barros
(UERJ - São Gonçalo)

O desconhecido, de 1940, é um romance do autor mineiro Lúcio Cardoso (1912-1968), pela crítica incluído no rol dos romancistas católicos ou psicológicos das décadas de 1930 e 1940, cuja obra mais conhecida é *Crônica da casa assassinada*, de 1959. No texto de 1940, objeto deste ensaio, podemos detectar traços dos romances góticos ingleses do século XVIII e de seu mais importante desdobramento na literatura e na cultura, o vampirismo.

A narrativa, na verdade denominada “novela”, e não romance, por seu autor, tem como protagonista um homem atormentado, de passado infeliz, que troca a cidade pela província, indo exercer uma função subalterna na fazenda arruinada e decadente de uma aristocrática e imprevisível senhora, lá se envolvendo passionadamente na vida de vários personagens.

À época de sua publicação, o crítico Álvaro Lins, surpreendentemente, considerou esta trama bastante banal: “como se vê, este enredo, em si mesmo, nada contém de especial ou apaixonante” (apud SEFFRIN, 2000: 8). Ressaltou, porém, que “será preciso, então, ler o romance, linha por linha, para sentir que é um dos mais fortes e poderosos de nossa literatura moderna”, já que nele poderíamos sentir “até onde pode chegar a densidade dramática das paixões incontroladas”, evidenciando “a miserável realidade de certos sentimentos fundamentais no coração humano” (Ibidem). A resenha de Álvaro Lins confirma a primazia das potências de Dioniso em mais uma obra de Lúcio Cardoso, já que as demais da mesma maneira apresentam semelhante contorno.

Em tempos de primazia do romance regionalista, nada mais natural que a crítica se detivesse sobre a tensão entre o local e o universal vislumbrada na escrita cardosiana. Assim, para Temístocles Linhares, por sua vez, “sabia-se que tudo se passava na província e refletia alguns costumes mineiros, mas a poesia que enchia o livro, essa era de caráter universal” (Ibidem).

Dando estofa a uma possível ressonância do Gótico na narrativa, o crítico Mario Carelli diz que “a intriga se subordina ao clima” (CARELLI, 1988: 120), ressaltando a importância da atmosfera na construção dramática da trama, e concordando de certa forma com Temístocles Linhares ao afirmar que “dentro dessa perspectiva expressionista, observamos mais uma vez a ‘poesia selvagem’ e metafísica em que o mundo só é percebido através da subjetividade exacerbada dos protagonistas” (Idem : 122), corroborando tanto o dado de plasticidade apolínea quanto a presença da passionalidade dionisíaca.

Em *O desconhecido*, o mote do princípio de individuação enquanto enclausuramento se faz presente. O protagonista, personagem cujo nome jamais é mencionado na narrativa, ao chegar à fazenda dos Cata-Ventos para trabalhar como capataz recebe arbitrariamente de Aurélia, a dona da propriedade, o nome de “José Roberto”, atestando uma possível dicotomização entre a *essência* do ser, verdadeiro “desconhecido” para o homem, e a arbitrária e “mentirosa” identidade da *aparência*, em uma perspectiva heideggeriana de tensão entre o *ontológico* e o *ôntico*.

Na narrativa, tanto a personagem Aurélia quanto “José Roberto” sofrerão um enclausuramento compulsório pelo motivo de não serem dotados de *beleza*. Em contrapartida, os personagens Paulo, empregado da fazenda, e Nina, filha da criada de Aurélia, ambos jovens, belos e apaixonados, serão caracterizados ao longo da trama a partir de sua condição de seres que vivem completamente livres. Paulo é o rapaz por quem José Roberto se apaixona; Nina, filha de Elisa, é expulsa da fazenda por inveja de Aurélia, que, por sua vez, vislumbra em José Roberto a possibilidade de dar vazão ao seu desejo.

José Roberto, o “desconhecido”, é um personagem marcado pela impossibilidade de pertencimento comunitário: “Esse sentimento de solidão, essa idéia de viver à parte como um ser diferente, desde cedo, desde então o habitava” (OD, p. 126-127). Esta solidão do personagem tem como explicação, na narrativa, o fato de ser “sua própria fisionomia, toda ela mergulhada na obscuridade, de traços irregulares e feios, como se uma mão maldosa houvesse para sempre subtraído o seu direito à harmonia das coisas” (OD, p. 130). Em contrapartida, o jovem Paulo, que divide o quarto com José Roberto, possui traços “admiravelmente regulares, tudo parecia bem colocado naquela face embebida ainda na luz da adolescência” (OD, p. 129), dotado que é “daquela graça aérea que parecia enobrecer todos os seus gestos e emprestar à sua fisionomia alguma coisa da maravilha selvagem dos pássaros e das flores” (Ibidem). Enquanto José Roberto passara a infância adoentado e

aprisionado em sua cama, a infância do outro “fora bem diferente, solto nos campos” (Ibidem). Paulo é, pois, consciente de “sua liberdade, a sua intensa e prodigiosa liberdade de animal selvagem e puro; ele sentia que todos o invejavam, que jamais o perdoariam” (OD, p. 152-153).

A oposição entre beleza/liberdade e fealdade/enclausuramento também se verifica nas personagens Aurélia e Nina. A majestosa dona da fazenda sofre com “o mistério da sua vida, a força de seu destino solitário” (OD, p. 163), reconhecendo como causa de seu infortúnio o fato de que “toda ela era repelente” (OD, p. 167). Enquanto crescera “isolada no ambiente abafado de uma família em decadência, uma dessas pobres flores envenenadas pelas atmosferas em decomposição” (OD, p. 169), corroída pelo “desejo mortal de viver o mais intensamente possível” (Ibidem), Nina, a filha da criada Elisa, fora crescendo “solta por aí, como um bicho selvagem” (OD, p. 123) até o dia em que Aurélia “encontrou-a se banhando no rio” (Ibidem) e, invejosa de sua beleza, após tentar com uma grande tesoura cortar-lhe os cabelos, expulsou-a da fazenda (Ibidem). A inveja que Aurélia sente dos atributos físicos de Nina é explicitada quando afirma: “Não posso vê-la, não posso nem sequer lembrar-me de que ela existe. É jovem, é bela...” (OD, p. 166). E ainda:

Como é bela, meu Deus, como é bela! Nunca vi na minha vida cabelos iguais, pele mais sedosa, olhos mais brilhantes. Nunca vi fascinação mais poderosa. Pensei em deixar tudo, em me recusar a tomar um partido definido. Mas a pequena crescia a olhos vistos, criava formas, atraía todos os olhares, invadia a fazenda inteira com o seu esplendor. Onde quer que fosse, eu a via, estuante de saúde. Como era possível viver desse modo, eu, que nunca tive nada, que sempre fui feia e escarnecida? Não tive forças para perdoá-la. Expulsei-a. [...] Essa menina é uma negação da minha própria existência. (OD, p. 171).

No ocidente tributário da hegemonia apolínea, ratificada pela metafísica platônica que equipara beleza à razão, à verdade e a Deus (PLATÃO, 1989 : 64-69), os velhos, os feios e os considerados repelentes, nas narrativas tradicionais, se encontram dificultados no acesso a Eros. Cultura do ego, em sucessivas fases da história o ocidente tem proferido a verdade da individuação: o apolinismo oficial da Grécia antiga, o *laissez-faire* do mercantilismo capitalista e o *cogito* cartesiano são bons exemplos. A dicotomização entre heroísmo e vilania tradicionalmente pressupõe atributos de beleza nos heróis, brindados ao final com o amor, e características de fealdade nos vilões, quase nunca amantes na maior parte do *corpus* ficcional do ocidente, em suas mais diversas modalidades.

Nos rituais que celebravam os mistérios dionisíacos, a dissolução das fronteiras do ego individual se dava, além de na embriaguez e na loucura sagrada, também na orgia, na qual Eros se democratizava (PAGLIA, 1992: 99-100), permitindo o seu acesso a todos, independentemente de serem dotados ou não de beleza. O sofrimento de José Roberto e Aurélia na narrativa atesta o exílio amoroso dos não dotados de beleza física nas narrativas da civilização apolínea ocidental, vivenciando seu desejo, aqui, enquanto clausura.

Aurélia e José Roberto, no entanto, mal conseguem controlar o incontrolável: a voracidade de seus desejos de fusão erótica. Sem saber da inclinação homoerótica de José Roberto, Aurélia projeta sobre ele seus arroubos desejanter, o que por ele é percebido: “José Roberto não se enganava: sentia nela a contenção das feras, que estudam antes o salto para não perderem a presa” (OD, p. 160). Encontrando Aurélia pela primeira vez, ao examinar suas mãos “viu que qualquer coisa emprestava a esses dedos afilados uma particular expressão de avidez, como se estivessem constantemente tateando os objetos, numa carícia silenciosa de quem ocultasse ao mesmo tempo a sinistra intenção de devorá-los” (OD, p. 116). Estas mesmas mãos de Aurélia também são referidas na narrativa como “garras abertas” (OD, p. 164).

Luiz Costa Lima, em seu estudo sobre os romances de Cornélio Penna, escritor tido pelo cânone como também incluído no rol católico/psicológico, contemporâneo de Lúcio Cardoso, e com uma obra que possui vários pontos em comum com a sua, conceitua a violência da sexualidade enclausurada a partir da metáfora da *ave de rapina*, noturna, sempre à espreita para cravar suas garras quando o momento se apresentar propício (LIMA, 1976: 70). Em *Fronteira*, primeiro romance de Cornélio, publicado em 1935, a personagem Maria Santa, considerada milagrosa pela população do lugarejo mineiro em que vive, não tem outra forma de dar vazão ao dionisíaco de sua mal contida sexualidade que acaba explodindo, conforme diz o Narrador, alvo dos arroubos da jovem beata. O trecho abaixo citado é extraído do capítulo XXXIV, que começa com um passeio que o Narrador e Maria Santa dão no jardim “silencioso e devastado”, tarde da noite. O Narrador diz a Maria Santa para irem embora, já que um arrepio os faz estremecer:

Mas você é que está com medo... – respondeu-me, e deu uma risada clara, mas logo imobilizou-se, rígida, à escuta, como se esperasse a resposta ao seu desafio.

Depois, afastou-se de mim, e perdeu-se na sombra, que se tornara espessa, compacta, como se tivesse caído sobre mim um bloco de massa negra.

Fiquei por muito tempo esperando, à espreita, a perscrutar ansiosamente em torno, e sentia cada vez mais longe, cada vez maior o meu abandono.

[...]

Senti, depois, uma mão trêmula agarrar-me o braço, e unhas, em garra, enterraram-se na minha carne. Um bafo quente chegou-me até a boca, adocicado e morno, e senti que todo o meu corpo se encostava a outro corpo, em um êxtase doloroso e longo, inacabado e insatisfeito...

Quando voltei a mim, procurei afastar com violência o monstro que viera das trevas, mas estava só de novo, e voltei para casa, sem procurar explicar o que me sucedera... (PENNA, 1958: 65)

Para Luiz Costa Lima, com relação à passagem supracitada, podemos “associar o uso das garras aos espasmódicos acessos de febre sexual da personagem” (LIMA, 1976: 70). “Garras” são, pelo crítico, associadas à “ave noturna”, à “espreita” e à “violência da sexualidade”. Ao concluir que “o próprio da ave de rapina é o uso de garras”, Costa Lima elege, assim, o paradigma da ave de rapina como metáfora por excelência da violência da sexualidade reprimida (Ibidem).

Voltando a *O desconhecido*, com efeito, num dado momento, a narrativa se refere a Aurélia como possuidora de um “cruel perfil de ave de rapina” (OD, p. 133).

A sexualidade em sua modalidade violenta, noturna e predatória tem, desde a literatura gótica do final do século XVIII, sua mais recorrente metáfora no vampiro, figura mítica legada pelo Romantismo (GLADWELL, 1999: 7). Enfeixando o amor e a morte (Idem: 5), os vampiros têm uma ligação indiscutível com as potências dionisiacas: o romance *Drácula*, de 1897, coloca como principal ameaça do vampirismo a insaciabilidade de seu desejo sexual (HINDLE, 1993: IX), tão mais ameaçador por ser percebido enquanto força incontrolável da natureza em sua indiferença arcaica (BELSEY, 1994: 176-177). Neste sentido, os vampiros apresentam uma dimensão dionisiaca indiscutível e, curiosamente, além do próprio deus Dioniso também ter sido associado, por Eurípides, em *As bacantes*, a um caçador sedento de sangue (OTTO, 1995: 109), os rituais em sua homenagem culminavam na *omofagia*, ou seja, a “consumação imediata do sangue e da carne crua” da vítima sacrificial, geralmente um touro ou um bode, após seu dilaceramento (*diasparagmós*, em grego) pelos praticantes do culto (BRANDÃO, 1988 : 137).

São várias as representações do vampiro, na literatura ocidental, e também no cinema, enquanto predador sexual noturno e oportunista, que estuda cuidadosamente a vítima e lança-se ao ataque quando o momento se mostra propício, tal como fazem as aves de rapina. Em *O desconhecido*, José Roberto adota tal postura, já que se sabe enclausurado em

seu desejo por Paulo, mas, ao contrário de Maria Santa do romance de Cornélio Penna, não chega a consumir sua investida desejante:

Que tumulto era aquele que parecia romper as camadas mais espessas da sua consciência, crescer com o ímpeto indomável de uma onda febril, onde o desejo se misturava ao remorso? Uma força obscura estava prestes a desencadear-se no seu ser; ele sabia que necessitava de toda a sua vontade para retê-la, antes que ela o lançasse impotente na mais perigosa das voragens. Agora ele examinava o rapaz com os olhos velados, retendo as pancadas surdas do coração. (OD, p. 136-137)

Como um sinistro visitante noturno, José Roberto “às vezes, durante a noite, despertado pelo calmo ressonar do companheiro, levantava-se, acendia silenciosamente a lamparina, aproximava-se, inclinava-se sobre ele, inclinava-se tanto que chegava a sentir no rosto a surda palpitação daquele sono tranqüilo” (OD, p. 175). A narrativa não vai além, já que o ataque não acontece, muito mais pela condição de sua atormentada clausura, que o cinde entre os apelos daimônicos e os preceitos do *ethos*:

Sentou-se na cama, perturbado pelo luar que invadia inteiramente o quarto. Um forte perfume de ervas selvagens chegava pela janela aberta. Do outro lado, distinguiu o vulto do companheiro estendido na cama. Levantou-se e, pé ante pé, se aproximou, contornando cautelosamente a mesa que separava os dois catres. Depois, retendo a respiração sentou-se na borda do leito em que Paulo descansava. Não podia explicar esse furioso desejo de sentir alguém vivo junto de si... [...] Deus do céu, como ousara reclamar o que não lhe era devido? E José Roberto escondeu o rosto nas mãos, ofuscado pela vergonha que lhe queimava o rosto. Que ao menos Deus lhe desse humildade suficiente para nada desejar, para se confundir com as coisas mais obscuras, mais privadas do calor humano. (OD, p. 219)

Em Aurélia, seus contornos vampíricos traduzem-se na necessidade de dissolver o princípio de individuação, (como este era rompido pelo *sparagmós* dionisíaco), já que a aristocrática senhora da fazenda “precisa de alguém, de uma alma que seja sua, que esteja sob o seu domínio como um objeto que pode ser estraçalhado a qualquer momento” (OD, p. 224), perpassada que é pelo “mais animal dos desejos, a mais violenta e a mais inútil das paixões, esse absurdo e tenebroso desejo de posse, essa vontade de reduzir e aniquilar, que nos habita como o mais diabólico sinal da natureza humana” (OD, p. 225). Não logrando seu intento, entretanto, Aurélia permanece durante toda a trama “encerrada dentro de si mesma, como num inviolável sepulcro” (OD, p. 223), amargando “o mistério da sua natureza solitária, mergulhada nas trevas, sem nenhuma crença, sem nenhum amparo, sem outro caminho que o seu perpétuo rancor” (Ibidem p. 223).

O vampirismo enquanto clausura do desejo, no entanto, adquire nesta novela dimensões ontológicas e existenciais mais amplas: “A solidão daquela mulher pareceu-lhe um monstruoso castigo. Mas não pertencia somente a ela, como um abominável privilégio, era uma espécie de maldição lançada sobre o gênero humano” (OD, p. 227). A seguinte passagem da *Imitação de Cristo*, texto medieval da Igreja Católica, já reconhecia o corpo como clausura, submetido à tirania do desejo sem fim:

Em verdade, grande miséria é viver na terra. Comer, beber, velar, dormir, descansar, trabalhar, estar sujeito às demais necessidades da natureza é, de fato, grande miséria e aflição para o homem... muito oprimido se sente, com efeito, o homem interior com as necessidades do corpo. (KEMPIS, 1948 : 44)

A literatura acabou dando contornos eróticos e aristocráticos ao mito do vampirismo, inexistentes na tradição folclórica a respeito (TWITCHELL, 1997 : 7), segundo a qual os vampiros eram camponeses mortos que voltavam de suas tumbas apenas para sugar o sangue de seus familiares ainda vivos, ou seja, tendo como finalidade última apenas a “alimentação”. Em pleno século XVIII, no momento em que o Iluminismo está prestes a proclamar a supremacia da máxima cartesiana e da objetividade da verdade, surgem na imprensa, nos decênios de 1720 e 1730, relatos sobre casos de vampirismo em aldeias do leste europeu. É a poesia alemã que inaugura a linhagem literária dos vampiros, a partir de “Der Vampir” (1748), de Heinrich August Ossenfelder, “Lenore” (1773), de Gottfried August Burger e “Die Braut von Korinth” (“A Noiva de Corinto”, 1797), de Goethe (Idem: 33). Principalmente em “Lenore” e no poema de Goethe, a fome do vampiro é de “amor, não de sangue” (Idem : 34).

O poema de Goethe estabelece a conexão não apenas entre vampirismo e erotismo, mas também entre desejo e clausura. O poema parece também estabelecer um elo entre vampirismo e as potências dionisíacas, pois deixa claro que os alegres e festivos deuses pagãos ctonianos, Ceres, Baco (Dioniso) e Vênus, são substituídos pelo cristianismo “dos Céus”, mas em vão, pois os decretos do alto não conseguem sufocar o desejo daimônico que ferve mesmo “embaixo da terra”. O céu patriarcal não consegue, assim, submeter a terra matriarcal, apesar das preces e cânticos dos *padres*. É inevitável pensarmos na tese de Anne Williams e vemos aqui a “linha feminina” suplantando o etos patriarcal, agora mais irmanado à “linha do bem” do que nunca por ter optado pela religião cristã (WILLIAMS, 1995: 19). A última estrofe do poema de Goethe apresenta como solução para a quebra da maldição do vampirismo o retorno aos velhos deuses pagãos, a partir de uma maneira de

lidar com os mortos – a incineração na pira funerária – diversa daquela instituída pelo advento do cristianismo – o enterro, que remete ao “tu és pó e ao pó voltarás” do texto bíblico.

Assim como Aurélia de *O desconhecido*, a “noiva” de Corinto se sente furiosa por sua clausura impedi-la de participar do jogo erótico e amoroso do mundo cristianizado e apolinizado, vingando-se, portanto, com o jugo e a destruição que exerce sobre os homens (GOETHE, 1999 : 110-121).

O poema estabelece, na literatura ocidental, a partir do mito do vampirismo, o “tema do fantasma erótico”, muito vasto na literatura moderna (PAZ, 1994: 62), visitante noturno que visa muito mais a consumação amorosa impossível do que meramente sua “alimentação”, vampirismo muito mais metafórico do que literal, pois o sangue avulta como metáfora do ardor erótico. O vampirismo folclórico, ao contrário, continha apenas o elemento da monstruosidade enquanto violência antropofágica, da criatura se alimentando de outra criatura.

Se no poema de Goethe a vampira era enclausurada, mas bela e sedutora, há um poema de Álvares de Azevedo, “O Conde Lopo”, em que uma rainha lúbrica apresenta-se também enclausurada, impossibilitada de amar e faminta por beijos, mas visualmente repelente, contribuindo, destarte, para a formação de um arquétipo vampírico marcado pela clausura decretada pela ausência de atributos físicos sedutores, apolíneos, inscrito apenas na dimensão cruel e violenta da natureza dionisíaca, com sua face terrível (AZEVEDO, 2000 : 447-448). O vampirismo metafórico de Aurélia, portanto, tem sua matriz verificável nestes primeiros textos românticos sobre o tema. O mais contundente exemplo de clausura desejante vampírica relacionada a uma aparência repelente está em um filme alemão muitos anos posterior à morte de Lúcio Cardoso, “Nosferatu, Phantom der Nacht”, de Werner Herzog. O filme, de 1979, associa vampirismo a desejo insaciável, numa perspectiva melancólica, refletindo os impasses da condição humana. Visualmente repelente, o vampiro deste filme lamenta atravessar os séculos incapaz de consumir o desejo de amar, evidenciando o corpo como clausura, conforme vimos na citação extraída de *A imitação de Cristo*. “O tempo é um abismo tão profundo como mil noites... A morte não é o pior, é bem mais cruel ser incapaz de morrer... A ausência do amor é a dor mais abjeta que existe...”, diz o conde-vampiro, interpretado pelo ator Klaus Kinski, que também recorre à postura de ave de rapina, sempre à espreita, não hesitando em avançar sobre o objeto do

desejo quando o momento se mostra propício. Na cena em que o personagem Jonathan Harker acidentalmente corta a mão ao partir um pedaço de pão com uma faca, o vampiro, com a desculpa de impedir que a ferida se infeccione, agarra apaixonadamente a mão de Jonathan e suga-lhe sofregamente o sangue.

O folhetim *Varney the Vampire*, que começou sua publicação na Inglaterra em 1846, escrito por James Malcolm Rymer, apresenta também um vampiro visualmente desagradável: *Sir Francis* “é um velho desalinhado, bamboleante e sujo” (FRAYLING, 1992 : 40). Da mesma forma, *Sir Francis* também recorre à postura de ave de rapina: “a qualquer momento a luxúria por sangue o possui, deixando-o incontrolável” (Ibidem). O fato de suas vítimas preferidas serem jovens meninas inocentes (Idem : 50) confirma, implicitamente, o motivo erótico de sua compulsão.

Como já dito anteriormente, *Drácula* de Bram Stoker é um romance sobre repressão sexual (TWITCHELL, 1997: 5). O enredo, transposto para as telas de cinema inúmeras vezes, é bastante conhecido: um corretor de imóveis, Jonathan Harker, vai até o castelo do conde Drácula, na Transilvânia, efetuar a transação comercial na qual Drácula adquire um imóvel em Londres. Chegando lá, Harker fica prisioneiro do vampiro que, ao chegar à Inglaterra, vampiriza Lucy, amiga da noiva de Jonathan, Mina. Jonathan consegue retornar à Inglaterra e, após destruírem a vampirizada Lucy com uma estaca, seus amigos, liderados pelo médico Van Helsing, partem em busca de Drácula que, nesse meio tempo, tenta vampirizar Mina. Finalmente o vampiro é destruído pelos combatentes identificados com a nova ordem moderna burguesa e com a “linha do bem”. O romance, de 1897, reflete o puritanismo da Inglaterra vitoriana ameaçado pelo “desejo incontrolável” representado pelo vampirismo de Drácula (BELSEY, 1994: 176), que, ao fazer suas vítimas, transforma-as em seres desejanter insaciáveis, atestando dessa forma “a dimensão subversiva da potência erótica” encarnada pelo vampiro (MENEZES, 1991 : 69).

A cena em que Jonathan Harker, prestes a dormir, no castelo de Drácula, é visitado por três vampiras é emblemática. O narrador deste capítulo é o próprio Jonathan:

Todas as três possuíam dentes brancos e brilhantes, que brilhavam como pérolas incrustadas no rubi de seus lábios voluptuosos. Havia algo nelas que me deixou inquieto, um desejo e ao mesmo tempo um medo mortal. Senti em meu coração um desejo ardente, mau, de que elas me beijassem com aqueles lábios vermelhos. (STOKER, 1993: 53)

Uma das vampiras diz: “Ele é jovem e forte; há beijos para todas nós” (Ibidem). Quando a primeira delas aproxima seus lábios da garganta de Jonathan, ele pensa: “Fechei

meus olhos num êxtase lânguido e esperei – esperei com o coração acelerado” (Idem: 54). Mas nesse instante surge o conde Drácula, que afasta violentamente as vampiras de Jonathan dizendo: “Como ousam tocar nele? Como ousam pousar os olhos nele quando eu o havia proibido? Para trás, todas vocês! Este homem pertence a mim!” (Idem : 55).

A fala de Drácula atesta uma sexualidade totalmente outra atribuída aos vampiros, ambígua, não respeitando a distinção entre os sexos e transtornando a oposição binária entre as fronteiras consagradas pelo edifício metafísico ocidental. Segundo Catherine Belsey, enquanto que no século XVIII pela primeira vez a anatomia define o homem e a mulher como sexos opostos, a sexualidade vampírica imediatamente desconstrói esta recém-estabelecida oposição: tanto vampiros quanto vampiras penetram suas vítimas, mas só após terem sido penetrados por outro vampiro; ao mesmo tempo, é a vítima passiva quem fornece o fluido vital (BELSEY, 1994: 174). Também são transtornados os papéis familiares, já que o amado torna-se “filho” do vampiro que o mordeu (Ibidem). Aluísio Pereira de Menezes também atesta o dado “perverso” da sexualidade vampírica. São “normalmente arroladas como *perversas*” as escolhas sexuais que não estão “de acordo com o propósito familiar da reprodução” (MENEZES, 1991: 72). A questão sexual do vampiro “é confluyente com o que se joga na lata de lixo do pecaminoso e das manifestações não utilitárias da sexualidade” (Idem: 73). Reconhecendo que Freud e Lacan admitem, porém, que “toda estruturação sexual de um falante é de natureza perversa” (Idem: 92), Menezes conclui que “sem uma clareza sobre essas questões, acabamos por reduzir o sexo à genitalidade... [...] Chupar sangue, matar para ver sangue ou mesmo tomar sangue de um outro é, queiramos ou não, uma *disponibilidade de sentido erótico possível* para um falante” (Idem: 94).

A visão de Aluísio Pereira de Menezes exposta acima pressupõe o vampirismo encarado de maneira literal, corroborada por Catherine Belsey: “beber sangue é explicitamente erótico” (BELSEY, 1994 : 174).

Preferimos, no entanto, considerar o vampirismo apenas enquanto produto da criação literária, como metáfora da condição humana de se estar enclausurado em um corpo desejanste mesmo após o desaparecimento da juventude e da beleza física, como impositação artística, como *fingimento poético*. Um dos maiores estudiosos acadêmicos do vampirismo na literatura, James B. Twitchell, insiste em afirmar que o vampiro “vive para o amor, não para o sangue” (TWITCHELL, 1997 : 51). De qualquer forma, as afirmativas de Menezes e

Belsey comprovam que, mesmo interessado apenas no sangue, este não se reduz, para o vampiro, a mero “alimento”, mas, antes, enquadra-se dentro da dimensão erótica do mito.

Dando continuidade à cena do romance de Bram Stoker, para corroborar mais ainda a tese do vampirismo enquanto metáfora erótica, destacamos a resposta das vampiras ao conde após ele proibir que elas “beijassem” Jonathan Harker: “Você mesmo nunca amou! Você nunca ama!” (STOKER, 1993: 55), ao que Drácula retruca: “Sim, eu também posso amar; vocês mesmas sabem disso. Não é verdade? Mas agora prometo que quando eu terminar com ele vocês poderão beijá-lo à vontade” (Ibidem). O regime imposto às vampiras por Drácula comprova a clausura desejante a que são submetidas, e a conseqüente avidez de ave de rapina com que se lançam sobre o objeto erótico quando têm a oportunidade.

Segundo outro estudioso do tema em questão, Laurence Rickels, o “supermodelo histórico” do vampirismo seria a condessa húngara Elisabeth Báthory, levada aos tribunais em 1611 por haver causado a morte de seiscentas e cinqüenta moças em cujo sangue se banhava para se manter bela e jovem (RICKELS, 1999: 12). Vários filmes foram inspirados em sua história, que guarda também semelhanças com a clausura e a tortura imposta aos jovens pelos libertinos poderosos no castelo de Silling em *120 dias de Sodoma*, do marquês de Sade (BARTHES, 1990: 21).

O desespero de Aurélia é motivado pela exclusão amorosa dos velhos e feios no etos ocidental apolinizado, que só franqueia o acesso a Eros aos que possuem a beleza e a juventude. O vampirismo em Lúcio Cardoso, nas modalidades apresentadas da postura da ave de rapina e da clausura do desejo, vincula-se, assim, a dimensões ontológicas mais amplas, avultando dentro do grande drama da condição humana.

Apesar do aspecto ontológico em *O desconhecido*, salta aos olhos o fato de que estas questões, dialeticamente, vêm emolduradas através de um discurso que prima pela plasticidade e ostenta seu caráter de simulacro e teatralização.

A poeticidade dos textos de Lúcio Cardoso convive com o caráter postiço dos diálogos demasiadamente impostados, soando sobremaneira teatrais, e, em muitos casos, ostentando inclusive o uso de clichês, que logram conferir um caráter *kitsch* indiscutível aos textos. “A literatura de Lúcio Cardoso se constrói, acima de tudo, como literatura”, apresentando até mesmo “os elementos mais artificiais e antiquados” (BUENO, 2000: 24). Contudo, nas narrativas de Lúcio, “eventuais palavras e gestos grandiloqüentes redundam em

artificialidade retórica, às vezes francamente *camp*” (LOPES, 1999: 111). Este traço *camp*, agregado aos momentos de beleza poética, contribui para a *polifonia* e para o *dialogismo* percebidos no texto de Lúcio Cardoso, no sentido de que além de apresentar a “verdade” da essência dionisíaca através da aparência apolínea, cruza em sua obra tanto a plasticidade da Arte quanto o folhetinesco da cultura de massa.

Atestando o dado eminentemente cênico do vampirismo literário (FRAYLING, 1991: 6), mero *fingimento poético*, a narrativa sugere contornos vampíricos ao personagem de Aurélia a partir das poses do gênero. No começo da narrativa de *O desconhecido*, José Roberto, ao ver Aurélia pela primeira vez dentro do coche em que era conduzida pela estrada poeirenta, “percebeu que uma mão descarnada tinha-se pousado no rebordo da janela, e, examinando-a bem, viu que qualquer coisa emprestava a esses dedos afilados uma particular expressão de avidez”, como se os dedos de Aurélia “estivessem tateando os objetos, numa carícia silenciosa de quem ocultasse ao mesmo tempo a sinistra intenção de devorá-los” (OD, p. 116). O dado de ave de rapina vincula-se ao aristocratismo dos vampiros da literatura, pois “um anel de prata, com um enorme rubi, parecia comunicar a essa mão uma nobreza gelada” (Ibidem). Ao finalmente conseguir vislumbrar o seu rosto, José Roberto percebeu que Aurélia “era uma mulher de idade, vestida de escuro, a gola alta presa por uma pedra idêntica à que trazia no dedo. De cabeça erguida, toda ela parecia irradiar uma sombria e desdenhosa majestade” (OD, p. 117). Embora não pudesse “ver detidamente os traços de sua fisionomia”, “sobrava-lhe em compensação a sugestão avermelhada do ambiente, feita pelo reflexo da lanterna e pelo veludo escuro que forrava as almofadas do banco e que parecia mergulhar aquela figura solitária numa espécie de atmosfera diabólica” (Ibidem).

A importância que os detalhes do ambiente e da indumentária adquirem na descrição de Aurélia no momento em que se dá sua entrada em cena na narrativa traz ressonâncias do artigo que Oscar Wilde escreveu sobre a importância do traje, “A Verdade das Máscaras”. “Influenciado pelas idéias estéticas de Baudelaire, Wilde, combatendo o realismo, defende sua famosa teoria de que a natureza imita a arte, e não esta aquela” (MENDES apud WILDE, 1993: 1047). Não podemos deixar de supor que o traço cênico ostensivo do texto de Lúcio Cardoso também não tivesse implicações de ordem igualmente desafiadora em relação à voga ficcional vigente do neo-realismo regionalista hegemônico, em termos de prestígio, no ambiente literário brasileiro dos anos 30-40. Para Wilde, “os mínimos

detalhes da indumentária”, além de adquirirem “uma verdadeira importância dramática”, também acabam condicionando “a ação de uma maneira absoluta” (WILDE, 1993: 1051).

Wilde conclui seu ensaio afirmando que “as verdades metafísicas são as verdades das máscaras” (Idem: 1069), o que acaba valendo também para a obra de Lúcio Cardoso, perseguidora de uma “verdade” perdida e ao mesmo tempo exibindo os artifícios com que é fabricada, entrecruzando hermenêutica e estetização.

Na esteira deste aspecto *poseur* da obra de Lúcio Cardoso, *O desconhecido* reproduz no cenário arruinado das fazendas cafeeiras do Brasil o Gótico hollywoodiano. A cena inicial de José Roberto perguntando pela fazenda dos Cata-Ventos na pequena cidade, a reação dos moradores, sua ida a pé pela estrada e o encontro com o antigo coche nos faz lembrar as cenas iniciais dos filmes *Nosferatu* (1922), de Murnau (SKAL, 1990 : 51), e *Dracula* (1931), de Todd Browning, com Bela Lugosi no papel-título (Idem : 134-135). O romance de Bram Stoker não apresenta, como os filmes, a longa caminhada de Jonathan Harker pela estrada até a chegada do coche que o conduziria ao castelo do vampiro (STOKER, 1993 : 18-19). A plasticidade das cenas cardosianas dialoga intertextualmente e interdiscursivamente com o legado cinematográfico. José Roberto “deixara a estação, seguira a esmo, sem que ninguém soubesse lhe indicar ao certo onde ficava situada a fazenda dos Cata-Ventos. Todos a quem fazia a pergunta abanavam a cabeça, fixavam o vago, como se procurassem ligar aquele nome a uma imagem perdida” (OD, p 115). Nos filmes de Murnau e Browning, do mesmo modo, as populações dos vilarejos se negam a dar a Jonathan Harker a informação sobre o local do castelo do conde Drácula. Assim também como nos filmes, José Roberto caminha a pé na estrada que vai dar na fazenda dos Cata-Ventos: “Anoitecia. A sombra roxa do crepúsculo invadia toda a paisagem. [...] ...era como se aquela estrada conduzisse a um território proibido... [...] O homem continuava a caminhar, o coração oprimido” (Ibidem). “Uma cruz plantada à beira da estrada obrigou-o a se deter um minuto, os olhos baixos. [...] Nesse momento, erguendo a cabeça, avistou no fundo da estrada uma nuvem de poeira, uma enorme nuvem que parecia aumentar e se aproximar” (Ibidem). José Roberto avista o coche de Aurélia se aproximando do mesmo modo como, nos filmes, Jonathan Harker avista o coche de Drácula: “Fixou a vista, julgou distinguir um carro. [...] ...tudo ali adquiria um aspecto sobrenatural, e aquele carro, rolando dentro da sombra roxa do crepúsculo, não fugia ao sortilégio que embebia as coisas” (Ibidem). O carro de Aurélia, assim como sua fazenda, inscreve-se na ordem da ruína

alegórica, metaforizando um passado extinto, além de apresentar elementos que o inscrevem na *parafernália do Gótico*:

...era um desses coches antigos, remanescentes do poderio de tantas famílias que o orgulho encerra no esplendor efêmero da província... [...] Nada fora alterado naquele estranho veículo: eram as mesmas bambinelas de veludo usado, as pesadas cortinas de damasco, os arabescos de ouro sujo. Todo ele, mesmo o cocheiro vestido de negro e a magra parelha de cavalos, guardava um aspecto exótico, irreal. [...]...julgau distinguir uma face maldosa que o fitava de dentro do coche. (Ibidem)

A casa-grande da fazenda de Aurélia condiz com o cenário dos romances góticos e filmes de terror, tal qual castelo de Drácula, conforme atesta Mario Carelli: “a fazenda dos Cata-Ventos não deixa de evocar a residência senhorial de *O barão*, de Branquinho da Fonseca ou o palácio [sic] de Nosferatu do cineasta Murnau” (CARELLI, 1988: 120). Alegoria de um passado morto, a casa-grande da fazenda de Aurélia não apresentava “nenhum adorno, nenhum detalhe mais agradável à vista, nada, senão vagas reminiscências de uma outra época, testemunho do fausto de antigos senhores cuja existência tinha enchido de rumor o lento escoar de muitos lustros” (OD, p. 119-120), atestando mais uma vez o dado de intertextualidade com os castelos góticos, e intratextualidade com outras casas-grandes presentes na obra de Lúcio Cardoso (*A luz no subsolo, Crônica da casa assassinada*). Tal como nas narrativas góticas literárias, temos também aqui a presença da galeria de retratos dos antepassados (WILLIAMS, 1995: 45): “No rápido olhar que relanceou para dentro, percebeu a moldura de dois ou três retratos pendurados à parede, o brilho de um candelabro e algumas mangas de vidro esparsas na obscuridade” (OD, p. 121). E o clichê gótico dos “olhos que espiam” se faz presente:

José Roberto teve a intuição de que alguém o espreitava. Levantou-se com um movimento rápido e voltou a cabeça, sondando as moitas escuras. Nada distinguiu, porém. Em torno dele as coisas estavam submersas no mais absoluto silêncio. Abaixou-se de novo, sentindo, apesar disso, que a impressão de dois olhos vigilantes não o abandonava. (OD, p. 198)

Como não poderia deixar de ser, aqui também o espaço apresenta elementos comuns à poética do Gótico, pois, além do dado da casa-grande arruinada temos também nesta narrativa o comparecimento de uma natureza noturna e sombria, freqüentemente com os elementos em fúria, como a cena da tempestade que abre a trama e o uivar agourento dos cães ferozes que José Roberto freqüentemente ouve na fazenda.

Há uma extraordinária semelhança entre o início do enredo de *O desconhecido* e o de *Dracula*, de Bram Stoker, considerado por muitos como sendo a culminância do romance

gótico: “*Drácula* é a obra maior da literatura gótica inglesa. Sua inserção dialogal com um conjunto de obras do Romantismo não pede maiores justificativas” (MENEZES, 1991: 58). Anne Williams ressalta que o romance de Stoker inverte o enredo gótico tradicional no que Jonathan Harker, aprisionado no castelo do conde Drácula, é ironicamente colocado no papel feminino da heroína dos romances góticos masculinos, a “donzela perseguida” (WILLIAMS, 1995: 124). Para Williams, a figura de Drácula, muito mais do que a suposta encarnação de um Pai Terrível, seria a encarnação da Mãe Terrível, já que seus domínios se inscrevem na “linha do feminino”: escuridão, loucura, sangue (Idem: 122-123). No auge do capitalismo burguês da era vitoriana, Drácula representa o absolutamente outro: ele é oriental (do leste europeu), não ocidental; é aristocrata, não burguês; paradoxalmente morto-vivo (Ibidem). Drácula é uma criatura ligada a um passado arcaico e supersticioso, anacrônico em uma era de positivismo e cientificização da sociedade. Sua maior ameaça, como já dito, é a de desencadear um tipo de sexualidade perversa e incontrolável no seio do conservadorismo burguês da classe-média vitoriana. Vampiros são sobreviventes de um passado extinto, representando tudo que o conhecimento racional e científico rejeita (BELSEY, 1994: 176).

Para Walter Benjamin, a tradição compreende a natureza e a história, e, com o predomínio da razão ocidental, foi pela modernidade soterrada. Entretanto, reconhecendo o que na tradição há de indomável e irredutível ao controle racionalista, admite que ela ocasionalmente irrompe de sob as profundezas onde havia sido enterrada. Para nós, o vampiro é o paradigma por excelência deste conceito de tradição, pois evoca o que há de exorcizado na natureza (as pulsões de Eros e de Tânatos) e na história (o feudalismo e a aristocracia). “O Antigo Regime é o pecado oculto do Estado moderno”, diz Karl Marx (apud MATOS, 1995: 39). A luta dos defensores da modernidade é a luta contra o passado, e “as reminiscências deste passado sempre vêm importuná-los” (Ibidem). Para Benjamin, “a modernidade carrega a antigüidade como um mau espírito (*wie einen Alb*) que teria vindo importuná-la em seu sono” (apud MATOS, 1995: 72), *Alb*, ou *Alp*, querendo dizer “mau demônio, fantasma que à noite vem se postar no peito de quem dorme e provoca pesadelos” (Idem: 73).

A tradição como a casa-grande arruinada presidida pelo feminino perverso e enclausurado, tal como se coloca em *O desconhecido*, não deixa de articular estas questões em relação a um momento onde a busca pelo paradigma de brasilidade estava na ordem do

dia. A narrativa cardosiana, assim, além das questões ontológicas e universais que aborda, toca também o dedo em uma ferida que não quer cicatrizar, posto todas as tentativas de “invenção do Brasil moderno” (HERSCHMAN & PEREIRA, 1994: 12), a sobrevivência alegórica e fantasmática do Brasil senhorial e oligárquico nestes anos de implementação de um novo modelo de Brasil. *O desconhecido*, de 1940, inscreve-se em cheio dentro do longo período da ditadura Vargas (1930-1945) que procurou lograr tal empreendimento “modernizador”.

Isso atesta para a existência de um dado “sociológico” na obra de Lúcio Cardoso, não nos esquecendo, porém, que a eleição de um paradigma de tradição de brasilidade por parte de Lúcio é, antes de tudo, uma construção *estética* desta tradição, decalcada intertextualmente do gótico literário e cinematográfico, e, assim, contribuindo ainda mais para a evidência do dialogismo no texto cardosiano.

Desta forma, concluímos que questões ontológicas, trágicas, dionisíacas, e “sociológicas” são apresentadas de forma teatralizada, fazendo com que a narrativa, ao se construir através de poses e simulacros inter e intratextuais, apresenta a transgressão (à moral burguesa, à hegemonia do apolíneo, à invenção do Brasil moderno) como impostura, em quadros belamente emoldurados.

Referências Bibliográficas:

- AZEVEDO, Álvares de. *Obra completa*. Organização Alexei Bueno. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 2000.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo : Brasiliense, 1990.
- BELSEY, Catherine. *Desire: love stories in Western culture*. Oxford : Blackwell, 1994.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega: volume II*. 2.ed. Petrópolis : Vozes, 1988.
- BUENO, Luís. “A tormenta da existência”. *Folha de S. Paulo Mais!*. São Paulo, 2 de abril de 2000, p. 24.
- CARDOSO, Lúcio. *Três histórias de província: Mão vazias, O desconhecido e A professora Hilda*. 2.ed. Rio de Janeiro : Bloch, 1969.
- CARELLI, Mário. *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro : Guanabara, 1988.
- FRAYLING, Christopher. *Vampyres: Lord Byron to Count Dracula*. London : Faber and Faber, 1992.

- GLADWELL, Adèle Olivia. “The erogenous disease”. In: ____ (editor). Blood & roses: the vampire in 19th century literature. S.l. : Creation Books, 1999.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. 103 great poems / 103 meistersgedichte: a dual-language book. Edited and translated by Stanley Appelbaum. Mineola, New York : Dover Publications, 1999.
- HERSCHMANN, Micael M. & PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. “O imaginário moderno no Brasil”. In: ____ (org.). A invenção do Brasil moderno: medicina, educação e engenharia nos anos 20-30. Rio de Janeiro : Rocco, 1994.
- HINDLE, Maurice. “Introduction”. In : STOKER, Bram. Dracula. London : Penguin Books, 1993.
- KEMPIS, Tomas de. Imitação de Cristo. Trad. P. Leonel Franca, S.J. 4.ed. Rio de Janeiro : José Olympio, 1948.
- LIMA, Luiz Costa. A perversão do trapezista: o romance em Cornélio Penna. Rio de Janeiro : Imago, 1976.
- LOPES, Denilson. Nós os mortos: melancolia e neo-barroco. Rio de Janeiro : Sette Letras, 1999.
- MATOS, Olgária. Os arcanos do inteiramente outro: a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução. 2.ed. São Paulo : Brasiliense, 1995.
- MENEZES, Aluísio Pereira de. De sexo. Jeito de todos os vampiros: arte e transmissão. Tese de doutorado em Teoria Literária. Rio de Janeiro : Universidade Federal do Rio de Janeiro/Faculdade de Letras, 1991.
- OTTO, Walter. Dionysus: myth and cult. Trad. Robert B. Palmer. Bloomington/Indianapolis : Indiana University Press, 1995.
- PAGLIA, Camille. Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo : Companhia das Letras, 1992.
- PAZ, Octavio. A dupla chama: amor e erotismo. Trad. Wladir Dupont. São Paulo : Siciliano, 1994.
- PENNA, Cornélio. Romances completos. Rio de Janeiro : José Aguilar, 1958.
- PLATÃO. Fedro. Trad. Pinharanda Gomes. 4.ed. Lisboa : Guimarães, 1989.
- RICKELS, Laurence A. The vampire lectures. Minneapolis, MN : University of Minnesota Press, 1999.
- SEFFRIN, André. “Demasiadamente humano” (prefácio). In: CARDOSO, Lúcio. Novelas: O desconhecido e Mãos vazias. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2000.
- SKAL, David J. Hollywood Gothic: the tangled web of Dracula from novel to stage to screen. New York : W.W. Norton & Company, 1990.
- STOKER, Bram. Dracula. London : Penguin Books, 1993.
- TWITCHELL, James B. The living dead: a study of the vampire in Romantic literature. Durham, N.C. : Duke University Press, 1997.
- WILDE, Oscar. Obra completa. Organizada, traduzida e anotada por Oscar Mendes. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1993.

WILLIAMS, Anne. *Art of darkness: a poetics of Gothic*. Chicago : The University of Chicago Press, 1995.

Teatro vicentino e expansionismo português: contrapontos da História na Literatura

Flavio Garcia
(UERJ/ UniSUAM)

A obra do escritor português Gil Vicente (1502 – 1536) apresenta variadas referências a aspectos relativos à expansão marítima portuguesa, fazendo parte do projeto político de espetacularidade iniciado por D. João II e levado a cabo por D. Manuel. A fim de demonstrar a presença de índices relativos às navegações, às guerras contra “os infiéis” e aos lugares do ultramar no conjunto do teatro vicentino, ilustrando a proposição apresentada no título deste estudo, proceder-se-á à leitura de *Exortação da guerra* (1514), *Barca do Inferno* (1517) e *Auto da Fama* (1520).

Reconhecendo a capital importância de trabalhos anteriores a este e a título de enriquecimento e de diálogo, sugere-se a leitura do brilhante estudo que Pierre Blasco fez da *Farsa de Inês Pereira* (1523), apontando para aspectos semelhantes àqueles aqui destacados – "O Auto de Inês Pereira: a análise do texto ao serviço da história das mentalidades" (BLASCO, 1992: 27-42).

Na estratégia de sua *Exortação da guerra* (1971), Gil Vicente recorre à figura de um clérigo nigromante para, com a ajuda de dois diabos, subordinados a ele por forças ocultas, trazer à cena personagens mítico-históricas ligadas às epopéias clássicas, ligando, assim, a história portuguesa às heróicas histórias de gregos e romanos, contadas nos versos de Homero e Vergílio.

Iniciando o ritual de visita, primeiramente, vem Policena, a que amou Aquiles. A personagem grega chega tecendo elogios à corte portuguesa e acaba por comparar D. Manuel com Príamo, dizendo que o monarca português assemelha-se a um César muito soberano, e D. Maria, com Hécuba. Em seu discurso de enaltecimento da corte lusitana, prevê grandezas aos infantes. Interrogada pelo Clérigo sobre o inferno, as penas sofridas e as ações que devem ser empreendidas em vida por aqueles que esperam ser amados, em

uma construção discursiva de caráter metafórico, Policena responde "exortando" as senhoras portuguesas a fazerem como as troianas, numa alusão direta à Guerra de Tróia:

Senhores Guerreiros guerreiros,
e vós Senhoras guerreiras,
bandeiras e não gorgueiras
lavrae pera os cavaleiros.
Que assi nas guerras Troianas
eu mesma e minhas irmans
teciamos os estandartes,
bordamos de todas partes
com divisas mui louçans.
Com cantares e alegrias
davamos nossos colares,
e nossas joias a pares
per essas capitánias.
Renagae dos desfiados,
e dos pontos elevados:
destrua-se aquella terra
dos perros arrenegados. (VICENTE, 1971: 145-146)

E conclui "exortando à guerra" aos infiéis.

Atendendo a uma indicação de Policena, os diabos, dando seqüência ao ritual de visitaçã, trazem à cena Pantasilea, a rainha das Amazonas. A personagem não vê razões justas para ter sido invocada ali, porque se diz "chorosa", "penada", "triste" e "fea", não estando à altura da corte portuguesa, que afirma ser "tãõ formosa". Na visão da rainha amazonas, D. Manuel é o "rei das grandes maravilhas,/ que com pequenas quadrilhas/ venceis quem quereis vencer", e ela, presa no inferno, não pode sequer auxiliá-lo em seus grandiosos empreendimentos. Caso pudesse, diz ela, "Empregára bem meus dias/ em vossas capitánias,/ e minha frecha dourada/ fôra bem aventurada,/e não nas guerras vazias" (VICENTE, 1971: 146-147). Pantasilea, igualmente a Policena, conclama os portugueses à luta contra os mouros – "perros arrenegados" – e reitera a invocação feita por sua antecessora para que deixem as coisas materiais em favor das coisas da fé, revertendo-as em lastro para a campanha bélica:

Ó famoso Portugal,
conhece teu bem profundo,
pois até ó pólo segundo
chega o teu poder real.
Avante, avante, Senhores,

pois que com grandes favores
todo o ceo vos favorece:
ElRei de Fez esmorece,
e Marrocos dá clamores.

Ó! deixae de edificar
tantas camaras dobradas,
mui pintadas e douradas,
que he gastar sem prestar.
Alabardas, alabardas!
Espingardas, espingardas!
Não queirais ser Genoeses,
senão muito Portugueses,
e morar em casas pardas.

Cobrae fama de ferozes,
não de ricos , qu'he p'rigosa;
dourae a patria vossa
com mais nozes que as vozes.

Avante, avante, Lisboa!
Que por todo o mundo soa
tua próspera fortuna:
pois que ventura t'enfuna,
fazê sempre de pessoa. (VICENTE, 1971: 147-148)

Finalizando seu discurso de enaltecimento e exortação, Pantasilea invoca Aquiles, ao fazer "Alusão à lenda que coloca a ilha de Skyros, onde o herói viveu como donzela entre as filhas do rei Lykomedes, na costa de Portugal".

O Clérigo, estimulado pelo discurso da amazonas, pede aos diabos que tragam à cena o herói grego. Aquiles, mal chega, fala enaltecendo Portugal e sua corte e, com base na mesma lenda a que Pantasilea fizera alusão, liga as origens lusas à origem das grandes personagens heróicas das épicas clássicas. Em seu discurso, segue o mesmo percurso dos discursos anteriores, "exortando" as mulheres e, agora também, os religiosos a reverterem suas riquezas e ganhos em benefício da guerra contra os mouros:

Quando Roma a todas velas
conquistava toda a terra
todas donas e donzellas
davam suas joias bellas
pera manter os da guerra.
Ó pastores da Igreja,
moura a seita de Mafoma,
ajudae a tal peleja,

que açoutados vos veja
sem apelar pera Roma.

Deveis de vender as taças,
empenhar os breviairos,
fazer vasos de cabaças,
e comer pão e rabaças,
por vencer vossos contrairos. (VICENTE, 1971: 151)

Concluindo seu discurso de enaltecimento, como seus antecessores no ritual de visitação fizeram, Aquiles se refere a outros nomes heróicos e propõe que sejam trazidos à cena Aníbal, Heitor e Cipião, dizendo que assim "vereis o que vos dirão/ das cousas de Portugal/ com verdade e com razão" (VICENTE, 1971: 152). O Clérigo nigromante acata a sugestão do herói grego e manda os diabos trazerem os três.

Eles chegam dizendo não ver razão para terem sido chamados diante da corte lusitana, não vêem motivos justificáveis, semelhante ao que fizeram os que antes deles por ali passaram. Das três personagens, quem fala significativamente é Aníbal, o grande general africano. Para ele, é coisa "escusada" tê-los ali, já "que vossa côrte he afamada/ per todo o mundo em geral" (VICENTE, 1971: 152-153). Mas, mantendo a simetria paralelística com as personagens, Aníbal profere um longo discurso, em que, primeiro, conclama os capitães portugueses a, com e pela fé em Deus, reconquistarem a África para os cristãos:

Deveis, Senhores, esperar
em Deos que vos ha de dar
toda Africa na vossa mão.
Africa foi de Christãos,
mouros vo-la tem roubada.
Capitães, ponde-lh'as mãos,
que vós vireis mais louções
com famosa nomeada. (VICENTE, 1971: 153)

E, em seguida, conclama as mulheres portuguesas a reverterem seus bens e pertences em benefício da guerra santa:

Ó Senhoras Portuguesas,
gastae pedras preciosas,
Donas, Donzelas, Duquezas,
que as tais guerras e empresas
são propriamente vossas. (VICENTE, 1971: 153)

No mesmo norte das personagens que o antecederam, Aníbal justifica, lembrando que se trata de guerra de devoção, contra "aquela gente perra":

He guerra de devação,

por honra de vossa terra,
cometida com razão,
formada com descrição
contra aquela gente perra. (VICENTE, 1971: 153)

e retorna ao tópico que aqui se propõe como sendo a mensagem central de todos os discursos: a ajuda financeira à guerra, apelando às mulheres com novas argumentações:

fazei contas de bugalhos,
e perlas de camarinhas,
firmaes de cabeças d'alhos;
isto si, Senhoras minhas,
e esses que tendes dae-lhos.
Ó! que não honram vestidos,
nem mui ricos atavios,
mas os feitos nobrecidos;
não briaes d'ouro tecidos
com trepas de desvarios:
dae-os pera capacetes. (VICENTE, 1971: 154)

e, também, aos religiosos:

E vós, priores honrados,
reparti os priorados
a Suíços e a soldados,
Et centum pro uno accipietis.
A renda que apanhais
o melhor que vós podeis,
nas igrejas não gastais,
aos proves pouca dais,
eu não sei que lhe fazeis.
Dae a terça do que houverdes,
pera Africa conquistar,
com mais prazer que puderdes;
que quanto menos tiverdes,
menos tereis que guardar. (VICENTE, 1971: 154-155)

Finalmente, surpreende ao "exortar" os homens da corte – que, com toda certeza, já deveriam ter aquiescido aos reiterados apelos feitos às mulheres e aos religiosos – a também colaborarem financeiramente com a guerra. Essa "exortação" conclusiva foi, propositadamente, misturada àquela dirigida à "gente popular". Gil Vicente buscou assim coagi-los, por meio de expressões diretas – "não recusar" e "ninguém deve recusar":

Ó senhores cidadãos,
Fidalgos e Regedores,

escutae os atambores
com ouvidos de cristãos.
E a gente popular
avante! não recusar,
ponde a vida e a fazenda,
porque pera tal contenda
ninguem deve recusar. (VICENTE, 1971: 155)

Concluindo seu discurso, o grande general lança um grito de guerra:

Avante! avante! Senhores!
que na guerra com razão
anda Deos por capitão. (VICENTE, 1971: 155)

e encerra o texto tecendo elogios ao rei D. Manuel, em meio a uma cantiga:

Guerra, guerra, todo estado!
guerra, guerra mui cruel!
Que o gran Rei Dom Manuel
contra Mouros está irado.
Tem prometido e jurado
dentro no seu coração
que poucos lhe escaparão.

(...)

Sua Alteza determina
por acrescentar a fé,
fazer da mesquita Sé
em Fez por graça divina.
Guerra, guerra mui continua
he sua grande tenção.

(...)

Este Rei tão excellente,
muito bem afortunado,
tem o mundo rodeado
do Oriente ao Ponente:
Deos mui alto, omnipotente,
o seu real coração
tem posto na sua mão. (VICENTE, 1971: 156-157)

Os discursos de todas essas personagens heróicas que vieram à cena delinearam D. Manuel como uma figura elevadíssima, inquestionável, um ser escolhido por Deus e decidido a empreender uma guerra santa, em nome da fé cristã, contra os “infiéis”. Pode-se concluir que Gil Vicente pôs suas personagens a serviço da ideologia do rei, do projeto do monarca, querendo obter de sua platéia o apoio que, talvez, naquele momento, estivesse faltando a D. Manuel para declarar guerra aos inimigos de Portugal. Assim se explica o

enaltecimento das origens lusas e sua imaginária ligação a um passado épico clássico, justificando a guerra por meio da fé e convocando os portugueses a contribuírem para a empresa, que não seria apenas do rei ou dos portugueses, mas também de Deus.

A recompensa prometida àqueles que colaborassem com a guerra santa – conforme sugerido na *Exortação da guerra* – é explicitada na *Barca do Inferno* (1951), onde, das onze personagens-tipo que chegam ao cais para embarcar em um dos batéis que lá estão – o da Glória e o do Inferno –, somente duas embarcam para a Glória: o Parvo, protegido por sua débil condição – conforme estavam protegidos os "loucos" durante as Festas dos Loucos na Idade Média, e os bobos da corte –, e os quatro Cavaleiros cruzados, destinados à salvação pelo serviço que prestaram à Igreja e à expansão marítima portuguesa. Esta última personagem-tipo, nitidamente distinguida das demais personagens, não se dirige aos Arrais dos batéis – Anjo e Diabo – como todas as outras até aí fizeram. Chegam à praia já sabendo seu destino:

À barca, à barca segura,
guardar da barca perdida:
à barca, á barca da vida.
Senhores, que trabalhais
pola vida transitoria,
memoria, por Deos, memoria
deste temeroso cais.
À barca, à barca, mortaes;
porém na vida perdida
se perde a barca da vida. (VICENTE, 1951: 81)

Quem, primeiro, lhes vem falar é o Diabo, interpelando-os:

Cavaleiros, vós passais,
e não dizeis p'ra ond'is? (VICENTE, 1951: 81)

Ao que respondem com a autoridade de seres que se sabem eleitos à glória divina:

1º C. E vós, Satan, presumis?...
Atentae com quem fallais.
2º C. E vós que nos demandais?
Sequer conhecei-nos bem:
morremos nas partes d'alem;
e não queirais saber mais. (VICENTE, 1951: 81)

A atitude dos cavaleiros é de desafio – "Veja bem com quem está falando", dizem ao Diabo – demonstrando que o Arrais infernal não os pode (re)conhecer, porque morreram a *serviço de Deus*.

O Anjo então se lhes dirige a palavra com extrema amabilidade, evidenciando que já os esperava chegar:

Ó cavaleiros de Deos,
a vós estou esperando;
que morrestes pelejando
por Christo, Senhor dos ceos.
Sois livres de todo o mal,
sanctos por certo sem falha;
que quem morre em tal batalha
merece paz eternal. (VICENTE, 1951: 81-82)

Verifica-se aqui uma reiteração dos ideais já expressos na *Exortação da guerra*, retomando o tema em outra situação, ao demonstrar claramente o prêmio destinado àqueles que servem a Deus e à Pátria. Tirante o Judeu, que, por estar fora do mundo cristão, não embarca em nenhum dos batéis, indo a reboque na nave infernal, e excluídos o Parvo e os Quatro Cavaleiros Cruzados – todas as demais personagens tomam a barca do Diabo, porque viveram presos a bens materiais, ligados à pecúnia ou à luxúria. Em *Exortação da guerra*, os apelos sempre apontam para o desapego dos bens materiais em favor do investimento na guerra contra os “infiéis”, em nome da fé cristã.

O *Auto da Fama* (1978) recupera os mesmos ideais presentes nos textos anteriores, elevando o moral da gente lusa através da fala “macarrônica” de um francês, de um italiano e de um castelhano – sempre metonímias de suas pátrias –, ao apresentar Portugal como a nação mais invejada, afamada e respeitada da Europa, o que se verifica logo em seu *argumento*:

“Segue-se que esta Fama Portuguesa é desejada de todas as outras terras, não tão somente pela glória interessal dos comércios, mas principalmente pelo infinito dano que os Mouros, inimigos da nossa Fé, recebem dos Portugueses na Índica navegação.” (VICENTE, 1978: 117)

Tendo vencido mares, conquistado terras, estabelecido rotas de comércio, subjugado e dizimado inimigos, Portugal adquiriu “fama”, cobiçada pelos demais povos. A fim de manter e renovar o estímulo às guerras de expansão marítima portuguesa, Gil Vicente construiu personagens-metonímia nacionais, promovendo uma exaltação da terra e da gente lusas.

A Fama, bela e jovem pastora, personagem alegórica, representando a “fama portuguesa”, cuida de algumas patas, acompanhada do parvo Joane, quando dela se aproxima um Francês, cobrindo-a de galanteios:

Dio guarde, bella pastora,
tan fermosa y tan arrea. (VICENTE, 1978: 119)

Ele a quer levar consigo para a França:

Par el cor sacro de Dio
vós estis tan bela xosa,
y xosa tan preciosa,
qu'en França vendrés comi.
Ó rosa mia,
vendrés en mi companhia
a la próspera Paris,
que França porta es paradís,
tanti que le mundi sia. (VICENTE, 1978: 119)

e chega a lhe prometer uma grande coroa:

Ó Fama, por Nutra Dama,
si vos avés confiança,
y vendrés comi en França,
vuz portarez gran corona. (VICENTE, 1978: 120)

Ela, entretanto, não se deixa seduzir pelos galanteios do Francês:

Avache cham!
Não hei-de'ir a França não,
que esta moça é Portuguesa. (VICENTE, 1978: 120)

Mas ele insiste:

Y porque no serés vos Francesa? (VICENTE, 1978: 120)

Mantendo-se fiel a Portugal, ela ironiza:

Porque não tenho rezão.
E que havia eu ora lá d'ir?
Vós falais em vosso siso?
Riquezas tendes vós pera isso?
Isso é cousa pera rir. (VICENTE, 1978: 120)

Mas, ainda assim, ele persiste e prossegue:

Gran posança,
é forte xose le belo França,
que tote le mundi fa temblés.
Par xa y de moy vu vendrés. (VICENTE, 1978: 120)

A Fama, contudo, portuguesa por convicção, enxota-o:

Si, Castela vos amansa.
E ulas cavalarias
que tendes para me levar,
quant'eu não ouço falar

acá as vossas valentias.
Tenho sabido
que é mais o arruído:
e não digo mais agora.
Francês, i-vos muito embora,
que isto é tempo perdido. (VICENTE, 1978: 120-121)

e ele se vai choroso.

Após um curto diálogo entre a Fama e o parvo, aparece um Italiano, que repete o movimento do Francês. Destacam-se, novamente, as ironias da Fama, desprezando a Itália:

Ó que bem!
Qu'esforçada gente tem!
Que vitórias! Mau pesar,
sois de quem vos conquistar.
Vedes o demo em que vem! (VICENTE, 1978: 124)

Ela faz extensíssima referência às glórias de Portugal nas guerras de expansão:

Perguntai ora a Veneza
como lhe vai de seu jogo:
eu vos ensinarei logo
de que se fez sua grandeza.
Começai de navegar,
ireis ao porto de Guiné;
perguntai-lhe cujo é,
que o não pode negar.
Com ilhas mil
deixai a terra do Brasil;
tende-vos à mão do sol,
e vereis homens de prol,
gente esforçada e varonil.
Aos comércios perguntareis
d'Arábia, Pérsia, a quem se deram
ou quando os homens tiveram
este mundo que vereis.
E não fique
perguntar a Moçambique
quem é o alferes da Fé,
e Rei do mar quem o é,
ou s'há outrem a que s'aplique.
Ormuz, Quiloa, Mombaça,
Sofala, Cochim, Melinde,
como em espelhos d'alinde,
reluz quanta é sua graça.

E chegareis
a Goa e perguntareis
se é inda sojugada
por peita, rogo, ou espada?
Veremos se pasmareis.

Perguntai à populosa,
próspera e forte Malaca,
se lhe leixaram nem 'staca
pouca gente mas furiosa.
E vereis de longe e de través
se treme todo o sertão:
vede se feito Romão
com ele m'igualareis.

(...)

Esperai vós,
qu'ind'eu agora começo;
qu'este conto é de grão preço;
bento seja o Deus dos céus!

Perguntai
ao Soldão como lhe vai
com todos seus poderios;
que contr'ele são seus rios:
e esta nova lhe dai.

Ide-vos pela foz de Meca,
vereis Adém destruída,
cidade mui nobrecida,
e tornou-se-lhe marreca.
E achareis
em calma suas galés,
e as velas feitas em isca,
e balhando à mourisca
dentro gente Português.

Achareis Meca em tristeza,
ainda mui sem folgança,
renegando a vizinhança
de tão forte natureza.

Porque farão
na ilha do Camarão
e no estreio fortalezas,
e as mouriscas riquezas
ao Tejo se virão. (VICENTE, 1978: 125-129)

O Italiano, contudo, não perde as esperanças e continua declarando seus amores à Fama. Ela, todavia, reafirma o que já dissera ao Francês:

Para que é essa porfia,
que esta moça é Portuguesa? (VICENTE, 1978: 130)

Desiludido, ele se vai, mas, no caminho, encontra-se com o Francês, que o interpela:

Vus topés la Fama acora,
la famosa Portuguesa?
No la pude far Francesa. (VICENTE, 1978: 130)

Em resposta à interpelação do Francês, o Italiano responde:

Oh Dio! que linde pastora
para Romani!
Yo con ela ho farto afani;
qu'a la fe l'astuta vera,
ni por pace ni por guerra,
no estima le Italiani. (VICENTE, 1978: 130)

Concluindo que:

Le terra in que éll'istá
sea in æternum beata. (VICENTE, 1978: 132).

A Fama, que não participa da cena do diálogo entre o Francês e o Italiano, será abordada, em seguida, por um Castelhana, que tem as mesmas intenções de seus antecessores. O Castelhana tenta mostrar à Fama que a Espanha é merecedora de tê-la:

Habeis oido
que en nuestro tiempo ha vencido
quanto quiso sojuzgar:
por la tierra y por la mar
es muy alto su partido. (VICENTE, 1978: 134)

Ela, contudo, não deixa de reconhecer o valor da outra nação ibérica, mas prefere exaltar outros valores portugueses, em mais uma extensíssima listagem de grandes feitos e glórias:

I-vos por aqui à Turquia,
e por Babilónia toda,
e vereis se anda em voda,
com pesar de Alexandria.
E vos dirá
Damasco quantos lhe dá
de combates Portugal,
com vitória tão real,
que nunca se perderá.
Chegareis a Jer'salém,

o qual vereis ameaçado,
e o Mourisco irado,
com pesar do nosso bem:
e os desertos
achareis todos cobertos
d'artilharia e camelos
em socorro dos castelos,
que já Portugal tem certos.

Sabei em África a maior
Flor dos Mouros em batalha,
se se tornaram de palha,
quando foi na d'Azamor.
E, sem combate,
a trinta léguas dão resgate,
comprando cada mês a vida;
e a atrevida Almedina
e Ceita se tornou parte.

Tributários e cativos
eles com os seus lugares,
com camelos dez mil pares,
porque os leixassem vivos.
Pois Marrocos,
que sempre fez dez mil biocos
até destruir Espanha,
sabei se se tornou aranha,
quando viu o demo em socos.
Bem: e é rezão que me vá
donde há cousas tão honradas,
tão devotas, tão soadas?
O lavor vos contará.

I-vos embora. (VICENTE, 1978: 135-137).

Diante do que lhe diz a Fama, o Castelhana não insiste e se vai, resignado:

Quedáos á Dios, señora;
no quiero mas porfias. (VICENTE, 1978: 137)

Encontram-se, então, as três personagens-metonímia nacionais desprezadas pela Fama portuguesa e conversam entre si. O Castelhana pergunta aos outros dois:

Qué os parece de la Fama
Portuguesa? (VICENTE, 1978: 137)

Primeiro, o Italiano responde:

Forti xosa
de riqueza y no checosa;

Diu y el creve la inflama.
Yo he vido
que al mare no ha avedo
mal rosto dale Moro,
per força pilha el thesoro;
y questo he vero y lo credo. (VICENTE, 1978: 137-138)

Em seguida, o Francês completa:

Par el cor de Christo santo,
que la pastora me fit sudés;
yo no le parleré mes,
pues su mercê vale tanto. (VICENTE, 1978: 138)

E, finalmente, o Castelhana sentença:

Por eso no porfié
con ella, ni es razon,
porque sus victorias son
muy lejos y por la fé. (VICENTE, 1978: 138-139)

A seguir, entram em cena a Fé e a Fortaleza, personagens alegóricas que representam os móveis das guerras expansionistas lusas. Elas vêm "laurear esta Fama com uma coroa de louro". A Fé é a última a falar, encerrando o auto, numa retomada de elementos presentes na *Exortação da Guerra*, e invoca troianos e romanos:

Os feitos Troianos, também os Romãos,
mui alta Princesa, que são tão louvados,
e neste mundo estão colocados
por façanhosos e por muito vãos,
em o regimento de seus cidadãos,
e algumas virtudes e morais costumes,
vós, Portuguesa Fama, não tenhais ciúmes,
que estais colocada na flor dos Cristãos.
Vossas façanhas estão colocadas
diante de Cristo, Senhor das alturas:
vossas conquistas, grandes aventuras,
são cavalarias mui bem empregadas.
Fazeis as mesquitas ser desertadas,
fazeis na Igreja o seu poderio:
portanto o que pode vos dá dominio,
que tanto reluzem vossas espadas.
Porque o triunfo do vosso vencer
e vossas vitórias exalçam a fé,
de serdes laureada grande rezão é.
Princesa das famas, por vosso valer

não achamos outra de mais merecer,
pois tantos destroços fazeis a Ismael,
em nome de Cristo tomai o laurel,
ao qual Senhor praza sempre em vós crescer. (VICENTE, 1978: 139-140)

Com base neste percurso de leitura, pode-se afirmar que o cômico vicentino embutiu uma função persuasiva, transmitindo aos espectadores, de forma suave e sub-liminar, "mensagens" de interesse de seu mecenas, o monarca.

Exortação da guerra põe em cena o apelo que D. Manuel queria dirigir à sua corte e às "gentes lusitanas", a fim de que colaborassem financeiramente com as guerras de expansão, tratadas ali como guerras santas, em nome de Deus, contra "aquela gente perra arrenegada". Sua técnica de coação, dirigindo-se primeiramente às mulheres, em seguida aos clérigos e por fim aos cortesãos e às "gentes lusitanas", configura brilhante recurso para, a partir do envolvimento com a trama dramática, envolver e seduzir a platéia.

A *Barca do Inferno* ilustra um momento seguinte, em que todos aqueles que não se libertaram dos bens materiais têm lugar no batel do Inferno, de onde somente se salvam um parvo e, é claro, os Quatro Cavaleiros Cruzados, que serviram a Deus e a Portugal nas guerras do além-mar contra os "infiéis". Estes serviram, de fato, à expansão territorial portuguesa, ao projeto de império ultramarino posto a cabo por D. Manuel. Esse texto, recuperando e completando o sentido do anterior, atualiza-o.

Por fim, o *Auto da Fama* representa um auto-elogio, um auto-afago no orgulho português, posto nas falas das personagens-metonímia nacionais – o Francês, o Italiano e o Castelhana –, que terminam por aceitar as vanglórias da Fama Portuguesa, "laureada", no desfecho da peça, pelas personagens alegóricas da Fé e da Fortaleza. Em uma seqüência lógica, o tema da expansão é retomado e atualizado.

Partiu-se do chamamento à colaboração, veiculado pela *Exortação da guerra*, em direção à premiação dada àqueles que colaboraram com a guerra contra os inimigos da fé cristã e a punição imposta aos que desprezaram o apelo, representada na *Barca do Inferno*, chegando, por fim, à glorificação de Portugal, resultado do êxito obtido com o projeto da Guerra Santa, exaltada no *Auto da Fama*.

Assim lido, o teatro vicentino apresenta uma função didática, comprometida com a ideologia do Estado português, na figura do rei. Gil Vicente foi funcionário régio, e sua obra, composta para alegrar e abrilhantar as festas da corte, respondendo às exigências e

demandas do monarca, seu mecenas. Esta é apenas uma possível leitura da obra vicentina. Mas uma leitura justificável.

Referências Bibliográficas

BLASCO, P. "O Auto de Inês Pereira: a análise do texto ao serviço da história das mentalidades". In: *Temas vicentinos - Actas do Colóquio em torno da obra de Gil Vicente*. Lisboa: ICALP, 1992, p. 27-42.

VICENTE, G. "Barca do Inferno". In: *Obras completas*. v. II. 2 ed. Lisboa: Sá da Costa, 1951, p. 39-82.

_____. "Exortação da Guerra". In: *Obras completas*. v. IV. 4 ed. Lisboa: Sá da Costa, 1971, p. 138-141.

_____. "Fama". In: *Obras completas*. v. V. 6 ed. Lisboa: Sá da Costa, 1978, p. 117-140.

Teoria, Texto e Sistema Literário

Marcello de Oliveira Pinto
(UERJ)

As teorias da recepção que surgiram nos últimos trinta anos introduziram uma série de mudanças que orientaram o pensar da literatura na direção do leitor. Contudo dois problemas parecem ter feito com que essa guinada não tivesse surtido os efeitos esperados. A primeira é a questão da própria argumentação teórica dessas correntes que não contemplou a literatura como um fenômeno social: Fish (1980) questionou a posição ontológica do texto literário ao apontar o processo de atualização realizado pelo leitor como a mola propulsora da atribuição de significado. Porém, o texto manteve a sua posição determinadora de significados ao ser considerado como possuidor de pontos de indeterminação. Dessa forma a estética da recepção continuou mantendo-se atada à hermenêutica tradicional e não buscava trazer a prática das suas pesquisas e atividades para o campo do leitor empírico, satisfazendo-se em contemplar um leitor ideal. A segunda questão refere-se ao crescimento das pesquisas paralelas de língua e literatura. Ambas tornaram-se mais e mais associadas nos últimos anos, o que levou a literatura a ser estudada como fonte de exemplos autênticos da língua em uso, ou como desvios do padrão normal da língua, o que facilitaria a reflexão sobre os hábitos lingüísticos normativos. Desse quadro originaram-se as preocupações da Ciência Empírica da Literatura. Partirei para uma breve exposição da rota de desenvolvimento desta corrente

A Teoria Empírica da Literatura

O discurso das ciências a partir do fim dos anos 60, início dos anos 70, foi pautado pela atenção ao discurso político da ciência. Era um momento em que a reflexão crítica sobre a responsabilidade social dos cientistas tornou-se a questão mais debatida pelos cientistas, que ora procuravam métodos de trabalho consistentes com as exigências da época. Nesse contexto, nasce, em 1973, na universidade de Bielefeld, Alemanha, o projeto da Teoria Empírica da Literatura.

Duas orientações de pesquisa se construíram a partir desse projeto: a Nova Hermenêutica, cuja questão básica consiste na interpretação do texto literário; e a Ciência Empírica da Literatura (CEL) do grupo NIKOL, cujos trabalhos orientam essa dissertação. Desta última foi desenvolvida por Siegrified. J. Schmidt em cooperação com, Peter Finke, vindo da filosofia da ciência, Walther Kindt, um logician, Jan Wirrer, lingüista e Reinhard Zobel, oriundo da psicologia. Este grupo interdisciplinar começa a construir a base teórica da CEL a partir de análises de meta-teorias oriundas do discurso científico, como, por exemplo, a teoria dos paradigmas científicos de Kuhn (1970) e a visão de Sneed (1976) das teorias científicas. Em 1980, o grupo se estabelece na universidade de Siegen e desenvolve suas pesquisas que culminaram na primeira conferência internacional da CEL em 1987. Neste segundo grupo destacam-se, além dos mencionados anteriormente, Achim Barsch com formação na área da lingüística, Helmut Hauptmeier e Gebhard Rush, ambos filósofos da ciência, Dietrich Meutsch, psicolingüista, e Reinhold Viehoff, um sociólogo.

A CEL difere dos estudos tradicionais da literatura no sentido de que ela rejeita toda e qualquer concepção ontológica da obra de arte literária. Ela também se afasta de outras abordagens de orientação empírica, pois ela não pretende contribuir para o desenvolvimento da miríade de métodos para o estudo da literatura, seja adotando procedimentos psicológicos ou sociológicos ou ainda introduzindo a empiricidade a partir de metodologias *a priori* ou através da formação de teorizações. Isto quer dizer que a CEL não tem como objetivo usar o termo *empírico* como as metodologias cujas teorias são diretamente comparadas com fatos ontológicos. Para a CEL não há um *factum brutum* que sirva como base autônoma para confirmar ou falsificar hipóteses teóricas. Portanto, os resultados de aplicações controladas e controláveis de uma teoria são pensados de acordo com um consenso razoável de um grupo de pesquisadores em relação a um modelo de mundo. O objeto de estudo da CEL são construtos de uma comunidade científica. Isto significa que o significado dos elementos da CEL são necessariamente definidos a partir e em relação a um observador e seu modelo de mundo. Portanto o seu objetivo principal é situar os processos literários em termos de uma teoria social. Para atingi-los, a CEL pretende desenvolver um agir científico que tenha como normas metateóricas a aplicabilidade, a empiricidade, e a plausibilidade teórica. A CEL tem como área de estudos a literatura e esta é definida a partir de uma teoria que considera a literatura como um sistema. A definição desta noção está descrita abaixo.

O Sistema Literário

A CEL toma como pressuposto que a nossa sociedade é composta por vários sistemas sociais como, por exemplo, o sistema judicial, o político, etc. Esses sistemas são contextos constituídos e mantidos pelas relações dos indivíduos que a eles pertencem. Estes indivíduos - ou atores sociais - agem nessa organização social de acordo com orientações, relações e restrições sociais que fazem parte desse sistema. A essas condições dá-se o nome de domínio social (Hejl, 1989). Um domínio social nasce da interação dos indivíduos nesse sistema que geram um conjunto de preceitos que são considerados adequados para lidar com um acontecimento em tal sistema. Um exemplo é a questão da constitucionalidade de projetos de lei. Se eles não se adequarem às normas proclamadas na Constituição Federal, eles perdem legitimidade perante o sistema jurídico. Isso quer dizer que um sistema provê um domínio em que os indivíduos possam agir e comunicar de forma adequada ao sistema e também oferece um conjunto de ações e tipos de comportamento. Estas duas condições implicam uma realidade em comum ou aproximada que une os indivíduos membros desse sistema, e que, por serem específicos deste, o definem. Além disso, decorrem desta teoria três racionalidades que influenciam a construção desta realidade em comum, e que por conseqüência influenciam as atividades sociais: a primeira consiste na racionalidade do sistema, determinando comportamentos específicos aos atores sociais e que atribui significados especiais às ações sociais; a racionalidade da comunicação, que orienta as interações entre os atores sociais; e por fim a do próprio indivíduo que pode, na interação com os membros do sistema, redefinir as características deste último. Assim como todas as teorias sociológicas, a teoria dos sistemas busca descobrir como as estruturas sociais resultam da interação dos indivíduos, como cada ação individual é determinada por estruturas sociais e como as mudanças sociais ocorrem. Esta questão, contudo, não parecia evidente quando Tynianov e Jakobson (1966) utilizaram o termo *sistema* nas discussões literárias pela primeira vez, influenciados pela teoria lingüística de Ferdinand de Saussure. A sua preocupação residia na identificação dos elementos constituintes da literatura na sua forma material. Sob a ótica da CEL, o conceito de sistema ganha perspectiva sociológica e abdica de conceitos que identificam a literatura com textos literários considerando-os como entidades autônomas. Pelo contrário, a orientação da CEL volta-se às ações praticadas no sistema literário. Como resultado identifica-se a literatura como um modelo de ação social (Schmidt, 1982). Portanto, os atores sociais que fazem parte do sistema denominado

literário agem e interagem de forma que seu agir seja considerado literário. Além disso, de acordo com a descrição acima, os membros desse sistema devem ter uma coleção de conceitos e valores estéticos e convenções literárias usadas nas suas ações. Ainda de acordo com a descrição de sistema acima podemos deduzir que as ações literárias pertencem ao sistema literário e o definem como tal. Contudo, em relação à sua estrutura, existem outros itens que fazem parte da sua constituição. Schmidt (1980) aponta cinco dimensões estruturais que fazem parte dessa organização: os atores sociais e seus domínios cognitivos, ou seja, as suas ações e suas visões, conceitos e construções no sistema; a comunicação, que caracteriza e possibilita a formação de um domínio social; as estruturas sociais e as instituições, que funcionam com elementos que fazem parte da estrutura do sistema, pois são referências à sociedade; as ofertas mediadoras, que podem ser textos, vídeos, palestras, ou outra manifestação considerada literária; as ordens simbólicas de conhecimento cultural, que formam a base do processo de socialização do ator social.

Podemos perceber que algumas dessas dimensões podem fazer parte de outras organizações como, por exemplo, as ordens simbólicas de conhecimento cultural, que fazem parte do sistema cultural. Assim sendo o sistema literário pode ser caracterizado como um sistema heterogêneo, ou seja, uma unidade complexa formada por subsistemas, autônomos ou não (Schmidt, 1982, 1997). Sistemas autônomos são aqueles que podem “sobreviver” fora do sistema maior onde estão. Por exemplo, o sistema gráfico, que pode independe do sistema literário, pois pode manter-se através de publicações não literárias como manuais e panfletos. O sistema literário pode então ser definido como uma unidade complexa com várias dimensões inter-relacionadas que pode ser especificada como heterogênea, pois é constituída pelo relacionamento de elementos próprios e não necessariamente que operam processos dinâmicos. Ainda de acordo com esta teoria, o sistema literário se constitui e se mantém graças à organização específica de seus elementos e suas interações. Na próxima parte observaremos com mais detalhes estas interações.

Os Papéis dos Atores Sociais

Já vimos que os atores sociais representam o ponto chave da descrição do sistema literário para a CEL. As suas ações, segundo esta teoria, determinam a especificidade do sistema. Veremos agora como estas ações são definidas.

Todas as atividades no interior do sistema literário são orientadas para e interpretadas à luz de um conhecimento cultural que inclui normas de convivência dos atores sociais, seus valores e suas emoções, adquiridas por cada indivíduo no seu processo de socialização. Além disso, estas ações são específicas ao sistema literário. De acordo com esta especificidade estas ações dividem-se em quatro tipos ou papéis dos atores sociais. Eles são

PRODUÇÃO

MEDIAÇÃO

RECEPÇÃO

PÓS-PROCESSAMENTO

A primeira remete aos processos de criação de produtos, cujo ator social (ou grupo de produtores) considera literário de acordo com critérios estéticos relevantes ao produtor no momento da sua construção. Estes produtos podem ser livros, filmes, roteiros, peças, entre outros que são considerados como literários pelos atores sociais envolvidos no sistema literário. A segunda, ou mediação literária, compreende todas as atividades que tornam um produto literário acessível a outro ator social, como a editoração e distribuição de um livro, por exemplo. A recepção, a terceira das dimensões, são as atividades nas quais atores atribuem significados aos produtos (ou ofertas midiáticas) que eles consideram literárias de acordo com seus critérios estéticos como compreensão de um romance, por exemplo. Por fim, o pós-processamento do produto literário, última das dimensões destas ações, que corresponde às atividades dos atores sociais que produzem uma oferta midiática para um produto que eles consideram literário. Desta forma, é estabelecida uma relação entre um fenômeno alvo e resultados pós-processuais como, por exemplo, a análise, descrição, avaliação, comentários, entre outros contidas em interpretações, resenhas, canonizações, adaptações, etc. A análise aqui proposta focalizará num aspecto da recepção literária, portanto descreveremos abaixo a visão da CEL deste processo.

A Recepção Literária

A recepção de textos literários é definida como uma forma de ação social em contextos específicos. O ator social perfaz essa ação de acordo com um sistema de precondições e estratégias adquiridas durante a sua socialização. O resultado desta ação é a produção de um *Kommunicat* ou Comunicado com base nos estímulos provocados por um *Text* ou Texto.

Esse conhecimento prévio pode influenciar o leitor a criar expectativas e a procurar padrões específicos nos elementos textuais. Para Schmidt (1982, 1996) esse processo envolve expectativas, condições e requerimentos de entendimento: expectativas ligadas aos pressupostos lingüísticos adquiridos pelo leitor; condições que se referem à capacidade desenvolvida pelo leitor de lidar com as particularidades do meio lingüístico e sua construção (possibilidade de construção de coerência, anulação de ambigüidade, etc.); por fim requerimentos que simbolizam os planos de ação do leitor. Em suma, a leitura é um evento social que envolve o leitor e seus interesses, motivações, emoções e experiências anteriores.

A relação desse processo com o sistema literário remete ao que classificamos como interpretação literária. Sobre o seu lugar nesse sistema, Schmidt (1983) afirma que a interpretação pode ser classificada como uma atividade pós-processual no corte epistemológico da Ciência Empírica da Literatura. Tal atividade pode ser definida da seguinte forma: um leitor designa um comunicado resultante (pós-processado), que ele apresenta como um texto resultante, para um comunicado original, que ele construiu a partir dos estímulos de um texto material, processados pelo seu aparato cognitivo. O mesmo autor afirma ser preciso contemplar a separação por ele sugerida entre participação no sistema literário e análise do mesmo.

Do ponto de vista da análise, o número existente de interpretações pode ser considerado como um dos possíveis objetos de estudo da Ciência Empírica da Literatura. Pesquisas empíricas podem, então, lidar com problemas como: os métodos de interpretação, a sua linguagem e as pressuposições; as pressuposições e estruturas dos atos de avaliação (a produção de relações entre comunicado e texto); a necessidade de interpretações, a gênese da necessidade, suas condições, etc.; as regras de interpretação nos diferentes sistemas literários e sua profissionalização (como, por exemplo, uma comparação entre os sistemas de produção de construtos pós-processuais profissionais no Brasil e na Alemanha); as formas sociais institucionalizadas de interpretação (ensino de literatura); os objetivos das interpretações e sua legitimação social; os efeitos e reações do sistema literário as interpretações (formações de cânones e normas estéticas, por exemplo).

Observações finais

A meu ver, a grande contribuição da CEL para a pesquisa e para a teoria literária é a tematização do conhecimento experiencial como fundamento, em oposição à demanda ainda intensa de se encontrarem verdades científicas. Assim a CEL privilegia a participação argumentativa na comunidade científica a que pertence, em vez de afirmar verdades, procurando assim atingir a plausibilidade. Além disso, o texto enquanto objeto literário torna-se apenas mais um dos possíveis temas investigativos da literatura, e não mais o depositário único das atenções científicas. Na perspectiva do ensino de literatura, por fim, acredito que sua contribuição seja a reflexão sobre o fomento de uma prática do ensino de literatura como uma possibilidade de desenvolvimento de uma compreensão flexível e argumentativa dos textos literários. Dessa forma, é imprescindível que os professores estejam atentos às condições e possibilidades de transformação e diferença no processo de fruição da obra literária em vez de tentar encontrar e estabelecer uma única e imponderável compreensão verdadeira; igualmente, o ensino de literatura deve sempre tentar incentivar uma prática pedagógica que leve em consideração as condições sociais da interpretação literária, a reflexão sobre a perspectiva do leitor no sistema literário e a natureza da sua participação neste sistema.

Referências Bibliográficas

- BARSCH, A. "The Literary System and its System Theoretical Construction-The case of Levels of Action" in *Empirical Approaches to Literature*. Ed. Gebhard Rusch. Siegen: Siegen U, LUMIS, 1995. 319-24.
- FISH, S. (1980). *Is there a text in this class? The authority of interpretive communities*. Cambridge: Harvard University Press.
- _____ "Distinguishing the Observer: An Attempt at Interpreting Maturana"
- GROEBEN, N. "From Theory to Practice: The Program of Empirical Research in the German Science of Literature 1972-1977." in *Poetics Today* 2 (1981): 159-69.
- _____. "The Function of Interpretation in an Empirical Science of Literature." in *Poetics: Journal of Empirical Research on Literature, the Media and the Arts* 12.2-3 (1983): 219-38.
- _____. and M. Schreier. "Descriptive vs. Prescriptive Aspects of the Concept of Literature (Taking the Polyvalence Convention as an Example)." in *Empirical Approaches to Literature*. Ed. Gebhard Rusch. Siegen: Siegen U, LUMIS, 1995. 319-24.
- HEJL, P.M. "Self-regulations in social systems: Explaining the process of research". in *LUMIS- Schriften* 21(1989).

KUHN, T. S. *The Structure of Scientific Revolutions*. London: Routledge, 1970.

SCHMIDT, S.J. Receptional Problems with Contemporary Narrative Texts and Some of Their Reasons. in *Poetics* 9 (1980): 119-146. _____. *Foundations for the Empirical Study of Literature: The Components of a Basic Theory*. Trans. R. de Beaugrande. Hamburg: Helmut Buske, 1982.

_____. "Interpretation: Sacred Cow or Necessity?" in *Poetics: Journal of Empirical Research on Literature, the Media and the Arts* 12 (1983): 239-258.

_____. "Do Texto ao Sistema Literário. Esboço de uma Ciência Empírica da Literatura" in SCHMIDT, S. J. et. ali. *Ciência da Literatura Empírica. Uma Alternativa*. trad. Heidrun Krieger Olinto, Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1989-2. 53-69.

_____. "Cognition, Communication, and The Myth of Autopoiesis" in *Paragrana Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*. Berlin: Akademie Verlag 4 (1995) 2, 315-324.

_____. "The Empirical Study of Literature: Reasons, Plans, Goals." in TÖTÖSY DE ZEPETNEK, S. and SYWENKY, I. eds. *The Systemic and Empirical Approach to Literature and Culture as Theory and Application*. Edmonton: U of Alberta, RICL-CCS, Vol. 7 and Siegen: Siegen U, LUMIS, Vol. 8, 1997.

SNEED, J. D. "Philosophical problems in the empirical science of science: a formal approach". In *Erkenntnis* 10 (1976): 115-146.

TYNIANOV, I. & JAKOBSON, R. "Probleme der Literatur- und Sprachforschung" in _____. *Kursbuch*, 5, 74-76. 1966. (originalmente publicado em 1928).

Uma leitura do filme

Non ou a vã glória de mandar, de Manoel de Oliveira

Maria Geralda de Miranda
Professora Doutora da Universidade Estácio de Sá e da UNISUAM

O filme *Non ou a vã glória de mandar*, de Manoel de Oliveira, produzido por Paulo Branco e que tem como personagem principal, no papel de Alferes, Luiz Miguel Cintra, surpreende e provoca uma inquietação no espectador, sobretudo pelo fato de ele, o filme, ser concebido a partir da intersecção de dois tempos históricos: o tempo em que se realiza a guerra de libertação em uma das colônias portuguesas em África, possivelmente em Angola, a maior delas, em 1974, e um tempo passado, trazido ao presente através da memória da personagem Alferes. Esse tempo que estamos chamando de passado, na verdade, é composto por vários episódios da história portuguesa.

Antes de iniciar a nossa leitura, faz-se necessário verificar a significação dos postos militares de alferes e de furriel. De acordo com o *Dicionário de usos do Português*, de Francisco S. Borba (BORBA, 2002: 57), “alferes” designa uma antiga patente de oficial, inferior a tenente, que hoje equivale a segundo tenente, e “furriel” um antigo posto militar equivalente a terceiro sargento (acima do Cabo).

O filme tem início (isolando a demorada focalização em uma árvore e em seguida na vegetação de seu entorno) exatamente com o deslocamento de um pelotão, ou uma companhia de militares, na guerra colonial em África. Sabe-se que tal operação militar teve lugar já quase no final desta guerra, porque a personagem Alferes morre exatamente no dia 25 de abril de 1974, data do fim do salazarismo em Portugal e da decretação do fim do domínio português sobre as colônias africanas. Quanto à focalização da natureza africana em primeiro plano e à subsequente aparição de um pelotão português em movimento sobre essa paisagem, parece-nos intencional para destacar a violência do colonizador, a partir da compreensão de que não há um modo respeitável e humanitário para se ocupar uma nação sem violentar a cultura de seu povo.

Percebe-se que os posicionamentos dos furriéis em relação àquela guerra são diferenciados. Temos um xenófobo-ufanista, um pessimista, um ideologicamente contra e até mesmo um que não tinha uma posição definida. Apesar de tais diferenças, todos prestavam atenção à narração do Alferes, o que demonstra que não havia uma unidade de pensamento em Portugal, naquele momento, acerca dos desdobramentos advindos do processo de colonização. As personagens militares podem ser lidas como metáfora do próprio povo português.

O grande jogo estético do filme certamente está na escolha do roteiro, ou na “estratégia fabular” de promover uma discussão sobre aquela guerra colonial, entre os militares de um dos comboios da companhia, apenas como pretexto para discutir a questão da identidade nacional portuguesa, que, como aponta Eduardo Lourenço, fora forjada nas conquistas ultramarinas. (LOURENÇO, 1988: 42-43)

Ao perceber esse jogo, o espectador entende que aquela guerra – que aqueles militares estavam fazendo, cujo objetivo era manter um dos últimos domínios portugueses no além-mar (nas terras africanas) – não se diferenciava muito de tantas outras batalhas levadas a termo pelos lusitanos, para manterem os seus domínios”, no decorrer da história política da nação portuguesa. A luta pela conquista ou pela manutenção da conquista se repete em vários momentos históricos, e é isso que permite a intersecção dos dois tempos articulados no filme.

É bem interessante notar que a personagem que viabiliza tal intersecção é exatamente o Alferes, a quem é conferida a palavra na maioria do percurso. E é através de sua leitura reflexiva da história lusitana, ideologicamente não maniqueísta, que temos acesso à narrativa do passado português.

Há de fato uma grande imbricação entre passado e presente. O presente era o dos soldados numa guerra que já durava quase 15 anos e que os portugueses iam sendo “encurralados” em determinadas áreas, em razão das estratégias militares empreendidas pelos comandantes revolucionários, em várias frentes. A tática da guerrilha era a grande inimiga dos batalhões de soldados colonialistas, pois estes, na maioria das vezes, não conseguiam avistar o inimigo, quase sempre enclausurado nas matas, como a do Mayombe (PEPETELA, 1982), cuja guerrilha mereceu um romance escrito pelo autor angolano Arthur Pestana, Pepetela. Vale destacar ainda que se do lado português havia uma certa apatia das tropas, do lado africano se fortalecia a esperança de autodeterminação.

A única ação militar, no plano do presente, existente no filme, é a que o Alferes sai mortalmente ferido. E vê-se, nas tomadas do hospital, que alguns soldados ficam completamente mutilados. A cena da batalha se desenvolve na “chana”, que é um tipo de vegetação baixa e rala, com algumas árvores. A guerra nos moldes mais tradicionais se desenvolveu só mesmo nesse tipo de terreno. A mata era território exclusivo dos guerrilheiros.

Se no plano do que estamos chamando de presente o filme tem praticamente quatro momentos, o do deslocamento da companhia até um acampamento, local em que os militares comem, do acampamento a uma certa base, e desta base – após recebimento das ordens de ataque – até o lugar da batalha, então o que se quer enfatizar principalmente no filme não é aquela batalha propriamente dita, mas a sua significação dentro da história portuguesa. Ou seja, aquela era mais uma guerra, ou mais uma batalha que se fazia para tentar manter o domínio português no além mar. Tal batalha acaba funcionando como metonímia daquela própria guerra. E a guerra pode ser lida como metáfora de outras guerras de conquista ou de manutenção da conquista.

Assim, o filme desenvolve duas ações paralelas, a história passada no tempo presente, vivida pelo protagonista Alferes e os seus comandados, e a história rememorada por ele, através de sua narração. Verificamos, então, o que em literatura chamamos intertextualidade, um vigoroso diálogo entre o presente e o passado e entre história e literatura. As cenas do passado trazidas ao presente pelo olhar do Alferes são também divididas, ou distribuídas, no interior das cenas do presente.

No decorrer do deslocamento da companhia até o acampamento, o Alferes narra a história de fundação da nação portuguesa e a concretização desta no plano político-geográfico, dentro da Península Ibérica. No acampamento, ele fala das conquistas territoriais ultramarinas da Índia, da América e ainda da volta ao mundo, realizada por Fernão de Magalhães. Mas diz que a maior dádiva dos portugueses ao mundo foram os descobrimentos de 400. E nesse momento diz: “Não foi sem motivo que Luis de Camões premiou os nossos navegadores”. E remetendo-se ao poema *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, passa-se a encenar a chegada de Vasco da Gama e de seus navegantes à Ilha dos Amores. Após essa cena, o Alferes, estabelecendo relação entre as conquistas de Vasco da Gama e as africanas, faz a seguinte observação: “Se Camões quisesse transformar a chana na Ilha dos Amores e nos dar ninfas no lugar de turras, isso seria bom”. Diz ainda tratar-se

de uma metáfora mitológica a cena em que Tethys mostra ao Gama a máquina do mundo. E repete novamente: “os descobrimentos são a grande dádiva dos portugueses”.

Tais palavras deixam claro que o Alferes não acreditava naquela guerra, nem na colonização como grande contributo lusitano, mas que ele, também, por outro lado, como português que era, estava ali como se esse também fosse o seu destino mitológico, porque caso quisesse desertar, poderia tê-lo feito, como muitos outros soldados o fizeram por motivos vários. E citando Camões (CAMÕES, 1987: 55), declama:

Os deuses faz descer ao vil terreno
E os humanos subir ao céu sereno...”
Tomando aquele prêmio e doce glória
O trabalho que faz clara a memória.

É nessa parte do filme que a reflexão dos militares fica mais interessante. O Alferes diz que todos os grandes impérios ruíram, o grego, o romano e vai deixando implícito que o império português também estava com os seus dias contados. Os comentários do Alferes sobre a grande dádiva portuguesa, isto é, os descobrimentos de 400, de fato fazem todo o sentido, uma vez que tais descobrimentos só se viabilizaram por causa da tecnologia da navegação desenvolvida pelos lusitanos, como a quilha, a vela, a bússola etc. Ao mesmo tempo a busca de novos descobrimentos impulsionou um avanço tecnológico significativo para viabilizar rotas mais seguras e navios mais eficientes. Sem falar que a tomada de Ceuta, importante cidade no Norte da África, em 1415, decorridos apenas quatro anos após a assinatura de paz com Castela, constitui-se em um fato, que é o ponto de partida para a política oficial da expansão ultramarina portuguesa. O sonho de aumentar o território a partir das terras do ultramar começa exatamente aí, nesse momento histórico.

Nem todos os fatos da historiografia narrados pelo Alferes são representados na tela, isto é, alguns são apenas contados oralmente, outros são efetivamente encenados. O primeiro a ser lembrado, ou encenado é o episódio em que Viriato e seu “exército”, que era infinitamente menor, conseguem fazer recuar o exército romano, maior e mais poderoso. Trata-se do mito fundacional da nação portuguesa e o Alferes diz ser Viriato um herói trágico que “julgou o destino de seu povo fora do seu tempo próprio.”

Em seguida, fala-se da Batalha de Ourique que, como observa José Hermano Saraiva (SARAIVA, 1987, p.55), “é o fato mais célebre da história dos séculos da luta contra os Mouros, travada em 25 de julho de 1139, portanto, no ano imediatamente anterior àquele em que D. Afonso Henriques começa a usar o título de rei”. Sabe-se que a vitória contra os

Mouros foi decisiva para a independência portuguesa de Castela. E que tal vitória está também totalmente envolta no mito. Apesar de variadas fontes serem unânimes em concordar que de fato havia um número elevadíssimo de Mouros contra um número pequeno de portugueses, a vitória fabulosa destes últimos acabou embasando o mito da origem sagrada da nação, fundada a partir do milagre. O Alferes em sua narrativa assinala que Portugal foi a primeira nação da Europa a ser fundada.

A luta contra Castela, na Batalha de Aljubarrota, bem como a tentativa de paz conseguida em virtude do casamento entre Dom Afonso e Isabel de Castela e a frustração posterior por causa da morte do príncipe, que acabou pondo fim ao sonho de unificação ibérica, também, são trazidas ao presente.

Antes de chegar ao acampamento, um dos militares, o mais ufanista deles, faz a seguinte pergunta: Qual é o destino de Portugal? Após discussões filosóficas acerca da verdade, o Alferes afirma: “Em vez de possuir um sentido lógico, a verdade é inacessível por possuir um sentido último que tudo explica, ou explicará”.

E finalmente na Base, enquanto os militares aguardavam as ordens de combate, a narrativa da história portuguesa chega ao 5º império e ao mito sebastianista. Salienta um dos militares: “Trata-se da maior desgraça que se transformou em mito”. É importante destacar que a partir desse momento, as personagens históricas de Alcácer Quibir, algumas delas, aparecem com a fisionomia dos militares do comboio. A imbricação entre passado e presente fica mais intensa a ponto dos mesmos atores encenarem os dois papéis. O Alferes passa a ser o próprio Dom Sebastião e o Furriel Manuel, o mais ufanista dos militares, representa um dos comandantes da Batalha de Marrocos. Obviamente que se mudam o figurino e as armas dos combatentes. Trocam-se roupas camufladas e fuzis por roupas medievais e espadas.

Começa-se a encenar a partida de Dom Sebastião, no ano de 1578, então com 24 anos, para a sua guerra santa, contra os mulçumanos. De acordo com José Hermano Saraiva (SARAIVA, 1987, p.169), Dom Sebastião embarcou com cerca de dezessete mil combatentes, dos quais cinco mil eram mercenários estrangeiros. Recusando-se a ouvir os conselhos dos capitães experimentados nas guerras de África, afastou-se da costa e dirigiu-se ao encontro do exército do rei de Marrocos, que encontrou nas proximidades de Alcácer Quibir. A batalha terminou por um enorme desastre. Metade dos soldados foi morta, a outra metade aprisionada. O próprio rei morreu.

A busca de respaldo no texto histórico nos mostra que o diretor Manoel de Oliveira não se afastou da historiografia quando montou o seu roteiro. Recorrendo ao texto histórico, vê-se a necessidade de se traduzirem as ordens de comando para os pelotões de soldados mercenários na Batalha marroquina.

O mais interessante, contudo, no desenrolar do filme, é que no momento em que o Alferes ia contar o que havia acontecido com Dom Sebastião, isto é, o seu aprisionamento por um general marroquino, as cenas dessa narrativa são interrompidas, porque têm lugar as cenas do presente, ou seja, os militares colonialistas saem da base para realizar o único combate do filme. E as tomadas de Alcácer Quibir ficam suspensas.

Conforme já falamos, o Alferes é gravemente ferido, e é no leito de um hospital militar, já agonizando, que ele rememora as últimas cenas históricas de Dom Sebastião, mas não mais narrando para os seus colegas. É apenas em sua mente febril que se desenvolvem as últimas cenas da batalha de 1578. Ele vê Dom Sebastião como se este estivesse olhando para si. Na verdade, nesse quadro construído por Manoel de Oliveira, Dom Sebastião mata a si próprio, enfiando a espada no peito. A guerra contra Marrocos era tão impossível para os portugueses que é como se Dom Sebastião caminhasse para o suicídio. E assim também foi o embate daqueles militares nas tomadas retratando o combate com o inimigo guerrilheiro. Para este último, a batalha não passou de uma escaramuça. As cenas finais são de grande simbolismo: caem gotas de sangue da espada de Dom Sebastião, sai sangue na boca do alferes.

No momento da morte do Alferes, tem-se a total simbiose do mito, se é que podemos falar assim. Como Dom Sebastião, o Alferes também havia ido lutar em África. Desta vez não se tratava da guerra santa, mas de uma guerra, para ele não totalmente justa, mas justo talvez fosse o motivo de conservar as terras portuguesas no além-mar.

Até aqui falamos da imbricação de fatos da historiografia passada com os fatos da guerra colonial feita em África. Sabemos que aos povos das colônias, através de seus movimentos de libertação MPLA, em Angola, FRELIMO, em Moçambique etc., lutavam desde 1960/61 para libertar as colônias do jugo colonialista português. Obviamente o filme não tem como objetivo mostrar a luta de libertação, mas, conforme já falamos, o seu enfoque é abordado do ponto de vista do dilema português, frente ao fim do colonialismo, que, pela performance do Alferes e pela derrota dos militares colonialistas, tudo indicava que aquela situação colonial estava chegando ao fim. A trilha sonora escolhida, sobretudo

para as cenas do acampamento, o hino do soldado, um fado, e o toque de recolher, também são índices do desfecho trágico do final da história.

Não temos elementos suficientes para afirmar que as cenas históricas rememoradas pelo *Alferes* são construídas, ou encenadas pelo viés da paródia. Mas em algumas vemos completamente esta intenção. Satiriza-se o próprio mito de fundação, ao mostrar Viriato e os seus pares vencendo os romanos, utilizando pedradas. Nas cenas da batalha de 1578, no momento em que os mulçumanos já atiravam contra os portugueses, Dom Sebastião dá ordens para não atacar. A mortandade do lado das tropas portuguesas aumenta tanto que o Capitão manco, de nome Alexandre Moreira, salta do cavalo e começa a atacar a pé, momento em que os outros pelotões, que ainda estavam rezando, enquanto seus soldados tombavam mortos, começam a atacar.

Apesar do filme fazer uma revisitação crítica ao passado e até mesmo satirizar a forma de colonialismo que Portugal queria continuar mantendo na recente década de 70, não podemos afirmar que ele descarta, ou tenta destruir, a aura cultural formada pelo mito. Se assim fosse, após a morte do herói *Alferes*, que não é chamado pelo nome próprio em nenhum momento, mas apenas pelo seu designativo militar, talvez não tivéssemos como trilha sonora a mesma música cantada na Ilha dos Amores como saudação ao grande herói Vasco da Gama. Na verdade, o *Alferes* deve também ser lido como um grande herói lusitano.

Com essa releitura que se faz da história portuguesa, ao satirizar aquilo que é considerado sagrado, porque tem as suas raízes no próprio mito – Dom Sebastião é a encarnação do próprio mito da herança sagrada – o que se verifica é uma profunda relativização da história, ou do passado histórico português, que pelo que se vê nem é tão histórico assim, já que ficção e realidade se misturam no decorrer do próprio material historiográfico. Quando se trata da história dos impérios, em geral, e do colonialismo lusitano, em particular, essas duas instâncias, a política histórica e o mito, se embaralham bastante. É evidente que o filme também está discutindo isso, ao criar um processo simbiótico entre o herói da guerra colonial do tempo presente e o herói igualmente colonialista do passado.

Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, Pedro Ramos de. *História do colonialismo português em África*. Lisboa: Editorial Estampa, 1979.
- ALEXANDRE, Valentim. A África no imaginário político português. (Séculos XIX e XX). In *Penélope*, Lisboa: Edições Cosmos e Cooperativa, 1995, pp. 39-52.
- BENDER, Gerald J. *Angola sob o domínio português: Mito e realidade*. Lisboa: Sá da Costa, 1980.
- BORBA, Francisco S. *Dicionário de usos do português*. São Paulo: Ática, 2002.
- CAMÕES, Luís. *Os lusíadas*. Lisboa: Imprensa nacional, 1972, p 351.
- LOURENÇO, Eduardo. *Labirinto da saudade*. 3. ed., Lisboa: Dom Quixote, 1988.
- _____. *Portugal como destino seguido de mitologia da saudade*. Lisboa: Gradiva, 1999.
- _____. Prólogo e Retrato (Póstumo) do nosso colonialismo I. In *Revista Critério 3*, Lisboa, 1976, janeiro, pp. 7-31.
- RAMALHO, Maria Irene; RIBEIRO, António Souza. (Org.) *Entre ser e estar*. Porto: Edições Afrontamento, 2002.
- PEPETELA. *Mayombe*. São Paulo: Ática, 1982.
- REIS, Eliana Lourenço de Lima. *Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- SARAIVA, José Hermano. *História concisa de Portugal*. 11. ed., Lisboa: Europa-América, 1987.

Viagens à roda de Chapeuzinho Vermelho:

Guimarães Rosa e Chico Buarque

Regina Michelli
FFP/UERJ - UNISUAM

“A única viagem válida é a que o homem faz ao interior de si mesmo.” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2002: 952-3)

Crescimento pressupõe movimento. Impossível crescer estagnado, restrito a um espaço aprisionante, ainda que seja a casa protetora ou a literatura consagrada pelo tempo. A literatura contemporânea revisita o passado, resgatando-o sob um novo prisma. O conceito de intertextualidade orienta a seleção do *corpus*: “todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, se instala a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, pelo menos, como dupla” (Júlia Kristeva. Apud: CARVALHAL, 2001: 50). Analisar as obras que se tecem à roda de *Chapeuzinho Vermelho* permite vislumbrar o diálogo entre textos e tempos, proposta deste trabalho, observando a importância da “viagem” em *Fita verde no cabelo: velha nova história*, de Guimarães Rosa, e *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque.

Abordando a estrutura dos contos de fadas, com base em Wladimir Propp, Nelly Novaes Coelho destaca inicialmente cinco invariantes (2000: 109), introduzindo, posteriormente (2003: 113), uma anterior às demais: uma situação de crise ou mudança; aspiração (desígnio ou obediência); viagem; desafio (ou obstáculo), mediação (auxiliar mágico, natural ou sobrenatural) e conquista do objetivo. Em Propp, a décima primeira função das personagens é a partida, significando que “O herói deixa a casa” (2003: 80). A viagem – o sair de casa – é condição fundamental para que o herói realize seu desígnio. Só partindo para o mundo, enfrentando os perigos inerentes à vida, ele pode adquirir autonomia, amadurecer. Há, assim, um deslocamento físico-geográfico e um metafórico, psíquico-existencial. A viagem assinala uma transformação interna, revestindo-se de valor iniciático – para a personagem e para o leitor, também ele viajante: “A viagem exprime um desejo profundo de mudança interior, uma necessidade de experiências novas, mais de que

um deslocamento físico. Segundo Jung, indica uma insatisfação que leva à busca e à descoberta de novos horizontes.” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2002: 952).

O trabalho tem por fulcro a história de *Chapeuzinho Vermelho*, de que se apresenta um resumo dos textos mais conhecidos. A primeira adaptação literária de *Chapeuzinho Vermelho* foi realizada por Charles Perrault, escritor francês que publicou sua coleção de contos de fada em 1697, com o título “Histórias ou Contos dos Tempos Passados, com Moralidades” e subtítulo “Contes de Ma Mère l’Oye” (Contos de Mamã Gansa). Em algumas traduções, o conto em análise aparece com o título de *Capinha Vermelha* ou *Capuchinho Vermelho*, por causa da capinha feita pela avó. A história mostra que, a pedido da mãe, a linda menina vai visitar a avó adoentada e leva-lhe um bolo e um pouco de manteiga. No caminho pela floresta, encontra o lobo, que não a ataca devido à presença de lenhadores nas proximidades. O lobo descobre o destino de Chapeuzinho, informa-lhe que também visitará a vovozinha e sugere que sigam por caminhos diferentes a fim de ver quem chegará primeiro à casa dela. Chapeuzinho, além de ir pelo caminho mais longo, ainda se distraía colhendo frutas e flores e correndo atrás de borboletas. Ao chegar, o lobo avança para a vovó e a devora; deita-se na cama e espera pela menina. Mesmo estranhando a voz da “vovó”, Chapeuzinho despe-se e se mete na cama com ele, buscando conciliar a aparência do lobo (escondido nas cobertas) com a imagem da avó. O espanto da menina com aquela “avó”, em traje de dormir, percorre os órgãos ligados aos sentidos: braços, pernas, orelhas, olhos e, ao se admirar dos dentes tão grandes, é devorada pelo lobo. Ao final, a moral reforça a visão educativa existente no texto: alerta diretamente as meninas não só sobre o risco que correm ao conversarem com estranhos, mas principalmente sobre o perigo de se deixarem seduzir por “lobos” “mansinhos,/ Quietos, ternos, sossegados,/ Os quais, brandos, recatados,/ Vão perseguindo as donzelas/ Até casa, e às vezes até se deitam com elas./ Quem não vê, pois, que os lobos carinhosos/ De todos são decerto os mais perigosos?” (1977: 100). A história cumpre, assim, uma função pedagógica ao transmitir os valores ideologicamente aceitos por aquela sociedade.

Os irmãos Grimm escreveram duas versões da história de *Chapeuzinho*, publicada em 1812. A origem do título reporta-se à mesma situação encontrada em Perrault: a avó dá um pequeno capuz de veludo vermelho de presente à neta, que funciona como uma marca de identidade. Nesta história, a mãe pede que Chapeuzinho leve alguns bolinhos e uma garrafa de vinho à avó adoentada, mas agora a adverte quanto à forma de se conduzir, “quando

estiver na floresta olhe para a frente como uma boa menina e não se desvie do caminho. Senão, pode cair e quebrar a garrafa, e não sobrar nada para a avó. E quando entrar, não se esqueça de dizer bom-dia e não fique bisbilhotando pelos cantos da casa” (2004: 30). É necessário cruzar a floresta, local onde se encontra o lobo, predador natural. A ingenuidade da menina – que desconhece a ameaça que o lobo representa – permite não só a aproximação como a conversa com o animal, informando-lhe seu destino. O esperto animal sugere que ela aproveite a bela paisagem para colher flores e oferecê-las à avó, sugestão aceita pela menina que, desobedecendo aos conselhos de sua mãe, embrenha-se pela mata. Ela se distrai, enquanto o lobo alcança a casa da vovó: entra, devora a velha senhora inteirinha, veste suas roupas e deita-se na cama, à espera de Chapeuzinho. Após pegar muitas flores, a menina retorna à trilha certa, mas, ao chegar à casa, encontra a porta aberta e é tomada por um mau pressentimento: “Puxa! Sempre me sinto tão alegre quando estou na casa da vovó, mas hoje me sinto muito aflita” (2004:33). Ao penetrar o quarto da avó, estranha a figura lá deitada, interrogando-a acerca de órgãos ligados aos sentidos: orelhas, olhos, mãos e boca. Chapeuzinho é devorada pelo lobo, mas surge um caçador, atraído pelos roncões do animal que dormia. Ele, com uma tesoura, abre a barriga do lobo. A primeira a sair é Chapeuzinho Vermelho - “Ah, como eu estava assustada, era tão escuro na barriga do lobo!” (1993: 22) -; em seguida, a avó. A menina enche a barriga do lobo com pedras grandes que o impossibilitam de correr e ele cai morto no chão. Os três – Chapeuzinho, a avó e o caçador – comemoram a vitória sobre o lobo. O último retira a pele do lobo e a leva para casa. A avó saboreia os petiscos que a neta lhe levava e recupera a saúde. A menina aprende a lição: “Nunca mais sairei da estrada e penetrarei na floresta, quando isso for proibido por minha mãe.” (1993: 23).

A segunda versão apresenta uma Chapeuzinho que não se deixa ludibriar pelo lobo. Chega à casa da avó e conta-lhe o encontro com o animal. Este bate à porta, fingindo ser Chapeuzinho, mas as duas preparam-lhe uma armadilha: o lobo subira ao telhado e a menina enche um cocho de pedra, que estava à entrada da casa, com a água do cozimento de salsichas. Atraído pelo cheiro, o lobo se desequilibra e cai do telhado no cocho, morrendo afogado. Chapeuzinho retorna à sua casa sem qualquer problema.

Há versões francesas pouco conhecidas, mas citadas por Bruno Bettelheim (1980: 205) e Maria Rita Kehl (2002: 469), em que Capinha Vermelha come a carne da avó e bebe seu sangue. Esta história pode ser encontrada na íntegra em *Contos de fadas* (2004: 334-335),

com o título “A História da Avó” (anônimo), e em *O grande massacre de gatos*, de Robert Darnton (1986: 21-22), embora o desfecho seja diferente: em “A História da Avó”, a menina burla o lobo, enquanto na segunda é devorada por ele. O conto “A História da Avó” inicia com uma menina, sem menção alguma a chapéu, que leva pão e uma garrafa de leite à casa da avó, a pedido de sua mãe. O encontro com o lobo acontece em uma encruzilhada, sem referência à floresta. O lobo, depois de perguntar à menina para onde vai, interroga-a sobre o caminho que seguirá, se o das folhas de pinheiro, se o das pedras. Ela segue o primeiro, enquanto o lobo chega à casa da avó pelo outro, mata-a e põe um pouco da carne dela na despensa e uma garrafa com o sangue na prateleira. Logo a seguir, a menina bate à porta, entra e o lobo lhe diz para trazer a carne e a garrafa de vinho. Ela serve-se da comida e da bebida, sendo advertida por um gatinho na sala, que diz: “Eca! É preciso ser uma porca para comer a carne e beber o sangue da vovó”. A menina se despe, seguindo as ordens do lobo para tirar suas roupas, jogá-las ao fogo (uma vez que não mais precisará delas) e ir se deitar com ele, na cama. A seguir, inicia-se o diálogo de estranhamento da menina diante daquela “avó” tão peluda e demasiadamente grande (referência a unhas, ombros, orelhas, narinas e boca). Quando o lobo responde à última pergunta, dizendo-lhe que a boca “É para comer você melhor, minha filha”, a menina pede para ir lá fora, pois está “muito apertada”. Depois de alguma relutância, o lobo permite que ela vá, mas com um cordel preso a sua perna. A menina amarra a ponta do cordel em uma ameixeira e foge. O lobo, percebendo a demora, segue-a, mas ela consegue chegar à sua casa antes dele.

João Guimarães Rosa brinda-nos com uma “nova velha estória” de Chapeuzinho Vermelho: *Fita verde no cabelo* (usaremos a edição de 1992, conforme bibliografia; como a obra não apresenta numeração nas páginas, não será feita qualquer remissão bibliográfica após citação). A noção de intertextualidade assegura que

A repetição (de um texto por outro, de um fragmento em um texto, etc.) nunca é inocente. Nem a colagem nem a alusão e, muito menos, a paródia. Toda repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor. A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo?) o re-inventa. § Toda apropriação é, em suma, uma “prática dissolvente”. (CARVALHAL, 2001: 53-4)

A história inicia apresentando uma aldeia comum, embora as marcas do discurso literário rosiano já desinstalem o leitor de qualquer posição cômoda acerca do que vai ler:

Havia uma aldeia em algum lugar, nem maior nem menor, com velhos e velhas que velhavam, homens e mulheres que esperavam, e meninos e meninas que nasciam e cresciam. Todos com juízo, suficientemente, menos uma meninazinha, a que por enquanto. Aquela, um dia, saiu de lá, com uma fita verde inventada no cabelo.

O espaço físico caracteriza-se pela indefinição, marcada por artigo e pronome indefinidos. O lugar, “nem maior nem menor”, não sofre qualquer distinção, enquadrado na medianidade que também configura a aldeia em que mora a avó: “uma outra e quase igualzinha aldeia”. O espaço social reproduz a sensação de mesmice, percebida na passividade presente nas ações dos seres humanos, ações inerentes às idades cronológicas e às funções exercidas. Não há ruptura com o estabelecido, há reprodução em velhos que velhavam, marcando o tempo que passa praticamente à espera de um ponto final. O neologismo semanticamente reproduz o radical do substantivo, marcando a permanência, a continuidade. Os adultos também passivamente esperam – o que esperam, não importa, mais acentuando a falta de horizontes visíveis através de um verbo transitivo sem objeto. Às crianças ainda correspondem alguma novidade (“nasciam”) e desenvolvimento (“cresciam”), caracterizadas por duas ações que, mesmo assinalando uma certa movimentação, permanecem no esperado. As diferenças etárias apresentadas de início – velhos e velhas, homens e mulheres, meninos e meninas –, são também neutralizadas, com o “juízo” que “todos” “suficientemente” evidenciam. O pronome indefinido “todos” globaliza, funde, unifica as diferenças, mesmo as de gênero, mostrando que o juízo, por ser comum a todos, torna-os também comuns, indistintos, ratificando no espaço social a indiferenciação e a medianidade do espaço físico. A expressão “com juízo” assinala a inserção nas regras sociais, naquilo que a sociedade prescreve, ainda que o advérbio de modo aponte para uma certa maleabilidade nesse estado.

Introduz-se, porém, o elemento “perturbador” da ordem: uma “meninazinha”, com uma fita verde inventada no cabelo. Alguns traços assinalam a imaturidade da menina: o uso do diminutivo, contrariando a forma mais usual, *menininha*; a qualificação da fita pela cor verde, cujo significado evidencia o não amadurecimento de um fruto, da mesma forma que o simbolismo presente na cor remete à esperança do que está por vir; a caracterização da fita como inventada, associando-se ao imaginário, àquilo que existe embora não seja visível. O emprego do substantivo no diminutivo não implica diminuição – ainda que antecedido pela palavra “menos”, aqui com significado de exceção. Sua formação segue a lógica de pospor o sufixo de grau diminutivo à palavra, ferindo, porém, as regras

gramaticais. A menina que se apresenta é diferente – diferente de “todos”, afastada da padronização comportamental. A “transgressão” lingüística corrobora o perfil criado para ela. A “fita verde inventada” intensifica a diferença, não só em relação à história matriz, em que temos um chapeuzinho vermelho, como nos atributos dados à fita – verde – ainda imatura, sem juízo – e inventada, de que se fala abaixo.

A personagem adquire, no discurso do narrador, o nome de “Fita-Verde”, que passa a identificá-la tal como acontece com Chapeuzinho Vermelho. O imaginário – o inventado – tem seu estatuto resguardado no conto uma vez que passa a nomear o ser; afinal, “tudo era uma vez”: a totalidade redonda no tempo mítico, só o ficcional permanece, transcende. O termo “inventada” remete ainda ao diferente, àquilo que foi criado. O significado dicionarizado assinala que inventar é criar algo, concreto ou abstrato, ainda não conhecido ou não concebido; é descobrir um modo, uma maneira nova, original, de se fazer alguma coisa. Não só a fita é inventada, como Guimarães Rosa também nos oferece um “conto inventado”, uma nova maneira de reescrever *Chapeuzinho Vermelho*. No lugar do chapéu, porém, uma fita, que liga, une. E Fita-Verde, real ou inventada, re-inventa o passado e passa a existir no diálogo entre textos, tempos, autores. “Os personagens migram” (ECO, 2003:15).

A intertextualidade é visível neste conto, como o próprio título assegura. Da “velha história” encontram-se permanências como: a ordem da mãe para que a filha vá à casa da avó; a beleza da filha, que, como Chapeuzinho, é linda, embora aqui o adjetivo apareça substantivado: “ela, a linda”. Aprecem ainda outros resgates como: o amor da avó, que neste conto não é a doadora da fita “inventada”; a necessidade de “atravessar o bosque” para chegar à aldeia e à casa, “depois daquele moinho”; a distração pelo caminho; o diálogo, aqui efetivado com a avó.

Muitas outras são as marcas do novo. O pote, que agora leva Fita-Verde, contém doce em calda, mas o cesto está vazio, à espera de ser preenchido com framboesas, ao longo do caminho. Há, portanto, um convite a uma ação permitida, o que se diferencia da orientação recebida por Chapeuzinho para não se desviar da estrada. Fita-Verde tem lacunas a preencher, evidenciando uma abertura ao novo; Chapeuzinho precisa seguir o que lhe foi recomendado, sua cesta já estava preenchida com os quitutes maternos, assim como seu comportamento simbolicamente também foi determinado pela mãe (e nada de curiosidades!, na versão de Grimm). Fita-Verde precisa empreender sua busca para

preencher seus espaços. O caminho se faz ao caminhar e a cesta vazia indica a ausência, mas também a possibilidade de vir a ser preenchida – e pela própria menina.

No bosque, Fita-Verde vê apenas lenhadores que metonimicamente estendem sua profissão à atividade que realizam: o substantivo caracteriza o verbo, a ação (“lenhadores, que por lá lenhavam”). O predador externo já foi morto por eles: não há mais lobo no bosque, “desconhecido nem peludo”. A ilustração de Roger Mello, porém, desenha a feição do lobo na face dos trabalhadores. Lobo animal, portanto, não há, mas persiste o lobo em cada homem ilustrado. O olhar de Fita-verde, no traço de Mello, apresenta-se oblíquo e dissimulado, olhos de Capitu, sorriso de Mona Lisa, os pés no chão, a cesta vazia em uma mão, o pote na outra. Aparência mais de menina-moça que “meninazinha”. O olhar lançado por essa Fita ainda Verde, que “faz fita” para os lenhadores, provavelmente desperta-lhes o apetite voraz, atualizando a figura do lobo sedutor de avós e meninas. O verde, na ilustração, paira acima da cabeça de Fita-Verde, como gafanhoto saltitante.

Aparentemente não há mais riscos, não há mais diálogo com o outro – que se ameaça, também permite o crescimento. Não há mais floresta. Diferente é aqui o perigo, sem medos visíveis. É com ela mesma que Fita-Verde conversa. A ilustração do bosque, porém, lembra mais uma floresta escura e tenebrosa que um bosque, com a cor verde se espalhando pelo chão como se marcasse um caminho.

O narrador afiança o poder decisório daquela “meninazinha”, em um mundo que apenas espera ou faz o esperado: “E ela mesma resolveu escolher tomar este caminho de cá, louco e longo, e não o outro, encurtoso” e com juízo, poder-se-ia acrescentar. Fita-Verde transgredir não a imperativos maternos ou sociais, porque tais não lhe foram dados. A transgressão reside em sua postura diante dos caminhos da vida, escolhendo livremente, anunciando atitudes outras, rompendo com o marasmo daquela sociedade. Sua escolha recai sobre o caminho louco – “Sem a loucura que é o homem/ Mais que a besta sadia,/ Cadaver addiado que procria?”, nos interroga Fernando Pessoa em *Mensagem* (1976: 76). A loucura aponta o novo, o prazer, a transgressão a uma sociedade inserida no “juízo”. Fita-Verde abdica ainda do pragmatismo inerente ao caminho “encurtoso”: prefere o longo, aquele que lhe permite usufruir a travessia pelo bosque, capaz de permitir apreender – e aprender – a vida além dos estreitos limites impostos ao olhar humano pelas cegueiras da sociedade. “Saiu, atrás de suas asas ligeiras, sua sombra também vindo-lhe correndo, em pós.”. De um lado, a liberdade, o vôo, a movimentação que ela persegue indo-lhe “atrás”;

de outro, a sombra, o revés, o outro lado da psique, também em movimento. À frente, a guiá-la, as asas, agitando futuro, vida. Atrás, o reflexo da imagem, o resquício, as sombras, o passado acompanhando-a, os medos que carrega. As asas lhe pertencem, são suas, não de outrem, e lhe conferem o poder de sair, de “voar”.

A diversão de Fita-Verde caracteriza-se pelo lúdico, pelo prazer, pela brincadeira como um fim, e não pelo resultado que poderia obter. Diverte-se com “avelãs do chão não voarem” provavelmente à sua passagem, o que seria mais comum. As borboletas – livres e soltas - são inalcançáveis para ela, indicando a instabilidade e o movimento destes insetos que não param de voar a fim de configurarem um quadro ou um buquê (o que acontece quando são capturados por colecionadores, passividade encontrada apenas na morte). As flores, colhidas por Chapeuzinho até não agüentar mais, aqui parecem ser preservadas de sua morte antecipada: “plebeínnhas flores, princesinhas e incomuns” ignoradas “se cada uma em seu lugar”, “quando a gente por elas passa”. O narrador caracteriza as flores antiteticamente, quer assinalando a variedade das espécies – plebéias ou princesas -, quer afirmando uma visão incomum das mesmas. Aldeia e homens são marcados pelo mesmo, pelo comum, enquanto a vida pulsa na natureza. O rompimento do estabelecido caracteriza o comportamento de Fita-Verde: “Vinha sobejadamente.”, transbordando em sensações e sentimentos. A espera passiva estende-se até os objetos do espaço físico-social: “A aldeia e a casa esperando-a acolá”. Fita-Verde é a única que, “um dia”, “saiu de lá”, “partiu”, “indo, no atravessar o bosque”, “saiu, atrás de suas asas ligeiras”.

Espaço e tempo são duas categorias relativizadas no texto. O escritor conduz à reflexão sobre o visível e o invisível, o que se olha e o que se percebe. O moinho, “a gente pensa que vê”, mas vê apenas a exterioridade, sem perceber a sua real dimensão, talvez numa referência aos moinhos de Don Quixote, também ele sonhador e incomum. Acredita-se em uma realidade - e concretude - que, no entanto, é apenas percebida ilusoriamente, porque o homem não “sabe” ver, faltam-lhe a maturidade e a sabedoria para enxergar além da superfície ilusória da realidade. Quanto ao tempo, que escorre inexoravelmente, trazendo mudança e às vezes maturidade, é ainda menos percebido, “horas, que a gente não vê que não são”, ou, retirando-se a negativa reduplicada, horas que a gente vê que são: o ser humano percebe o tempo como se fosse algo palpável, concreto, quando é fluidez, passagem. Tempo e espaço se relativizam no texto, realçando a estreita percepção humana diante do visível e do invisível.

Fita-Verde, por outro lado, “entrou e olhou”. A menina vai realizar a grande travessia do conto: a tomada de consciência da finitude da vida. Ao penetrar a casa da avó, Fita-Verde começa a perceber o estado da velhinha. Tenta levantar hipóteses que, no fundo, a tranquilizem, justificando a debilidade manifesta na fala com que a avó se dirigira a ela: “Devia, para falar agagado e fraco e rouco, assim, de ter apanhado um ruim defluxo”. O diálogo que neste conto se desenvolve é entre a avó - e não o lobo - e a neta. Aquela, ameaçada pelo tempo que se esvai; esta, espantada pelo estado da avó e entristecida pela perda da fita verde que, de inventada, passa a “no cabelo atada”. A perda da fita faz parte do processo de amadurecimento, de entrada na realidade: a alegria e a diversão começam a dar lugar à tristeza; a fita inventada - articulando a imaginação -, agora está presa ao cabelo. A fita foi perdida “em caminho”, mas outra é a perda que agora se anuncia.

Há um contraste na caracterização de avó e neta, pólos evidenciados no texto. A menina tem tempo e pode escolher o caminho louco e longo; no vigor de sua juventude, chega “suada e com enorme fome de almoço”. A avó evidencia a falta de fome física, carecendo mais de atenção da neta: “Depõe o pote e o cesto na arca, e vem para perto de mim, enquanto é tempo”. Fita-Verde, através de exclamações e uma interrogação final, realça a magreza dos braços da avó, a tremedeira das mãos, os lábios arroxeados, os olhos fundos e parados, o rosto encovado e pálido. Configura-se uma descrição da morte através dos estragos que efetiva no ser humano. A resposta da avó marca a premência do tempo, o “nunca mais” aproxima-se. Enquanto o lobo de *Chapeuzinho Vermelho* reafirma seu poder através das respostas dadas (É para melhor te...), a avó anuncia sua fragilidade e sua impotência diante da morte iminente. A menina desenvolve um processo de constatação caracterizado pelo espanto e admiração - por isso as exclamações -, a que se segue a pergunta angustiada sobre os “olhos tão fundos e parados” da avó, buscando descobrir o que está acontecendo. A avó - como os velhos descritos no início do conto - velhava, deitada na cama. Os verbos utilizados para caracterizar sua fala registram a gradação de sua decrepitude, confirmada também pela ilustração: murmurou, suspirou, gemeu, sempre afixando no discurso a perda de poder, intensificada pelos advérbios: “não vou nunca mais poder”. Fita-Verde, do espanto e da tristeza iniciais, passa ao susto: “mais se assustou, como se fosse ter juízo pela primeira vez. Gritou: -Vovozinha, eu tenho medo do Lobo!...”. A menina evolui da alegria ingênua que nada teme - tal como a Chapeuzinho que desconhece o lobo e dele se aproxima - à percepção de um predador maior,

maiusculizado. Fita-Verde conhece o medo de um Lobo que representa o defrontar-se com o novo, com o desconhecido (afinal, o lobo é “desconhecido”), com a morte:

Uma coisa é enfrentar um perigo mortal, que requer a coragem do risco, a prontidão de reflexos, a necessidade de lutar pela sobrevivência. Diferente é enfrentar o peso de inevitabilidade da morte e aceitar pensar que, todavia, há um fim. É preciso um outro tipo de coragem! O pensamento da morte é, sobretudo hoje, exorcizado, evitado, negado. A negação parece a mais evidente modalidade de fuga que nos permite viver como se vivêssemos para sempre. (...) A psicóloga Oliverio Ferraris, que por muito tempo se dedicou ao medo, ressalta que, onde há o limite do racional, como na morte, a partilha com outros é o único recurso pelo menos para aliviar o sofrimento e para não nos fazer cair no túnel da angústia. (CICERI, 2004:156-7)

Esse é o grito de Fita-Verde em busca do auxílio da avó para a compreensão do que se passa, auxílio que ela é incapaz de dar, pela morte já consumada, mas também porque o caminho empreendido é solitário: “O animal não antecipa sua morte. O homem, ao contrário, sabe – muito cedo – que morrerá. É, pois, o único no mundo a conhecer o medo num grau tão terrível e duradouro” (DELUMEAU, 2002: 19). A viagem de Fita-Verde configura-se existencial:

O simbolismo da viagem, particularmente rico, resume-se no entanto na busca da verdade, da paz, da imortalidade, da procura e da descoberta de um centro espiritual. (...) É que, na realidade, essas viagens só se realizam no interior do próprio ser. A viagem que é uma fuga de si mesmo nunca terá êxito. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2002: 951)

A ilustração de Roger Mello mostra, na penúltima página, Fita-Verde ajoelhada sobre as pernas, as mãos no rosto; na última, ela de costas, a aldeia desestruturada (casas e igrejas soltas pela página).

Fita-verde não demonstra medo, mas este surge ao final, medo interno, metaforizado em lobo, com letra maiúscula, diferente do lobo substantivo comum. O grito da menina revela a tomada de consciência de seus temores: a perda da avó – e da fita inventada – projeta-a num espaço não vivenciado até aquele momento. O bosque representa o espaço do prazer; a casa da avó, o contato com a perda, com a finitude. Segundo Bettelheim, “As estórias “fora de perigo” não mencionam nem a morte nem o envelhecimento, os limites de nossa existência, nem o desejo pela vida eterna. O conto de fadas, em contraste, confronta a criança honestamente com os predicamentos humanos básicos.” (1980: 5).

O medo externo – o lobo – foi aparentemente destruído pela racionalidade e pelo juízo das pessoas, não existe no discurso embora persista no texto visual, através da aparência dos lenhadores. O viver cotidiano encerra o medo, camuflando esse sentimento e

deslocando-o para outros seres. Mas a meninazinha não se enquadra nos estreitos moldes sociais e vai nomear o medo, detectá-lo. Uma vez identificado, torna-se mais fácil enfrentar e vencer o medo. E o principal medo do ser humano é o da morte:

A função dos contos “imodificáveis” é precisamente esta: contra qualquer desejo de mudar o destino, eles nos fazem tocar com os dedos a impossibilidade de mudá-lo. E assim fazendo, qualquer que seja a história que estejam contando, contam também a nossa, e por isso nós os lemos e os amamos. Temos necessidade e sua severa lição “repressiva”. A narrativa hipertextual pode nos educar para a liberdade e para a criatividade. É bom, mas não é tudo. Os contos “já feitos” nos ensinam também a morrer.

Creio que esta educação ao Fado e à morte é uma das funções principais da literatura. Talvez existam outras, mas não me vêm à mente agora. (ECO, 2003: 21)

Chapeuzinho Amarelo, de Chico Buarque, apresenta, logo de início, um medo paralisador, hiperpotencializado a tal ponto que inviabiliza o viver enquanto ação: “Tinha medo de tudo,/ aquela Chapeuzinho.” (como a obra também não apresenta numeração nas páginas, não será feita qualquer remissão bibliográfica após citação). O imaginário aparece com poder negativo, intensificando o medo ao deformar seres e situações: “Minhoca, para ela, era cobra”. O resultado, “vivia parada”. O advérbio de negação, repetidamente usado, intensifica o estatismo, a recusa ao agir. Há o medo real e o medo imaginário, “medos alimentados, ou seja, sustentados e nutridos pelo próprio medo” (CICERI, 2004: 139). A referência a *Chapeuzinho Vermelho* aparece implícita no medo presente até da ficção: “Ouvia conto de fada/ e estremeia”.

A obra resgata “o medo do tal do lobo”, o que evidencia o medo de uma imagem construída e não o medo de um lobo real, concreto. Aliás, “Um LOBO que nunca se via” e “que vai ver que o tal do LOBO nem existia”, lobo grafado com todas as letras em maiúscula, dimensionando seu tamanho. *Chapeuzinho Amarelo* passa a ter medo do medo fabricado por sua imaginação, lobo convertido em sombra pelo traço de Ziraldo, que ilustra a edição de 2002. Originário do medo, este lobo apresenta-se como uma figura quase inexistente, muito distante da menina: “morava lá longe,/ do outro lado da montanha,/ num buraco da Alemanha”, remetendo-nos a um outro lobo, presente na história dos irmãos Grimm, alemães os dois.

Chega o dia de a menina enfrentar o próprio medo, recuperando o sentido etimológico da palavra enfrentar: colocar-se em frente ao que a atemoriza. Ela se defronta com o lobo –

“um dia topou com ele” – e o animal que se lhe apresenta é tão terrível como a descrição que dele é oferecida:

carão de LOBO,
olhão de LOBO,
jeitão de LOBO,
e principalmente um bocão
tão grande que era capaz
de comer duas avós,
um caçador,
rei, princesa,
sete panelas de arroz
e um chapéu
de sobremesa.

A descrição inicial do lobo resgata a observação feita por Chapeuzinho Vermelho na casa da avó: o lobo tem “carão”, “olhão”, “jeitão” e “bocão” de LOBO. O aumentativo exagera as características desse lobo, exagero ratificado também no seu apetite, enumerando-se elementos que remetem à história de Chapeuzinho de Grimm – “era capaz/ de comer duas avós,/ um caçador; (...) e um chapéu/ de sobremesa”, bem como elementos cotidianos, como “sete panelas de arroz”. Há uma ameaça real – relacionada nas histórias do passado, em que o lobo era capaz de comer avós e um chapéu, embora fosse derrotado pelo caçador –, mas muito menos terrível que a construída no imaginário, lobo também “inventado”: “assim que encontrou o LOBO,/ a Chapeuzinho Amarelo/ foi perdendo aquele medo,/ o medo do medo do medo/ de um dia encontrar um LOBO”. O artigo indefinido – “um LOBO” – caracteriza o medo do desconhecido; quando o “indefinido” dá lugar ao claro, o lobo é precedido por artigo definido e o medo vai desaparecendo. O escritor desconstrói essa idéia através da linguagem: a repetição reiterativa da palavra medo vai reduzindo seu significado fantasmagórico até permitir que o objeto em si apareça, desvinculado do sentimento que provocava. Até mesmo o número de vezes que o substantivo é repetido vai gradativamente diminuindo, de quatro, número inicial, para um e, depois, apenas o lobo permanece, sem o medo. O substantivo lobo, destacado pelo emprego de letras maiúsculas, é reduzido à condição de nome comum.

Mas o engraçado é que,
assim que encontrou o LOBO,
a Chapeuzinho Amarelo
foi perdendo aquele medo,
o medo do medo do medo
de um dia encontrar um LOBO.
Foi passando aquele medo
do medo que tinha do LOBO.

Foi ficando só com um pouco
de medo daquele lobo.
Depois acabou o medo
e ela ficou só com o lobo.

Sem o medo de Chapeuzinho Amarelo, o lobo perde seu poder. Para que este exista, é necessário que haja o reconhecimento da ascendência sobre outrem. O lobo vai sendo descaracterizado em sua vilania, transforma-se em “arremedo de lobo”. A descrição que dele se oferece é caracterizada por um acúmulo de adjetivos ratificando a reação do lobo ao seu desmascaramento, “lobo sem pêlo. Lobo pelado”, nu, sem as máscaras que o medo criara: “Os lobos e as bruxas não metem medo porque são monstruosos, mas, ao contrário, nossos medos podem se tornar e criar monstros. (...) será preciso indagar com que raça de lobos ou bruxas temos de lidar.” (CICERI, 2004: 146).

O Lobo ficou muito chateado
de ver aquela menina
olhando pra cara dele,
só que sem o medo dele.
Ficou mesmo envergonhado,
triste, murcho e branco-azedo,
porque um lobo, tirando o medo,
é um arremedo de lobo.
É feito um lobo sem pêlo.
Lobo pelado.

O lobo, porém, deseja manter a relação opressora, inicialmente gritando e, depois, berrando. Tenta intimidar a menina com o reconhecimento de sua identidade e, conseqüentemente, da supremacia que acredita lhe ser devida: repete o nome para que ela saiba “com quem não estava falando”. No fundo, o que o lobo deseja recuperar é a figura de LOBO, aquela construída pelo medo e que é pura imaginação. A menina agora fala com o lobo já categorizado em sua condição animal e não com a imagem anteriormente amedrontadora. Na frase proferida pelo lobo ecoa uma outra, sem o “não”, empregada à época da ditadura militar, marca da opressão e da tentativa de obter a subserviência do outro pelo temor, representando uma ameaça: “Sabe com quem está falando?”. À raiva crescente do lobo corresponde o riso e o enfado de Chapeuzinho Amarelo.

Lidando com a concretude da palavra, Chico Buarque opera a transformação do significante lobo. O processo é também o da repetição: ao reafirmar “umas vinte e cinco vezes” o seu nome, o lobo vira bolo, a identidade se altera e, com ela, o medo, pois agora é o lobo que teme ser devorado pela Chapeuzinho Amarelo, numa clara inversão de papéis. A Chapeuzinho Amarelo paralisada do início da história apresenta-se agora através de

frases afirmativas que reiteram uma ação genuína, negando o medo e a fuga que a caracterizavam: “Não tem mais medo de chuva/ nem foge de carrapato./ Cai, levanta e se machuca,”. Lida simbolicamente com o próprio medo contido no adjetivo amarelo, brincando de amarelinha, o que antes não conseguia fazer:

A superação do medo decorre de um trabalho com a palavra, a partir de sua decomposição em sílabas e da inversão destas. Através dessa operação, LOBO transforma-se em BOLO e, nessa transformação, anulam-se os traços amedrontadores e instaura-se uma relação inversa, onde ele é que fica à mercê da criança. Assim, *Chapeuzinho Amarelo* é um texto que tematiza a relação da palavra com as coisas e que sugere o poder da linguagem na transformação da realidade. (LAJOLO e ZILBERMAN, 1985: 156)

O medo transforma-se em festa, em vida. As palavras adquirem uma nova sonoridade através do jogo transgressor com a arbitrariedade do signo lingüístico: “A bruxa virou xabru/ e o diabo é bodiá”, os fantasmas são exorcizados, bem como as palavras que os nomeiam, viradas do avesso, tal qual o lobo. Um outro poder se instala através de uma viagem que se realiza aqui pela linguagem, invertendo, subvertendo, criando, instaurando o humor, o riso, o jogo - de amarelinha, de palavras:

a obra literária rompe com as expectativas de seu leitor e existe para isto. Em outras palavras, a criação artística é uma mensagem que se orienta necessariamente para seu recebedor, reproduzindo, neste aspecto, o processo usual de comunicação. Mas ela se particulariza na medida em que provoca um estranhamento. (ZILBERMAN, 2003: 174)

A articulação da língua na construção de sentidos permite, ao homem, a elaboração de seu mundo interno e a percepção mais clara do que o cerca; permite, acima de tudo, traduzir-se – para si e para outrem –, buscando um sentido para a vida, horizontes apenas vislumbrados através, e fundamentalmente, da palavra. *Chapeuzinho Amarelo* subverte códigos e a menina vence os fantasmas que a impediam de crescer. Outra foi, portanto, a viagem de Chapeuzinho Amarelo, sem floresta nem bosque, mas encontrando seu lobo interno e domando-o, afirmando suas potencialidades criativas na vida, ousando sair da clausura em que se encontrava para lançar-se à aventura de viver. É uma viagem que realiza sozinha, sem a orientação de qualquer mãe ou avó a lhe indicar caminhos. O amarelo do medo – presente em algumas expressões ao longo do texto - evolui para o simbolismo da tomada de consciência. Cor associada à luz, à razão. As ilustrações na edição de 1994, cujo crédito ao autor não aparece discriminado na obra, assinalam uma Chapeuzinho corada ao final e, na última página, o chapéu na extremidade superior, à direita, parece querer voar para fora da página, como se saísse de sua vida; na de Ziraldo, 2002, a principal marca é

um sorriso que toma conta do rosto da menina e o chapéu parece que foi devidamente incorporado ao seu perfil. A análise dos dois tipos de ilustração é uma leitura por demais convidativa que este trabalho, porém, não objetivou realizar, ficando a sugestão.

Vermelho, verde e amarelo. Três cores, várias histórias entretecidas pelo tempo, cores e histórias associadas ao simbolismo da vida e da morte, a travessias: “Em todas as literaturas, a viagem simboliza, portanto, uma aventura e uma procura, quer se trate de um tesouro ou de um simples conhecimento, concreto ou espiritual” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2002: 952).

A viagem significa alargamento de horizontes, inclusive literários. A literatura comparada fundamenta metodologicamente tal percurso, uma vez que “a obra literária se constrói como uma rede de “relações diferenciais” firmadas com os textos literários que a antecedem, ou são simultâneos, e mesmo com sistemas não-literários” (CARVALHAL, 2001: 47). Ou, como afirma Umberto Eco, “os livros falam sempre de outros livros e toda história conta uma história já contada” (1985: 20).

E assim, era uma vez...

Referências Bibliográficas:

- BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- BUARQUE, Chico. *Chapeuzinho Amarelo*. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 1994.
- _____. *Chapeuzinho Amarelo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo : Ática, 2001.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- CICERI, Maria Rita. *O medo*. São Paulo: Paulinas/Loyola, 2004.
- COELHO, Nelly Novaes. *Panorama histórico da literaturainfantil/juvenil*. São Paulo: Ática, 1991.
- _____. *Literatura infantil. Teoria – Análise – Didática*. São Paulo: Moderna, 2000.
- _____. *O conto de fadas: símbolos mitos arquétipos*. São Paulo: Difusão Cultural do Livro, 2003.
- Contos de fadas: edição comentada e ilustrada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- DARNTON, Robert. *O massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

- DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente: 1300-1800, uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- ECO, Humberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das letras, 1994.
- _____. *Sobre a literatura*. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- GRIMM, Jacob e Wilhem. *Chapeuzinho Vermelho*. Porto Alegre: Kuarup, 1993.
- _____. “Chapeuzinho Vermelho”. In: *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- KEHL, Maria Rita. “A psicanálise e o domínio das paixões”. In: - - - et alii. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira – História e histórias*. São Paulo: Ática, 1985.
- PERRAULT, Charles. *Contos*. Lisboa: Estampa, 1977.
- _____. *Contos de Perrault*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- _____. “Chapeuzinho Vermelho”. In: *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.
- PROPP, Wladimir. *Morfologia do conto*. Lisboa: Vega, 2003.
- ROSA, João Guimarães. *Fita verde no cabelo: nova velha estória*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. Disponível nos sites: <http://amorecultura.vilabol.uol.com.br/fitaverd.htm> e http://www.ibilce.unesp.br/institucional/departamentos/edu/didatica/propostas/letras/chapeuzinho/fita_verde.htm
- TATAR, Maria. Edição, introdução e notas. In: *Contos de fadas: edição comentada e ilustrada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global, 2003.